ИНСТИТУТ ЗА ЛИТЕРАТУРА
БЪЛГАРСКА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ
ИНСТИТУТ ЗА ЛИТЕРАТУРНИ ИЗСЛЕДВАНИЯ
ПОЛСКА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ

П 7072а



ПО СЛЕДИТЕ НА МОДЕРНИЗМА И ПОСТМОДЕРНИЗМА

БОЯН ПЕНЕВ
ИЗДАТЕЛСКИ ЦЕНТЪР

ПО СЛЕДИТЕ НА МОДЕРНИЗМА И ПОСТМОДЕРНИЗМА

Б А Н - Институт
за литература
БИБЛИОТЕК

Книгата се издава с любезното съдействие
на Института за литературни изследвания
към Полската академия на науките.

Изразяваме искрената си признателност към г-жа Антония Дуенде
за безвъзмездно предоставената възможност да използваме
за корицата на сборника нейната картина «Глаголически ер».

© Магда Карабелова, съставител и преводач
© Ришард Нич, съставител
© Камен Рикев, преводач
© Целина Юда, преводач
© Филипина Филипова, преводач
© Антония Дуенде, художник
© Бойко Марков, корица

ISBN 954-8712-34-2

Т 7072а
ЯЗЛ 20
мб
8ор

ИНСТИТУТ ЗА ЛИТЕРАТУРА
БЪЛГАРСКА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ

ИНСТИТУТ ЗА ЛИТЕРАТУРНИ ИЗСЛЕДВАНИЯ
ПОЛСКА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ

ПО СЛЕДИТЕ НА МОДЕРНИЗМА И ПОСТМОДЕРНИЗМА

Литературни и културологични прочити в началото на третото хилядолетие

ON THE TRAIL OF MODERNISM AND POSTMODERNISM

Literary and Cultural Interpretations from the Beginning of the Third Millenium

Издателски център «Боян Пенев»
София, 2004

БАН - Институт за литература
БИБЛИОТЕКА

В 13133

Редакционна колегия:

Магда Карабелова
Ришард Нич

Инв. №: 15231
Е 7072 а

ПО СЛЕДИТЕ НА МОДЕРНИЗМА И ПОСТМОДЕРНИЗМА

Рецензент *Георги Цанков*
Редактор *Благовеста Лингорска*

Формат 70×100/16
Печатни коли 14,5

ISBN 954-8712-34-2

Издателски център «Боян Пенев»
1113 София, бул. «Шипченски проход» № 52, бл. 17, ет. VII
e-mail: publ_centre@ilit.bas.bg

ПРОВЕРКА
2009 - 2010

БАН
БИБЛИОТЕКА
ДАР

Съдържание

От полския редактор 9

From the Polish Editor 11

От българския редактор 13

From the Bulgarian Editor 15

Ришард Нич (Краков), *Модерната литература: четири дискурса (тези)* 17

Елка Константинова (София), *Идеите на полската модерност: полската и българската художествена проза от 70-те и 80-те години на миналия век* 30

Влоджимеж Болецки (Варшава)*Модернизмът в полската литература през XX век (въведение)* 37

Магда Карабелова (София), *Постмодерен софтуер за ума или какво се получава от българския постмодернизъм* 62

Малгожата Черминска (Гданск), *Гомбрович – отдалечаване от Полша и «усвояване» на Аржентина* 70

Едвард Можейко (Албърта, Канада), *Постмодерното в «Естествен роман» на Георги Господинов* 82

Целина Юда (Краков), *Маркери на българския постмодернизъм. Литературна теория и практика: «Естествен роман» на Георги Господинов* 90

Михал Павел Марковски (Краков), *Метафизичен поет ли е Пшибош?* 100

Милена Кирова (София), *Постфеминизмът – когато липсва феминистична традиция* 115

Ренета Божанкова (София), *Постмодернистични азбуки* 122

Анна Нашиловска (Варшава), *Постмодернизъм и модернизъм в полската поезия след 1989 година* 130

Клео Протохристова (Пловдив), *Романът на Кундера «Безсмъртие» и изместването на постмодерната парадигма* 142

Добромир Григоров (София), *Защо именно Витолд Гомбрович или как авторът иска да бъде четен?* 154

Румяна Евтимова (София), *Жестовете на модернизма и гримасите на постмодернизма (Чехов и Гловацки)* 168
Морис Фадел (София), *Пол де Ман и модерността* 174
Пламен Антов (София), *Българско и постмодерно* 179
Димитър Камбуров (София), *Чия е революцията: контрамодерна хипотеза за структурата на модерността* 192
Пенка Ватова (София), *Постмодернистичното (авто)биографизиране в «Записки на препарирания» от Васил Славов* 206
Елка Димитрова (София), *Модернизмът – истории и митове* 217
Георги Господинов (София), *Приписки към началата на българския постмодернизъм* 224

Contents

From the Polish Editor [in Bulgarian] 9
From the Polish Editor [in English] 11
From the Bulgarian Editor [in Bulgarian] 13
From the Bulgarian Editor [in English] 15

Ryszard Nycz (Cracow), *Modern Literature: Four Types of Discourses (theses)* 17
Elka Konstantinova (Sofia), *Similarities and Differences in Problematising Modern Life: Observations on Polish and Bulgarian Prose from the 70^s and 80^s of the 20th Century* 30
Włodzimierz Bolecki (Warsaw), *Modernism in 20th Century Polish Literature (prolegomena)* 37
Magda Karabelova (Sofia), *Postmodern Software of the Mind or What is It That Bulgarian Postmodernism Yields?* 62
Małgorzata Czermińska (Gdansk), *Gombrowicz: Moving Away from Poland and Acquiring Argentina* 70
Edward Możejko (Alberta, Canada), *Postmodernism in the «Natural Novel» by Georgi Gospodinov* 82
Celina Juda (Cracow), *Signs of Bulgarian Postmodernism. Literary Theory and Practis: «Natural Novel» by Georgi Gospodinov* 90
Michał Paweł Markowski (Cracow), *Is the Przyboś a Metaphysical Poet?* 100
Milena Kirova (Sofia), *Postfeminism: What a Feminist Tradition is Lacking* 115
Reneta Bozhankova (Sofia), *Postmodern Alphabets* 122
Anna Nasiłowska (Warsaw), *Postmodernism i Modernism in post-1989 Polish Poetry* 130
Cleo Protokhristova (Plovdiv), *Kundera's Novel «Immortality» and the Shift of the Postmodern Paradigm* 142
Dobromir Grigorov (Sofia), *Why Gombrowicz or How Do the Author Want to Be Interpreted?* 154
Rumyana Evtimova (Sofia), *The Gestures of Modernism and the Grimaces of Postmodernism: Chekhov and Głowacki* 168
Moris Fadel (Sofia), *Paul de Man and Postmodernity* 174

Plamen Antov (Sofia), *Bulgarian and Postmodern* 179
Dimiter Kambourov (Sofia), *Whose Revolution is It: a Counter-Modern Hypothesis Concerning the Structure of Modernity* 192
Penka Vatova (Sofia), *Postmodern (Auto)biography in Vassil Slavov's «Notes of One Preserved by Taxidermy»* 206
Elka Dimitrova (Sofia), *Modernism: Histories and Myths* 217
Georgi Gospodinov (Sofia), *All Modern Families Are Alike; Every Postmodern Family Is Postmodern in Its Own Way: the Bulgarian Case* 224

От полския редактор

Настоящият том е резултат от съвместен изследователски проект, осъществен от Института за литературни изследвания към Полската академия на науките и от Института за литература към Българската академия на науките през периода 2000–2004 г. Това не е първият проект, реализиран от тези две ключови институции, представляващи националното литературознание на двете страни. Без да навлизаме в подробности относно споменатите контакти, следва да подчертаем, че подобно сътрудничество, развиващо се динамично през последните десет-петнадесет години, определено е добър признак за необходимостта и ползата от нови международни научни контакти, осъществено самостоятелно от съответните литературоведчески звена в двете страни и освободено от идеологически, политически или други историко-културни зависимости.

Тематиката на този проект – «От модернизъм към постмодернизъм: българско-полски литературни и културологични прочити в началото на третото хилядолетие» – е особено подходяща за сравнителна интерпретация. Днес вече ни е добре известно, че в европейската култура не съществуват универсални модели за художествени формации като модернизъм и постмодернизъм в литературата, за модерността и съвременността в днешната цивилизация, към които бихме могли да сведем познавателните еволюционни варианти на отделните литератури и национални култури, без да ги деформираме и увреждаме. Отделните развойни тенденции и различната историческа обусловеност, спецификата на идейно-художествените характеристики, различните терминологични конвенции и т. н. доведоха до това, че тези международни, «глобални» литературно-културни тенденции се проявяват по различен начин във всяка една от европейските литератури и национални култури, характеризиращи се с «локално» своеобразие.

Що се отнася до новото в нашия проект, струва ми се, че то засяга поновото методологическо съзнание за същността на междукултурното изследване на наднационалните литературно-интелектуални направления и течения. Полско-българското изследване на модернизма и постмодернизма беше насочено както към разкриването на особеностите на тази естествено присъща хетерогенност на съответните национални варианти на модернизма и постмодернизма, така и към търсенето на такива общо споделяни естетико-светогледни предпоставки, които биха могли да създадат основите на новия подход към европейския модернизъм и постмодернизъм не толкова като традиционен универсален модел, колкото като междукултурен вариант.

Подобна сериозна познавателна задача не може да бъде изпълнена в рамките на един-единствен колективен изследователски проект, още повече, че – доколкото бих могъл да преценя – в нашите научни среди няма (и е добре, че няма) единомислие относно разбирането на ключовите категории и за начина на интерпретиране на основните проблеми, свързани с развитието на нашите

литератури през последните стотина години. Без да навлизам в компетенциите на колегите слависти и българисти, ще кажа само това, че в полските изследвания на модернизма през последните години преобладава един сравнително нов възглед, а именно, че модернизмът трябва да се схваща като по-широка художествено-културна формация, която води началото си от края на XIX в. и достига до (няма съгласие по отношение на термина *ad quem*) втората половина на XX в. А постмодернизмът, въпреки многобройните изследвания, все още не е придобил в представите на историците на съвременната полска литература характера на ясно обособен период или литературно направление. Накратко казано, ние – като изследователи на полската литература – се намираме в центъра на преустройството на досегашната картина, стремейки се не само към проверка и преоценка на досегашните «аксиоми» в историята на литературата, но и към това да покажем нейната специфика и измененията, които тя търпи, в тясна връзка с историята на културата (национална и наднационална).

Мога само да предположа, че именно затова възможността за обсъждане на нашите концепции и проблеми с българските колеги бе посрещната с толкова голям интерес от полските литературоведи (не само от Института за литературни изследвания при Полската академия на науките, но и от водещите университетски средища). Напълно убедено – и с удоволствие – мога да констатирам, че обобщаващата нашата съвместна работа конференция, организирана отлично от Института за литература при БАН, не само изпълни познавателните ни очаквания, но и ги надмина; тя ни предостави възможността да се запознаем с много интересните доклади и изказвания на българските колеги (при това не само полонисти, но и русисти, бохемисти, теоретици и философи на литературата), както и да обсъдим собствените си виждания в изключително ценната за нас интеркултурна перспектива. А говорейки за надминатите очаквания, имам предвид прекрасната интелектуална и колегиална атмосфера на тази среща, която ни кара да се надяваме, че нашите научни контакти ще продължат и ще намерят нови, съществени форми и теми за сътрудничество в бъдеще.

От името на полските участници в изследователския колектив и лично от свое име бих искал сърдечно да благодаря за така ценното за нас сътрудничество и прекрасна атмосфера на нашите колежки и колеги от България и в частност на директора на Института за литература при БАН ст.н.с. Рая Кунчева и на ръководителя на проекта от българска страна доц. Магда Карабелова. Благодарение на техните усилия и неоценима помощ, както и на самоотвержената работа на преводачите Ханна Карпинска, Магда Карабелова, Камен Рикев и Филипина Филипова, и на Благовеста Лингорска, подготвила сборника за печат, можем да предоставим на читателите този представителен, старателно издаден том, съдържащ пълните текстове на докладите на участниците в конференцията, публикувани на оригиналния език и в превод, и с резюмета на английски език.

Ришард Нич

From the Polish Editor

The current volume presents the results of a joint research project implemented by the Institute of Literary Studies at the Polish Academy of Sciences and the Institute for Literature at the Bulgarian Academy of Sciences during 2000–2004. This has not been the first project realised by these two key institutions that stand for the national literary studies of both countries. Without going into details about the developed contacts, we need to point out this co-operation that has been growing dynamically for the last ten to fifteen years is definitely a good indication of the necessity and fruitfulness of new international research contacts developed independently by the respective literary study units in both countries – ones that are free of ideological, political and other historical and cultural dependencies.

The theme of the current project – «From Modernism to Postmodernism: Bulgarian and Polish literary and cultural interpretations from the beginning of the third millennium» – is particularly amenable to comparative interpretation. Today we are well aware that in European culture there are no universal patterns of creative trends such as Modernism and Postmodernism in literature, of modernity in the present day civilisation that can govern the cognitive evolutionary variants of different literatures and national cultures without degrading or deforming the latter. The various developmental trends and the different historical backgrounds as well as the specificity of ideas and artistry and the different terminological conventions have brought about a situation where the international and 'global' literary and cultural trends are manifested in different ways in each and every European and national culture characterised by a 'local' specificity.

As for the novelty of our project, it seems to me that it resides in an updated methodological awareness of the essence of intercultural research of supranational literary and intellectual trends and movements. The Polish-Bulgarian study of Modernism and Postmodernism was directed at both outlining the specificities of the essential heterogeneity of the respective national variants of Modernism and Postmodernism, and the location of shared tenets of aesthetics and world views that may lay the foundations of a new approach to European Modernism and Postmodernism not so much as a traditional universal model but as an intercultural option.

Such a formidable task cannot be accomplished within a single research project, especially given that – as far as I could judge – in our own academic circles there is no unified understanding (which is a good thing) of the key categories and ways of interpretation of the main issues related to the development of our literatures for the last hundred years. Without entering the field of competence of Slavic Studies and Bulgarian Studies experts, I would only say that Polish studies of Modernism of the last few years have been dominated by a comparatively new approach: Modernism needs to be interpreted as a wider artistic and cultural formation that can trace its beginnings to the end of the 19th century and reaches to (there is no agreement concerning the ad quem term) the second half of the 20th century. At the same time, Postmodernism – despite the numerous papers – has not been given its clear

identity by Polish literary historians in terms of a clearly outlined period or literary trend. To put it briefly, we, the researchers of Polish literature, find ourselves at the centre of reshaping the current picture, trying not only to verify and reassess our previous 'axioms' in the history of literature but also to manifest the specificities and alterations of literature in its close connection with the history of culture (national and supranational).

I would suggest that it is precisely for this reason that the opportunity to discuss our concepts and problems together with our Bulgarian colleagues was met with such keen interest by Polish literary scholars (not only from the Institute of Literary Studies at the Polish Academy of Sciences but also from leading university centres). I am fully convinced and it gives me great pleasure to state that the Conference summarising our joint activities and organised in an excellent manner by the Institute for Literature at BAS, did not only meet our expectations but surpassed them in an impressive way; it gave us an opportunity to hear many interesting papers and presentations of our Bulgarian colleagues (experts in Polish, Russian, Czech literatures, theory and philosophy of literature), as well as to discuss our own views in a highly valuable intercultural perspective. Speaking of surpassed expectations, I refer to the wonderful intellectual and professional atmosphere at this event that made us hope that our contacts will continue and new and significant formats and topics of research in co-operation will be identified in future.

Personally, and on behalf of the Polish participants in the research team, I would like to extend my cordial gratitude for this valuable co-operation and wonderful atmosphere to our Bulgarian colleagues and, in particular, to Institute for Literature at BAS Director and Senior Researcher Raya Kouncheva and to the Bulgarian project leader Assoc. Prof. Magda Karabelova. It is due to their efforts and good will as well as to the invaluable and committed work of translators Hanna Karpinska, Magda Karabelova, Kamen Rikev and Filipina Filipova, and proceedings compiler Blagovesta Lingorska, that we are able to present our readers with this representative and diligently compiled volume that contains the full texts of conference papers published in the original language and in translation, with a resume in English.

Ryszard Nycz

От българския редактор

Институтът за литература при Българската академия на науките има дългогодишно и ползотворно сътрудничество с Института за литературни изследвания към Полската академия на науките. Сред основните области, в които учените от двата института са работили съвместно през последните десет години, спадат изследователски проекти в областта на теорията на литературата, версологията и изследването на значими явления от съвременния период на полската и българската литература като емигрантските писатели и завръщането им в родните литератури, а така също и проблемите на постмодернизма.

Настоящият сборник е резултат от съвместен изследователски проект «От модернизъм към постмодернизъм: българско-полски литературни и културологични прочити в началото на третото хилядолетие». Проектът бе осъществен в периода 2000–2004 г. с ръководители от полска страна проф. Ришард Нич, авторитетен специалист в областта на теория на литературата, на полския модернизъм и съвременна литература, и от българска страна – доц. Магда Карабелова, полонистка и специалист по сравнително славянско литературознание.

Съвместното начинание изискваше да се обединят усилията на специалистите от Института за литературни изследвания във Варшава и Института за литература при БАН, като се привлекат и добри специалисти от университетските общности на двете страни, за да обсъдят на съвместна конференция предисторията и състоянието на проблема, посочен в изследователския проект. Конференцията беше организирана от Института за литература при БАН. Тя се състоя на 9–10 май 2002 г. в София при значителен интерес от страна на университетско-академичните среди.

Следва да обърнем внимание, че що се отнася до изследването на теорията и практиката на постмодернизма в литературата, полските учени, включително тези, които присъстваха на конференцията, през последните десет години имат доста изследвания по проблема. В полското литературознание вече се състоя оживена дискусия, бяха предлагани различни хипотези и културологични модели относно взаимодействието и механизма на приемственост (или не) между модернизма и съвременното постмодерно направление в прозата и поезията.

В българското научно пространство разполагаме с достатъчно разработки за българския модернизъм. Някои от тях са много оригинални и ценни, но не бихме могли да кажем същото за проучването на постмодернизма, на това дали той има почва в българската литература и в какво се изразява спецификата му. Затова една съвместна научна дискусия между полски и български специалисти можеше да се окаже (и се оказа) много плодотворна, за да се очертаят българските координати на явлението и на прехода (където и както може да бъде открит) между модернизма в нашата литература и постмодерните текстове.

Огласяването на резултатите от споменатите научни търсения на двата екипа на съвместна конференция винаги има поне още едно предимство: позволява обстойна дискусия и неформални разговори, обмен на публикации и нови идеи.

За значителния интерес на българската академично-университетска общност към проблематиката говори красноречиво фактът, че в конференцията се включиха и слависти – русисти и бохемисти, които са работили в указаната област и има какво да споделят.

Всички ние, участниците в проекта и конференцията, съзнаваме, че, за да бъде окончателно завършен един изследователски проект, резултатите от него следва да бъдат публикувани. Те биха могли да послужат в бъдещата работа на специалистите, на младите научни работници и на студентите.

Амбициозно замислен като триезично издание – на български и полски език и с английски резюмета, настоящият том е опит да се отговори на това задължение. Сборникът съдържа пълния вариант на докладите, изнесени от участниците в конференцията на 9–10 май 2002 г.

Институтът за литература при БАН и неговият Издателски център «Боян Пенев», където се подготви за печат сборника, биха желали да изкажат искрената си благодарност на ръководството на Института за литературни изследвания във Варшава за ползотворната съвместна работа и за финансовата подкрепа. Същата благодарност отправяме и към проф. д-р Ришард Нич и полския екип за удоволствието да работим с колеги и учени от такъв ранг.

Изразяваме най-сърдечна благодарност от името на Института за литература при БАН и на българските участници в проекта за прецизната и всеотдайна работа на преводачите на докладите Ханна Карпинска и Камен Рикев, на Благовеста Лингорска – за цялостната подготовка на сборника, и на Филипина Филипова – за превода на резюметата и биобиблиографските данни на английски език.

Специалистите и от двете общности се надяват, че добрата традиция за съвместна работа ще бъде продължена и в бъдеще.

Магда Карабелова

From the Bulgarian Editor

The Institute for Literature at the Bulgarian Academy of Sciences has had a long and fruitful co-operation with the Institute of Literary Studies at the Polish Academy of Sciences. The main areas in which both institutes have worked jointly for the last ten years include: theory of literature, versology, and the study of significant phenomena from the modern period of Polish and Bulgarian literatures such as emigrant writers and emigrant come- backs to native literatures as well as postmodernist issues.

The present book presents the results from the joint research project entitled «From Modernism to Postmodernism: Bulgarian and Polish literary and cultural interpretations from the beginning of the third millennium». The project was implemented in the period 2000–2004. Its leader on the Polish side was Prof. Ryszard Nycz, am eminent authority in theory of literature, Polish modernism and modern literature, while on the Bulgarian side the project was led by Assoc. Prof. Magda Karabelova, Polish Studies expert and specialist in the field of comparative Slav literature.

This joint initiative demanded the united efforts of the Institute of Literary Studies in Warsaw and the Institute for Literature at BAS as well as the involvement of talented researchers from both countries who discussed the pre-history and current state of the issues targeted by the project. These problems were debated at a joint Conference organised by the Institute for Literature at BAS. It took place on May 9–10, 2002, in Sofia and provoked considerable interest in academic and university circles.

It should be pointed out that when it comes to the theory and practice of Postmodernism in literature, colleagues from Poland, including those present at the Conference, have produced impressive research in this area for the last decade or so. Polish literary theorists have already had an active discussion leading to various hypotheses and cultural models regarding the interaction and mechanism of continuity (or lack of such) between Modernism and the current postmodern trend in prose and poetry.

Bulgarian specialists have researched Bulgarian modernism to a sufficient degree, too. Some of the research has been highly original and valuable. However, we cannot state the same of studying postmodernism and its roots and specificities in Bulgarian literature. Consequently, the joint conference did turn out to be a highly fruitful event where the Bulgarian dimensions of the phenomenon were outlined and the transition (where it could be found) between Modernism and postmodern texts in Bulgarian literature was traced.

Announcing the results from these research initiatives of both teams at the joint conference had the added benefit of providing the grounds for in-depth discussions, informal contacts, exchange of publications and new ideas.

The significant interest of the Bulgarian academic circles was manifested convincingly by the fact that the Conference was attended by other Slavic Studies experts: researcher of Russian and Czech literatures who have worked in the same area and are able to share their experiences.

All of us, project and conference participants alike, do understand that for a project to be considered completed, its results need to be made known. They can be of use to the future work of specialists, young researchers and students.

Planned rather ambitiously as a trilingual edition – Bulgarian, Polish and English for the resumes – the current volume is an attempt at satisfying this demand. The proceedings contain the full texts of papers presented at the Conference on May, 9–10, 2002.

The Institute for Literature at BAS and its «Boyan Penev» Publishing House where the proceedings were prepared, would like to express their most sincere gratitude to the management of the Institute of Literary Studies in Warsaw for the fruitful joint activities with them and for their financial support. We would also like to thank the Polish Editor of the proceedings Prof. Dr. Ryczard Nycz and the Polish research team for the pleasure to work with such distinguished colleagues and scholars.

On behalf of the Institute for Literature at BAS, we would like to express our warmest gratitude to Hanna Karpinska and Kamen Rikev for their sophisticated and committed translations of the presented papers, to Blagovesta Lingorska for the overall preparation of the proceedings, and to Filipina Filipova for the translation of the resumes and bio-data into English.

Researchers from both communities hope that the good tradition of working together will be maintained in future.

Magda Karabelova

Ришард Нич (Краков)

Модерната литература: четири дискурса (тези)

I. Модернизмът като прототипен модел

Както е добре известно, основната трудност при изследването на модернизма е да се определи съдържанието на това понятие по начин, който би могъл не само да удовлетвори повечето заинтересовани от тази проблематика изследвачи, но и да обхване принципните му художествено-идейни варианти, които са разнообразни, много често противоположни и дори взаимно изключващи се. Тези варианти се проявяват както в отделните национални литератури, така и (дори още повече) в пространството на европейската или западната литература – при първите опити да се осъществят компаративистични изследвания. Според мен фактите говорят, че трябва да се полагат усилия не толкова да се преодолее или неутрализира споменатата трудност (защото това е невъзможно), колкото да се признае за дискурсивно присъща особеност на модернистичната литература. Следователно не само че няма два еднакви модернизма в различните национални литератури, но дори в рамките на много от тях, ако ли не дори и на всяка от тях, модернизмът е «ускоряван» (формира се и еволюира) в една перманентна ексклузия и диференциация чрез опозициите и противоречията, произтичащи от неговата общоформираща специфика и от локалните традиции и обусловености. И ако в тези условия търсим някакво равнище на съизмеримост, това става според принципа, чрез който най-напред изследвачите на фолклора, а впоследствие и интертекстуалистите, както и изследвачите на дискурса търсеха архетекста, с особености, неотговарящи на никакъв конкретен вариант, а обхващащи тяхната «прототипна» съвкупност[1].

[1] Редно е да направя уговорката, че използвам понятието «прототип» в по-широк и по-абстрактен смисъл, за разлика от случаите, когато той се идентифицира с конкретен пример, представител или екземпляр на дадена естествена категория (както се постъпваше в ранния етап от изследванията в областта на познавателната и социалната психология и на когнитивизма). Прототип, следователно, може да бъде не само репрезентацията на действителен екземпляр, но и комплекс от типични особености, създаващи схематична представа – в значението на «средна статистическа» или «средна претеглена» стойност. Относно основателността за използване на подобна перспектива на прототипния анализ в изграждането на понятията и идеализационните модели – особено плодотворна според мен в изследванията върху категориите на литературния и литературоведския дискурс – вж. напр.: W o j c i s z k e, B. *Teoria schematów społecznych. Struktura i funkcjonowanie jednostkowej wiedzy o otoczeniu społecznym*. Wrocław, 1986; W i t o s z, B. *Gatunek – sporny (?) problem współczesnej refleksji tekstologicznej*. – «Teksty Drugie», 2001, nr 5; T a y l o r, J. R. *Kategoryzacja w języku. Prototypy w teorii językoznawczej*. Przeł. A. Skucińska. Kraków, 2001. Ясно е, разбира се, че тези кратки разсъждения само сигнализират проблема, заслужаващ специално разглеждане.

БАН - Институт за литература БИБЛИОТЕКА

Не по-малка трудност създава предметният обсег на модернистичната литература и то във фундаментален смисъл. Дали понятието за литература, функциониращо през XX в., се изчерпва с традиционното значение на понятието «художествена литература» (и най-вече в смисъла на автономна художествена фикция)? А също: бил ли е постоянен обхватът на това понятие? И ако се е променял успоредно с промените в новата литература, дали улавянето на тази еволюция в историческа перспективане ни принуждава да вземаме под внимание корекциите и разместванията от началото на този процес, т. е. също и тогава, когато той е представлявал едва зараждащи се и трудно доловими тенденции? Ако се съгласим, че няма готови отговори (в т. нар. актуално състояние на изследванията) отговори на подобни въпроси, ще ни бъде по-лесно да осъзнаем, че нашите систематизации и анализи на творбите от модерната литература са най-често обикновена смесица от рутина и здрав разум; лишени от меродавни, веществени обосновки или поне от опит за съзнателно проблематизиране на фактическия обсег на понятието литература – обсег, функциониращ в художествената практика, в литературното съзнание и в категоризациите, извършвани от читатели, критици и изследвачи, както и от различните институции на литературния живот. Днес много се говори и пише (впрочем с основание) за историко-литературните, теоретичните и естетично-светогледните проблеми на литературния модернизъм, но много малко – за неговия предмет и емпиричен фундамент.

Изглежда, че самата литература (нейният смисъл и диапазон) не представлява проблем в изследванията на модерността. Тя се схваща определено като понятие с всеобщо прието (споделяно от всички и от само себе си разбираемо) значение – сякаш с опасението, че всеки опит да се каже нещо може да доведе до лавина от критики, дискусии и проблеми. Смятам, че най-сетне трябва да се опитаме да предизвикаме тази лавина (поне отчасти), тъй като, ако не си изясним обсега на изследваната област (и настъпилите в него изменения), всички твърдения за нейната природа, вътрешно диференциране и за отношенията и с другите области ще имат характера на хипотеза, да не кажа «предсъждение». Няма да бъде излишно да отбележим също, че от друга страна не е възможно да се опише и обясни «всичко»; всички изменения на границите, нюансирани разместванията, локални или времеви различия в еволюционния процес. Поради това на този предварителен етап (впрочем не само на него) не е възможно да се избегнат процедурите на идеализация, т. е. на конструирането на модели, на схематизиращи особености на явленията за сметка на тяхната идиоматична разнородност, разкриващи някои аспекти на предмета за сметка на други, разделящи между различните модели фази, измерения или отделни текстове, които като че ли образуват органичната цялост на индивидуалните литературни постижения.

Тогава нека приемем в тази базираща се на идеализацията перспектива, че еволюцията на съвременната литература се е извършвала в процес на диференциация, т. е. в хода на създаване и ликвидиране на поредните опозиции, които най-напред позволяват тя да се диференцира и отграничи, а след това се асимилират и усвояват. Най-значимите и най-обобщаващите опозиции

засягат самата концепция за литература, нейната специфика, позиция и функции. Както съм се опитал да покажа другаде (напр. в *Język modernizmu*, а тук по необходимост трябва да го припомня), подобен характер може да се припише преди всичко на две опозиционни двойки: на *елитарната* и *популярната* (или *масовата*) литература, и на *автономнатата* и *инструменталната* т. е. *ангажираната* литература; те получават статуса на ключови категории, в рамките на които се конституира съвременното понятие за литературата като институция. Този процес се извършва в края на XIX и началото на XX в., т. е. в момент на изкристализиране и обособяване на съвременните варианти на автономната литература, от една страна, и на популярната – от друга (с други думи – на онези «липсващи» до този момент ключови елементи на естетично-идейните алтернативи на литературата, функционирала до този момент предимно в рамките на елитарно-инструменталния модел). Разглеждани заедно, двете опозиционни системи определят както пространството на значещото разграничаване на художествените форми, така и вътрешната стратификация на литературните дискурси, позволявайки да се идентифицират основните различия на литературните модели (заедно с различните критически стилове и системи за комуникация).

Предмет на моите разсъждения е новата полска литература – както откъм съдържание и обхват на понятието, така и на неговото историческо екземплифициране – с нея са свързани и примерите, и предложенията за систематизация. Смятам обаче, ако разбира се съм на прав път, че изводите ми имат по-общ характер и се отнасят до статуса и спецификата на литературния модернизъм, функциониращ в кръга на европейските културни традиции. В модерната полска литература през първите десетилетия на XX в. се формират – в областта на въздействие на споменатите по-горе ключови опозиционни концепции за литературата (автономна : инструментална; елитарна : популярна) – следните четири модела (чието екземплифициране по-долу има само примерен характер):

(А) **Елитарно-автономен модел**. Той обхваща например: творчеството на «високия модернизъм» (Вацлав Берент, Болеслав Лешмян, Станислав И. Виткевич, Бруно Шулц, Витолд Гомбрович, Чеслав Милош, Густав Херлинг-Груджински), не-инструменталното в идеологическо отношение творчество на авангарда (Юлиан Пшибош, Адам Важик, Юзеф Чехович, Тадеуш Ружевич, Богдан Чайковски, Славомир Мрожек, Мирон Бялошевски), експерименталната психологическа проза (Зофя Налковска, Мария Кунцевичова, Леополд Бучковски, Анджей Кушневич, Кажимеж Брандис, Владжимеж Одойевски), херметичното течение в творчеството на членовете на групата «Скамандер» (Кажимеж Вежински, Ярослав Ивашкевич), критиката (Карол Ижиковски, Йежи Квятковски);

(В) **Елитарно-инструментален модел**. Той включва например: програмното, ангажирано творчество на I и II авангард (Тадеуш Пайпер, Бруно Ясенски, Александер Ват, Йежи Загурски), ангажираната поезия на Скамандритите (отчасти Юлиан Тувим, Антони Слонимски), критичната, обществено ангажирана документално-битова проза (Анджей Струг, Тадеуш Боровски, Юзеф Мац-

кевич, Тадеуш Конвицки), критиката (Станислав Бжозовски, Кажимеж Вика, Артур Сандауер);

(Г) **Популярно-инструментален модел**. Тук, например, спадат такива форми от междувоенния период, като: прозата на поетите авангардисти (Мариан Чухновски), традиционната, конвенционална в художествено отношение поезия на симпатизантите на левицата (Владислав Броневски) и / или десницата (Константи И. Галчински), литературното творчество на идеолозите на левицата и/или десницата, критиката (Станислав Бачински от една страна и Зигмунт Вашилевски – от друга). В този модел се включва и по-голямата част от националната литература, възникнала в условията на доминация на комунистическия режим.

(Д) **Популярно-автономен модел**. Към него би трябвало да отнесем такива явления от периода на междувоенното двадесетилетие, като например: популярно-лудичното творчество на Скамандритите, частично поезията на Константи И. Галчински, популярния битово-сензационен роман (Фердинанд Осендовски, Сергиуш Пясецки, Тадеуш Доленга-Мостович), имитациите и пародиите (*Безумци* на В. Гомбрович), научната фантастика на Станислав Лем, критиката (Тадеуш Бой-Желински). Популярната литература се развива особено динамично от 60-те години на XX в.

Трябва да подчертаем, че измежду всички тях доминираща позиция – в смисъл на художествено-естетически образец – получава в последна сметка първият модел («елитарно-автономният»), съперничейки си продължително време с «елитарно-инструменталния» модел (между другото, това съперничество обикновено се интерпретира в категориите на взаимоотношенията между модернистичния класицизъм и модернистичния авангардизъм). Останалите два модела не изкристализират напълно (нито пък изобилстват с ценни – според приетите в модела канони – литературни явления) и през първите десетилетия на XX в. представляват фон на този двубой, като едва от 60-те години започват да придобиват равностойни позиции с първите два. Поради тези причини елитарно-автономният модел ще функционира по-нататък в нашите бележки като фактически обект на съотнасяне на понятието модерна литература; защото именно той представлява прототипен пример за специфичните черти на модернистичната литература, както и главна система на отчитане за всички опити за извършване на литературна промяна. Поради тези причини приетото «модернизирано» понятие модернизъм тук функционира в двояко значение: (а) като основно понятие за литературната художествено-културна формация (широко значение); (б) като определение на «прототипните» конфигурации на особеностите на модернистичната литература, чийто образец е автономно-елитарният модел на модерната литература (тясно значение).

II. Четири дискурса на модерната литература: встъпителна хипотеза

Встъпителната хипотеза на тези бележки не съдържа нещо кой знае колко оригинално, по-скоро тя принадлежи към онова, което се приема днес в

съвременното литературознание. Според тези твърдения модерната литература (в уточненото по-горе значение) е подложена, почти от началото на XX в., на все по-силното въздействие на различни форми и жанрове от нефикционалната проза, като три от тях – интимно-автобиографичната, репортажно-документалната и есеистичната проза – създават най-сериозните, принципно важни «течения» или «блокове» в писателската дейност, ориентирана «външно» спрямо литературата (в стандартния, традиционен смисъл). С времето тези три течения печелят все повече читатели, видимо е и естетическото им развитие. Както е известно, един от най-трудните проблеми в тази сфера е определянето на генологичния (жанров, родов) статус на този тип (или по-точно на тези типове) писателство. Затова и тяхното неподлежащо на дискутиране влияние върху литературата (особено върху романа), а също все по-високият им познавателно-естетически ранг ни карат не само да предприемаме задълбочени изследвания, посветени на отделните разновидности на писателската дейност, но и да определим наново генологичното състояние на съвременното творчество (фикционално и нефикционално), чийто характеристики твърде често се отклоняват значително от традиционната родово-жанрова категоризация на художествената литература[2].

Считам, че наблюдението върху продължилата повече от сто години еволюция, както и върху историята на взаимните контакти на тези форми на писане (към днешно време вече литературни) ни позволява да формулираме основни положения и изходни хипотези, които отиват доста по-далеч от очакваното. Можем да кажем, че еволюцията на модерната литература – в разглежданата тук перспектива и плоскост – е протичала в три фази и се изразява в следното:

(а) в началната фаза – определяне на своеобразието на доминиращия дискурс в съвременната литература като «високохудожествена» автономна фикция и обособяването на три типа нефикционално писане (като статусът на нефикционалността е свързан повече с дискурсивната характеристика на ключовите варианти на елитарно-автономната литература, отколкото с нейните жанрови преференции – вж. част III);

(б) във втората фаза – можем да разграничим четири дискурса като относително самостойни типове писане (литературно и нелитературно) и тяхната трансформация в процеса на взаимовлиянията им;

(в) в третата фаза (най-новата и най-съвременната) – говорим за едно предефиниране на литературата като институционализирана дискурсивна област с характеристики, взаимноопределящи се посредством особеностите на четирите дискурса и резултатите от техните еволюционни преобразувания и взаимопроникване.

---

[2] На тази тема вж. преди всичко книгата на Малгожата Черминска (C z e r m i ń s k a, M. *Autobiograficzny trójkąt: świadectwo, wyznanie i wyzwanie*. «Universitas». Kraków, 2000 и особено главата *Разновидности на нефикционалната проза* [*Odmiany prozy niefikcjonalnej*]). Срв. също B a l b u s, S. *Zagłada gatunków*. – In: *Genologia dzisiaj*. Pod red. W. Boleckiego i I. Opackiego. IBL PAN. Warszawa, 2000; B a l c e r z a n, E. *W stronę genologii multimedialnej*. – *Ibidem*; G r o c h o w s k i, G. *Tekstowe hybrydy*. «Leopoldinum». Wrocław, 2001; Z a w a d z k i, A. *Nowoczesna eseistyka filozoficzna w piśmiennictwie polskim pierwszej połowy XX wieku*. «Universitas». Kraków, 2000.

За самостоятелния дискурс на високохудожествената литература като прототипен вариант на съвременната литература вече стана дума. Сега бих искал да обърна внимание на подбрани примери и на обхвата на нефикционалните дискурси в полската литература от XX в. Най-напред би трябвало да отбележа, въпреки че всеки от видовете нефикционално писане има право да извежда генеалогията си от най-старата традиция (документалните форми – от старите пътеписи; автобиографичните форми – от древните паренетично-автобиографични жанрове; есеистичните форми от риторическото наследство и медитациите в търсене на духовно просветление), – не подлежи на съмнение, че преломът между XIX и XX в. донася във всяка от посочените области много инициативи, дотолкова нови и различни, че би трябвало да ги признаем за начални прояви на съществено различните, именно съвременните форми на споменатите типове писателско творчество.

Свеждайки нещата до конкретни примери можем да кажем, че творчеството от първото течение – документалното, в неговия основен вариант, съвременния репортаж, в полската литература води началото си от *Поклонническо пътуване до Ясна Гура* [*Pielgrzymka do Jasnej Góry*]на Владислав Ст. Реймонт (от 1895 г.) – едно ефектно начало, защото през XIX в. не липсват значителни предшественици (от Крашевски до Прус). Началото на века се характеризира с развитие на репортажа под влияние на средствата на новата медия – многотиражния периодичен печат, а периодът на Първата световна война донася доста много, при това интересни репортажно-документални материали. Междувоенният период пък става период на разцвет за този тип литературно творчество, създадено от перата например на К. Вжос и В. Мелцер, а преди всичко на Ксавери Прушински и Мелхиор Ванкович. И най-сетне периодът на Втората световна война още повече утвърждава тази тенденция, която в следвоенния период (приблизително в края на 60-те и началото на 70-те години) придава на формите на това документално-репортажно творчество статуса на художествени творби, главно благодарение на изключителните постижения на Кажимеж Мочарски, Ришард Капушчински, Ханна Крал и Хенрик Гринберг.

Второто направление, автобиографичното творчество, в неговата ключова разновидност на съвременен интимен дневник, започва с *Дневниците* на Стефан Жеромски (от 1882 г.), Карол Ижиковски (от 1891 г.), Зофя Налковска (от 1899 г.) и Хенрик Елценберг (от 1907 г.), а също така на Бронислав Малиновски (от 1908 г.) и на Станислав Бжозовски (от 1913 г.). Много от тези дневници са водени до края на живота на техните автори, понякога в течение на десетилетия. Ижиковски пише до 40-те години, Налковска – до 50-те, Елценберг – до 60-те. С течение на времето същата дейност подхващат в различни форми следващите писатели и интелектуалци от по-младото поколение (Мария Домбровска, Ян Лехон, Витолд Гомбрович, Чеслав Милош, Адам Рудницки, Йежи Анджейевски, Анджей Бобковски, Густав Херлинг-Груджински и редица други). Процесът търпи развитие и едновременно с това придобива нови форми от края на 50-те, когато след публикуването на *Дневника* на Гомбрович изчезва интимното табу, изключващо възможността да се публикуват подобни записки, докато авторът и неговите герои са живи.

Третото течение – есеистичното творчество, създавано със съзнанието, че това е отделен жанр на съвременния интелектуално-литературен дискурс, започва с очерците и размишленията на Станислав Пшибишевски (1892), на Бжозовски (1902) и на К. Ижиковски (1903). Двадесетте години на XX в. са време на развитие на формата («нашествие на есето») и изключителни постижения в този вид творчество, излезли изпод перото на Йежи Стемповски и Болеслав Мичински. През по-сетнешния период и до наши дни наблюдаваме едно по същество непрекъснато интензифициране и издигане ранга на есеистичното творчество (Юзеф Витлин, Станислав Винценц, Юзеф Чапски, Лешек Колаковски), разглеждано като равноправно с фикционалните литературни текстове (Чеслав Милош, Збигнев Херберт, Ян Кот, Анджей Добош, Влоджимеж Пажневски, Адам Загайевски).

Тази поднесена в енциклопедично-телеграфен стил историко-литературна документация има за цел само да сигнализира за мащаба, богатството и значимостта на нефикционалните течения, които в началото на XX в. представляват най-близкото обкръжение на литературата (разбирай фикционалната литература); през годините на зрелия модернизъм (1930–1950/60) те взаимодействат с нея и помежду си, в резултат на което се променят техните генологичните характеристики; а по-късно те сякаш проникват в полето на художествената литература, преобразувайки в резултат на това нейните особености, статус и дефиниционна характеристика. Всеки от тези типове творчество се отличава, както е известно, с голямо вътрешно диференциране и с еволюционен динамизъм – аспекти, които по необходимост съм принуден да изключа от това изложение. Същото се отнася и за факта, че всеки от тези типове творчество – според мен – има своите съответствия в другите национални литератури, в които периодът на модерната и най-новата литература се отличава със значителна близост на разглежданите тук тенденции (въпреки, че във всяка от тези литератури те се реализират по различен начин).

III. Четири дискурса на модерната литература (теза 1)

Казаното дотук трябваше да послужи единствено за много общото мотивиране на три общи и няколко по-конкретни тези. Съвременната литература се характеризира с взаимодействието на четири вида дискурси в рамките на всеки един от разгледаните по-горе модели. С оглед на прототипния характер на елитарно-автономния модел в процеса на формиране на специфичните особености на литературата като институция в периода на съвременността (и, до известна степен, през най-новия период), ограничавам казаното оттук нататък именно до този модел. Новата литература, схващана по този начин, формира и трансформира особеностите си – това е първата обща теза (1) – в процеса на интеракция: на фикционалния дискурс, на документалния дискурс; на автобиографичния дискурс; на есеистичния дискурс. Ето най-кратката им характеристика.

1.1. Фикционален дискурс. Това е модерен дискурс на литературата, възприемана като автономна институция, който се характеризира с: (а) отделя-

не на обектните отнасяния на текста от предтекстовата сфера на реалността, т. е. с ограничаване на референциалността на изказа (непреходност); (б) отделяне на емпиричния автор от субекта на изказа (деперсонификация); (в) отделяне на интенцията на автора, както и на предшествуващата понятийна концептуализация от значението на произведението – сливането на медиума със съобщението води до това, че семантичното съдържание на текста не може да се преведе, нито да се артикулира на друг език, също така функционален (невъзможност за парафразиране) и поради тази причина губи стандартно-познавателния си характер.

1.2. Документален(«репортажен») дискурс. За негова ключова характеристика приемаме изместената или обърнатата му референциалност, която се изразява в пренасяне на тежестта на изпълнението и легитимизирането на отношението от обекта върху субекта. Защото това съотнасяне на текста с действителността (или връзката на творбата със света) се осъществява чрез статуса на текста като субектно свидетелство; не чрез символична (знакова) репрезентация, а чрез индексна партиципация; не чрез кореспонденция или репрезентация между обектите на изказа и обектите на реалния всекидневен живот, а благодарение на участието на субекта в двете области; благодарение на акта на потвърждение от страна на субекта, удостоверяващ казаното с истината на собствената си гледна точка.

1.3. Автобиографичен («споменно-интимен») дискурс. За негова най-съществена черта считам подлагането на съмнение на традиционната есенциалистка концепция за субекта; съвременният автобиографичен дискурс свидетелства, че изказването на истината за субекта и неговия статус води до забелязване на процесуалния характер на субектната идентичност и до нейното съконституиране чрез езика (чрез дискурсивната практика). Собственото знание на субекта за неговата идентичност не е въпрос на скрита вербална прокламация (установена преди това и на друго място) на същността на личността, на експлициране на вътрешната истина за собствената специфика и интегралност, предходна и независима от артикулацията, но е резултат на автокреативното изкуство на разказването; субектната есенция се оказва наративно представяне на екзистенциалния опит на личността и резултат от нейните усилия да види себе си в хода на общественото, знаково медиатизирано, взаимодействие с другите.

1.4. Есеистичен дискурс. За негова най-характерна черта предлагам да приемем дълбоката трансформация на връзката между идеята и словото, между мисълта и езика. Моята теза се състои в следното: съвременното есе се ражда в момента, когато се осъзнава (между другото под влияние на някои внушения от философските текстове на Ницше и Бергсон), че мисълта не е нещо предхождащо и независимо от езика, нещо, по отношение на което средствата за литературен изказ да представляват само допълнителен, «декоративен» риторичен начин за фиксиране. В съвременния есеистичен дискурс процесът на мисленето се оказва неразривно свързан с процеса на езиково артикулиране; мисленето в случая е своеобразно вътрешно говорене; познанието е интерпретация; истината – процес, търсене.

IV. Последствията: предефиниране на традиционното схващане за литературата (теза 2)

Разглеждано в такава перспектива, предефинирането на традиционното схващане за литературата («художествена литература») най-лесно може да бъде доловено, като се съотнесе с «ранномодернистичното» разбиране за литературата като автономна «високохудожествена» фикция. Защото всяко от изброените по-горе измерения на това съвременно разбиране на литературата променя характеристиката си под влияние на един от нефиксионалните дискурси (2). Разбира се, казвам всичко това в доста опростен вид.

2.1. Впечатлението за временно преустановена референциалност е отслабено поради проникването на особеностите на документалния дискурс в литературния текст и експонирането на субектната връзка между текста и света, скрита преди това по правило зад кулисите на художественото представяне. В този случай се касае за изместена референциалност или за референциалност на «потвърждението»;

2.2. Впечатлението за деперсонализация на текста и за отстраняването на авторския субект преминава под влиянието на въздействията на конвенциите и стратегиите на автобиографичния дискурс, в резултат на което в съвременната литература се променят не само формите за представяне на текстовия субект, но и доминиращите концепции за човешката субектност. Става дума за признаване на обществената, културната, а оттук и на езиково-дискурсивната природа на човека, пребиваващ едновременно в сферите на телесното и дискурсивното, на едно същество, чиято отделност и интегралност се определят от процеса на придобиваното по диалогов път самопознание, както и от концепцията за «наративната идентичност».

2.3. Впечатлението за крайна идиосинкретичност (т. е. на невъзможността за парафраза) на литературния текст и на неговата семантична автономия се променя до известна степен под влияние на есеистичния дискурс, който не само въздейства, но и допълва (отделния) фикционален дискурс, а също така променя и самия характер на литературата като цялост – в резултат на реституцията на литературния дискурс като пълноправен медиум на познанието. И то особено на онези аспекти на културната действителност, които са незабележими, потискани или маргинализирани от нелитературните дискурси. От една страна тук е налице признаването на един експериментален познавателен инструмент във фигуралния език на литературата, а от друга – разбирането за хода на развивания литературен дискурс като процес на находчиво интелектуално дирене (а не само словесна обработка на «предезиково» измислените резултати на познанието).

Приемането на твърдението, че семантичния обсег на понятието съвременна литература включва четири нейни основни дискурса (фикционален и нефикционални), които през XX в. все по-силно се свързват помежду си, променяйки своите досегашни особености и генологични характеристики, не означава, разбира се, че всички проявления на тези дисурси имат «литературен» статус. Съвременната литература е дискурсивно-културна институция, за при-

надлежност към която могат да претендират всички дискурсивни форми, но само някои от тях могат да получат статуса на такива. На практика литературен статус получават най-вече тези от тях, чиито особености (както при разгледания по-горе фикционален дискурс) са интерферирали с останалите дискурси, променяйки съществено в резултат на това своята извънлитературна преди това дискурсивна характеристика.

V. Последиците: връзката между модерната и най-новата литература (теза 3)

Най-новата литература – според мен – е последица от еволюцията дискурсите на литературната съвременност, които представляват дори не толкова нейна постоянна система на съотнасяне, колкото необходима съставка на нейната вътрешна характеристика. Специфичният начин на развитие на съвременната литература, изразяващ се в трансформиране на поредните външни опозиции във вътрешно разграничаване (от «или – или» до «както..., така и») доведе до асимилиране на особеностите, характеризиращи конкурентните форми на литературно творчество, включително най-вече на съществените характеристики на моделите на инструменталната и популярната литература. Приетата тук гледна точка ограничаваше проблемното поле по принцип до т. нар. високохудожествена, сиреч автономно-елитарна литература. Подобно твърдение бе оправдано, доколкото съвременната литература (в тесния смисъл на думата) бе дефинирана посредством опозиции, т. е. посредством онова, от което тя искаше да се различава; в конкретния случай – чрез съзнателното противопоставяне на популярната (масовата) култура, от една страна, и на инструментализираната от идеологията и властта литература и дори от традиционните (често специфични за дадена етнично-културна общност) мотивировки на писателското призвание, от друга. Тук би трябвало все пак поне да припомним, че това бе дотолкова недостатъчно, че автономията по отношение на масовата култура, като и политизиранията и «политичността» на литературата с течение на времето се оказваха една от формите на вътрешни опозиции, чрез изграждането и преодоляването на които еволюираше цялата съвременна литература (разбирана в нейното широко значение). Това беше именно онази опозиция, чието разпадане стана един от най-ярките симптоми на кризата на модерността (и на развитието на най-новите поетики).

В резултат на този процес принципът на ексклузия (т. е. на дефиниране на своята различност чрез изключване и разграничаване) бе изместен и заменен с принципа на инклузивност (т. е. на дефиниране на своеобразието чрез съвместното съществуване и взаимното свързване на хетерогенни правила, конкурентни традиции и алтернативни поетики). Това наред с всичко останало означава, че характерните особености на новата литература си остават «инкluз» най-дълбоко интериоризираната част на най-новата литература (3). В заключение бих искал да обърна внимание на три генерални тенденции, които са резултат от еволюцията на литературата на XX в.

3.1. През XX в. се променя онтологичният статус на литературата, а следователно обсега и съдържанието на понятието художествена литература (дефинирана не чрез иманентните черти, съдържащи се в природата на моделната литературна творба – природа, разбирана извън историята и извън културата – но чрез стабилни в рамките на дадена историко-културна формация институционални критерии за постигане на статуса «литературност»). Трябва да отбележа, че опозицията *есенциално* : *институционално* дефиниране на литературата се появява от началото на века (втората под формата на понятието «канонизация», въведено от Тинянов и Шкловски). Еволюцията се изразяваше в преминаването от примата на есенциалното разбиране за литературата (в чиято сфера на въздействие идеята за институционализирането имаше маргинален, ексцентричен характер) към примата за концепцията за литературата като институция (в рамките на която старата концепция се дефинира като субстанциализиране на институционалността).

3.2. Променя се и статусът на литературата като предмет на литературното познание. Литературата вече не се възприема като езикова система, като нормативна система от жанрове и видове на речта, специфична *система от* езиково-естетически *правила*, а като *област на* езиковия *дискурс*, на социално или културно кодифицирана практика. Определям дискурс тук в най-общи линии: като институционализиран – в рамките на дадена историко-културна, в случая литературна, общност, отрасъл на знанието, политическа структура и т. н. – начин за обществена употреба на езика (следователно по-скоро като определен тип изказ, отколкото като конкретна дискурсивна практика). И в този случай опозицията на литературата като език и литературата като дискурс се появява в началото на XX в. под формата на моделна опозиция между поезията като «език в езика» (системна конструкция) и поезията като езикова хетерология (колоквиално-конверсационна констелация). Еволюцията и в тази плоскост доведе до обръщане на йерархията – до обръщане на йерархията – от примата на автотеличната конструкция към примата на многогласната хетерология, излизаща от – и локализирана в – универсума на дискурса.

3.3. На дълбоки промени е подложен и прагматичният статус на литературата (в сферата на нейното пред- и извънлитературно обкръжение, на обектните, субектните и «ситуационните» съотнасяния), в резултат на което психосоциалните, историко-политическите и културните контексти престават да се разглеждат като външни области по отношение на затвореното, автономно поле на литературата и се превръщат в негово необходимо вътрешно измерение и пълноправен компонент на дискурсивната сфера на литературата. Тази трансформация могат да обхванат опозиционните категории *автономия* и *принадлежност*, които също се появяват в ранния етап от развитието на литературата на XX в., и които също с течение на времето започват неочаквано да разменят местата си. Доминиращата позиция, заемана от принципа за автономия, се поема във все по-голяма степен от принципа за принадлежност (партиципация) на литературата като дискурсна област спрямо дискурсния универсум на културната действителност.

VI. Изводи: примерът на Тадеуш Ружевич

Ако трябва в заключение да дам някакъв конкретен пример за фактическото проявление на разгледаните тенденции, бих посочил – на първо място – творчеството на Тадеуш Ружевич. Защото то – от позициите на възприетата тук гледна точка – е истински прототипно. т. е. такова, в което като на палимпсест са записани всички ключови противоречия, но и опитът на съвременното изкуство, в което се утвърждава процесът на неговото съзряване и метаморфози; в което се вижда (и е доловима в дискурсивната конкретика) цялата история на литературната съвременност и на (полската) «следсъвременност». На първо място заради това, че в неговото остават видими травматичните следи на вписването на това творчество в конкурентните модели на съвременната литература. Второ, защото това творчество – много рано – започва да се подлага на промени, произтичащи от равнопоставеността на всичките четири дискурса в моделната хетерология на Ружевичевия текст. Трето, защото неговите поетически, прозаични и драматически текстове се отличават със значителна онтологична нестабилност: появата (публикуването) на поредните ръкописни версии, както и постоянните промени на написаните преди творби в новите издания, водят до това, че се оспорва статусът на «ненарушимия» художествен обект; не можем да идентифицираме текстовия «оригинал» – нито на първата, нито на окончателната версия[3]. Четвърто, поради това, че стилистично-жанровите особености на тези произведения свидетелстват определено, че решително е поставена под въпрос генологичната «чистота» на литературата като система; че се практикува литературна хетерология, отворена за всички регистри или разновидности на дискурса. И накрая, пето, поради факта, че това е творчество, което демонстративно отхвърля съвременните принципи на автономното изкуство (изолиращо се от «непорядъка» на живота с изкуствени – тук: творчески – правила и с херметичен много често език) и открито обявяващо се това литературното творчество да се опре на принципа за принадлежността на твореца и на неговото изкуство към света.

Превод *Магда Карабелова*

Modern Literature: Four Types of Discourses (theses)

The starting point of the paper is the question as to whether the concept of literature that has been functioning throughout the 20th century is becoming reduced to its traditional meaning that denotes 'fiction' in the sense of 'autonomous fiction'. The answer to this question is negative. It urges us to reject the essential features of 'literariness' (that are of decisive importance for the specificity and autonomy of literature) and leads to inventing a historic concept of the evolution of literature (mostly modern literature and, to a certain degree, the newest writing) as a debate-driven institutionalised area whose characteristics are defined by their own essence and the interaction of four main types of discourse: the fictional, autobiographic, documentary and essayistic. The paper is based on 20th century

[3] Вж. на тази тема: S k r e n d o, A. *Tadeusz Różewicz i granice literatury. Poetyka i etyka transgresji*. «Universitas». Kraków, 2000.

Polish literary material but the concept of the four types of discourse of modern literature and changes in literature's ontological, epistemological and pragmatic status in modern times can be put to the test not only with regard to Polish literature but to many others as well.

Ryszard Nycz: Literary Historian and Theoretician who works on Polish Literature from the end of the 19th century to the present, and on Theory of Literature, Literary Anthropology and Cultural Perspectives. He is a Professor and Head of the Literary Anthropology and Cultural Studies Department at the Institute of Polish Studies, Jagelonian University (Cracow). He is also a Professor at the Institute of Literary Studies (IBL, PAN, Warsaw), Editor-in-chief of the «Teksty Drugie» journal, and Head of the Editorial Section of the «Modern Horizons: Theory – Literature – Culture» series of the «Universitas» Publishing House. Author of the following books: *Modern Powers: Text Construction Issues* (1994, 2nd edition 1996); *The World of the Text. Poststructuralism and the Science of Literature* (1993, 2nd edition, 2000); *The Language of Modernism. A Historical and Literary Introduction. Poetics of Epiphany in Modern Polish Literature* (2001). Editor of: *After Structuralism* (1992); *Postmodernism* (1997); *Discovering Modernism* (1998); *Deconstruction in Literary Studies* (2000).

Елка Константинова (София)

Идеите на съвременната модерност: полската и българската художествена проза от 70-те и 80-те години на миналия век

Според мен, най-ценното и любопитното в изследванията на пост-модерното литературознание е свързано със света на идеите и с историята на идеите: философски и екзистенциални; с вярата в Бога, със смисъла на свободата, достойнството и правата на човека, с новите измерения на духовните ценности...

При съпоставителен анализ на българската и полската литература надделява не приближаването, а противопоставянето им, тъй като принадлежат към два доста различни, макар и двата славянски, народа. Силни контрасти съществуват в историята и културата на поляци и българи, в коренно различната им народопсихология (полският народ е известен със своето свободолюбие, а българският – с духовния си стоицизъм; полският – с дълбоко религиозния си мистицизъм, българският – с жизнелюбието, благоразумието и издръжливостта си...). И в миналото, и в модерността в полската литература са живи традициите на религиозната мистика, на тревожния романтизъм и на катастрофизма, а в българската обратно – позитивистичните нагласи и реалистичните народностни традиции, създадени още в епохата на Възраждането. В съвременния етап от развитието на двете славянски култури, поради еднаквия обществен строй от близкото минало, и в двете страни се появяват обективни икономически и политически условия за сходни процеси и тенденции между тях и в областта на изкуството. Главната, обединяваща двете литератури особеност, е антидогматичната им насоченост и породените от нея художествени постижения.

Възприемайки догматизма по-широко – не главно като рожба на комунистическия култ към личността, а изобщо като най-ефикасно средство за поддържане на какъвто и да било деспотизъм, произвол и издевателство над човешката личност, като форма за потъпкване на демократичните принципи в обществения живот, съвременните полски и български белетристи изследват детайлно механизмите му на действие и степените на нанесените от него психически поражения в психологическите и философските си творби с обществено, национално и универсално съдържание. Антидогматичният патос на съвременната полска и българска проза се проявява в силата на художествената истина и в начините, по които тя е поднесена: в господството на автентизма, в преливането на различни видове и жанрове като например документалния и фантастичния, в обогатяването на образността и на литературния език, изобщо във въвеждането на новаторска поетика и в свободата на интерпретациите.

Литературните и културни диалози на българската художествена мисъл с полската се активизират в епохата на модерността от началото на XX в. и особено в епохата на съвременната модерност. Типологическите сходства и различия в начина на художественото мислене и в жанровите форми на двете литератури видимо изпъкват – особено когато са поставени в широк европейски контекст. В ограниченото пространство на 70-те и 80-те години на миналия век съществените различия между полските и българските писатели се коренят в различното светоусещане на творците, в различния им начин на проблематизиране на битието.

Полската съвременна проза във философските си художествени реализации не се освобождава от теологическото наследство на християнска Европа и от традиционната си пристрастеност към загадъчното и мистичното в човешката психика. Навлизайки в християнската духовна проблематика, полските автори вярват в божествени морални закони и внушават увереността, че Доброто ще възтържествува в задгробния живот на душите и че в небесните им селения господства Справедливостта на Всевишния.

„Нашите човешки ценности ще достигнат пълно реализиране“[1] – пише Лешек Колаковски, изповядвайки верую на съвременния интелектуален елит на Полша.

Разсъждавайки върху теологическите традиции на философията, полските писатели поставят човешките страдания на историческите везни, които за разлика от божествените везни, не са способни да предотвратят противоречията между доброто и злото, нито пък да уравновесят силите между тях. В своите илюзорни марксически представи (най-често наложени отвън) българските творци вярват в историческата закономерност и в «светлото бъдеще» на световния исторически прогрес. Но човешките съдби и преживявания, освен видимите исторически и обществени детерминираности, притежават получена свише програмираност. За тях най-често се говори в модерната полска белетристика от разглеждания период и към човешките трагедии се прилагат значително по-мащабни измерения, отколкото са протичащите във видимото им фикцийно изображение.

В делничната екзистенция на персонажите в творчеството на Кажимеж Брандис, Йежи Анджейевски, Тадеуш Конвицки, Йежи Кшиштон, Едуард Стахура, Адолф Рудницки, Веслав Мишливски… навлиза изключителното, необяснимото, мистичното; усеща се връзката с Отвъдното и дори в крайно безнадеждните ситуации прониква небесно озарение.

В романа си *Хроника на любовни случаи* (1974) Тадеуш Конвицки разказва за самоубийства, за страшни смърти, за психически болни и страдащи хора, но в любовните и еротичните сцени тук присъства поезия и красота, въпреки преобладаващите внушения на мистичност и безверие в земния живот. Героите живеят със зловещи предчувствия и с мрачни видения, но романтичната любов, въпреки своите съчинени проблеми и мечти, вдъхва истинска хармо-

[1] Колаковски, Л. *Жрец и шут.* – «Демократически преглед», есен 1997. Студията е писана още през 1959 г.

ния с вярата във вечния живот на влюбените, чиито души ще бъдат заедно в безсмъртието си.

И в двете новели на Хелмут Кайзер: *Без край* и *Епитафия* (издадени в Краков през 1980 г.), както в повечето случаи, общественият живот в Полша през 70-те години довежда младата краковска интелигенция до пълно отчаяние. Тук дори и любовта, и еротиката боледуват тежко. Всичко става патологично в потискащо мизерния бит. Всичко наоколо се руши: моралът, трудовите навици, творческият ентусиазъм, любовната екзалтация. Дори интелектуалните занимания не носят удовлетворение на героите. В студентските общности дори религията не може да спре отчаянието на младите хора. Внушението на писателя е, че в несвободно общество интелектуалните усилия са напразни. Претворената атмосфера на безсмислие и пустота в умрелия стар Краков от 60-те години подтекстово внушава абсолютната необходимост от организирана и солидарна борба за демокрация.

В художествените реализации на полските писатели всеки герой е по свой начин нещастен и по свой начин търси утеха в религията, търси спасение в духовната съпротива. Религиозността присъства във всичко: и в отношението към родината и родната земя. Романът на Веслав Мишливски *Камък върху камък* (1984), чието заглавие е взето от първите думи на една полска народна песен и чиято нарация е изградена в народопсихологически и философски контекст, изразява религиозното чувство на съвременния селянин към полската земя, на която иска да построи семейната си гробница. В изповедта си героят казва: „пръстта е най-лека там, където човек се е родил. Там земята е като Божия люлка. И смъртта като че ли се връща назад да си полегне в нея. И се люлее, люлее докато отново човек стане нероден, непоявил се на бял свят". Мъдростта на полския селянин неизбежно съдържа мистичност.

Абсурдите на съвременността изпълват и интелектуалното мистично пространство на Тадеуш Конвицки в романа му *Възнесение* и в историческия му роман *Бохин* (по името на селище в Литва), където големият писател великолепно имитира някогашното романтично и дори сантиментално разказване на Елиза Ожешкова, изпълвайки го с трансцедентните предчувствия и видения на главната героиня и нейната трагично-романтична съдба.

Българският интелектуалец и през двете разглеждани десетилетия е разпъван между крайно противоречиви състояния на мисълта и емоцията, между вярата и неверието в себе си и в собствените си душевни сили, в личната си духовна издръжливост (например в романите на Павел Вежинов *Нощем с белите коне* и *Везни*). Безнадеждно и катастрофично се проблематизират човешките съдби в българските романи, новели, разкази, като *Двама в новия град* на Камен Калчев, *Пътуване към себе си* на Блага Димитрова, *Неспокойно съзнание* на Александър Геров, *Пътища заникъде* на Богомил Райнов). И в българската съвременна проза, както в полската, катастрофизмът се налага като литературно направление, изключващо задължителния оптимизъм на социалистическото изкуство.

В трагичните съдби на героите при българските белетристи много рядко проблясва надеждата за Божията Справедливост. Например в повестта на Па-

вел Вежинов *Бариерата* подтекстово се загатва, че способността на Доротея да лети, е качество на безсмъртната ѝ душа, която има шанс да намери покой в извънземния живот. За божествената същност на изкуството изпява своя химн Виктор Пасков в *Легенда за Георг Хениг*, а майсторът на научната фантастика Любен Дилов в романа си *Пътешествието на Икар* среща героите си космонавти с Бога.

Полската проза мистифицира човешкия психически живот и не приема идеологическите манипулации и опитите за управляване на личността, за уподобяване и обезличаване. Хората на изкуството в Полша споделят убеждението на Марсел Пруст, че социалните роли са резултат „от една конвенционална ситуация", а конвенционалността е винаги срещу изкуството.

В някои български белетристични творби още от 60-те години се появяват черти на една нова модерност, качествено различна от модерността на 20-те и 30-те години на 20-тия век, но за оформен постмодернизъм говорим едва през 90-те години, когато постмодерността все по-категорично изразява себе си, а постмодерното съзнание става все по-фрагментарно. Българският постмодернизъм закъснява с цяло десетилетие в сравнение с полския, а с идеите си за Бога и за моралния закон и днес съществено се различава от полския.

В претворените светове на полския художествен елит се внушава религиозното хуманно верую, а именно: „да се мъчим да съчетаем най-трудните за свързване стихии: доброта без унизителна снизходителност, смелост без фанатизъм, интелект без резигнация и надежда без заслепение"[2]. „Нашата голяма награда е на небесата"[3] – внушава полският философски настроен творец, който не позволява да го поробват никакъв вид фанатични идеи и крайни, екзалтирани емоции, не се поддава на наивен оптимизъм по отношение на човешкото общество и на политическите режими. Вярата в моралния закон, като най-дълбоко вкоренена в полската литература, одухотворява атмосферата и на постмодернистичната нарация.

От религиозността произлиза и убеждението на полските автори, че конкретните страдания на едни хора могат да помогнат на другите да заживеят по-добре, по-съдържателно. В съвременната българска модерност от 70-те и 80-те години подобни идеи не са господстващи, тъй като белетристите не търсят утеха и изход в перспективите на трансценденцията, нито в религиозността.

При съпоставяне на белетристите от двете страни: Й. Анджейевски, Т. Конвицки, К. Брандис, Й. Кшиштон, Р. Братни с Емилиян Станев, Йордан Радичков, Блага Димитрова, Вера Мутафчиева, Генчо Стоев, Ивайло Петров… различията в света на идеите са очевидни: различно се оценява стадният характер на колектива, на родовите и на социалните групировки, различно е отношението към обществено-политически химери, култа към изкуството като най-примамлива и приемлива илюзия за света, към спасяване на творческата личност от нравствено падение при политическите компромиси в името на лични

[2] Колаковски, Л. *Цит. съч.*

[3] *Пак там.*

БАН - Институт за литература БИБЛИОТЕКА

интереси. Различен е и погледът към фантазния живот на обществото, както и към персонажа, у когото дреме латентна параноя (например романа на Йежи Кшиштон *Лудост*, чиято философско-психологическа нарация непрестанно изпраща послания към съвременното човечество, и новелата на Александър Геров *Неспокойно съзнание*, в която основен е процесът на полудяване и е представен в тревожното наративно пространство с медицинска словесност).

При полските творци на съвременната модерност личността деградира духовно, когато заживява изцяло с отношенията между потиснати и потисници, а при българските – деградацията или извисяването на характера зависят от мястото на личността в общественото битие – по-точно от това дали тя е от средата на потиснатите или на потиснициите. Различно значение в двете литератури се отдава и на социалните конфликти като съществени фактори в екзистенцията на индивида, както и на въздействието на тези фактори върху волята на прераждането му.

70-те и 80-те години на XX в. са период на преход към модерност от нов тип и в двете литератури, но в полската още тогава постмодернизмът започва да надделява над автентизма и катастрофизма, свързани с новото мислене, родено в борбите на всенародното движение «Солидарност».

В България подобен процес се извършва през последното десетилетие на отминалия век, а през 70-те и 80-те години все още преобладава конкретиката в художественото разкриване на истината (романа *Хайка за вълци* от Ивайло Петров), истината за близкото тоталитарно минало и националното битие, за промените в народопсихологията, за страданията и униженията на българина... В нашата белетристика от разглежданите десетилетия героите оформят своите съдби в актуалните случвания на своята епоха, а всеки художествен факт започва все повече да се изпълва със смисли, по-дълбоко скрити, отколкото е собственото му съдържание във фикцийното време, в което протича.

Сходна е тенденцията в полската и в българската белетристика към преодоляване дефинирането на героя и съсредоточаване върху съзерцанията и преживяванията му. Господства тенденцията, която води до модернизиране на нарацията със символни и алегорични значения, с различни смислещоносещи знаци, които могат да бъдат различно разчетени. Същността на метафоричния разказ се определя не от това, което се случва в художественото пространство, а от самоидентификацията на героя, потопен в историческата обществена среда и излъчващ своя, неповторима атмосфера на скрити и загадъчни послания (в драматургията на Елин Рахнев, в прозата на Емилия Дворянова и на Алек Попов).

Отсъствието на монотонност и делничност характеризира най-добрите произведения на двете литератури. Празничността, която носят загадките и странностите в съвременната модерна проза са предизвикани от различни мотиви и действия (в полските творби – от метафизични и мистични явления и състояния, а в българските – от спонтанни изблици на жизнелюбие и необясним стоизицъм).

Жизнената енергия при нашите белетристи се възпламенява най-често от контакти с природата или от лични преживявания като: любов, преданност

към рода, синовна привързаност, приятелска вярност... Героите – носители на борчески идеи за обществена и нравствена промяна, характерни за полското изкуство от времето на «Солидарност», естествено отсъстват от нашата литература поради отсъствието на подобен на «Солидарност» феномен. Макрокосмосът и микрокосмосът на персонажа в полската и в нашата художествена проза от края на века са или в херметично затворени пространства без пролука и изход (*Пътища за никъде* на Богомил Райнов и *Отклонение* на Блага Димитрова) или вътрешните светове са отворени към илюзорни промени в бъдещето на Полша, а мрачната реалност разбива илюзиите (в романите на Веслав Мишливски *Камък върху камък* и на Тадеуш Конвицки *Възкресение* и *Зверочовекопризрак* – изградени върху опростен и автентичен разказ за трагично унизителното ежедневие на поляка с комлицирана психика).

Българските разказвачи и романисти, по цензурни съображения, избягват автентизма на претворяването; служат си с въображаеми светове от далечни галактики, с езоповски език разказват тъжно-смешни истории, представят в игрови ситуации чрез митически и приказни сюжети и герои съществени и актуални истини (като в разказите *Януари* и *Верблюд* на Йордан Радичков).

Екзистенциалната безпомощност на българина от 70-те и 80-те години на миналия век значително се различава от самочувствието на обединения в борбата за демокрация и за доброто на Полша гражданин от същите десетилетия, тези исторически сложили се различия до голяма степен обуславят различията в художественото мислене на писателите и в идеите на двете съвременни славянски литератури.

Similarities and Differences in Problematising Modern Life: Observations on Polish and Bulgarian Prose from the 70^{s} and 80^{s} of the 20th century

The presented text attempts to draw a comparison between writers such as Jerzy Andrzejewski, Tadeusz Konwicki, Roman Bratny, Kazimierz Brandys, Jerzy Krzysztoń, Emilian Stanev, Pavel Vezhinov, Yordan Radichkov, Blaga Dimitrova and others. The main question posed by the paper is that of moral dimensions of the national character. The author's attention has been drawn to the attitude of the studied writers to recreating man's spiritual world and his ability to oppose the totalitarian regimes in either country. The prose analysed in the paper reflects a common striving to overcome description in character-drawing and to lay a greater emphasis on narration of the synthesised human experience and the individual characters' experiences.

In the chosen works, action or intrigue do not present the most prominent component, as Blaga Dimitrova's *to One's Self* or Jerzy Krzysztoń's *Derangement show*. Special attention is devoted to the way in which distinguished Polish and Bulgarian writers interpret social conflicts as important for the existence of the modern individual. Also, there is the powerful desire and will of the protagonist for reincarnation.

The author is particularly interested in the different perceptions of Being in Polish and Bulgarian writers as well as in the degree to which this issue is linked to society and the individual.

Elka Konstantinova is a Professor in Modern Bulgarian Literature. She heads the section of New Bulgarian Literature at the Institute of Literature, BAS. A many years' Lecturer in

Bulgarian at the Jagelonian University, and a Scholar of Modern Polish Science-Fiction as well as of prominent moral and political aspects of Modern Polish and Bulgarian Literature. Author of: *Georgi Raichev. Life and Works* (1982); *The Bulgarian Short Story: Past and Present* (1987); *The Imaginary and the Real. Bulgarian Science-Fiction* (1987); *What Shall We Say to the Young Hearts* (2002).

Владжимеж Болецки (Варшава)

Модернизмът в полската литература през XX век (въведение)*

Терминът «модернизъм» се появява в полската литература преди повече от столетие, но и до ден днешен той няма точно фиксирано приложение, нито стабилизирано значение, което да е възприето от историците на полската литература. Казано накратко, в полската история на литературата от XX век, терминът «модернизъм» предизвиква поне две затруднения: 1) с термина и 2) с предмета.

Модернизмът и традициите на модерността

Тези въпроси са вече разисквани многократно в западноевропейското литературознание[1]. Най-общо казано, «модернизмът» е интерпретиран като последица от цивилизационните и историческите процеси, определяни с термина «модерност» (*modernity*). Самият термин обаче е многозначен. Той се употребява: 1) като определение за идеи (философски, обществени, художествени), както и за цивилизационни процеси, които продължават цели векове; 2) за исторически събития през конкретен век; 3) като название за универсалната нагласа на човека спрямо света. Най-общо казано, терминът «модернизъм» се употребява в широк и тесен смисъл.

В широк смисъл, модернизмът означава съвкупност от явления, чиято динамика е предизвикана от противопоставянето на онова, което в културата наричаме «старо» и онова, което е «ново», или, казано по друг начин – на «традиционното» срещу «модерното». В Европа това противопоставяне е постоянен елемент от историята на културата. Историците изреждат различни факта, които – приблизително от XV в. насам – са се оказвали решаващи за «новото» в европейската култура, например: 1) Реформацията, която в постсредновековна Европа представлява първата голяма цивилизационна промяна – Европа

*Това е променена версия на статията, озаглавена *Modernism in Poland : The Troublesome Subject*. – In: *Swedish-Polish Modernism. Literature – Language – Culture*. Ed. by Małgorzata Anna Packalen & Sven Gustavson, Kungl. Vitterhets. Historie och Antikvites Akademien, Konferenser 56. Stockholm, 2003. Настоящата версия – на която продължавам да гледам като на *work in progress*, – е подготвена със субсидия от Полския научен фонд (FNP) и е озаглавена *Badania nad modernizmem w Polsce*.

[1] Вж. C a l i n e s c u, M. *The Idea of Modernity*. – In: *Faces of Modernity : Avant-Garde, Decadence, Kitsch*. Bloomington – London, 1977, 11–92; F o k k e m a, D., I b i s h, E. *Modernist Conjectures. A Mainstream in European Literature 1910–1940*. London, 1987; M o r a w s k i, S. *Na tropach modernizmu jako formacji kulturowej*. – «Teksty Drugie», 1994, nr 5–6; M o ż e j k o, E. *Modernizm literacki : niejasność terminu i dychotomia kierunku* (пак там).

след Реформацията става «нова»; 2) Научната революция през XVII в. (Галилей, Нютон, Лайбниц, Декарт); 3) Спорът на т. нар. «съвременници» и «античници» (*guerelle*), който засяга съвместното съществуване на античността и съвременната култура (XVII в.) и има принципно влияние върху развитието на френската литература; 4) Идеологията на Просвещението, разбирана като свързване на институциите и нормите на обществения живот с мисленето, основаващо се на рационализма (на идеите за обществения договор, за човешките и гражданските права, за правовата държава и т. н.), както и на оспорването на модела на света, базиращ се на религията. С проблема за модерността на Просвещението се свързва и мирогледната криза, продължаваща от края на XVII в.[2], а също и последвалият след един век конфликт между цивилизация и природа, критиката на идеите на прогреса, обществените институции, напр. в трудовете на Ж.-Ж. Русо. Следователно в широк смисъл начало на модернистичната формация слага постсредновековната, ренесансовата антропология, а към историята на модернизма отнасяме изменящите се през вековете последици от тази антропология в обществената и политическата история и в историята на културата (във философията, естетиката, изкуството).

В тесен смисъл «модернизъм» означава литературни или художествени идеи, дефиниращи «същността на модерността», т. нар. съвременност, сегашната епоха. Основен цивилизационен факт за възникването на тази идея е развитието на капиталистическата система през XIX в., промишлената революция (т. нар. индустриализация), стремежът към икономически прогрес, формирането на системата на парламентарната демокрация, научната революция на границата между XIX и XX в. (математика, физика, химия, обществени науки и по-специално: етнология, лингвистика, психология) и т. н.[3] От средата на XIX в. към най-важните традиции, които съставляват съвременното схващане за термина «модернизъм», се включват между другото следните явления: 1) Просвещенско-романтическата концепция за «естетическата революция» (Шлегел, Шилер, *Писма за естетическото възпитание на личността*), която води към идеята за автономност на естетическите ценности и за еманципирането на човека чрез изкуството; 2) Концепцията «*modernité*» (Готие, Бодлер), т. е. за изкуството, представящо съвременността и темите от ежедневието в техния естествен, локален колорит, противопоставяни на историческото изкуство, използващо костюми и «надвремеви» реквизит. В тази концепция

[2] Hazard, P. *Kryzys świadomości europejskiej 1680–1715* (1935). Przeł. J. Lalewicz, A. Siemek. Wstęp A. Żurowski. Warszawa, 1974.

[3] Schleifer, R. *The Second Industrial Revolution : History, Knowledge, and Subjectivity.* – In: *Modernism and Time. The Logic of Abundance in Literature, Science, and Culture, 1880–1930.* Cambridge, 108–148; Childs, P. *Modern, modernism, modernity.* – In: *Modernism.* London – New York, 2000, 12–17; Calinescu, M. *The Idea of…*; Squillace, R. *From Modernity to Modernism.* – In: *Modernism, Modernity, and Arnold Bennett.* London, 1997, 15–35; Luthersson, P. *Modernism och individualitet* (English summary. Przeł. A. Bladh). Stockholm, 1993; Morawski, S. *Na tropach modernizmu…*; Bocola, S. *The Art of Modernism. Art, Culture, and Society from Goya to the Present Day.* Munich – London – New York, 1999. Заслужава внимание и фактът, че «модернизъм» се нарича реформаторското движение в католическата църква в края на XIX и началото на XX в., порицано от папите Лъв XII и Пий V.

естетиката на «модерността» се изразява в откриване на красивото в мимолетните, преходните неща, детерминирани от времето и пространството. Идеал за модерното изкуство става фиксирането на променливото и локалното в настоящето. В живописта идеалът *modernité* се осъществява от импресионистите[4]; 3) Френският символизъм в два варианта, създадени от поезията на Рембо и от поезията на Маларме[5]; 4) Т. нар. антипозитивистичен прелом, който представлява най-важния философски «тил» на модернизма в изкуството в края на XIX и началото на XX в. (напр. *Lebensphilosphie*, феноменологията); 5) Авангардните движения в Европа, които започват около 1909 г. (кубизъм, футуризъм, експресионизъм, дадаизъм), но чийто развой и популярност продължават и след 1918 г. (сюрреализъм)[6]. Тази концепция днес е характерна за англосаксонската критика.

Разбиран именно така – като съвкупност от гореспоменатите традиции – модернизмът се появява като художествено движение в Европа и САЩ през втората половина на XIX в. и се развива през първата половина на XX в. Според някои изследователи той достига своя апогей през 30-те години, изчезва постепенно в средата на 60-те години (в САЩ още през 50-те) и бива заместен от постмодернизма/постмодерността. Според изследователите модернизмът се развива различно в отделните страни и съществува през целия XX в. – това е валидно например за Източна Европа. В изследванията върху модернизма откриваме още две противоречия: 1) Някои изследователи твърдят, че с термина «модернизъм» се прави опит да се назовават различни художествени явления през XX в., които фактически нямат почти нищо общо помежду си. Затова «модернизмът» трябва да се разбира само в тесния смисъл – единствено като реализация на точно определени идеи («модернистични / на модернизма»), а не широко – като епоха, в която всичко е модернистично *ex definitione*. Други мислят точно обратното: „колкото повече ограничения, толкова – парадоксално – по-малко смисъл, с който е богат модернизмът“[7]; 2) Смята се, че модернизмът е по-скоро универсално, отколкото регионално явление, възникнал и развивал се преди всичко в западноевропейските страни. През последните години обаче се подчертава все по-често, че независимо от общите за много страни идеи модернизмът е вътрешно силно дефиренциран (хронология, проблеми, контексти) в зависимост от националните традиции и от историческите събития в отделните страни. От тази гледна точка различията между отделните национални разновидности на модернизма са – според много изследователи – често са много по-очевидни, отколкото приликите. Това

[4] Baudrillard, J. *Modernité*. – In: *Encyclopedia Universalis*. Paris, 1985, 424–426; *Les oublies de la modernité*. Ed. by C. Debon et H. Cudak. Warszawa, 1997.

[5] Вж. Friedich, H. *Struktura nowoczesnej liryki. Od połowy XIX do połowy XX w.* Przeł. E. Feliksiak, 1978.

[6] Вж. напр. Porębski, M. *Granica współczesności. Ze studiów nad kształtowaniem się poglądów artystycznych XX wieku*. Wrocław, 1965.

[7] Morawski, S. *Na tropach...*, s. 63. Вж. Bradbury, M., McFarlane, J. (ed. by) *Modernism. A Guide to European Literature 1890–1930*. London, 1991; Możejko, E. *Modernizm literacki...*; Luthersson, P. *Modernism och...*; Bocola, S. *The Art of Modernism...*

се отнася до различията между западно- и източноевропейския модернизъм, както и между модернизма на двете Америки и този в Западна Европа или дори между модернизма в англосаксонските и скандинавските страни[8].

Концепции за модернизма в Полша

Като пример за прецизно описание на модернизма като явление в историята на полската литература досега можем да посочим само концепциите на Кажимеж Вика, Хенрик Маркевич и Йежи Липски. Всички те обаче са ограничени в рамките на литературата за Млада Полша. Въпреки че много изследователи след това използват по-широкото значение на термина (напр. Б. Данек-Войновска, М. Делапериер, С. Ейле, М. Легерски, Е. Можейко, А. Нюкеркен, Р. Нич, Р. Пшибилски, Г. Риц) в полското литературознание продължаваме да усещаме липсата на стабилизирано значение на термина и явлението модернизъм[9]. Преди да представя собственото си предложение – което дължи много на всички изброени автори – ще се занимая с трудностите, на които се натъква историкът на полската литература от XX в., опитващ се да установи наличието на модернизъм в нея в по-широко от досега приетото значение.

---

[8] Внасянето на нови значения в термина «модернизъм» води до това, че някои изследователи го употребяват в множествено число или наблягат на различията в отделните **модернизми**. Вж. N i c h o l l s, P. *At a Tangent : Other Modernisms*. – In: *Modernisms. A literary Guide*. London, 1995, 193–222; E i l e, S. *Modernist Trends in Twentieth-Century Polish Fiction*. London, 1996, 1–18; E v e r d e l l, W. R. *What Modernism Is and What It Probably Isn't*. – In: *The First Moderns. Profiles in The Origins of Twentieth-Century Though*. Chicago – London, 1997, p. 7; C a r t e r, B. G. *Modernism*. – In: *Encyclopedia of World Literature*. Farmington Hills, 1999, 278–279; E y s t e i n s s o n, A. *The Concept of Modernism*. London, 1990; M i t c h e l l, P. M. *The Concept of Modernism in Scandinavia*. – In: *Facets of European Modernism*. Norwich, 1985, 243–256; S y m o n s, J. *American Modernism Is Distinct from European Modernism*. – In: S c o t t, B. (ed. by) *American Modernism*. San Diego, 2000, 36–43; S a l g a d o, C. A. *From Modernism to Neobaroque. Joyce and Lezama Lima*. London, 2001; K r y s i n s k i, W. *Modernist Fallacies and Ambiguities of the Modern*. – In: M o r r i s, P. D. (ed.) *A World of Slavic Literatures : Essays in Comparative Slavic Studies in Honour of Edward Możejko*. «Slavica». Bloomington, 2002, 211–227; G i e r u s, J. *Russia's Road to Modernity*. Warszawa, 1998. И в това отношение не е постигнато съгласие, напр. според някои изследователи модернизмът в Скандинавия е възникнал почти едновременно с европейския авангард на XX в. (L u t e r s s o n, P. *Modernism och...*), а според други – едва в средата на XX в. (M i t c h e l l, P. M. *The Concept of...*, p. 246)

[9] W y k a, K. *Modernizm polski*. Warszawa, 1959. За да не си присвоявам заглавието на тази книга, аз си служа с формулировката «модернизмът в Полша». M a r k i e w i c z, H. *Młoda Polska i izmy*. – In: W y k a, K. *Modernizm polski*; L i p s k i, J. J. *Twórczość J. Kasprowicza*. Warszawa, 1975; D a n e k-W o j n o w s k a, B. *S. I. Witkiewicz a modernizm. Kształtowanie się idei katastroficznych*. Wrocław, 1976; D e l a p e r i è r r e, M. *Arkana modernizmu*. – «Teksty Drugie», 1994, nr 5–6; E i l e, S. *Modernist Trends in Twentieth-Century Polish Fiction*. London, 1996; K o r n i e j e n k o, A. *Próba periodyzacji procesu historycznoliterackiego*. Kraków, 1998; L e g i e r s k i, M. *Modernizm Witolda Gombrowicza*. Stockholm, 1996 (Warszawa, 1999); M o ż e j k o, E. *Modernizm literacki...*; N i e u k e r k e n, A. van, *Ironiczny konceptyzm. Nowoczesna polska poezja metafizyczna*. Kraków, 1998; N y c z, R. *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*. Wrocław, 1997; P r z y b y l s k i, R. *J. Iwaszkiewicz i modernizm*. – In: *Eros i Thanatos*. Warszawa, 1970; R i t z, G. *J. Iwaszkiewicz. Pogranicza nowoczesności*. Kraków, 1999.

I. Затруднения с термина

1. Кажимеж Вика определя модернизма като явление, което доминира в ранната фаза на Млада Полша, приблизително отговарящо на термина «декадентство» и отграничава модернизма като художествено направление в края на XIX и началото на XX в. от периода на Млада Полша. Несъмнено днес можем да запазим това значение на термина «модернизъм». Така впрочем постъпват много изследователи (напр. Х. Маркевич, М. Подраза-Квятковска, А. Маковецки), които разграничават значенията на тези два термина. В тази концепция обаче не е възможно да се използва терминът «модернизъм» в неговото по-широко значение[10].

2. Можем да разширим значението на термина «модернизъм» върху цялата Млада Полша, както вече е правено в критиката в периода между двете световни войни (1918–1939). Подобна позиция дава възможност да се изгради здрава опозиция между модернизма (възприеман като цялата литература на Млада Полша) и литературния авангард в Полша след 1918 г., интерпретиран като съвкупност от всички новаторски художествени концепции. Впрочем противопоставянето на модернизма и авангарда е често срещано явление в западноевропейската научна литература[11]. Тази концепция обаче прави невъзможно прилагането на термина «модернизъм» за описание на полската литература след 1918 г., тъй като в този период той функционира като пейоративно определение (т. нар. «негативна традиция»[12]). Можем наистина да разширим термина «авангард» върху целия междувоенен период, но това фактически би означавало да се запази на досегашната подялба на периоди (период на модернизма, период на авангарда). В резултат на това, затрудненията, произтичащи от определянето на предмета на модернизма се пренасят и върху проблематиката на авангарда в Полша[13]. При такова разделяне не е възможно и смис-

[10] M a r k i e w i c z, H. *Młoda Polska...*; P o d r a z a - K w i a t k o w s k a, M. *Literatura Młodej Polski.* Warszawa, 1992; M a k o w i e c k i, A. Z. *Modernizm.* – In: *Literatura polska XX wieku.* Vol. I. Warszawa, 2000. Вика преформулира концепцията си в статията *Modernizm* в *Przewodniku Encyklopedycznym* pt. *Literatura Polska* (wyd. I, 1984), като разширява времетраенето на модернизма (1880–1910) и обхвата на явленията (открива елементи на модернизма в декадентството, символизма, парнасизма и в артистичната бохема), но в крайна сметка се придържа към по-тясното значение на модернизма като едно от направленията на Млада Полша. В историята на полското изкуство аналогично значение на термина утвърждават изследванията на В. Юшчак, напр.: J u s z c z a k, W. *Wojtkiewicz i nowa sztuka.* Warszawa, 1965; *Malarstwo polskie : modernizm.* Warszawa, 1977; Срв. M o r a w s k i, S. *Na tropach modernizmu...*, s. 63.

[11] Най-вече в историята на изкуството, въпреки че в нея то има съвършено различен смисъл от коментирания тук, напр. в класическата студия на Гринберг. Вж. G r e e n b e r g, C. *Avant-Garde and Kitsch* (1939) [препечатка] – In: *Mass Culture. The Popular Art. In America.* New York, 1968. Вж. избрани негови есета: «Kresy», 2001, nr 3, 198–213.

[12] Терминът е въведен от Я. Славински, вж. S ł a w i ń s k i, J. *Koncepcja języka poetyckiego Awangardy Krakowskiej* (1967). Kraków, 1998, s. 263 i n.; вж. също Ł a p i ń s k i, Z. *Dwaj nowocześni: Leśmian i Przyboś.* – «Teksty Drugie», 1994, nr 5–6. Срв. J a r z ę b s k i, J. *Między awangardą a modernizmem: Witkacy, Schulz, Gombrowicz* в книгата на с ъ щ и я: J a r z ę b s k i, J. *W Polsce czyli wszędzie. Szkice o polskiej prozie współczesnej.* Wydawnictwo PEN. Warszawa, 1992.

[13] Вж. трудовете на Г. Газда: G a z d a, G. [речниковата статия] *Awangarda.* – In: *Słowniku Litera-*

леното приложение на термина «постмодернизъм» в историята на полската литература.

3. Би могло обаче да се отхвърлят възприетите в историята на полската литература значения на термина «модернизъм» и – подобно на концепциите на много западноевропейски изследователи – да се приеме, че модернизмът означава единствено авангарда[14]. Подобно становище има няколко преимущества. Първо, тази концепция затвърждава – съгласно полската литературна и научна традиция – ясно изразеното противопоставяне между литературата на Млада Полша (1890–1918) и литературата на Втората република [II Жечпосполита – М. К.] (1919–1939/1945). Второ, в тази концепция терминът «модернизъм» се възприема като синоним на «модерността», което е в унисон с програмното съдържание на авангардните движения. Трето, тази концепция позволява да се описва «модернизмът» (както и съвкупността на авангардните явления) в неговото продължително битуване през следващите десетилетия от историята на полската литература през XX в. Тази позиция позволява да се въведе в историята на полската литература категорията «постмодернизъм» в смисъл на поставангард[15]. Тази концепция обаче би била източник на сериозни проблеми. Терминът «модернизъм» би се превърнал в омоним и би означавал едновременно Млада Полша (в исторически смисъл) и авангард (в проектиращ смисъл), т. е. навсякъде, където този термин би се появил, би трябвало да се предефинира неговото значение. Второ – и това е най-важният аргумент, – подобно становище би означавало фактически да признаем парадигмата на авангарда за критерий при дефиниране на понятието «модерност», т. е. така, както са го разбирали полските авангардисти през междувоенния период (напр. футуристите, Пайпер, Пшибош, а по-късно и Сандауер[16]). Това би означавало да привилегироваме една историческа перспектива (литературата на Втората република срещу литературата на Млада Полша). Тогава извън ясната опозиция между модернизма и авангарда би останало творчеството на

---

tury Polskiej XX w., както и – In: *Słowniku europejskich kierunków i grup literackich XX w.* Warszawa, 2001. Срв. Bojtár, E. *Awangarda wschodnioeuropejska jako kierunek literacki.* – «Przegląd Humanistyczny», 1973, nr 11; Murphy, R. *Theorizing the Avant-Garde, Modernism, Expressionism, and the Problem of Postmodernity.* Cambridge, 1998.

[14] С такова значение модернизмът функционира в полската критика след 1918 г. (напр. в «тригичен контекст.

[15] Zob. Behler, E. *Modernism and Postmodernism in Contemporary Thought, in Irony and the Discourse of Modernity.* Seattle – London, 1990, 3–36; Alexander, M. *From Modernism to Postmodernism, in Flights from Realism. Themes and Strategies in Postmodernist British and American Fiction.* London, 1990; Brooker, P. (ed. by) *Modernism/Postmodernism.* London – New York, 1992; Morawski, S. *Na tropach modernizmu...*, 74–78; Murphy, R. *Theorizing the Avant-Garde...*; Eile, S. *Postmodernism.* – «Teksty Drugie», 1994, nr 5–6; Porębski, M. *Moderność, moderna, postmodernizm : przedłużenie czy opozycja wobec modernizmu.* – In: *Kryzys czy przełom. Studia z teorii i historii literatury.* Red. M. Lubelska i A. Łebkowska. Kraków, 1994. Morawski, S. *Awangardy XX wieku – stara i nowa.* – «Miesięcznik Literacki», 1975, nr 3; Giżycki, M. *Koniec i co dalej? Szkice o postmodernizmie, sztuce współczesnej i końcu wieku.* Gdańsk, 2001.

[16] За съдбата на тази концепция след Втората световна война вж. Wołowiec, G. *Nowocześni w PRL. Przyboś i Sandauer.* Warszawa, 1999.

писатели, които не се вместват нито в едната, нито в другата парадигма, напр. творчеството на Лешмян, който отхвърля модерността в смисъл на авангард. Или пък творчеството на Й. Гедройч и Ч. Милош, които отхвърлят и модернизма (в смисъла на Млада Полша) и авангарда (в англосаксонското значение на модернизма). Извън споменатата опозиция биха останали и някои отделни творби, за които бихме могли да кажем, че са модернистични по «съдържание» (в смисъла на Млада Полша), но авангардни по «форма», напр. романът *Нетърпеливи* на З. Налковска или прозата на Б. Шулц.

4. Много по-рано обаче, в научната литература се появяват концепции, свързани с разширяването на значението на термина «модернизъм» в полската литература върху явления, които прекрачват границите на литературните течения и периоди. Те водят началото си от изследванията на Липски за Каспрович и на Славински за Лешмян[17]. През 90-те години Славински – както навремето Вика – формулира като енциклопедична статия собствена концепция за модернизма в полската литература. Славински пише:

> В полската литература модернистичният канон – независимо от влаганото в него съдържание – би трябвало да обхване творчеството на такива писатели, като: В. Берент, Ст. Бжозовски, К. Ижиковски, Б. Лешмян, Ст. И. Виткевич, Б. Шулц, В. Гомбрович, Т. Пайпер, Ю. Пшибош, Й. Чехович, Ч. Милош, Т. Ружевич, М. Бялошевски.

Разглеждайки западноевропейските концепции, Славински ги съпоставя с явленията в полската литература и изброява „характерните черти на модернизма“: 1) автономни и неинструментални естетически цели; 2) разделяне на «истинското» (елитарното) от масовото (дидактичното, народното) изкуство; 3) култ към оригиналното и отхвърляне на традицията; 4) култ към експеримента; 5) теоретична обусловеност на творческото действие (самостоятелна роля на литературните манифести); 6) търсене на своеобразието на изкуствата – есенция на живописността, музикалността и поетичността; 7) отхвърляне на миметизма (на характерните за XIX в. форми на реализъм и натурализъм); 8) възприемане на литературното произведение като съзнателно организиран, завършен и самостоен продукт; 9) опозиция на конструкцията (формата) и експресията (израза) във всяка творба; 10) връзка на изкуството с промените в модерната цивилизация (антиномия на похвалата и възражението)[18].

5. През последните години в полската литературна критика терминът «модернизъм» бе неколкократно разширяван и върху литературни явления от втората половина на XX в., но тези опити трудно могат да бъдат приети като стойностни изследователски предложения. Защото те не даваха отговор на основните историко-литературни въпроси[19], като например: дали модерниз-

[17] S ł a w i ń s k i, J. *Przypadki poezji*. Kraków, 2001.

[18] Речниковата статия *Modernizm*. – In: G ł o w i ń s k i, M., O k o p i e ń - S ł a w i ń s k a, A., S ł a w i ń s k i, J. *Słownik terminów literackich*. Wrocław, 1998, s. 319.

[19] Срв. M o ż e j k o, E. *Modernizm literacki*...; C h i l d s, P. *Periods, Genres, Models*. – In: *Modernism*. London – New York, 2000, 18–25; Вж. също: D ą b r o w s k i, M. *Dekadentyzm współczesny. Główne*

мът е наименование на литературно течение, стил, нагласа, период или на целия XX в.; какви са характеристиките на този «модернизъм» и връзките му с останалите литературни течения в полската литература от XX в. и т. н.

6. Въпреки опитите за екстензивно приложение на термина «модернизъм», монолитното описание на различни явления в полската литература през целия XX в., като например творчеството на Берент и Пшибош, на Пшибишевски и Бялошевски, на Бжозовски и Херберт, на Мацкевич и Гомбрович, на Милош, Бучковски или пък Ружевич, си остава постулатно[20]. С други думи, в полската история на литературата липсва стабилизиран език, чрез който, например, да се обединят в една проблемна цялост символистично-експресионистичните идеи на Млада Полша с програмите на авангарда, с емигрантската литература или литературата след 1956 г. чак до последните десетилетия на XX в. Несъмнено корен на тази цялост е традицията на авангарда. Но макар и традицията на авангардизма да се отнася към най-важните съставки на полската литература след 1918 г., за цялостната реконструкция на модернизма в Полша е необходимо да се създаде такъв модел на явлението, който би взел под внимание и неавангардните, и антиавангардните, и извънхудожествените идеи на модернизма[21].

* * *

Изборът само на едно от историческите явления на полската литература за същинска парадигма на модернизма тутакси води както до историколитературни, така и до методологически противоречия. Затова приемам за детерминант на модернизма не един от исторически интерпретираните «модернизми», например модернизма на Млада Полша или модернизма на авангарда, а общото понятие «модерност», без оглед на различните концепции за нея[22]. В литературата на XX в. съществуват много различни концепции за «модерността», в това отношение полската литература по нищо не се отличава от останалите европейски литератури. Връзката между всички концепции по този въпрос в полската литература се състои в търсенето на ново, отговарящо на XX в., тълкуване на това понятие. В същото време резултатите от тези търсения предизвикваха радикални противоречия между различните концепции (напр. Пшибишевски – Херберт; Пшибош – Лешмян[23]), защото в зависимост

idee, motywy i postawy modernistyczne w polskiej i niemieckojęzycznej literaturze XX wieku. Warszawa, 1996.

[20] Към изключенията спадат например трудовете на P. Нич (вж. N y c z, R. *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*. Kraków, 2001) и E i l e, S. *Modernist Trends*...

[21] Вж. B a l c e r z a n, E. *Poezja polska w latach 1939–1965*. T. 1–2. Warszawa, 1982; S ł a w i ń s k i, J. *Przypadki poezji*...; M o ż e j k o, E. *Modernizm literacki*...; M o r a w s k i, S. *Na tropach modernizmu*..., s. 74, 77.

[22] Срв. C a s c a r d i, A. J. *The Subject of Modernity*. Cambridge, 1992; B r a n d o n K r e s h n e r, R. *Modernism and Modernity (Modernism)*. – In: *Encyclopedia of the Novel*. Vol. II. Ed. by Paul Schellinger. Chicago – London, 1998, 854–861; P i p p i n, R. B. *The Modernity Problem, and Modernity and Modernism*. – In: *Modernism as a Philosophical Problem. On the Dissatisfactions of European High Culture*. London, 1999, 1–77.

[23] Вж. Ł a p i ń s k i, Z. *Dwaj nowocześni: Leśmian i Przyboś*...

от програмата или възгледите на отделните писатели на понятието «модерност» бяха приписвани диаметрално противоположни значения и предметен обхват. Затова, вместо да се опитваме да подвеждаме различните концепции под общ знаменател, е по-добре да ги възприемаме като съвкупност от различни отговори на задавания от писателите един и същи въпрос: „какво представлява модерността в литературата?“

Назоваването на тези крайно различни концепции за «модерността» с общия термин «модернизъм» води обаче до твърде големи промени в начина на описание на полската литература от XX в. Защото модернизмът в това си значение никога не е съществувал като емпиричен факт (*sic*!). Така разбираният «модернизъм» представлява теоретична конструкция, модел, създаден както от елементите на историколитературната реконструкция, и резултат от тяхното транслиране в друг терминологичен порядък. В това значение «модернизмът» е своеобразно очертание на една бъдеща карта, а не снимка на оцелели «останки от миналото».

В представяното тук предложение термини като «новост», «модерност», «модернизъм» и «модернизация» не са синоними. Наистина – както припомня Хамон, – новостта е била крайъгълен камък на всички разновидности на авангарда от Рембо и Маларме през Аполинер до Корбюзие и неговите наследници[24] , но все пак «новостта» не означава автоматично «модерност» и обратно: не е задължително програмата на «модерността» да се базира на понятието «новостта». От друга страна връзките между модернизацията като цивилизационен процес и модерността в изкуството никога не са били толкова непосредствени, както внушава етимологията на тези термини. Например *Art Nouveau* (сецесионът) като стил и като художествено движение представлява опит за създаване на ново, модерно изкуство, възприемано обаче като отрицание и като предизвикателство срещу безвкусната естетика на индустриалната модернизация през XIX в. Накратко, художествените концепции за модерността никога не са били прости – в исторически и програмен смисъл – импликации на процесите на модернизация. Художествените търсения на писателите модернисти, с изключение на авангардистите, в програмно отношение рядко се присъединяват към лозунгите на модернизацията. Защото писателите търсят модерното в литературата и в друг тип явления като традициите, мита, митологията, историята, познанията за човешката психика или в проблемите за идентитетите на личността и обществото и т. н. Най-важното в това разграничаване обаче е това, че «модерността» е била възприемана и като радикална полемика с модернизацията и дори – колкото и парадоксално да звучи – с модерността. Конфликтът между «модерността» (и «новостта») и модернизацията е основен елемент от творчеството на много изтъкнати полски писатели от XX в. като Ст. И. Виткевич, В. Гомбрович, Б. Шулц, Ч. Милош, Т. Боровски, Зб. Херберт, Я. М. Римкевич и много други. Защото модернизацията от XX в. е смятана от много творци и мислители за предизвикателство и дори за заплаха

[24] H a m o, Ph. *The Literary Heritage*. – In: *Art Nouveau 1890–1914*. Ed. by P. Greenhalagh. Washington, 2000, p. 94. Срв. P r e v s n e r, N. *Modernizm przed rokiem 1914*. – In: t e g o ż *Pionierzy współczesności. Od W. Morrisa do W. Gropiusa* (1943). Przeł. J. Wiercińska. Warszawa, 1978.

за културата (изкуството), чувствителността и индивидуалността на отделния човек. Модернизмът от самото си начало е бил не само бунт срещу естетиката на индустриалната епоха, но преди всичко защита на концепцията за човека пред заплахата, която носи именно индустриализацията и нейните последици, например процесите на демократизация [25] Затова цивилизацията на модерността е обетована земя само за «футуристите» (в широк смисъл), а за останалите творци означава най-често „залез", „край", „дегенерация", „регрес", „сърце на мрака", „ялова земя" Милош нарича модерните идеали „легенди", а модерността – „тъмни времена". Този конфликт, който се превръща между другото в източник на популярност за т. нар. антиутопия в литературата на XX в., аз смятам за един от най-интересните детерминанти на литературния модернизъм в Полша[26].

II. Модернизмът в Полша: история и историзъм

Парадигмите на модернизма в Полша (в Източна Европа) се оказват значително по зависими от времето и мястото на формулирането на литературните концепции, отколкото в повечето от западноевропейските страни. Защото детерминантите на модернизма в Полша не зависят само от ендогенната динамика на това движение, но в значителна степен са зависими от външни (исторически) фактори, които определят и спецификата на процесите на модернизация в Полша. Техен първоначален източник – за разлика от Запада – не е научната революция от XVII в., а идеите на Просвещението и предприетата в края на XVIII в. реформа в Първата полска република. И впоследствие: (2) Липсата на полска държава през периода 1795–1918 г., и в резултат на това – подчиняването на проблемите на модернизацията (и на модерността в изкуството) на освободителните движения и на борбата за запазване на националната идентичност, което води до остър конфликт между тези стремежи. (3) Спецификата на процесите на модернизацията през периода 1919–1939 г., свързана с обединението на Полша и нейното местоположение между тоталитаризмите на СССР и Третия райх през 30-те години на XX в. (4) Ходът и последиците от немската и съветската окупация по време на Втората световна война. (5) Комунистическата система в Полша (1944–1989) и специфичните за нея механизми за модернизация *à la sovietique* (от сталинския тоталитаризъм до военния комунизъм през 80-те години).

Също така и въпросът „Какво представлява модерността?" през отминалото столетие не принадлежи само на историята на идеите, публицистиката или

[25] Грийнхалаг дори си служи с определението «културна модернизация» (*cultural modernization*), противопоставяйки го на модернизма в смисъл на индустриализация, срв. *Art Nouveau 1890–1914*...; срв. Bell, D. *Kulturowe sprzeczności kapitalizmu* (1960). Przeł. W. Zujewicz, wst. M. Tarkowski. Warszawa, 1978; Legutko, R. *Dylematy kapitalizmu*. Paris, 1986.

[26] Miłosz, Cz. *Legendy nowoczesności. Eseje okupacyjne*. Kraków, 1996; Bolecki, *Postmodernizowanie modernizmu*. – In: *Polowanie na postmodernistów (w Polsce)*. Kraków, 1999; срв. Kumar, K. *Utopia and Anti-utopia in Modern Times*. London, 1987; Morawski, S. *Na tropach modernizmu*..., s. 5; Bernacki, W. *Od modernizmu do postmodernizmu. Obraz społeczeństwa modernistycznego w literaturze krytycznej*. Kraków, 1999.

политическата практика, а е и историко-литературен факт. Можем да го открием както в литературата на Млада Полша, на Втората република, на ПНР, така и през последното десетилетие. Отговорите на този въпрос бяха формулирани в зависимост от опита на поредните поколения писатели, затова освен чисто художествени идеи (модерността в изкуството) те бяха също следствие от такива факти, като например революцията от 1905 г., възстановяването на независимостта през 1918 г., емиграцията[27] или налагането на комунистическата система през 1945 г. и вътрешната история на ПНР.

Характеристиката на модернизма в полската литература изисква съобразяване с тези контексти, тъй като концепциите за «модерността» в полската литература в една или друга степен представляват непосредствени отговори на техните последиците за културата. Независимо от конкретните различия между художествените програми, външен източник на специфичните концепции за модерността в Полша е историята. Нито една цялостна концепция за модернизма не може да отмине този факт.

III. Затруднения с предмета

Опасност за очертания тук модел на модернизма в Полша са, разбира се, очевидните противоречия, произтичащи от различните значения на този термин. Това описание изисква следователно да бъде определен предметът на «модерността», тъй като в езика на отделните творци терминът «модерност», ако изобщо е употребяван, препраща към съвсем други проблеми. В парадигмата на авангардния модернизъм, например, «модерността» е дефинирана като модерност на естетиката и поетиката на новата литература. В парадигмата на символизма «модерността» е дефинирана като присъствие на трансцедентни ценности[28] А за творци като Ван Гог, Гауди, Кандински или Манделщам модерността означава търсене покрай всичко останало и на нова формула за духовността и дори за религиозността. В литературата на XX в. също съществуват парадигми, според които модерността се опира на различни от авангардните концепции за литературата – например в парадигмата на класицизма детерминант на модерността е продължаването на традицията[29] Затова значението на термина «модернизъм» трябва да бъде толкова «вместимо», че да позволява да се опише проблематиката на модерността в творчеството на толкова различни поети, като Мичински и Стаф, Ивашкевич и Пайпер, Пшибош и Милош, Лешмян и Херберт, Гроховяк и Бялошевски, класицистите и лингвистите (включително «Новата вълна»), както и различното разбиране на модерността например в прозата на Ижиковски и Пшибишевски, на Берент и

[27] Срв. P o m i a n, K. *O nowoczesność świadomą tradycji.* – In: *W kręgu Giedroycia.* Warszawa, 2000; *Littérature et émigration. Europe centrale et orientale.* Sous la direction de Maria Delaperrière. – «Cultures et Societes de L'Est», no 27, Paris, 1996.

[28] F r i e d r i c h, H. *Struktura nowoczesnej liryki...*; G o g r ö f - V o o r h e e s, A. *Defining Modernism. Baudelaire and Nietzsche on Romanticism, Modernity, Decadence, and Wagner.* «Peter Lang». New York, 1997.

[29] Срв. M o ż e j k o, E. *Modernizm literacki...*

Бжозовски, на Ивашкевич и Парницки, на Мацкевич и Одойевски, Малевска и Терлецки, Гомбрович и Херлинг-Груджински и много, много други чак до последните десетилетия.

* * *

Предлагам – така, както правят и изследователите на модернизма в западните литератури – да приемем, че литературният модернизъм в Полша се състои от няколко главни художествени направления и от ситуираното на техните граници творчество на редици автори. И така, към най-важните течения на модернизма в Полша, функциониращи с различна интензивност през целия XX в., причислявам: 1) декадентството, 2) парнасизма, 3) експресионизма, 4) символизма, 5) футуризма, 6) авангарда, 7) класицизма, 8) катастрофизма. Някои от тях са възникнали в края на XIX в., други – през следващите десетилетия, но можем да открием продължението им и през последното десетилетие на XX в. Поне четири от тях (декаденството, парнасизмът, класицизмът, катастрофизмът) изобщо не пр̄инадлежат към авангардната парадигма на модернизма (не съдържат основите на «модерността» – идеите за новост и прогрес), но в конкретния случай играят ключова роля. Защото в тази концепция нито едно от изброените направления не представлява критерий за модерност. Но всички заедно, в тяхната противопоставеност и взаимоизключване,в художествените полемики и конфликти, образуват явление, което наричам полски модернизъм[30].

Както вече споменах, в полската литература от XX в. съществуват различни концепции за «модерността», осъществявани извън парадигмата на авангарда. Тези концепции се основават върху отхвърлянето на авангардното разбиране на новостта на езика на литературата като критерий за оценка на нейната «модерност». За Чеслав Милош, например, един от детерминантите на модерността е отхвърлянето на утопията на науката и на социалния «дарвинизъм». За Гомбрович детерминант за модерност е индивидуализмът, противопоставен на всички форми на колективизъм в културата (включително колективизма на модерността, чиято персонификация са Млоджякови във *Фердидурке*. За Юзеф Мацкевич детерминант на модерността е например мултикултурността, противопоставена на национализма или отхвърлянето на комунизма като престъпна утопия.

С други думи, докато от една страна към ключовите детерминанти на модернизма спадат: експериментите с изразните средства на литературата, с нейния език, жанрове, родове и теми, с конструирането на времето, пространството, композицията, наративната перспектива, техниките на повествование (с привилегированото положение на потока на съзнанието), отхвърлянето на миметизма и различните форми на ликвидиране на художествените илюзии,

[30] *Пак там*; M o r a w s k i, S. *Na tropach modernizmu...*; N i c h o l l s, P. *Modernism. A literary Guide.* London, 1995, 24–164; B r a d b u r y, M., M c F a r l a n e, J. *Literary Movements.* – In: B r a d b u r y, M., M c F a r l a n e, J. (ed. by) *Modernism. A Guide to European Literature 1890–1930.* London, 1991, 191–310. Модернизмите в отделните страни се различават по конфигурациите на подобни направления.

обогатяването на поетичния език с разговорни елементи и с поетизъм, то от друга страна този модернизъм се конституира и от идеите, които не водят началото си от проблемите на поетиката на литературата. Например: 1) Разчупването на всякакви табута – засягащи както живота на личността, така и на масата и преди всичко онези от тях, които се отнасят до сексуалния, семейния, националния и политически живот[31]. 2) Изследвания върху значенията и формите на субективността и субективизма като детерминанти на съвременната философска антропология[32], а също и като обект, заплашен през XX в. от обществените системи за обществена репресия (както в литературната програма на Гомбрович: „Защита на личността"; „Да защитаваш самия себе си"). 3) Откриването на чувствеността като елементарна идентичност на човека (отхвърляне на дуализма: *psyche – soma*). 4) Провокациите, насочени към литературната публика, постигани чрез различни скандали (творчески или битови), както и отхвърлянето на вкуса на на т. нар. среден реципиент. 5) Политическата ангажираност на творците в дейността на различни партии, обществени движения и други организации. Тази нова роля на писателя е показана още от Зола в *J'accuse*. Модерният творец (в случая антидекадент) се превръща в интелектуалец, за когото ценност и детерминант на модерността са не само новостта и експериментът, но преди всичко истината. 6) Програмната връзка на литературата и пластичните изкуства – дори в творчеството на един и същи творец (в Полша такива са: Виспянски, Виткаци, Шулц, Павликовска-Ясножевска, Чомпа, Бучковски, Т. Бжозовски)[33]. Последният въпрос – още от времето на сецесиона – спада към централните проблеми на модерността в изкуството на XX в. Защото още от самото начало на модернизмът представлява опит да се свърже модерността с нейната визуализация, което намира отражение не толкова в самите произведения на изкуството (и в литературните текстове), но също така в т. нар. утилитарно изкуство и в градското пространство. Този процесът продължава и досега.

[31] Faulkner, P. *The Era of Modernism in Modernism*. London – New York, 1977, 13–29; Childs, P. *Modernism*. London – New York, 2000, 1–12; Poulat, E. *Modernism in Encyclopedia Universalis*. Paris, 1985, 421–422; Możejko, E. *Modernizm literacki...*; Howe, I. *The Characteristics of Modernism*. – In: Scott, B. (ed by) *American Modernism. The Greenhaven Press Companion to Literary Movements and Genres*. San Diego, 2000, 28–35; *Modern and Modernism*. – In: Wendell, H. *Dictionary of Concepts in Literary Criticism and Theory*, 237–247; Everdell, W. R. *What Modernism is...*, 1–12; Drabble, M. (ed. by) *Modernism*. – In: *The Oxford Companion to English Literature*. Oxford, 2000; Fokkema, D., Ibish, E. *What is Modernism*. – In: *Modernist Conjectures. A Mainstream in European Literature 1910–1940*. London, 1987, 1–47; Bradbury, M., McFarlane, J. *The Name and Nature of Modernism*. – In: *Modernism. A Guide to...*, 19–56.

[32] Goodheart, E. *The Cult of Ego. The Self in Modern Literature*. London, 1968.

[33] Schwarz, R. D. *Explorations in Relationship between Modern Art and Modern Literature*. New York, 1997.

БАН - Институт за литература БИБЛИОТЕКА

Доминанти на модернизма в полската литература

Литературните течения в полския модернизъм имат емпиричен характер, те съществуват под формата на програми или в творчеството на отделни писатели. Но макар и програмните предпоставки на тези движения често да се изключват взаимно, все пак е възможно от тях да се извлекат подобни водещи идеи. Именно тях аз наричам доминанти на полския модернизъм. Разглеждайки тук термина «модернизъм» не като емпирично явление, а като модел и карта на явлението, обособявам няколко доминанти на литературния «модернизъм» в Полша. Тези доминанти са теоретични конструкти, а не действителни програми, съществували в полската литература от миналото столетие.

Към най-важните доминанти на полския модернизъм причислявам символизма, витализма, есенциализма, релационизма, конвенционализма, поетизма и конструктивизма. Ето най-кратката им характеристика[34].

Символизъм. Така определям концепцията, според която смисълът е трансцедентен по отношение на знака. Иначе казано, смисълът съществува извън езика, сякаш обективно – например като идеите на Платон, – а знаците (т. е. литературата) са само негови посредници, сиреч символи.

Витализъм (от лат. *vita*). Това е наименованието за всички концепции, в които доминанта е категорията «живот» (съществуване) във всичките му измерения: настояще, минало, време, памет, любов, смърт, болест, съществуване, характер, битие, личността на човека, неговата идентичност, индивидуалност и т. н. Въвеждам това това наименование, за да се избегне асоциацията с исторически по-тясното и по-ограничено понятие «екзистенциализъм».

Есенциализъм. Под есенциализъм разбирам търсене на същността (есенията) на явленията. В изкуството на модернизма идеята за есенциализма се изразява в разглеждането на художествените проблеми от перспективата на тяхната същност (автономия), например същност на поезията, прозата, театъра, езика, живописта, скулптурата, музиката и т. н.

Релационизъм. Под релационизъм разбирам представянето на действителността в зависимост от възприетата гледна точка. Характерно за поезията е многогласието, използването на цитати, стилизацията и т. н.[35] Най-характерни за прозата са ограниченията в представяната действителност и свеждането им например до съзнанието на героя, до мястото му във времето и пространството, също до паметта му, до зрението и дори до слуха – до ограничената перспектива на конкретния субект. На релационизма се опира англосаксонската концепция за модернистичния роман, чието начало слага творчеството на Хенри Джеймс и Вирджиния Улф.

Конвенционализъм. С този термин означаваме концепцията, съгласно която същността на модерността в изкуството е ликвидирането на илюзията. Из-

[34] Дано встъпителният характер на тази студия да оправдае неяснотата на критериите за обособяване на доминантите и тяхната непълнота. Както навсякъде в тези свои разсъждения съсредоточавам вниманието си върху представянето на основните положения, а конкретните проблеми оставям за друг случай.

[35] Вж. B a l b u s, S. *Między stylami*. Kraków, 1996.

куството представлява единствено игра на условни елементи, значения, теми, т. е. – на конвенции, които нямат абсолютна, а само развлекателна стойност.

Поетизъм. Терминът означава всяка метаорганизация на изказа по отношение на неговите информационни задачи, предизвикваща семантична автономност на знаците, многозначност на равнището на езиковата организация (напр. метафоричността), приоритетност на смисъла, произтичащ от играта на знаците, а не от тяхната референциална функция. В историята на полската литература откриваме това явление както в поезията, така и в прозата[36].

Конструктивизъм. Под конструктивизъм разбирам идеята, според която новият смисъл в изкуството съществува не в неговите нови идеи и елементи, а в новата организация на произволни елементи. В този смисъл конструктивист е например Виткаци, макар че той отхвърля принципите на конструктивизма като конкретно направление в изкуството.

Всички тези доминанти съществуват в полския модернизъм още от края на XIX и началото на XX в., но в различните фази на модернизма те играят различна роля. Всяка една от тези доминанти може да се възприема като един от проблемите на модернизма, възникнали вследствие на напрежението между «старото» («традиционното») и «новото» («модерното») в културата; между «естественото» и «изкуственото»; между «мимезиса» и «конструкцията»; между техниката и чувствеността; между тялото и психичността; между индивидуалното и общественото; рационалното и ирационалното; моралното и аморалното, и т. н.[37]

Периодизация

Според представената концепция модернизмът в Полша се състои от няколко фази, различаващи се по разполагането на обособените доминанти. Тези фази наистина не съвпадат с поредните литературни периоди, но и не ги изключват, тъй като традиционната периодизация неизменно остава важна съставна част от своеобразието на полската литература от 20-ти век[38].

В западното литературознание е възприета подялбата на модернизма – по аналогия с фазите на развитие на живите организми – на ранен, зрял (*high*)

---

[36] Sławiński, J. *Koncepcja języka poetyckiego Awangardy...*; tenże, [статия] *Język poetycki*. – In: *Słowniku terminów literackich...*; Bolecki, W. *Poetycki model prozy w Dwudziestoleciu Międzywojennym: Witkacy – Gombrowicz – Schulz*. Kraków, 1996; Emig, R. *Modernism in Poetry: Motivations, Structures and Limits*. London – New York, 1995.

[37] Модернизмите в различните страни и култури имат различни доминанти (напр. в Европа и в двете Америки), което е източник на недоразумения при дефинирането на националните разновидности на модернизма и постмодернизма (*sic!*) – поради противопоставянето му на различните доминанти на модернизма.

[38] В западната литература на тази периодизация съответства механичната подялба на цялото столетие на отделни десетилетия, поради което литературните подпериоди стават повече от тези в историята на полската литература. Напоследък с проблема за периодизацията на полската литература през XX в. се занимава Й. Швенх, вж. Święch, J. *Czy czeka nas nowa periodyzacja literatury współczesnej?* Вж. също *Pisać poza rok 2000. Studia i szkice literackie*. Red. A. Lam, T. Wroczyński. Wyd. «Elipsa». Warszawa, 2002.

и късен. Тя е удобна в от практическа гледна точка, но условие за нейното прецизно приложение е завършването на последната фаза. Историкът на полската литература обаче би трябвало да приеме, че модернизмът в Полша се е развивал със същия ритъм, с който това става в Западна Европа, което означава, че завършва приблизително през 60-те години. Не откривам никакви аргументи в полза на подобна периодизация и затова предлагам друго решение.

В най-общи линии: литературният модернизъм в Полша има две начални фази. При първата фаза е налице отхвърляне на традицията на миметизма от XIX в. (Млада Полша), а при втората – традицията на романтизма (след 1918 г.). Разбира се, двете съществуват съвместно още дълго време, а условен пример за едновременното им анулиране в прозата, е творчеството на Гомбрович през 30-те години. Въпреки това въпросът за историко-литературното начало на модернизма в Полша ни принуждава да реконструираме фактическия завършек на романтическата традиция (така както разсъжденията относно постмодернизма повдигат през последното десетилетие въпросите за модернизма в Полша и неговите граници)[39]. Тогава може да се окаже, колкото и парадоксално да прозвучи, че най-експанзивните за XX в. концепции за полския романтизъм като т. нар. романтическа система (М. Янион, М. Жмигродска, М. Пивинска, Р. Пшибилски, Я. М. Римкевич, С. Хвин и др.) са били фактически негови... модернистични интерпретации.

Поради изложените вече съображения – и за яснота на изложението – аз обособявам: модернизъм на Млада Полша, модернизъм на Втората република и модернизъм след 1945 г. Обаче трудностите при периодизацията на модернизма засягат най-вече последния период, т. е. мястото на емигрантската литература в историята на полския модернизъм, на соцреализма като прекъсване на модернистичния континуитет на Втората република, на функциите на авангардната и на символистичната традиция в модернизма след 1956 г. и взаимовръзката на модернизма и постмодернизма в литературата на 90-те години на XX в.[40] Както и – *last but not least* – влиянието на рецепцията на литературата и изкуството от останалите области на културата върху развитието на полския модернизъм през същия период. Всички посочени въпроси изискват задълбочено анализиране.

Да се върнем към концепцията за доминантите на модернизма в Полша. Интерпретирайки проблема конспективно (и хипотетично): в модернизма на Млада Полша преобладават: символизмът, есенциализмът и витализмът. В модернизма след 1918 г. доминанти са: витализмът, есенциализмът, конструктивизмът, символизмът, релационизмът и поетизмът. В модернизма от вто-

[39] Срв. G a r v i n, H. R. *Romanticisim, Modernism, Postmodernism*. London, 1980.

[40] Накратко: взаимоотношенията между модернизма и постмодернизма в литературата могат да се описват или в категориите на последователност във времето, или в категориите на различието. Смесването на тези перспективи е единият от няколкото главни източника на недоразумения в полските дискусии за постмодернизма в съвременната литература. Защото и в двата случая е необходимо предварително дефиниране на модернизма. Срв. B a r t o s z y ń s k i, K. *Przymiarki «prądologiczne» : modernizm vs Postmodernizm*. – «Teksty Drugie», 1994, nr 5–6.

рата половина на XX в. (след 1956 г.) доминират витализмът (напр. като философски екзистенциализъм), конвенционализмът и поетизмът. Доминантите променят характера и функциите си през различните периоди, например съвършено различни елементи функционират като детерминанти на витализма или есенциализма в периода на Млада Полша в сравнение с 30-те години, различни са те и след 1956 г. или през 90-те години. Главните доминанти обаче през целия XX в. остават едни и същи.

Една от централните доминанти но модернизма е есенциализмът, на който през различните периоди съответстват различни концепции за автономността на изкуството. В младополския модернизъм есенциализмът е антимиметичен, отрича утилитарната концепция за литературата и е тясно свързан със символизма. След 1918 г. есенциализмът се разцепва на няколко взаимноизключващи се концепции и се превръща както в отрицание на символизма (авангардът), така и – в по-тесен обсег – в негово продължение. Отхвърлен през 30-те години заради своя антиутилитаризъм, той залязва по време на войната, но се появява отново след 1945 г. като антиутилитарна концепция за защита на изкуството от инструментализирането и съветизирането на културата в Полша. Ликвидиран официално през периода на сталинизма, екзистенциализмът се възражда след 1956 г. в концепцията за автономност на културата (изкуството, науката), изпълнявайки защитни функции срещу натрапваната ѝ пропагандна роля и подчиняването ѝ на надмощието на държавата (на политиката и нейния език). И докато преди 1939 г. есенциализмът се отъждествява с авангарда, след 1956 г. той става и партньор... на класицизма. През XX в., модернистичният есенциализъм се вмества и между концепциите за универсалност и локалност на изкуството, като в зависимост от историческия контекст изпълнява различни функции.

Есенциализмът от времето на ранния модернизъм се конституира от напрежението между универсализма и локалността (например в творчеството на Малчевски и Берент), но след 1918 г. той става съставна част на универсалистичните и антитрадиционалистките авангардни идеи. Напрежението между универсализма и локалността е неразрешима драма в творчеството на Виткаци, докато други писатели (като напр. Берент, Ивашкевич, Налковска, Гомбрович, Лешмян или пък Шулц) откриват за него непротиворечиви формули. След 1945 г. есенциализмът става израз на съпротива срещу тоталитаризма: както концепция за универсалността на културата («Вечното Сега» на класицизма). така и като защита на идентичността на локалния характер на националната култура (ренесансът на романтическата идея за самоопределението на народа, на локалността на малките общности и т. н.)[41] Характерна е и еволюцията на самия универсализъм – от ранномодернистичната и авангардна апо-

[41] За аналогични проблеми в историята на изкуството вж. напр.: T u r o w s k i, A. *Wielka utopia awangardy. Artystyczne i społeczne utopie w sztuce rosyjskiej 1910–1930*. Warszawa, 1989; P i o t r o w s k i, P. *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 r.* Poznań, 1999; t e n ż e, *Post-War Central Europe : Art, History and Geography*. Krasnogruda, 1998, nr 8, 27–34. Относно идеята за чистото изкуство като «резерват», вж. S ł a w i ń s k i, J. *Rzut oka na ewolucję poezji polskiej w latach 1956–1980*. – In: *Przypadki poezji...*

логия на свободата на личността и на локалните културни детерминанти до откриването на конституиращата за идентитета на човешката личност категория на различието (още за Гомбрович универсализмът е «страшен», макар че именно амбивалентността на универсализма и локалността представлява едно от основните «трасиращи огнища на напрежение» в творчеството му).

Съвместното съществуване на универсализма и локалността (от момента, в който универсализмът на сецесиона започва да се изгражда чрез абсорбирането на различни национални и регионални традиции)[42] е една от основните дилеми на модернизма, който осцилира между пълната хармония и пълното противоречие. И забележете: мрачна карикатура на тази дилема бе соцреалистичният лозунг за националното по форма, но социалистическо по съдържание изкуство...

Модернизмът в полската литература (увод към работния вариант на изследването)

Ключов въпрос при описанието на полския модернизъм е реконструкцията на детерминантите на модерността като парадигма, която обхваща не само разнородни и различни, но и противоположни явления. Защото към парадигмата на «модерността» от началото на XX в. спадат както проблеми, еднакви за цялата европейска литература, така и други, които са съвсем различни в отделните европейски страни. Историята през XX в. е различна в Англия, Скандинавия, Франция, в Швейцария, в Германия, в Полша, в Русия или на Балканите, а също в САЩ и в Южна Америка. И следователно към проблемите на «модерността» се отнасят – в различните страни с различна интензивност – както творчески, така и излизащи извън рамките на творчеството въпроси; литературни проблеми и такива, които нямат нищо общо с литературата. Това е така, защото модернизмът *de facto* не е само литературно (художествено) движение, макар и литературата (и изкуството) да са най-значимите му ценности и начини за тяхното изразяване. Ако обобщим: модернизмът представлява голямата ревизия на модела на света от XIX в. – опит за радикална промяна и за съхраняване на постигнатото. Ако възприемем определението на С. Бжозовски, като ревизия модернизмът е „бунт на цветето срещу корените му". Като защита на културата от новите опасности модернизмът представлява и една голяма херменевтика на постигнатото от нея до този момент. Затова в центъра на модернизма няма да открием само художествено-творчески (а в нашия случай – литературни), но преди всичко социални, философски, антропологични, религиозни, етични, битови (напр. еротични) и т. н. проблеми, които литературата на модернизма филтрира, изразява, диагностицира или просто открива по свой начин, преди да са попаднали в някоя специализирана област на знанието. Най-изтъкнатите писатели на XX в. са и модернистични мислители (Ижиковски, Гомбрович, Виткаци, Милош, Ю. Мацкевич, Стемповски, Ват,

[42] Напр. елементите на китайското, японското, африканското, ислямското изкуство, изкуството на викингите и келтите, изкуството на античността, готиката, рококото и т. н.

Херлинг-Груджински, Лем, Херберт, Одойевски, Гринберг, Я. Ю. Шчепански и др.). В тяхното творчество разбира се съществува проблемът за поетиката на модерната литература, но въпросът каква трябва да бъде тя е подчинен не толкова на анализа на художествения език, колкото на въпросите за философията на човека, за концепцията на обществото, за мястото на културата в него и за смисъла на историческия опит от XX в. относно знанието за това какво представлява човекът.

И така, ако обобщим синтетично проблемите, които – редом с художествените – са били детерминанти на модерността в литературата на отминалия век, ще трябва да спомена, например: научната революция и нейните последици, изразяващи се в подценяването на едноизмерния, континуитетен, обективен, субстанционално стабилен образ на света (Дедекинд, Болцман, Айнщайн, Гьодел, Хайзенберг, Бор, Планк, Кантор)[43]; психоанализата и новата психология; мястото на еротиката и сексуалността в човешкия живот[44]; полът в културата[45], обществения статус на жените (еманципацията) и разнообразните проблеми на феминизма[46]; мултикултуралността; откриването на разновидните проявления на Другостта като нови области на опита (също и на другите култури); формите и съдържанието на тоталитаризма (комунистически и нацистки); конфронтацията между либерализма и тоталитаризма; между национализма и универсализма (космополитизма); паметта в общественото съзнание; различните форми на човекоубийство (включително Холокоста); проблемите на етнологията, историята, религията, идеологията, философската антропология; новото разбиране за езика и мястото на вербалните системи в културата; проблемите на комерсализацията на културата[47]; моделите и стереотипите на масовата култура; взаимовръзките между «ниските» и «високите» ценности; мястото на реципиента в изкуството; стереотипите в моделирането на образа на света от медиите или от пропагандата; оригиналността и неоригиналността на изкуствата като различни семиотични системи; епистемологичните, онтологичните и естетическите проблеми в представянето на света, в изразяването и общуването; цензурата като източник на табута в обществените дискурси и т. н. Наистина модернизмът в една много продължителна перспектива е резултат от процесите на индустриализация, обаче в самото изкуство той е многоаспектна теория на културата и нейните производни, изследване на аспектите на културата и на последиците от модерността – особено за разгадаването на човека[48].

---

[43] Everdell, W. R. *The First Moderns...*

[44] Stevens, H. C. (ed. by) *Modernist Sexualities*. Manchester – New York, 2000.

[45] Напр. Izerberg, G. N. *Modernism and Masculinity* Chicago – London, 2000; Kime Skott, B. *The Gender of Modernism*, 1990.

[46] Kime Scott, B. *Refiguring Modernism*. Vol. I. *The Women of 1928*; Vol. II. *Postmodern Feminist Readings of Woolf, West, and Barnes*. Bloomington, 1995.

[47] В полската литература класически в това отношение е текстът на Й. Стемповски: Stempowski, J. *Chimera jako zwierzę pociągowe*. Warszawa, 1933. Срв. също: Willison, Gould, Chernaik (ed. by) *Modernist Writers and the Marketplace*. London, 1996.

[48] Tate, T. *Modernism, History and the First World War*. Manchester – New York, 1988; Miller,

И така, в подобен модел на модернизма в полската литература има равнопоставено място за диаметрално противоположните идеи за «модерността», като например в творчеството на Пшибош и Милош, Херберт и Бялошевски, Ружевич и Шимборска, а също Пшибишевски, Берент, Ю. Мацкевич, Витлин, Кушневич, Одойевски, Херлинг-Груджински и много други автори. Тук обаче не става въпрос за имената, а за такова стабилизирано схващане за «модернизма» в историята на полската литература от XX в., което няма да бъде обвързано само с едно, арбитрално прието схващане за «модерността». Самото то е днес и нашата теоретична конструкция, съвременна интерпретация на идеите, проблемите или на избрани елементи от поетиката. Реконструкцията на модерността в литературата следователно не може да се състои само в описанието на една или друга словесна стратегия, която, впрочем, винаги ще бъде обособявана въз основа на арбитралните критерии, възприети от интерпретатора. Литературата на модернизма не припознава идентичен за всички детерминант на модерността, а историята на литературата за пореден път успява да се надсмее над онези Наполеончовци, които са повярвали, че го носят в раницата си...

Историкът на литературата, който пише за модернизма в Полша трябва следователно да представи различни концепции за модерността в литературата, защото едва всички те заедно – като свое радикално отрицание или допълване – съставляват явлението, което можем да наречем «модернизъм». Днес никой от нас не знае кое от схващанията за *modernity* през XX в. ще вдъхновява бъдещите поколения писатели. Струва си да помним, че историята на литературата на XX в., включително на полската литература, е история на бързо обезценяване на поредните концепции за «модерността» в изкуството и дори на тяхното отхвърляне от следващите поколения[49].

* * *

Най-съществения недостатък в периодизацията на полската литература от XX в. не е – както често е подчертавано – нейното парцелирането, а непригодимостта на обособените периоди за осъществяването на цялостно описание на полската литература от XX в. Най-удобният термин, който от сравнително монолитна перспектива създава възможност да се опише развоя на литературните явления с тяхното вековно многообразие, сред многообразието

T. *Theorizing Late Modernism.* – In: *Late Modernism. Politics, Fiction, and the Arts between the World Wars.* Berkley, 3–25; Jay, M. *Modernism and the Specter of Psychologism.* – «Modernism/Modernity», 3.2 (1966), 93–111; North, M. *The Public Unconscious.* – In: *Reading 1922. A Return to the Scene of the Modern.* Oxford, 1999. Everdell, W. R. *The First Moderns...*; Kronfeld, C. *On the Margins of Modernism. Decentering Literary Dynamics.* Berkeley – London, 1993; Kołakowski, L. *Cywilizacja na ławie oskarżonych.* Wyb. P. Kłoczowski. Warszawa, 1990, 195–214.

[49] Срв. Gombrich, E. *The Triumph of Modernism.* – In: Gombrich, E. *The Story of Art, Oxford,* 1989, p. 476; Witemeyer, H. (ed. by), *The Future of Modernism.* Michigan, 1997; Pippin, Robert B. *Unending Modernity.* – In: *Modernism as a Philosophical Problem. On the Dissatisfactions of European High Culture.* London, 1999, 160–179; Perloff, M. *21st-Century Modernism. The New Poetics.* Oxford, 2002; Gryglewicz, T. *Czy powrót modernizmu?.* – «Teksty Drugie», 1994, nr 5–6.

от възможности, е именно «модернизмът»[50]. Как тогава би могла да изглежда историко-литературната схема на целостта, която тук наричаме модернизъм?

Полската литература от XX в. израства от т. нар. антипозитивистичен прелом в края на XIX в. Първото поколение модернистични полски писатели и творци внася в полското изкуство главните художествени и философски идеи на Запада и Изтока, идеите за автономност на изкуството, за връзките между различните му области, за връзката на литературата със знанието за човека (философия, психология, етнология), идеята за наднационалния и транскултурен характер на художествените мотиви и средства (сецесион) и преди всичко – идеята за многозначността на художествената творба, която не може да бъде сведена до смисъла като тенденция с едно значение и утилитарно приложение. Заслуга на първата формация модернистите е и това, че те обръщат внимание на конвенционалния характер на художественото творчество, на обществения, а не индивидуален характер на неговите форми; диагнозата на кризата в представянето на действителността и влиянието на езика върху резултатите от нея[51], както и върху откриването на лудичните извори на изкуството (кабаре, пародията). Още в периода на Млада Полша изкристализира идеята, че модерното изкуство е анализ, демаскиране, отказ от готовите форми на представяне на действителността (Ижиковски, Берент, Яворски, Виткаци, Лемански), че задачата на «новото изкуство» е стремежът към синтез на елементите, тяхното опростяване, извличането на есенцията им (разбирана по различен начин) или отхвърлянето им като напълно изкуствени и условни. Следователно модернистите от прелома на двата века отхвърлят натуралистичната идея за изкуството като «частица от живота» и «етнографски документ». «Новото изкуство» според тях не трябва да започва – както до този момент – от добавяне на форма към предмета, а напротив: формата става инициращ елемент и по време на формирането предметът тепърва се разкрива. За всички модернисти, като започнем още от Ван Гог, е очевидно, че изкуството не е копиране а конструиране на действителността. Правилата на това конструиране могат да бъдат радикално различни (натуралистично-символистичната идея за «темперамента на твореца», шапката на дадаистите, хибридните творби – «чували», монтажите на различни записи, «еднократните» жанрове на изказа, играта на стереотипите, литературните *ready mades* и т. н.) обаче тази идея просъществува почти през целия XX в. във всички доминанти на модернизма, като се превъплъщава в различните средства, естетики и ценности. Резултатът от това е легализирането на плурализма на литературните «медии» (родове, жанрове, стилове, конвенции, теми), т. е. импулсът за перманентно излизане извън границите на литературата. След 1918 г. тази идея не представлява вече за никого нито откритие, нито предизвикателство, а е чисто и просто азбука на модерното изкуство, благодарение на което се създава литературата.

Първият творчески период на полските писатели модернисти обаче съвпа-

[50]Срв. M o r a w s k i, S. *Na tropach modernizmu...*, s. 78; B o c o l a, S. *The Art of Modernism...*

[51]Вж. N y c z, R. *Język modernizmu...*

да с времето, когато полската държава все още не съществува и едва възникването на Втората република радикално променя характера на модернизма в Полша, като до голяма степен го институционализира[52]. Въпреки радикалната опозиция спрямо първата формация модернисти, през 20-те години продължава интересът към главните идеи на европейското «модерно (ново) изкуство». Обиходното схващане за изкуството като метафизически абсолют (типично за Млада Полша) излиза от употреба, а основни символи в литературата стават характеристиките на *modernité* (ежедневието, обичайността, градът) и модерността (експериментът, забавлението, деформацията, пародията, техниката, формата). Тези идеи обаче фактически водят началото си от ранните модернистични внушения от края на XIX и началото на XX в. (кубизмът, футуризмът, дадаизмът), макар и след 1918 г. да са смятани всеобщо за детерминанти на окончателното скъсване с литературата от предишното десетилетие. Въпреки че и модернистите от второто и третото десетилетие на XX в. също толкова интензивно, колкото модернистите от предишното поколение, (*sic!*) изразяват неудовлетворението си от онова, което виждат и от ефекта при пренасянето му в литературата (изкуството). По тази причина за авангардистите, футуристите, кубистите или за сюрреалистите, така както и за по-рано за символистите, експресионистите и класицистите идеята за представянето на света означава конструиране на художествената творба като автономно битие, независимо от това дали се касае за ранномодернистичния пейзаж на душата, за авангардния текст като монтаж или за еднократния, ситуационния изказен жанр (случаят с Бялошевски). Автономният спрямо действителността (в смисъла на миметизма от XIX в.) модернистичен текст обаче става зависим от фигурата на автора и от модалността на неговата реч като извор за сътворяване на действителността[53]. Модернистите от авангарда използват и ключовото откритие на културата на ранния модернизъм – визуализацията на текста (като, разбира се, радикално променят смисъла ѝ). Те заменят характерния за сецесиона орнамент с «текстове-образи», които изискват четене в няколко перспективи, а рисунките и нотните записи добавят към вербалния запис.

Връзката между тези два периода на полския модернизъм има и личен характер. Защото след 1918 г. продължават да творят изтъкнатите писатели, формирали се през първата фаза на модернизма, напр.: Ижиковски, Берент, Виткевич, Налковска, Бой-Желенски, Стаф, Лешмян, Каспрович, Жеромски, Каден-Бандровски, Струг. А други, които едва дебютират – като Скамандритите или дори Ват, – остават под непосредственото влияние на ранния модернизъм. Значението на родословието на творчеството им се очертава по-ясно през 30-те години, когато отминава интересът към модерността на авангарда, а в литературата се възражда интересът към трансцедентните стойности и към постижения на науките за човека – психоанализата, социалната и интерак-

[52] Burger, P. *Literary Institution and Modernization.* – In: *The Decline of Modernism.* Cambridge, 1992, 3–18.

[53] Вж. Bolecki, W. *Modalność – literaturoznawstwo i kognitywizm.* – In: *Sporne i bezsporne problemy współczesnej wiedzy o literaturze.* Pod. red. W. Boleckiego i R. Nycza. Wyd. IBL PAN. Warszawa, 2000.

тивната психология, сексологията, теорията на въображението, перцепцията, новите концепции за историята (Берент, Парницки, Малевска) и т. н. Докато през 20-те години преобладава модернистичният култ към урбанизацията и неограничените творчески и цивилизационни възможности (изразявани чрез обновлението на езика и литературната проблематика), то през 30-те години нараства интересът към провинцията, към психологическите, идейните и социалните обвързаности на личността, както и усещането за приближаващата се катастрофа.

В резултат на Втората световна война (и двете окупации – немска и съветска) са унищожени постиженията на модернизацията на предишните поколения – институциите и обществената структура на Втората република. През войната загива или умира значителна част от първото поколение полски модернисти (Ижиковски, Берент, Бой-Желенски, Коморницка, Виткевич), умират или са убити и по-млади писатели (Шулц, Павликовска-Ясножевска, Чехович, Себила, Пивовар, Бачински, Гайци, Тшебински, Строински, Гинчанка), а други са принудени да останат в емиграция (Гомбрович, Вежински, Лехон, Страшевич, Винценз, Ю. Мацкевич, Бобковски, Т. Терлецки, Хмеловец, Топорска, Наглерова, Хемар, Витлин, Херлинг-Груджински, Хаупт, Лео Липски). Литературата, която създават всички те, както по време на войната в Полша, така и извън нейните нови граници, е естествено продължение на модернизма на Втората република. Затова пък в ПНР след 1945 г., след тригодишния преходен период на връзка с литературното творчество от предходните десетилетия, континуитетът на литературата (връзките ѝ с идеите, темите и техниките на модернизма) биват изкуствено прекъснати в рамките на експеримента със соцреализма, т. е. съветизацията на полската култура (чието начало е положено със сталинизацията на полската култура в Лвов през 1939 г. и във Вилно [Вилнюс – М. К.] през 1940 г. При създалото се положение континуитетът на модернизма в полската литература от XX в. се осъществява чрез творчеството на писателите, останали в емиграция. А писателите в Полша, освобождавайки се постепенно от комунистическите цензурни и интелектуални ограничения, откриват нови пространства на обществен, индивидуален и художествен опит (например в сферата на езика). Тези различия между емигрантската и създадената в самата Полша литература спадат към характерните елементи на полския модернизъм след 1945 г. Ключовата традиция за модернизма в емигрантската литература се базира на 30-те години, за литературата в ПНР това е авангардът на 20-те години, а негативната традиция за нея е соцреализмът. И ако в емигрантската литература доминира «класическата» концепция за езика, то за създадената в самата Полша литература великолепно постижение са различните поставангардни варианти на лингвизма. Именно благодарение на него специфична черта на полския модернизъм става програмното недоверие спрямо езика като система и спрямо неговите обществени приложения. След 1956 г. (много селективно), но фактически след 1976 г. в Полша настъпва бавна осмоза на двете литератури, чийто апогей се осъществява през 90-те години, когато модернистичните творби на емигрантската литература отпреди няколко десетилетия (Милош, Гомбрович, Херлинг-Груджински, Витлин, Хаупт,

Бобковски, Лео Липски, Юзеф Мацкевич, Ват) парадоксално се превръщат партньори на най-новата литература, създадена в самата Полша и основно по ле за интересите на критиката. През 90-те години на XX в. разделението на ли тературата на емигрантска и национална престава да съществува, в резулта на което се свързват двата варианта на полския модернизъм. Описанието н «срещата» на двете модернистични традиции очаква своя изследовател.

Независимо от обществените и генерационни промени в литературата от последните десетилетия на XX в., живо е творческото вдъхновение, което внасят в полската литература следвоенните модернистични формации, т. е. поколенията '56 и '68. През същия период се възраждат и доминантите, характерни за литературата на Втората република, но вече в съвсем различни конфигурации. Мястото на символизма се заема от витализма, поетизма, конвенционализма и релационизма. Фактическият край на литературната система на ПНР настъпва с премахването на цензурата, но това не е краят на модернизма в Полша като доминираща цялост в полската литература на XX в. През последните десетилетия, традициите на модернизма все още присъстват в творчеството на писателите, дебютирали както през последните десетилетия (Ивашкевич, Милош, Малевска, Херберт, Шимборска, Ружевич, Херлинг-Груджински, Хартвиг, Я. Ю. Шчепански, Бялошевски, Терлецки, Одойевски, Липска, Стахура, Баранчак, Загайевски), така и през последните години (Хюле, Хвин, Токарчук, Сташук, Болецка, Шевц, Либера, Я. Шуберт). Тази традиция се оживява от отнасящата се към последното десетилетие на XX век, полска рецепция на най-важните постижения на западноевропейския модернизъм, например произведенията на Юнг, Ницше, Малиновски, Фрейзър, Ортега-и-Гасет, Фром, Брох, Елиът, Бекет, Кафка и много други. Парадоксално е, че обновлението на идеите на модернизма се съпътства от опити да се излезе извън модернистичната традиция; това се извършва чрез постмодернизирането на най-оригиналните произведения на полския модернизъм[54], а преди всичко чрез адаптиране на кредото и лозунгите на постмодернизма в различните им модификации, напр. като деконструкцията на естетическите и идейни канони, нобилитирането и канонизирането на масовата култура, идеята за изчерпването на езика, концепциите за програмно създаване на текстове от литературни стереотипи, антилитературата, «развалянето» и «банализирането», както и естетизирането и инкорпорирането на пазарните механизми към поетиката на текстовете (напр. Гретковска, Бенчик, Пилх, Бужинска, Миркович, писателите от кръга «Фа-Арт», «Лампа и Божия искра»). Понастоящем обаче е трудно да се прецени, дали тези явления излизат извън границите на модернизма или са само поредният вариант на неговите доминанти[55]. Защото историко-

[54] За това съм писал в статията *Postmodernizowanie modernizmu*. – In: *Polowanie na postmodernistów (w Polsce)*. Kraków, 1999, 43–61.

[55] Това е постоянен мотив в трудовете, посветени на промените в научната мисъл и в изкуството от последните десетилетия, на взаимоотношенията между модернизма и постмодернизма, авангарда и пост/нео/авангарда. Вж. напр.: Hussakowska-Szyszko, M. *Spadkobiercy Duchampa?*. Kraków, 1984; Krakowski, P. *O sztuce nowej i najnowszej*. Warszawa, 1984; Morawski, S. *Na zakręcie*. Kraków, 1985; Everdell, W. R. *The Furst Moderns...*; Poprzęcka, M.

литературният анализ все още не е възможен поради прекалено малката дистанция във времето. „Тук спря, ала рога държеше...“

Превод *Магда Карабелова*

Modernism in 20th Century Polish Literature

The paper is based on the assumption that the term 'Modernism', which emerged in Polish literature more than a century ago, has still not found an unambiguous and precise application or meaning accepted by all Polish historians of literature. In Polish history of 20th century literature the term 'Modernism' is related to at least two difficulties: (1) the term per se, and (2) its subject.

Since issues of Modernism and traditions of modernity have been discussed copiously in western literary thought, the author of the current paper starts his argument by a critical review of the known interpretations of this issue and of the known modernism concepts in Poland. Initially, he examines in detail the term in its historical and modern context in Polish literary studies; then he moves on to discuss the second area of issues which is that of the subject. Having outlined the dominant trends in Polish literature – symbolism, vitalism, essentialism, relativism, conventionalism and poeticism, the author dwells on the issue of period drawing since the presented concept of Modernism in Poland can be broken down into several stages that are characterised by different prevailing traits of modernism.

The key issue in describing Polish Modernism should be related to outlining the determining factors of modernity as a paradigm that embraces not only various and varying phenomena but also opposite phenomena, i.e. it encompasses some trends that are identical in European literature and other developments that differ completely in the different European literatures. One important task of the text is to present the entirety of the historical and literary scheme that we call Modernism and that would justify the author's concept revising the narrower understanding of Polish Modernism.

Włodzimierz Bolecki: Professor, Dr. Hab., works at the Institute of Literary Studies (IBL) in Warsaw and the University of Lodz. His important publications include: *A Poetic Model of Prose Between the Two World Wars* (1982, 1996); *Pre-Texts and texts. Intertextuality in 20th Century Polish Literature* (1991, 1998); *Hunting Postmodernists* (1999); *Conversations with Gustaw Herling-Grudzinski* (1997, 2000). Author of numerous monographs, papers and teaching materials. Member of the «Teksty Drugie» Editorial Board.

O złej sztuce. Warszawa, 1998; Higgins, D. *Pięc mitów postmodernizmu*. – In: Higgins, D. *Nowoczesność od czasów postmodernizmu oraz inne eseje*. Wybór, opracowanie i posłowie P. Rypson. Gdańsk, 2000.

Магда Карабелова (София)

Постмодерен софтуер за ума или какво се получава от българския постмодернизъм

В своя програмен текст *Модернизъм и постмодернизъм*[1] френският социолог Жил Липовецки казва, че когато през последните десетилетия на XX в. двусмисленото понятие п о с т м о д е р н и з ъ м се появява, то идва, за да обозначи по някакъв начин художествения и интелектуален живот на съвременността, а на практика поставя въпроса можем ли да говорим за нова епоха в изкуството, знанието и културата – с прилежащите им ценности, манталитет и светоусещане. За да се пристъпи към подобен опит, естествено най-напред трябва да се определи какво принадлежи към изминалия пред-постмодернистичен период, който е твърде различен за западноевропейската и източноевропейската култура, както и за националните им литератури. След една подобна равносметка или поне опит за такава: да се предостави на миналото онова, което му принадлежи, така новото би могло да придобие своя физиономичност със собствена памет, хронология и генеалогия.

Общоизвестно е, че лансирането на понятието постмодернизъм е свързано с намерението то да се издигне до ранга на глобална хипотеза, с която да се обозначи пътя на културата и литературите от последните десетилетия на XX в. В източноевропейския си вариант, обаче, тези десетилетия са един твърде различен от западноевропейския си вариант процес. Различен и доста мъчителен като преход от една система в друга. Балканският вариант на този преход е един друг разговор, с други дискурси. Не само заради неспокойствието и войните в региона, а защото новите типове общества, включително и българското, замислени да бъдат демократични и свободни, с нов тип култури, отговарящи на тенденциите на съвременната епоха, не поеха точно в желаната и планирана посока.

За да се отговори на въпроса съществува ли постмодернизъм в една национална литература, най-напред трябва да се определи съдържанието и вида на националния модернизъм, с родовите му връзки и основополагащите историко-културни функции, а след това да се установи как се е нарушил логическият ход на нещата (това се отнася както до полската, така и до българската литература), особено след Втората световна война, когато «социалистическият реализъм» оставя своя отпечатък и моделно мислене за няколко десетилетия.

С дефинирането и диагностицирането на постмодернизма първи се заеха философите и социолозите, последваха ги културолозите и теоретиците на ли-

[1] Л и п о в е ц к и, Ж. *Модернизъм и постмодернизъм*. – «Литературна мисъл», 1993, № 5, с. 96-121. Прев. от фр. Н. Радонова. – «Литературна мисъл», 1993, № 5, с. 96.

тературата. Анализите на Даниел Бел по въпроса за постмодернизма ни водят към широко дискутираната му монография *Културните противоречия на капитализма*[2], една книга, направила заявка да изиграе ролята на аргументирано предизвестие за появата и конституирането на понятието постмодернизъм. Можем да приемем или да отхвърлим теорията на Даниел Бел (особено втората ѝ част), но без съмение тази монография е част от широко огласеното начало на постмодерната авантюра. Многобройните трудове на Зигмунт Бауман също се вграждат в основата на постмодерния ни дом.

Как обаче конспектирано изглежда проблемът с постмодернизма, а още по-точно – как изглеждат подстъпите към него в полското и българското културно съзнание и в текстовете, посветени на този въпрос?

Както пише Влоджимеж Болецки в статията си *Постмодернизиране на модернизма*[3], която имах удоволствието да преведа на български за списанието на университетските жени (№ 2, 2000 г.), постмодернизмът в Полша е открит едновременно със събарянето на комунизма. Така понятието «постмодернизъм» споява по особен начин политическите проблеми с художествено-творческите и естетическите. Тъй като новата епоха на прехода изисква ново наименование, то в полския ѝ вариант бива възприето това на постмодернизма, защото западната социология чрез най-масовите си апологети вече е успяла да го превърне в духовно програмиране и откровение, нещо, което аз наричам постмодерен софтуер за ума и сетивата.

Ако представим обобщените резултати от полските социологически и културологични изследвания и ги сравним със заключенията на българските учени, които много по-малко са се занимавали с теорията и моделирането на постмодернизма, можем да откроим следните основни моменти, които засягат културите на двата народа през XX в.

В полското литературознание и културознание наслагването на политическите и естетическите промени, що се отнася до постмодернизма, нерядко е твърде буквално.Твърдят го Ришард Нич, Влоджимеж Болецки, Александер Фют и други изследователи. В полското литературознание дискусията за постмодернизма е на повърхността, тя е видима с просто око, но едва ли може да се твърди, че явлението има значителна дълбочина. На мен, като на чуждестранен полонист, запознат с полската литература и процесите в нея, постмодернизмът ми прилича на вид компютърна парола, която служи за преход и свързване на три различни файла – модернистичен, соцреалистичен и постмодернистичен. Въпреки значителния обем от публикации през последното десетилетие, полските литературоведи все още не са стигнали до окончателно заключение по въпроса „що е това постмодернизъм и има ли той почва в полската литература", но определено вече са отегчени от дискусията. Още по-малко е разискван този въпрос в съвременното българско литературознание, отговорите са съвсем фрагментарни, а дискусията за постмодернизма е склон-

[2] Bell, D. *The Cultural Contradictions of Capitalism*. 2nd ed. «Free Press». New York, 1966.

[3] Bolecki, W. *Postmodernizowanie modernizmu*. – «Teksty drugie», 1997, № 1–2, 31–46.

на да бъде сведена само до появата и оценката на няколко романа и стихотворни цикли, което не ми се струва балансиран начин за обглеждане на явлението от всички страни.

На мен ми се струва съвсем основателен въпросът, който Вл. Болецки поставя във вече цитирания текст: дали в случая с тримата големи полски прозаици и драматурзи Станислав Игнаци Виткевич (Виткаци), Витолд Гомбрович и Бруно Шулц става дума за възможността те да се окажат «бащи на постмодернизма» или за това, че тяхната естетика и художествена философия бележат същностни черти на модернизма. В такъв случай ние пред какво се изправяме: пред самото явление или пред неговата подмяна?

Дори да се приеме, че тримата биха могли да бъдат предизвестници на постмодернизма, в което аз лично дълбоко се съмнявам, това ни насочва към един основен «недостатък» на българския модернизъм, който пък е непълен. Той притежава само част от «измите». Ако погледнем литературната карта на България от началото на XX в., което означава десетина години след Освобождението от турско робство (1878 г.), специалистите добре знаят какво ще открием: списание «Мисъл» на д-р Кръстев и Пенчо Славейков, което слага началото на модерното българско литературознание и на модерното мислене, идеологията на индивидуализма, начеващият български символизъм, който ще издигне българската поезия на европейско и световно ниво, а само две десетилетия по-късно, след Първата световна война, на литературната сцена ще се втурне поетът Гео Милев и неговото списание «Везни», на страниците на което поетът ще подхване яростна битка в защита на Станислав Пшибишевски и неговото възприемане в България. Ведно с рецепцията на Стриндберг, Хамсун и Ибсен.

Българският поет експресионист Гео Милев схваща рецепцията на Пшибишевски в България като „полска част“ или „полско продължение“ на рецепцията на Ницше у нас. Става така, както иска авторът на теорията за Голата душа: тя да бъде възприемана като продължение на теорията за Свръхчовека. Тъй че, за да стане дума за български постмодернизъм изобщо, трябва да бъдат проследени още няколко сюжета от времето на модернизма. Към общоизвестните факти принадлежи и този, че рецепцията на гореспоменатите писатели, от които нас ни интересува рецепцията на Ницше и Пшибишевски, съвпада с цялостния модернистичен климат на декаданс, страдалчество и униние, но също така с кризите и депресиите, последица от трите войни и двете национални катастрофи за България.

Времето ясно показва, че Пшибишевски губи амбициозната си битка със славата на Ницше и че от него не излиза духовен титан, но за българския модернизъм, благодарение на активните усилия на Гео Милев, печалният полски Сатана, с двадесетгодишната му рецепция в България (пиесите му са играни в български театри почти до смъртта му) изиграва друга и то много важна роля. Личността, творчеството, а и легендата за Пшибишевски, създадена от самия него, бяха превърнати от Гео Милев на страниците на сп. «Везни» в част от спора за българския модернизъм. Теоретичните схващания на Пшибишевски пък се превърнаха в един от най-цитираните и най-авторитетните

за защита и конституиране на прохождащия български модернизъм. Тъй че, оригинален или не като творчество, Станислав Пшибишевски в българската си рецепция се превръща в нещо друго: в част от друг софтуер, много ефектно и ефективно изпълняващ вменените му функции в големия спор за и против модернизма – спор, в който темпераментният Гео Милев нарича поезията на Пенчо Славейков „христоматия с примери“ и окачествява Боян Пенев като „блейка и некомпетентен“.

Онова, което е много интересно, се състои в твърдението, звучи нескромно, че за същинска рецепция на творчеството на Пшибишевски в България едва ли може да се говори. Всъщност става дума за рецепция на литературната легенда за личността на Пшибишевски, която с подобаваща зрелищност се включва в борбата за утвърждаване на българския модернизъм и българското модернистично светоусещане.

За да стане ясно какви са параметрите на тази важна не в тактически а в стратегически смисъл битка, която Гео Милев води срещу Пенчо Славейков и Боян Пенев, от една страна, и в защита на модернизма и за глорифициране на творчеството и идеите на Пшибишевски, от друга, трябва да уточним следното. В началото на XX в., поради „забавеното и ускорено развитие на българската литература“ (според определението на Георги Гачев) в рецепцията на чуждите литератури, и особено при рецепцията на полската литература, която се оказва една от формиращите физиономията на българския рецепционен процес (заедно с френската, немската и руската литература) се изправят един срещу друг два рецепционни модела: синхронен (Гео Милев) и асинхронен (Пенчо Славейков и Боян Пенев).

Синхронният модел на Гео Милев се бори да наложи само и единствено автори модернисти, сред които особено значение се придава на Станислав Пшибишевски. Пенчо Славейков и Боян Пенев пък си представят, че като лансират малко закъснелите, но високохудожествени преводи на поезията на най-великия от полските романтици – Адам Мицкевич, ще събудят интереса на младите български поети към творчеството му и ще ги «убедят» не само да го харесват, но и да приемат поезията му за свой модел. Естествено, същите млади поети са вече изявени символисти и биха чели Мицкевич за наслада, биха го оценили, но не биха могли да приемат романтическата му поезия за образец.

Този значим сюжет в историята на рецепциите ни може да бъде обобщен по следния начин: Гео Милев си е поставил тактическа задача и я е осъществил, доколкото е възможно, със синхронния рецепционен модел. Той е успял в онова време и в онази културна обстановка и духовен климат да наложи творчеството и идеите на Пшибишевски като еталонни, а неговото съществуване и като важен аргумент в борбата за утвърждаването на българския модернизъм.

Що се отнася до Пенчо Славейков и Боян Пенев, те губят тактическата битка за налагане на романтическото творчество на Мицкевич като модел за правене на поезия, но печелят стратегическа победа. Не само защото от онова време ни остават едни от най-добрите преводи и най-ценните интер-

претации на творчеството на Мицкевич, но и защото техните усилия запълват романтическите ни липси. В тази знаменита битка, която бихме нарекли «тактиката срещу стратегията», се намесва голяма част от българските писатели и тя се превръща в национален спор за българската култура и духовност чрез дискусията за характера и същността на българските рецепции. Българските писатели – от Иван Вазов и Антон Страшимиров до Гео Милев и Людмил Стоянов – на практика не дискутират въпроса що е това модернизъм и има ли той почва у нас, а засягат моралната дилема защо ученичките четат най-много Арцибашев и Пшибишевски и как да се пресече този интерес на младите и любопитството им какво може да се види, ако се смъкнат мъжките панталони и дамската пола.

Ето в такъв тип модернистична атмосфера, с такова модерно и класическо светоусещане, за и против модернизма – което в не малка степен означава за и против Пшибишевски – ще трябва да се свърже българският постмодернизъм, прекъснат за повече от четири десетилетия от социалистическия реализъм.

Полското литературознание дискутира как и доколко постмодернизмът може да се свърже с Виткаци, Гомбрович и Бруно Шулц и този спор ми се струва доста по-конкретен от нишките, които българските философи, социолози на културата и литературоведи трябва да открият, за да свържат все още неизяснението ни постмодернизъм с неговия родител – българския модернизъм. Мисля, че по-лесно и по-ясно е да се открият връзките и приемствеността в светогледно и рецепционно отношение, но в чисто литературно това определено е доста неясно и по-малко обсъждано. Мисля също така, че поезията по-бързо и по ефикасно ще се справи със «завързването на нишките» между модернистичната и съвременната постмодернистична българска поезия. Доста по-трудно ще бъде за прозата.

Съществува един период, чиято продължителност и последици за полската и българската литература определено не съвпадат. Вече го споменахме – става дума за така наречения «социалистически реализъм», политико-литературен метод от времето на комунизма, с който полската литература се справи много по-рано и по-категорично от българската, като успя да го натика под миндера. Както сме се запътили от модернизма към постмодерното, каквото и да означава това на практика, периодът на социалистическия реализъм непременно трябва да бъде анализиран и обсъден – нещо, което в българското литературознание още не се е случило. Има различни начини да се изпълни тази задача. Единият от тях е да се вгледаме в последиците от «соцреализма», които доскоро наричахме резултати.

На практика, полската литература, а и всички изкуства в Полша се измъкнаха от така наречения соцреализъм още през 60-те години, когато големи творци почти единодушно отказаха да ползват метода дори от приличие. Не става дума за групичката предани на Партията писатели соцреалисти, възхвалявани от тогавашната официозна литературна критика. Те не определят физиономията на полската литература от XX в. От този момент нататък започват различията между творческото и личностно поведение на българските и полските

писатели. Не малка част от полските писатели, а сред тях със сигурност най-стойностните, отказаха да припознаят членуването в комунистическата партия като задължително условие за творческа кариера. В българския случай беше точно обратното – много малко от писателите останаха извън Партията и това автоматически впримчи българската литература в догмите на социалистическия реализъм. Полските писатели в знак на протест започнаха да изпращат книгите си в Париж и да ги публикуват под псевдоним в легендарното издателство на Йежи Гедройч. В същото време българите не разполагаха с подобна емигрантска институция и в голямата си част бяха строени в редиците на Съюза на писателите, който стриктно съблюдаваше линията на комунистическата партия. Писателските реакции спрямо откровената идеологическа преса, до 80-те години включително, си останаха единични, писателите се справяха, доколкото можеха с езопов език или търсеха сюжети извън съвременността. Така историческият роман в България получи силен тласък през последните три десетилетия на XX в., но това не означава, че до 90-те години на XX в. дори и големите ни прозаици можеха лесно да се измъкнат от здравата прегръдка на соцреализма и на цензурата. Избягването на съвременната проблематика и на образа на новия социалистически човек бяха сред опосредстваните начини за не-съдействие на българските писатели. Повече свобода си позволиха българските художници, както и композиторите, които се кълняха, че еди-какво си било социалистически реализъм, а то бе откровен авангард или дълбока философска притча. Цензорите не винаги проумяваха как ги пързалят...

Даниел Бел[4] твърди за модернистичната култура, че тя е антибуржоазна и бидейки революционна в широкия смисъл на думата, тя е и демократична по същността си. Но обобщените заключения на Даниел Бел не се отнасят до ситуацията в посткомунистически държави и за култури в преход, тъй че трябва много да се внимава, когато се пренасят формулираните от него „културни противоречия на капитализма" върху култури и държави, които не са били традиционно капиталистически, а сега навлизат и се оказват в странно шпагатно положение: с високо развити култури и интелигенции на световно ниво, но с буксуващи икономики, които в началото на третото хилядолетие преминават през етапа на «първоначалното натрупване на капитали», което западният свят познава като процес от началото на XIX в. И в тази връзка си мисля, на какво ли основание сме се вторачили да търсим добре оформен постмодернизъм в българската постсоциалистическа култура, след като става дума за една държава, в която е налице сложен и доста объркващ преход, който на всичкото отгоре буксува. След като преходът ни е някаква имитация и мимикрия, а не задълбочена промяна, защо искаме от литературните явления, които биха отразили тази промяна, да са качествени и добре оформени. Естествено, въпросът ми е реторичен.

Токвил беше казал, че единичната личност обърната към себе си се счита за нещо отделно и по този начин разбутва веригата на поколенията, поради което традициите и миналото губят престижа си. Освободеният от традицията човек

[4] Bell, D. *Op. cit.*

повече не е длъжен да се прекланя пред предците си, които ограничават абсолютното му право да бъде такъв, какъвто е. Този култ към новото и модерното отговаря напълно на актуалното състояние на нещата и така постмодерното се превръща в инструмент, а по-точно в клин, с който постмодерната личност се сдобива, за да го използва срещу единството, срещу теорията за цикличността в културното развитие, верността към майсторите на миналото в името на една моделна, поливалентна и освободена култура, каквото и да разбираме под «освободена» в случая. И какво става, питаме се ние, ако модернистичната култура и традициите, свързани с нея, не са били доизградени, както е в българския случай, за да могат да бъдат адекватно рушени или променяни, а не просто пометени или подменяни в името на неясни стойности и нихилистични правила. Какво ще направи постмодернизмът в българския му вариант, да речем, с това нехомогенно наследство, оставено от модернизма, и което според познатата формулировка на Бодлер е в неразривната връзка на красиво със съвременно и на модно със случайно. Как ще трансформира и структурира въпросите оттук насетне и с какви знаци ще ги бележи?

Какво още вещаят теоретиците на модернизма, което трябва да бъде осмислено, отхвърлено или пък свързано с постмодернизма? Адорно характеризира модернизма като процес на неограничено самоотрицание и в тази посока модернизмът не щади дори себе си. А познатият модернистичен парадокс на Розенберг за «традицията в новото» гласи, че модернизмът се мисли като разрушаване и неизбежно лишаване от стойност на онова, което дефиницията постановява, като в такъв случай единственият принцип, който би ръководил изкуството, е самата промяна. Но подобни неща мисли за себе си и постмодернизмът. В такъв случай оттук накъде? Постмодернизмът единствената алтернатива ли е за светоусещането и за пътя на културата или го приемаме по липса на други културни проекти?

Даниел Бел е убеден, че схемата на модернизма е изчерпала енергийните си възможности и отрицанието и е изгубила творческата си сила. Как тогава да определим българския постмодернизъм: в пелени, като воайорски, нихилизъм, непукизъм? Доколко българското културно пространство е засегнато от постмодерното светоусещане, каква част от него е рецепция и е привнесена с превода на апологетите на постмодернизма, кое е снобското и кое е автентичното? Имаме ли ясно заявена постмодернистична потребност или нещата приличат на приказката за новите дрехи на царя. Ние все продължаваме да скандираме, че царят има нови дрехи, но още никой не е извикал, че „царят е гол".

Нашият български разговор за модернизма – такъв, какъвто се е случил в културата ни – вече се е състоял и няма проблем да бъде продължен в постмодерната му част, ако нямаше едно съществено «но». Ние не сме си написали учебника за периода след Втората световна война. Докато не го сторим, този период ще зее опасно отворен и интерпретациите ни ще бъдат на парче, без да могат да съчленят дрехата, която твърдим, че сме съблекли преди дванадесет години, за да облечем друга. Как тогава ще установим дали не сме още по бельо, което има опасност да сме облекли наопаки или да четем постмодер-

ната азбука отзад напред. Гоген беше казал: „Искам да наложа правото ти да опиташ всичко".

Да опитваме тогава, да опитваме и да играем. Ако постмодерният ни софтуер не е сгрешен или претенциозно не е претоварен с чужди смисли, той ще ни поведе в градината на знанието.

Postmodern Software of the Mind or What is It That Bulgarian Postmodernism Yields?

It is well known that promoting the concept of 'postmodernism' in West European humanities has been linked to elevating it to the status of a global hypothesis to outline the development of culture, and literature in particular, for the last decades of the 20th century. In their East European version, however, these decades of transition present a rather different and painful process while the Balkan dimensions make the specificity of political and spiritual change part of another debate and another discourse.

The author's aim in the presented text is to reveal the features of the reception of Polish Modernist authors (and St. Przybyszewski's reception in particular) by showing the ways in which it was used for the purposes of Bulgarian Modernism when fighting other literary trends (Geo Milev and the «Vezni» journal). Regardless of his originality or lack of such, Przybyszewski's reception in Bulgaria and his theory of the Naked Soul became a different thing altogether: part of a different type of mental software devoted to the cause of Bulgarian Modernism that fulfilled highly efficiently and effectively all its duties on Bulgarian soil. Since we cannot speak of Postmodernism without having covered extensively enough the preceding period, we come to the conclusion that unlike Polish literary scholars, we have not done our homework: we miss a serious and comprehensive study of 'socialist realism' – an ideological and literary trend enforced in the 80s that separates the times of Modernism from those of Bulgarian Postmodernism, as incomplete as the latter may seem in its Bulgarian version.

While Western sociology is trying, through its renowned proponents, to turn postmodernism into a 'spiritual revelation' – a phenomenon which the author of this paper defines as an attempt at a Postmodern *software* of the mind – the task of East European (Bulgarian included) theoreticians of literature is the following: once they have conducted their debate on Modernism as it developed in each of the national literatures, they should put the final touches to the dangerously incomplete (at least in its Bulgarian version) and understudied period of 'socialist realism' in order to arrive at the similarities and differences characterising Bulgarian Postmodernism; they should put together its components and see whether the final product does not exhibit itself inside out.

Magda Karabelova: an Associate Professor of Comparative Literature at the Institute of Literature, BAS. She also teaches at the Faculty of Eurolinguistics at the New Bulgarian University. Project Leader of a number of international projects that include: «Odysseus is Travelling Home: the return of modern Slavic emigration literatures home», 1994–1999; «From Modernism to Postmodernism in Bulgarian and Polish Literatures: Literary and Cultural Interpretations of the End of the 20th Century». Compiler and editor of *Exile: Drama and Motivation* (1996), *Bulgarian Minority Literature after the Liberation* (1999).

Малгожата Черминска (Гданск)

Гомбрович – отдалечаване от Полша и «усвояване» на Аржентина

В биографията и творчеството на Витолд Гомбрович откриваме нетипичен пример за явления, типични за модерната епоха, като например масовата миграция, неизбежната конфронтация между собствената и чуждата култура и свързаният с подобна ситуация, без да се ограничава само до нея, проблем за кризата на идентичността в контекста на взаимоотношенията между личността и общността, както и преодоляването на границата между популярната и «високата» култура. *Полски спомени* и *Странствания из Аржентина* разкриват пред читателя някои явления по един много изразителен начин, може би защото те са своеобразен «страничен продукт» в творчеството на писателя. В контекста на две отдалечени и съвсем различни културни общности наблюдаваме една личност, която води двойна игра за идентичност, защото се стреми да усвои онова, което е чуждо (Аржентина), и в същото време се дистанцира от това, което е свое (полско).

Спомените и *Странстванията*, писани като радиобеседи, са били предназначени за по-широкия слушателски кръг на модерните медии, но в тях откриваме размисли върху същите проблеми, които вече познаваме от романите (като *Транс-Атлантик*) и от елитарния *Дневник*. Едновременно с това благодарение на тях можем ясно да проследим и обратното движение, извършващо се в творчеството на Гомбрович – заимстванията на «високата» литература от «ниската». Нека си припомним, че в основата на автобиографичните произведения на Гомбрович, към които писателят се е отнасял възможно най-сериозно, стоят паралитературните, журналистическите жанрове: фейлетонът (като начало на *Дневника*) и интервюто (в *Завещанието*).

Полски спомени и *Странствания из Аржентина* водят скромното си съществуване в сянката на прочутия *Дневник*, макар да са писани едновременно с втория му том и в някои моменти отпращат към него. Това е несъмнено Гомбрович от «по-лек калибър». Потвърждава го и самият писател, определяйки тези текстове в едно писмо до Артур Сандауер като „невинни фейлетончета, писани за някой и друг лев“[1]. Въпреки пренебрежителния тон и факта, че приживе не се е опитвал да ги издаде, все пак трябва да им е придавал някаква стойност, щом ги е запазил в архива си. Връща се към тях в определени моменти, цитира свои мисли и мнения, изказани в тези «писани за някой и друг лев» фейлетончета, когато в напреднала възраст пише интелектуалната

[1] Писмо от 3.IX.1959 г. – In: *Korespondencja Witolda Gombrowicza*. T. 1. *Walka o sławę*. Część pierwsza. *Józef Wittlin, Jarosław Iwaszkiewicz, Artur Sandauer*. Układ, przedmowy, przypisy Jerzy Jarzębski. Kraków, 1996.

си биография, озаглавена *Завещание* и публикувана преди това като разговори на Доминик дьо Ру с Гомбрович. Очевидно във «фейлетончетата» са се намерили някакви зрънца важно самопознание, заслужаващо да бъде съхранено, след като след години стигат до фундаменталната равносметка със самия себе си, съдържаща се в *Завещанието*.

Изглежда, че двата цикъла заслужават по-голямо от досегашното внимание, независимо от отношението на самия автор към тях. Досега те са ползувани (макар и не само за това), като биографически извор за да нюансират интерпретациите на някои възгледи на писателя[2]. Нека се опитаме сега, обаче, да ги разгледаме като отделни, самостойни цялости, макар че те са издадени във форма, за която авторът може би не е казал последната си дума. Щом като е редактирал поредните томове от книжното издание на *Дневника*, въвеждайки някои изменения по отношение на публикувания на части текст на първообраза в месечника «Култура», вероятно би сторил същото и със *Споменитe* и *Странстванията*, ако сам ги бе подготвял за печат.

Текстовете са създавани в периода 1959–1961 г. като два цикъла кратки радиопредавания (самият автор ги определя с възприетия вече за тези форми термин «беседи») за полската секция на Радио «Свободна Европа», откъдето писателят е получавал известно време стипендия след напускането на банката, в която е работел. Машинописите са открити от вдовицата на писателя, когато подреждала архива му, и така биват включени в първото френско издание на *Събраните съчинения*. Поместени са «по съседски» в един и същи, единадесети том (1977), и обикновено по-късно са преиздавани по същия начин, свързвайки се в читателското съзнание като диптих, показващ времето между двете световни войни, а впоследствие и някои от аржентинските му преживявания. Общият прочит на двата цикъла обаче е оправдан не толкова от създадената от издателя ситуация, а преди всичко от модалната рамка и от жанровата форма на изказа. Двата цикъла се допълват и осветляват взаимно, позволяват ни да забележим – благодарение на несъмнено съществуващите общи черти – и ясните различия в подхода.

Двата цикъла принадлежат към така наречената литература на личния документ. Адресирани са преди всичко към слушателите в Полша, което понякога писателят заявява директно. Не бива да забравяме, че въпреки заглушаването Радио «Свободна Европа» е било слушано в Полша и предаванията му са стигали до по-широки кръгове, отколкото емигрантските издания на книги, внасяни нелегално в Полша в ограничени количества, или съхранявани в депозитите на някои научните библиотеки, достъпни не за обикновените читатели, а само за научни работници, на които също се създават редица затруднения. *Полски спомени* и *Странствания из Аржентина* са писани с присъщите за разговорния стил елементи, с непосредствено обръщане към бъдещите слушатели, в тях обаче липсва така характерната за *Дневника* изтънчена и агресивна

[2] Jarzębski, J. *Nota wydawnicza. Wspomnienia i wędrówki.* – In: Gombrowicz, W. *Wspomnienia polskie. Wędrówki po Argentynie*. Kraków, 1999; Kott, J. *Autobiografia młodego pisarza*, tamże; Chądzyńska, Z. *Witoldo Gombrowicz w Argentynie*, tamże.

понякога игра с читателя, провокиран и предизвикван на интелектуален дуел. „Пишех за враговете си" разказва Гомбрович в *Дневника* от 1958 г.[3] И в двата цикъла обаче доминира повествование, което цели не толкова да провокира, колкото да информира и да заинтригува читателя, а ироничните и саркастични акценти, макар и да присъстват, са премерени доста внимателно.

Откъсите, винаги с еднаква дължина, отговарят приблизително на размера на фейлетона. Всеки от тях притежава своя повече или по-малко изразителна вътрешна драматургия и собствена тема, но въпреки това не представлява автономна единица, а се свързва по определен начин с останалите беседи и образува серия. Толкова бихме могли да кажем възможно най-кратко за сходствата между двата цикъла. На този фон можем да очертаем по-ясно различията между тях. Да кажем, че двата цикъла спадат към литературата на личния документ, означава да направим едва първата крачка, имайки предвид, че всичко, което Гомбрович е написал, носи елементи на автобиографизъм. Разбира се, това е автобиографизъм, който се проявява под различни форми, моделиран и конструиран в процеса на играта с читателя до такава степен, че писателят постига един напълно съзнателно формиран облик на своето второ «Аз», битуващо в света на текста. Автобиографията винаги е била в известна степен начин на разказ за двойника, а писането за себе си става процес на постепенното създаване на този двойник. Гомбрович артикулира този факт изключително ясно и отчетливо в края на *Завещанието*, лишавайки читателя от каквато и да било илюзия относно разликата между него, като частно лице, и двойника му, създаден да битува в подплатеното му с автобиографичност творчество. Взаимоотношението между «Аз»-а и «Втория» се регулира по начина, който познаваме от известните в литературната традиция разкази за двойници, където двойникът завладява «Аз»-а като сянката от приказката на Андерсен, придобивайки най-напред автономност и независимост от човека, за да се превърне след това в негов пълен господар.

> И днес аз, личността, живият човек съм слуга на официалния Гомбрович, когото сам създадох. Мога само да го до-разказвам. Моите ферменти от предишния живот, гафовете, дисонансите, цялата тази мъчителна незрялост... къде е всичко това? На старини животът ми стана по-лесен. Маневрирам доста с моите противоречията, гласът ми укрепна, да, да, вече имам свое място, своя функция, аз съм слуга. Чий? На Гомбрович.
>
> Дали моят някогашен бунт ще възкръсне в нечие младо, жадно за завоевания въображение? Не знам. Но аз самият? Дали ще успея да се разбунтувам още веднъж, на старини, този път срещу него, Гомбрович? Не съм никак сигурен. Прехвърлях в съзнанието си различни хитроумни начини да се изтръгна от тиранията му, но болестта и възрастта са ме лишили от сили. [...]
>
> Да се разбунтувам? Но как? Аз? Слугата?[4]

Полски спомени и *Странствания из Аржентина*, писани едновременно с втория том на *Дневника*, разкриват не само по-ранния етап от формирането на

[3] Gombrowicz, W. *Dzieła*. T. VIII. *Dziennik 1957–1961*. Kraków, 1986, s. 42.
[4] Gombrowicz, W. *Testament*. Warszawa, 1990, s. 105–106.

Гомбрович – двойника и господаря на същинския Гомбрович, но и използуват методи, различаващи се от тези в *Дневника*, както и помежду си.

Спомените, въпреки отчетливата композиционна подялба на отделни откъси, притежават едно добре споено цялостно повествование. Запазеният машинопис на оригинала свидетелства, че първоначално авторът е използвал заглавието *Малко полски спомени*, което внушава един съвършено необвързващ, фрагментарен и отворен начин на свободно блуждаене на мисълта на твореца из миналото. Обаче стилизирането на откъсите в един по-безгрижен, сладкодумен тон не може да прикрие факта, че цялостта в основни линии придобива формата на една доста систематизирана и подредена автобиография на писателя на фона на епохата. От шестия откъс нататък заглавието претърпява малка, но красноречива промяна, като става по-конвенционално и едновременно с това допуска да бъде интерпретирано в категориите на определена жанрова цялост. В качеството си на такава, тя като че ли обещава на читателя не само «малко», т. е. една незначителна част спомени, а по-скоро нещо от рода на роман в подлистници, който отделя от биографията на писателя, живеещ от дълги години в Аржентина, определен период от миналото му, онасловен с по-категоричното заглавие *Полски спомени*. Озаглавена по този начин, автобиографията на пръв поглед изглежда доста фрагментарна, читателят обаче ще открие без затруднение отчетливата в композиционно отношение цялост. Тя започва, както му е реда, от началото, от фрагмента, посветен на семейната среда, съдържащ информация за генеалогията на рода и характеристики на двамата родители. Следва автоинтерпретация на собственото положение, преди всичко с оглед на конфликта с майката, представен от автора като източник на по-сетнешните му представи за ролята на забавлението в културата и на първа тренировка в сферата на диалектическото мислене, изиграло такава значителна роля в практикуваното от Гомбрович по-късно изкуство на спора. Критичността по отношение на майката и дистанцирането спрямо бащата са показани и като основа за формиралото се впоследствие противодействие на полската форма и на зрелостта.

Поредните откъси разказват за ученическите години и преживявания, чиято характеристика е използувана в първата част на *Фердидурке*. Епизодът от войната с болшевиките през 1920 г. е представен от автора като първия негов сблъсък с модела на милитаристично-героическия патриотизъм, сблъсък, чието ехо прозвучава с още по-голяма сила в *Транс-Атлантик*, когато описва положението на поляците, заварени от Втората световна война в Аржентина. Този епизод от биографията, разгледан само в два откъса от *Полски спомени*, заслужава по-задълбочено вглеждане, отколкото бихме могли да направим в настоящия текст. Това би позволило да включим интерпретацията на Гомбрович за собственото му поведение в поредицата от драматични биографични моменти от живота на полските интелектуалци от XIX и XX в., борещи се по различен начин с императива за участие във въоръжената борба за независимост. Този тип поведение или е ставал предмет на автоинтерпретации и обобщения в интимни дневници, спомени и художествени творби, или е бил разглеждан в публицистиката, в мемоарни свидетелства и в научни трудове, получавайки статуса на обществено утвърдени модели на поведение, предиз-

викващи противоречиви и разнородни оценки. Към най-интересните примери спада ситуацията на Мицкевич, който въпреки положените усилия не взема участие в Ноемврийското въстание и впоследствие е обвиняван, че е прекарвал времето си по балове във флиртове в гостоприемните имения на шляхтата от Великополша, докато съвсем близо, отвъд границата с анексираната от Русия полска територия, въстаниците са загивали в неравна битка с царската армия[5]. Малко по-различен е случаят, който откриваме в неотдавна издадения дневник на антрополога Бронислав Малиновски. Записаното от него е шокиращо свидетелство за неговите терзания и чувството за малоценност като мъж, предизвикани от това, че не е участвал във войната, започнала през 1914 г. Въпреки че е дълбоко убеден в мисията си на учен, провеждащ антропологични изследвания на Нова Гвинея, Малиновски маниакално се връща към смъртта на един британски офицер, загинал във войната – първия годеник на неговата любимата. Самата тя отдавна е преживяла загубата, обича Малиновски и впоследствие ще се омъжи за него. Той обаче е нещастен и многократно се връща към измъчващото го дори в сънищата му чувство, че не се е показал на висота като мъж и като поляк, и е продължил научните си занимания, вместо да отиде на фронта[6].

Същия проблем откриваме в различни варианти и през Втората световна война. На поета Кажимеж Вежински, емигрант в САЩ, публично са му отправяни упреци, че само пише патриотични стихове, в които призовава за борба, вместо да се включи в полската армия, сражаваща се на страната на съюзниците. За разлика от Мицкевич и Вежински, поетът Кшищоф Камил Бачински, изправен пред същото предизвикателство, прави друг избор – и загива във Варшавското въстание. След войната загубата му е сравнявана със смъртта на Словацки. Преди да се присъедини към нелегалната армия, той преживява мъчителна душевна борба. Стиховете му многократно подсказват драматичността на избора, защото Бачински не може да се примири с необходимостта да убива. Обаче сред неговото поколение и в средите на младата варшавска интелигенция по време на хитлеристката окупация давлението на романтическия модел на личността, отдала живота си в борбата за отечеството, е било толкова силно, че въпреки крехкото си здраве (Бачински е страдал от астма) и въпреки опитите да бъде убеден от такива авторитети, като например Ярослав Ивашкевич, ценящ младия поет, Бачински се включва в съпротивата и загива през август 1944 г., още в първите дни на въстанието[7].

Гомбрович, който си спомня за своя страх и неприязън към армията, преживяни на 16-годишна възраст по време на полско-болшевишката война, пише за това след 40 години, максимално дистанциран и вече като автор на *Транс-Атлантик*, в който разбива мъжкия, милитаристично-героичен модел на Татковината (*Ojczyzna*), подменяйки го с момчешката, младежката и граждан-

[5] Срв. напр.: Witkowska, A. *Mickiewicz*. Warszawa, 1998.

[6] Malinowski, B. *Dziennik w ścisłym znaczeniu tego wyrazu*. Wstęp i opracowanie Grażyna Kubica. Kraków, 2002.

[7] Wyka, K. *Krzysztof Baczyński (1921–1944)*. Kraków, 1961.

ската «Синовина» (*Synczyzna*). В *Споменитe* си той не се позовава нито на тези категории, нито на романа си, но аналогията се налага от само себе си. В рамките на автобиографичното творецът стига до един от онези моменти, на които се приписва преломно значение. На своите преживявания от войната през 1920 г. той гледа като на опит, който утвърждава отношението му към Полша и полското, формирано когато приключва неговото съзряване.

> Мисля, че именно 1920 година направи от мен това, което съм останал до ден днешен – един индивидуалист. А това се случи, защото не съумях да се справя със задълженията си към моя народ, в един момент на особено силна заплаха за нашата съвършено млада независимост. Това ме постави в принудителна ситуация – нямах избор. Патриотизмът без готовност да отдадеш живота си за отечеството бе за мен празна дума. Понеже на мен ми липсваше такава готовност, трябваше да понеса последиците от това.
>
> Естествено, в по-сетнешното ми развитие всички тези ферменти на младостта придобиха цивилизована форма и улегнаха. Но не изчезнаха. Наскоро един много известен учен, Нобелов лауреат, след като бе прочел книгата ми, се удивляваше, че съм толкова малко поляк – защото за него поляците се асоциираха с героична смърт на бойното поле, с Шопен, с въстанието и развалините на Варшава. Отговорих му:
>
> – Аз съм поляк, доведен до крайност от Историята.[8]

След като изброява основните моменти, които изграждат детския му опит и кризите на младостта, Гомбрович разказва за студентските си години, които не задоволяват стремежите му и не му помагат да намери истинския житейски път; по-нататък говори за поредните си писателските опити, за своя дебют, рисува доста обширна панорама на литературните среди през 20-те години, позовава се на важни политически събития като майския атентат и смъртта на Пилсудски. Оценява обществено-политическата ситуация в страната, отделя специално внимание на еврейския проблем и приключва с 1938 г., описвайки случки, загатващи за избухването на Втората световна война, а именно – картината на Виена, която вижда при завръщането си от Италия, в дните, когато Хитлер стъпва на австрийска земя. Атмосферата и стилът на този последен откъс от *Споменитe* са уникални, бихме казали, че той наистина е написан от човек, „доведен до крайност от Историята", плод на което този път не е изборът на индивидуализма и оръжието на иронията, а катастрофизмът, който след години ще открием в гротескната перспектива на второто и третото действие на *Оперетка*.

Принципът, който организира описанието на събитията в *Полски спомени*, е хронологичен. Разказвачът многократно декларира дистанция спрямо самия себе си като участник в описваните събития отпреди няколко десетилетия. Разкрива както епическата времева перспектива, така и интерпретативното надмощие на вече зрелия утвърден писател над търсещият пътя си дебютант от началния период на *Споменитe*. Много са акцентите на самоиронията

[8] Gombrowicz, W. *Wspomnienia polskie*. Paryż, 1977, s. 34.

тук. Пишейки за себе си, за интелектуалното и емоционалното си формиране, за собственото си творчество, Гомбрович постоянно показва себе си в контекста на своето обкръжение, пише за контактите си с хората, скицира множество портрети на личности от литературните среди. Отделя значително внимание на оценката на т. нар. «полска форма», на душевността на полското общество между двете световни войни и особено на интелектуалците, на отношението на Полша към Европа и към близкото минало, а най-вече на това, което той нарича инстинктивно вкопчване в национализма. Читателят на произведенията на Гомбрович от междувоенния период, както и на публицистичните му и критически текстове от онова време, ще намери в *Спомените* много дребни, но извънредно значими асоциации, заслужаващи по-детайлна интерпретация (чието място не е тук), която би потвърдила, че Гомбрович, пишещият своите *Спомени* в началото на 60-те години на XX в., се идентифицира до голяма степен с онази личност, която е бил през 30-те – такъв, какъвто е описан в края на тези *Спомени*.

Странствания из Аржентина, макар също да са написани като цикъл фейлетони – радиобеседи, представляват едно цяло, конструирано по съвсем различен начин. Тук автономността на отделните части е много по-силно подчертана. Всички те имат собствени заглавия (обикновено това е названието на някоя аржентинска местност), най-често съдържат някакъв минианекдот и завършват с ясно изразена поанта. Стилът на свободното говорене, подобен на този от *Спомените*, се вписва в съвършено различен жанров модел. Това съвсем не е продължение на автобиографията, прекъсната в *Полски спомени* непосредствено преди избухването на войната. Читателят, който очаква подобен тип разкази за аржентинския период на писателя и за историята на неговото следвоенно творчество, ще остане разочарован, повлиян от това, че книжното издание представя двата цикъла в последователност, съответстваща на биографичната хронология, т. е. обратна по отношение действителната последователност в създаването на текстовете, защото Гомбрович започва да пише *Полски спомени* едва след завършването на аржентинския цикъл.

В *Странствания из Аржентина* жанров модел не е автобиографията, а пътеписът. Доста ясно личи, че текстът не се придържа към строгата последователност на едно точно определено пътуване, а използва много неконкретизирани във времето и реализирани при различни обстоятелства пътешествия из Аржентина. Онова, което е видял и разбрал, авторът използва, за да представи екзотичната южноамериканска страна на слушателите в далечна Полша, за които по онова време е било извънредно трудно да прекрачат границите на ПНР, особено, ако става въпрос за толкова отдалечени части на света като Южна Америка, макар в края на 50-те и началото на 60-те години това да не е било вече съвсем невъзможно.

Жанрът «пътепис» не за пръв път се появява в полезрението на интересите на Гомбрович. Откриваме го още в междувоенното двадесетилетие, в края на 30-те години, но в съвършено различна перспектива, защото тогава той е проникнат от иронично тълкуване. Става дума за определен стереотип на описание на пътуването му из Италия, чийто главен задължителен елемент е колено-

преклонното възхищение от паметниците на европейската култура, пародирано от писателя в няколко кореспонденции до полския печат от пътуването му през Виена до Италия през пролетта на 1938 г.[9] Те носят подзаглавието *Спомени от едно пътуване*, а два от текстовете: *На италианска земя* и *С игрива стъпка из Рим* представляват бравурна пародия. В *Странствания из Аржентина* обаче разказвачът не се намира сред славни и ценни антични паметници, никой не очаква от него да се прехласва по предизвикващите всеобщо възхищение културни забележителности, както е било в Париж или Рим. От *Дневника* помним страстния му кръстоносен поход срещу съвременните аржентински художници, който прераства в атака срещу живописта изобщо. Това е подготвен отпреди бунт, преживян по време на посещението му в Лувъра, чиито плодове намираме в статията *Нашето лице и лицето на Джокондата*[10]. Отгласи от него ще прозвучат и в откъса от *Полски спомени*, описващ младежкото му пребиваване в Париж. В аржентинския фейлетонен цикъл обаче няма да открием подигравателните акценти по адрес на посещаваната държава. Напротив, авторът придава значение на необходимостта да обясни на слушателите отвъд Атлантика различни интересни подробности за екзотичния свят, в който пребивава от години, наблюдава го и вече добре го познава.

Принципът, по който е организиран разказът за Аржентина, не е темпорален, както е в *Полски спомени*, а пространствен. Преди всичко непрекъснато се обажда съзнанието за огромното разстояние, което отделя разказвача от слушателите му: те се намират на различни континенти, разделени от океана. Най-съществено обаче е вътрешното диференциране на пространството, в която живее и се движи разказвачът. В *Странствания из Аржентина* неочаквано се появява темата, която в останалото творчество на Гомбрович е почти табу. А ако се появява, е предмет на саркастични забележки, както в началото на *Ивона, принцесата на Бургундия*, където писателят безмилостно се подиграва с възхищението от залеза на слънцето. Тази тема е пейзажът.

Гомбрович многократно и съвсем еднозначно определя себе си като човек на културата. Както е известно, неговата «стихия» не са нито огънят, нито водата, не е земята или пък въздухът, а това, което е междучовешко. Прочутата сцена в *Дневника*, когато писателят разказва за срещата си с кравата и за размяната на погледи помежду им, е може би най-убедителното измежду неговите изказвания за абсолютната му отчужденост по отношение на природата. В *Странствания из Аржентина* обаче се появяват не само различни хора, било негови спътници, било случайно срещнати или само наблюдавани от него хора на различни места от пътуването му. Сред тях има както аржентинци, така и поляци (и местни, и временно пребиваващи), хора на изкуството или обикновени «дармоеди». Но образите на отделни хора и по-общите разсъждения за средата, в която писателят живее, не са единственият обект на неговите ин-

[9]Препечатка в: Gombrowicz, W. *Dzieła*. T. XII. *Proza (fragmenty), reportaże, krytyka literacka 1933–1939*. Kraków, 1995.

[10]Препечатка в: Gombrowicz, W. *Dzieła*. T. XIII. *Publicystyka, wywiady, teksty różne 1939–1963* Kraków, 1996.

тереси. Този цикъл съвършено неочаквано донася впечатленията от няколко пътувания, чиято цел е запознаването с необикновените феномени на аржентинската природа. Такова например е пътуването в Андите, за да види най-високия планински връх в Америка – почти седемхилядния Аконкагуа, както и пътуването до водопада Игуасу, по-голям от Ниагара, екскурзията с кораб сред петте хиляди острова в делтата на река Парана и посещението на огромния океански плаж в Мар дел Плата.

В *Дневника* аржентинският пейзаж се появява понякога фрагментарно, като абзацът, в който се описва гледката от прозореца след пристигането в Тандил, преди авторът да отиде в града да търси местните литератори. Едно от пътуванията му с кораб е обособено дори с отделно заглавие като *Дневник от Рио Парана*, но в този случай гледката на огромната река и обраслите с джунгла брегове са само претекст за размисли върху екзистенциалната философия. В написания обаче за радиото цикъл Гомбрович си позволява просто да наблюдава пейзажа заради самия него, описвайки форми, багри и звуци. Не пародира пътеписен роман за екзотични страни, както навремето бе постъпил с пътуването до Италия. Не пародира и приключенските романи, когато описва засядането на кораба в плитчина и внезапната тропическа буря. Описва възхищението си от огромния континент и дивата природа на Латинска Америка, макар и да не го напуска съвсем чувството за самоирония, особено когато разказва за уплахата си в колата, препускаща по шеметните завои на високопланинското шосе, или когато добавя, че наблюдава дивата джунгла от удобната палуба на кораба, докато сервитьорът му поднася кафе и препечени филийки с рохки яйца. Но читателят на *Ивона, принцесата на Бургундия* може да се почувства изненадан, научавайки колко необикновен е изгревът на луната над тропическата река. А читателят на *Дневника*, който помни епизода за изпитаното отчуждение от природата след срещата с кравата, с изумление ще прочете признанието на разказвача на *Странствания из Аржентина*, който наистина не забравя, че навлиза в девствена дива гора, на сигурен кораб с екипаж и прислуга, но ето как коментира наблюденията си от палубата:

> Опитвах се да уловя с поглед някакъв детайл от гледката, която безмълвно се плъзгаше на съвсем близо до мен, самотно дърво, клон, корен… и да вляза в лично съприкосновение с него… не знам дали се изразявам ясно…

И най-сетне читателят на *Фердидурке*, който помни урока на учителя Блядачка, внушаващ на нещастните си ученици, че „Словацки е пророк“, открива в откъса за Игуасу едно описание, което ни най-малко не е пародия на прочутия фрагмент от поемата на Словацки *В Швейцария* за дъгата над водопада:

> […] за пръв път виждах нещо подобно – много метри надолу виси извивката на дъгата. Тази дъга излиза от бездната, опряна е на скалата… Умората те обзема почти веднага именно поради неподвижността на това бясно движение… Гледам така наречения «дяволско гърло», което ври

и клокочи – багри на смарагд, аметист, топаз и дори рубин, искряща диамантена белота, толкова накити – мъртви, застинали в това движение, като на витрината на бижутериен магазин...

Поанта на това описание е заключението за неумолимото чувство на отчуждение, обхванало наблюдателя:

> У зрителя се ражда нещо непоносимо и унизително, [...] той вижда, че мястото му не е тук, че всичко това не е човешко, че е мерено с различна от човешката мяра. Тръпки го побиват, може би от прекомерната влага. Тръгва си.
>
> Уж си тръгва, ала всъщност не може да си отиде. Връщането при водопада се превръща в мания и безумие, всеки ден по два пъти трябва да извършваш поклонението, отивайки си винаги с все същия привкус на горчиво разочарование върху овлажнелите от водните пари устни.

Това донякъде напомня възхитата от стихията на водата, описана от друг градски човек, декларирайщ нежелание и страх спрямо природата. Мисля си за поета на варшавските улици и жилищни интериори Мирон Бялошевски, който в късните си творби, възникнали след едно пътуване с кораб около Европа, описва транса, който предизвиква взирането в монотонно пенещата се вода.

Гомбрович еднозначно потвърждава, че преживяването на единение с природата не е възможно. Но *Странстванията из Аржентина* си остават единствения негов текст, в който се мярва лека носталгия поради тази причина, и където се появява следа от безнадежден опит за поглед към девствената джунгла и за извършване на «поклонически пътувания» до водопада. Може би отношението на писателя към природата напомня неговото отношение към живописта: зад декларираната враждебност се крие някакво любопитство. Та нали громящият живописта Гомбрович е притежавал малка колекция от съвременни картини в дома си във Ванс[11].

Разбира се, писателят отделя много място на хората, които среща в аржентинските си странствания. На различни места в текста са разпръснати многобройни бележки за отношението на аржентинците към Европа, съпоставено с полското мислене за Европа. Писателят сравнява два типа провинциализъм: полския и аржентинския. Пише за отношението между националното и просто човешкото (свобода, индивидуалност, младост, чувственост, пол). Най-неочаквано включва няколко минилекции за екзистенциалната философия, провокирани от разсъжденията му за Полша и поляците от перспективата на другия континент. Присъствието на тази сюжетна линия, може би не съвсем убедително мотивирана с оглед на тематичния план на целия цикъл, се базира на биографичната хронология: в средата на петдесетте години Гомбро-

[11] По-подробно за амбивалентното отношение на Гомбрович към живописта напоследък пише Пьотр Милати (M i l l a t i, P. *Witold Gombrowicz wobec sztuki* [докторска дисертация, защитена в Гданския университет, под печат]).

вич в продължение на няколко месеца изнася цикъл частни лекции по философия за група познати поляци[12].

Въпреки небрежната фейлетонно-разговорна форма, *Полски спомени* и *Странствания из Аржентина* са важен автобиографичен акцент в творчеството на Гомбрович и трябва да бъдат четени заедно с *Дневника* и *Завещанието*. Не бива да ни подвежда «ниското» жанрово родословие на тези творби, извеждащо се от малките журналистически и утилитарни форми, ако помним как авторът използва конвенционалната форма на оперетата. В автобиографичния терцет на Гомбрович *Дневникът* е ключовото му постижение. Той принадлежи не само към най-важните творби на писателя, но е и повратна точка в историята на полската литература на личния документ, въвеждайки в нея нагласата на предизвикателството редом с оформените вече нагласи на свидетелството и изповедта[13]. Струва си обаче да помним, че в основата на дневника на Гомбрович също е заложен «нисък жанр» – фейлетонът. Защото за подобна формула става въпрос още в първите писма, разменени между писателя и Йежи Гедройч, когато се обсъжда идеята за постоянна ежемесечна рубрика, която ще бъде водена от Гомбрович в «Култура». *Завещанието*, което е форма на интелектуална автобиография, в която житейските преживявания са само своеобразен гръбнак за представяне творчеството и възгледите на писателя, също съдържа в основата си един популярен журналистически жанр – интервюто. Но това, че Доминик дьо Ру не е провел това интервю, а диалогичната форма е само мистификация, извършена от Гомбрович, не променя факта, че писателят първоначално придава на своята автобиография форма, характерна за журналистическия жанр.

Със сигурност двата разглеждани цикъла представляват един не толкова откривателски и възвишен начин за автобиографично писане, какъвто ни показват *Дневник* и *Завещание*, но значението им ни най-малко не може да бъде сведено до «невинни фейлетончета, писани за някой и друг лев». Съпоставянето и противопоставянето на *Полски спомени* и *Странствания из Аржентина* разкриват важни за Гомбрович категории: взаимоотношението между индивид и индивид, между индивид и общност, между поляка човек и полското, между културата и науката. Това са все същите тематични линии, които писателят развива паралелно в *Дневника*, и които след няколко години ще се появят отново в «разговорите» с Доминик дьо Ру, след завръщането на Гомбрович в Европа.

В първия цикъл (за полската младост) съществен мотив е историята на освобождаването на индивида от колективната форма, която там е полската форма, особено в нейната разновидност, наблюдавана от писателя в действителността на двадесетилетието между двете световни войни. В него авторът извършва рекапитулация на усилията си да се дистанцира най-вече от натиска на националистическите стереотипи. Във втория цикъл (за аржентинската

[12] Gombrowicz, R. *Gombrowicz w Argentynie. Świadectwa i dokumenty 1936–1939*. Wrocław, 1991.

[13] Czermińska, M. *Autobiograficzny trójkąt: świadectwo, wyznanie i wyzwanie*. Kraków, 2000.

зрялост) разказвачът представя себе си като вече освободена личност, със съзнание за ценността си и създаваща контакти (или избягваща ги) по собствен избор, личност суверенна, която усвоява за потребностите си екзотичния свят на Южна Америка. «Усвоява» не само хората, формирани в други традиции и манталитет, но дори открива начин внимателно да изгради отношенията си с толкова безразличния му, чужд и непроницаем свят на природата.

Превод *Магда Карабелова*

Gombrowicz: Moving Away from Poland and Acquiring Argentina

Witold Gombrowicz's biography and works present us with an atypical example of his age's typical phenomena such as mass migration, the inevitability of confrontation between one's own and the foreign cultures and the related (even if broader) issue of identity crisis in the context of links between the community and the individual as well as the surpassing of the boundary between popular (low) and high cultures. Polish Memories and Travels Around Argentina are located in the contexts of two remote and rather different cultural communities; they tell the story of the individual who plays the double game of identity while working on what is foreign (Argentina) and at the same time distances himself from what is native (Poland). In the first cycle (on youth in Poland) the prominent motif is that of the individual who liberates himself from the collective set up which is Polish and feeds itself on nationalistic stereotypes. In the second cycle (maturity in Argentina) the narrator presents himself as a liberated person that has already understood his own value and freedom to establish (or avoid) contacts. This is a sovereign personality that acquired for his own needs the exotic character of nature and human society in Latin America. The writer relies on the travelogue. Both cycles are amenable to playing with the forms of popular literature (feuilletons, reports, operettas, stories for the radio) - something that is significant for Gombrowicz's Modernism.

Małgorzata Czermińska: Professor at Gdansk University. Works in the area of Theory of Literature and Modern Polish Literature. Author of the books: *Time in Teodor Parnicki's Novels* (1972); *Teodor Parnicki* (1974); *Autobiography and Novel or the Writer and His Images* (1987); *An Autobiographic Triangle: Testimony, Recognition and Challenge* (2000). Compiler and Editor of the five volumes of selected works by Maria Yanion (2000–2002).

Едвард Можейко (Албърта, Канада)

Постмодерното в *Естествен роман* на Георги Господинов

Ако романът на Георги Господинов се беше появил тридесет години по-рано, то със сигурност щеше да бъде признат за манифест на новата постмодернистична литература. Допускам, че книгата ще заеме такова място в днешния български литературен контекст, но нейният парижки успех подсказва, че въпреки многото представителни произведения на вече установената традиция в постмодернистичната проза, Естествен роман можем да приемем за един от нейните най-ярки примери в международен мащаб, а особено в Централна Европа.

Бих искал веднага да уточня: моите наблюдения не претендират да представят романа в историческа перспектива. През последните години нямах възможност да следя българската литература дотолкова систематично, за да мога да си послужа с по-широк сравнителен контекст. Но романът на Господинов представлява толкова изразителен пример за постмодернистичната поетика, че заслужава поне кратко обсъждане и встъпително систематизиране на неговата формална и тематична специфика. Два допълнителни фактора ме насочваха в избора на тази тема: книгата е ясен сигнал, подсказващ, че е дошло времето сериозно да се заемем с проблематиката на постмодернизма в страните от т. нар. бивш социалистически лагер. На второ място, в нашия конкретен случай романът на Г. Господинов можем да четем като голяма хипербола за кризата на етическите, естетическите, обществените и нравствени ценности, които изживяват посткомунистичните държави. Ако постмодернизмът е обвиняван в релативизъм, в празна вербална игра или нихилизъм, то възниква въпросът, колкото и парадоксално да звучи той, дали именно тази проза не е най-изразителният показател, идеолект на създадената криза.

Фрагментарност. Принципът на конструиране на Господиновия роман от началото до края остава последователно прилаганата фрагментаризация на текста: романът е изграден от фрагменти и те са неговата основна формална доминанта. Встъпителната глава начева историята за развода на героя/наратора с неговата жена Ема, но по-нататъшните откъси имат дигресивен характер, т. е. те не са свързани помежду си нито чрез темата за развода, нито чрез друга водеща тематична нишка, която да споява повествователната цялост. Разказвачът непрекъснато отстъпва от началния фрагмент, от който читателят научава за съвместното съгласие на съпрузите за развод. Подробностите липсват, само косвено, от поведението и начина на живот на героя можем да заключим, че раздялата е действителна. Лаконичното потвърждение за това намираме в един от финалните откъси на романа: „Днес се навършва година от развода ни с Ема".

Отношението, пораждащо се между текста и автора, се характеризира с простираща се надалеч нестройност и тази вътрешна тематична разнородност е заложена още от началния романов фрагмент. Всъщност в първите изречения се говори, че с изключение на грамофонните плочи всично друго вече е поделено, макар масовото присъствие на роднините на Ема и героя в тяхното жилище да подсказва по-скоро за сватба, отколкото за развод. След тази уводна част следва гротескното и потресаващо със своята свирепост описание на изхвърлянето на плочите през прозореца. Застаналата пред прозореца Ема захвърля първата плоча, която отсича главата на прелитащия гълъб. Сега съпрузите изхвърлят плочите на смени. Цитирам: „Ема се навежда и хвърля следващата плоча. После аз. Тя. Аз. Тя“[1]. Всяка една от тях разсича главата на прелитащ гълъб, тротоарът е застлан с птичи глави. Възхитените роднини ръкопляскат на всяко точно попадение, а стоящата на прозореца котка Мица хищно се облизва. Заключителните изречения на фрагмента изясняват картината:

„Събудих се – казва нараторът – с болки в гърлото. В началото мислех да разкажа съня си на Ема, но после се отказах.“[2]

Въпросът за развода бива изтласкан на втори план, а читателският хоризонт на очакване остава излъган. По подобен начин са изградени и други фрагменти от текста. Тяхна характерна черта е тематичната разнородност – съставени са от мозайка от мотиви.

«Бележката на редактора», вмъкната между втория и третия откъс, е неномерирана и придобива статуса на дописка, която не принадлежи към романовото тяло, но като че ли изяснява неговия произход. С тази цел бива приложен похватът за намерения или получения анонимен ръкопис на роман без заглавие от неизвестен автор. Редакторът се пита дали този текст изобщо може да се нарече роман, тъй като разказът се върти именно около невъзможността за описване на разпадащия се брак. В крайна сметка се решава да отпечата няколко откъса в списанието с надежда, че след публикацията ще се появи действителният автор. Междувременно вместо автора, в редакцията пристига, по думите на редактора, „сравнително млада жена“ (с. 13), бурно протестираща срещу публикуването на фрагментите, защото в тях разпознава авторството на своя бивш съпруг, който според нея е искал да я злепостави. От забележките на жената излиза, че бившият ѝ съпруг е образован човек, в миналото пишещ и публикуващ някакви разкази (макар да потвърждава, че не ги е чела), а при това той носи същото име, каквото и редакторът на списанието. След развода станал клошар, скитник, обикалящ кварталите с люлеещ стол на гърба, като често се спирал пред прозорците на жилището на бившата си жена. С други думи, превърнал се е в кротък луд. Това описание позволява на редактора да намери и идентифицира действителния автор на текста, който не изразява никакъв интерес към по-нататъшната съдба на творението си. За свое учудване при непосредната среща редакторът потвърждава, че и двамата имат не само

[1] Господинов, Г. *Естествен роман*. 2. изд. «Жанет-45». Пловдив, 2000, с. 8.
[2] *Пак там*, с. 8.

еднакво име и фамилия, но си приличат и физически, а редакторът внася иск за развод.

Метафикция. Майсторски композираният мотив за двойника представлява изходна точка за подхващането на един от най-съществените атрибути на постмодернистичния дискурс: метафикцията (метатекстуалността), а впоследствие и за размисъл върху различните варианти на романа. Да се спрем накратко на този проблем. Непосредствено след заключенията на редактора, третият откъс е посветен на разсъждения върху същността на романа. Нараторът споменава Флобер, който мечтаел за роман без фабула, крепящ се на „вътрешната сила на стила", и добавя: „Нескромността на моето желание е в това, да направя роман само от начала."[3] Обосновката за предприетия опит е потърсена у древните мислители, Емпедокъл, Анаксагор и Демокрит, в тяхната философия на природата, като най-близка изглежда идеята на Анаксагор за панспермиите или семената на нещата, даващи начало на различни явления[4]. По-нататък нараторът цитира началните пасажи на известни български и световни романи (напр. *Под игото*, *Анна Каренина* и др.). Сътворяването на роман от встъпителните изречения на други романи води именно до това, че в такъв роман нищо не може да бъде описано. Всяко начало попада в сянката на следващия пасаж (от друго, т. е. принадлежащо на друг роман) начало, вследствие на което героите се свързват помежду си по случаен принцип. Това, казва нараторът, бих нарекъл «естествен роман».

Размишленията над възможностите да се сътвори нов тип роман и анализирането на неговите изразни средства биват продължени в седмата част на романа, но в този случай повествователят изглежда се съмнява дали във времето, когато трагичното ни е отказано, а възвишеното липсва, когато съществува единствено ежедневието с неговото бездарие и посредственост, подобен опит е осъществим. Стига се до парадокс: трагичното и възвишеното извират от самото ежедневие, което очевидно изменя смисъла на понятията, придаден им в миналото.

В търсенето на експериментални възможности за сътворяването на нов роман нараторът предлага и друг вариант: роман, съставен само от глаголи. След твърдението, че единствено глаголът е „честен, хладен и точен", за първи опит служи глаголът *раждам* (с. 48), като нататък се цитират вероятните негови предходници: *зачевам*, *съвкуплявам се*, *възжелавам*. Тук обаче семантичната верига се прекъсва и – парадоксално – отново трябва да се върнем до *раждам*. Кръгът се затваря, но нараторът е убеден, че „всичко е започнало с глагол", което цели да докаже предпоследният абзац от откъса, изпълнен именно с глаголи-изречения.

Въз основа на приложените примери бихме могли да заключим, че метафикционалните препратки се ограничават изключително до въпроси, тясно свързани с теоретическите проблеми на романа, а понякога напомнят «безсмислена» игра, лишена от амбицията за предаване на допълнителна инфор-

[3] *Пак там*, с. 17.

[4] *Пак там*, с. 7.

мация. Това обаче не е вярно. Осмият откъс започва с речта на жената: „Бременна съм, каза жена ми в онази вечер". Нараторът приема новината спокойно, макар едновременно да си дава сметка, че не е бил с Ема близо половин година. Вместо да прояви раздразнение, той се замисля как реагират мъжете в литературата при такъв случай и откроява две ситуации:

а) мъжът е изненадан, но щастлив; гледа глуповато, отива при нея и я обгръща с ръце. Внимателно, да не нарани бебето. Не знае, че то още е шепа клетки (с. 38).

б) мъжът е неприятно изненадан. От началото на романа нещо в него ни е отблъсквало и точно сега в момента на узнаването цялото му лицемерие избива като червена лентичка върху тест за бременност.

Споделеното от Ема според наратора анулира приложените два варианта, тъй като реакцията на съобщението за забременяването е безразличие. Това твърдение е само отчасти съгласувано с вътрешната повествователна истина в текста, защото чрез запазването на пълно безразличие всъщност се предлага трети вариант на съпружески отношения.

Метатекстуалните размисли и междутекстовите алюзии пронизват (преминават през) целия *Естествен роман* и няма нужда да прилагаме още примери. Бих искал да обърна внимание само на една от финалните автотематични препратки, които насочват читателя към литературния код, с който нараторът си служи. В четиридесет и четвърта част събеседницата, означена с инициала М., говори за някакво важно откритие, но не подава името на автора, защото не е сигурна дали това има значение. „Всъщност не знам", отговаря нараторът, „Авторът вече няма никакъв статут" и добавя: „той умря". Когато М. изразява объркването си, защото не схваща алюзията, нараторът пояснява: „Не си ли попадала на Барт?" и потвърждава: „Авторът умря още през 1968". Коригира незнанието на М., споменавайки *Постмодерното, обяснено за деца* на Жан-Франсоа Лиотар. „Няма да погледна книга, която лъже още в заглавието си", отговаря М.

Инклузивност. Постмодернистичната текстова конструкция залага възможността за включване на разнородна тематика в наративния код, която не е споена вътрешно с каквато и да било логическа връзка. Нараторът «прескача» от тема на тема, при което «скоковете» не избягват, а напротив – целят въвличането в повествованието на най-тривиални, макар и понякога странни случки, епизоди и описания на ежедневието. При Господинов този принцип функционира с неизменна последователност от първата до последната страница на романа, най-добре изразена от мотото на дванадесета глава: „Само баналното ми е интересно. Нищо друго не ме забавлява толкова". Описването или «текстуализирането» на това ежедневие не изисква специална обосновка, оставя наратора с развързани ръце, макар понякога той да прибягва до литературни аргументи. Решавайки се да представи клозетите (WC) – частни и обществени, повествователят обяснява интереса си с това, че в изследването на научната литература не е намерил материал за клозетите. След това стига до заключението, че празнината трябва да се запълни. Подобни «литератур-

ни» мотивации водят наратора при описанието на мухите, докато размишлява върху евентуалния роман, написан от гледната точка на мухата. По този начин е забелязана и друга важна характеристика на мухите: „Фрагментарността, която ползват като похват някои романисти, всъщност е заета от окото на мухата“ (с. 90). Така именно мухата възприема света. По косвен път, говорейки за „някои автори“, прибягващи до техниката на фрагментарността, нараторът насочва вниманието към самия себе си. И той вижда света през призмата на мухите.

Пародия / Ирония. И при описанието на клозета, и при мухите нараторът употребява квазинаучен код: в случая с тоалетните се опитва да установи кой е откривателят на съвременния клозет, както и термините, използвани за неговото означаване в българския (*нужник*, *серник*, *кенеф*, с. 41) и в чужди езици (напр. английското *WC*). Върху тези «научно-исторически» прозрения се наслагват елементи от лингвистичния код, основаващ се тук на излагането на отделни думи (*муха*, *мухо*, *мухаха-хаха*), на опити за етимологично обяснение на произхода на думите или също така на съставянето на наръчен българско-италиански речник за нуждите на случайния турист. Разисква се ползата от обществените тоалетни, сякаш увековечени от одата в чест на някой си Томас Крапър, откривателя на WC. Съдейки по фамилията, тук си имаме работа с измислица във формата на научен факт. *Crap* означава на английски л..., боклук, нещо мръсно и неприятно. По същия начин размислите за мухите съдържат разсъждения за техните видове (*Muska domestika*, *Eristolis tenax*, с. 90), за местата, които обитават (между тях и „домът на човека, до неговите фекалии“, с. 29) и носят белезите на научния дискурс. В сравнение с тривиалността на такива семантични единици, употребата на научния дискурс очевидно поражда пародия, преминаваща на места в гротеска. С ирония са обагрени фрагментите «Списък на удоволствията през 60-те», «седемдесетте» и «осемдесетте» години. Там изпъкват събития и факти, свидетелстващи за несъстоятелността на т. нар. «народна демокрация», а следователно противостоящи на официалния режим или съгласувани с него, но именно затова банални (напр. *Жив е той, жив е...*, *Записки по българските въстания* и т. н.).

Референтност на текста. Тук следва да си зададем въпроса дали наративната структура в романа на Г. Господинов представлява единствено празна игра на формални експерименти, за която споменахме по-горе, или в нея можем да съзрем такива семантични пластове, които придават смисъл на описания свят? Отговорът на този въпрос не е лесен; действително в целия роман ясно се откроява принципът на метафикционалното повествование, но едновременно с това читателят усеща, че не може да възприема романа единствено като игра, че той е изпълнен със значения, препращащи към т. нар. действителност. Ако се вгледаме по-внимателно в посочените експерименти, ще можем да забележим, че те същевременно са свързани с изразяването на определени сентенции, на някаква, да я наречем алегорична истина. „Трябва да се говори само с алегории“, споделя в даден момент нараторът (с. 105). Изключително изрази-

телен пример за подобна повествователна техника представлява фрагментът, в който жената признава, че е бременна и съпругът веднага реагира на новината с абсолютно безразличие въпреки съзнанието, че детето не е негово. Ситуацията, която обикновено предизвиква изблик на нерви и скандали тук бива «смълчана» от пълното равнодушие. Тази «двойственост» е показана също и в заключителната част на романа, а именно когато повествователят се замисля за края (завършека). Тук следва промяна в оценката на съпруга клошар: оказва се, че неговото битничество е експеримент, но „ден след ден границите между експеримента и истинския живот на клошаря се размили" (с. 146). Това е в съгласие с постмодернистичния принцип, „който поставя под съмнение конвенционалното разграничаване на истина и фикция"[5].

Какво е следователно семантичното поле на романа на Господинов? Изглежда, че е невъзможно да говорим за едно единствено семантично поле. Можем обаче да говорим за колаж, мозайка или за разнородност на семантичните полета и като най-съществени да определим следните: (1) мотивът за развода, който служи като повод за започването на романа; (2) автотематичността на романа; (3) клозетът и неговата история; (4) размишленията за мухите; (5) споменаване, препращане към някои особености на «реалния социализъм». Освен тези главни семантични полета е нужно да обособим и такива, които бих нарекъл второстепенни или допълнителни. Към тази група бих причислил фрагментите за котките, пушенето, наблюденията на всекидневието, откъсите за личните преживявания, т. нар. записки на естественика, размислите за Бога и т. н. Можем ли обаче да се задоволим само с описанието на семантичните полета и да не се запитаме за водещата мисъл, която споява романа? За да отговорим на този въпрос, тук искам да приложа понятието семантична доминанта. С този термин са си служили руските конструктивисти в своята полемика с формалистите през двадесетте години. Според техните разбирания за стойността и новаторството на дадена литературна творба от първостепенно значение е не формата, а преди всичко съдържанието, неговата тематична уникалност, а с едновременното прилагане на понятието за «двоен реализъм» те подчертават, че конкретизирането на значението невинаги се оказва лесна задача. В своята *Поетика на постмодернизма*[6] Линда Хъчеън, припомяйки идеята на Бахтин, че изследването на вербалното изкуство може и трябва да превъзмогне разделението между абстрактната «формална» същност и също така абстрактната идеологическа същност, извежда постулата, че референтният компонент в постмодернистичната проза е значително по-силно и ярко означен, отколкото в модернистичната проза и предлага той да не се пренебрегва или подминава. Модернистичната проза, а и задаващата се след нея теория, приемат абсолютистичния подход към фикционалността на литературното произведение и липсата на референция (съотнасяне)

[5] Fokkema, D. W. *Historia Literatury, modernizm i postmodernizm*. Warszawa, 1994, s. 58.

[6] Hutcheon, L. *A Poetics of Postmodernism. History, theory, fiction*. New York – London, 1988, 141–157.

към външния свят. От противната позиция изхожда постмодернизмът, който приема съществуването на референцията, макар това да не означава, че тя прави реалното непосредствено достъпно.

Ако това е така и ако приемем, че *Естествен роман* е написан според конвенциите на постмодернизма, то логично е задаването на въпроса за семантичната доминанта в творбата. Ако се вгледаме внимателно в особеностите на наратива, проявяващи се в емблематични мотиви като разпадането, разрушаването на човешкото достойнство, смъртта, скептицизма, песимизма, релативизма, то можем да рискуваме с твърдението, че романът на Господинов е книга за кризата на трансформациите, или по-точно: за кризата в процеса на трансформация на системата, проявяваща се в света чрез обществените, нравствени, политически и икономически промени, кодирани в изложените преди малко мотиви.

В тази светлина остава още да разгледаме, макар и бегло, разликата между модернистичния и постмодернистичния наратив. Освен споменатото тук различие в схващането за референциалния аспект на литературата, струва си да отбележим липсата на характеризиране на самия наратор. Той остава безстрастен, безразличен, наблюдател, скриващ собствените си възгледи, лишен от каквато и да е емоционалност. Тук не ще намерим психологически размишления на наратора нито относно самия него, нито за другите персонажи, които впрочем се появяват мимоходом в епизоди от срещи или откъслечни спомени от миналото. Това е свят без герой и без дълбоки прозрения в перспектива, роман – по-скоро барелеф, отколкото скулптура.

И накрая една заключителна забележка. Освен споменатите метафикционални наблюдения, романът на Господинов гъмжи от постоянни препратки към чужди текстове, при това тези чужди текстове не включват само литературата, но и фотографията, Библията, алюзиите към научни трудове, към велики откриватели и др. под. На тази основа можем да достигнем до извода, че *Естествен роман* е палимпсест, а следователно и медиация, която не притежава амбицията за т. нар. непосредствено вмешателство в действителността или за т. нар. «отражение на действителността», а парадоксално ни води към съвремието с помощта на други текстове. В дискусиите за отношенията между модернизма и постмодернизма често се задава въпросът до каква степен постмодернизмът е продължение и до каква – отдалечаване от модернизма. Очевидно във всеки постмодернистичен роман са заложени елементи от модернизма, негови реликти. Изглежда, че въпреки известни сходства Господинов все пак отива твърде далеч от типичната за модернистичната конвенция склонност към рефлексия и епистемологични съмнения относно възможностите за изясняване на действителността. Ако за критерий приемем тезата на М. Макхейл, че модернистичната литература има епистемологична цел, която не може да изпълни, а в основата на постмодернистичната литература лежи онтологична амбиция, то смело можем да заявим, че Господинов е сътворил «класическа» версия на постмодернистичния роман.

Превод *Камен Рикев*

Postmodernism in the *Natural Novel* by Georgi Gospodinov

The article analyzes the main structural features of *Estestven roman* (*Natural novel*) by Georgi Gospodinov. In the introductory part of the article, the author sets forth a thesis that *Natural novel* constitutes a most notable example of postmodernist prose in contemporary Bulgarian literature and he submits to a close examination its specific and typical characteristics as they assert themselves in the novel, that is, **fragmentariness, metafictional correlations, parody/irony, inclusiveness** and its **referential relevance**.

Thus, fragmentariness manifests itself through thematic diversity and multiplicity of narrative threads; as for metafictional devices, they are discernable in numerous theoretical remarks about the novel and its diverse variants, in the motif of the double and so on. Inclusiveness entails an urge to enfold a variety of motifs and themes, preferably taken from ordinariness and triviality of everyday happenings. Gospodinov parodies scholarly discourse which at times borders on the grotesque, and he clearly applies irony in relation to some aspects of social life under the communist regime. Finally the last problem analyzed in this article is the referential signification of the text. The author suggests that the novel is not constructed around a single semantic field, but constitutes a collage or mosaic of semantic fields.

In his closing remarks, the author reflects on the difference between modernist and postmodernist writing and comes to the conclusion that G. Gospodinov's *Natural novel* is a 'classical' example of postmodernist prose.

Dr Edward Możejko: Professor Emeritus of Comparative and Slavic literature at the University of Alberta, Edmonton, Alberta Canada. In the past four years he was appointed as a Professor in the Institute of Slavic Studies at the Silesian University in Katowice and in the academic year 2001/2002 as a Professor in the Institute of Polish Literature at the Jagiellonian University in Cracow. Fellow of the Royal Society of Canada (Academy II, Humanities and Social Sciences). In the academic year 2001/2002 Honorary President of the Canadian Association of Slavists. He has to his credit over two hundred publications which include books on Bulgarian, Polish and Russian literature. Laureate of the University of Alberta Research Prize for the year 1988. 1991–2001 Editor-in-Chief of the quarterly «Canadian Slavonic Papers». Doctor honoris causa of the St. Kliment Ohridski University of Sofia.

Целина Юда (Краков)

Маркери на българския постмодернизъм. Литературна теория и практика: *Естествен роман* на Георги Господинов

> Пост-модернизмът гледа на миналото не като на прозрачна, завършена форма на веднъж завинаги «затворени» събития, а като на засенчена, отворена струя, търпяща предефиниране от бъдещото. Това предифиниране е онова, което наричаме «съвременност» (и не може, както ще стане видно, безнаказано да се игнорират свързващите звена)[1].

Дескрипцията на литературата, маркирана със знаците на постмодернистичния код в славянските култури, е започната в Полша от Халина Янашек-Иваничкова. Своето виждане в тази посока тя формулира авторитарно, а повечето от изложените констатации обосновава с доводи на американски изследователи; като допълнителни аргументи са използвани и мнения на западноевропейски литературоведи. В една своя статия обявява триумфа на новия културен феномен, добре приет по нейно мнение в такива литератури като чешката, полската, словашката или българската[2]. Основанията за своите твърдения тя мотивира дори само с това, че „литературата и културата винаги са преминавали границите на своите държави и идеологии" и с факта, че „днес (т.е. 1988/89 – Ц. Ю.) живеем в посткомунистически държави, в нова ера на радикално преустройство на мисленето, плурализъм във възприемането на света и отваряне за различни концепции"[3]. Тази перспектива ѝ позволява съставянето на списък от писателски имена – практици на постмодернизма. Иваничкова признава, че наличието в творчеството им на следи от превъзходство на фантазията, илюзионизъм, антиутилитарно и антиавторитарно отношение към литературата и живота, или в крайна сметка от наподобяване на игра, пародия, смях, е знак за трансформиране на модерността – преход на някогашната култура във фаза на формиране на постмодернистични норми. Сред този кръг писатели българите са представени от Емилян Станев и Йордан Радичков. Присъствието на първия от споменатите прозаици произтича „от опози-

[1] Sławek, T. «*Post-modernizm» a re-wizja współczesności. Kilka uwag o Stanisława Brzozowskiego krytyce modernizmu.* - In: *Postmodernizm w literaturze i kulturze krajów Europy Środkowo-Wschodniej.* Red. H. Janašek-Ivaničková, D. Fokkema. Katowice, 1995, s. 27.

[2] Janašek-Ivaničková, H. *Nowy problem w badaniach nad literaturą światową – postmodernizm.* – «Pamiętnik Słowiański», nr XXXVIII/XXXIX, 1988/1989, 211–224.

[3] Janašek-Ivaničková, H. *Op. cit.*, s. 212.

ция на тоталитаризма и догматизма и склонност към широко и отворено мислене“[4]. Допълнително основание е и фактът, че Станев „[...] показва сложността на всяка една истина, многото възможности за подход към нея, давайки възможност за плурализъм в интерпретацията и отвореност на проблема. При това става въпрос не само за историята, но и за съвременността, белязана със същите тревоги, които преди векове са терзаели мислителя-релативист Сибин и монаха Теофил“[5]. В списъка на постмодернистите се оказва и авторът на *Сматоха*, поради възможността за прочит на неговите текстове като: „най-пълна проява на разбираната широко масовизация и карнавализация на културата, така близка на постмодернистите, а всъщност, явяваща се отговор на заплахата от масовата култура“[6].

Лансирането на тезата, че в българските реалии към края на 80-те години на XX в. ясно се откроява моделът на постмодернистката литература, е най-малко рисковано, а преди всичко спорно. Това би означавало, че в определен период е налице структура, функционираща самостоятелно и силна по отношение на своята автономност. Нещо повече, в теоретичен план това би била структура вътрешно единна и с възможност за реализация в художествената практика. Възможно би било също да се подберат текстове с характер на естетическа рефлексия или най-малкото литературно-критически, чийто автори да декларират приемането или отхвърлянето на прояви на постмодернисткия дискурс. Практиката обаче показва, че във втората половина на XX в., а със сигурност до края на 80-те години, нито едно от тези изисквания не е налице. Една от важните причини за това състояние на нещата е институционалното лансиране (чрез властта и манипулираната от нея критика) на максимално затворен културен модел и всеки опит за вариантност или модификация е приеман като заплаха, а екстравагантните, броящи се на пръстите на едната ръка изяви на творците-дисиденти се идентифицират като анархистичен бунт[7].

Дискусията за постмодернизма в България едва сега започва. Едно от малобройните и същевременно интересни предложения за формулиране на тази проблематика принадлежи на Галин Тиханов. Той се опитва да свърже биографиите на родния постмодернизъм с емигрантската литература. Приема творчеството, създадено извън границите на страната, за своеобразно *alter ego* на главното литературно течение, което „е в състояние да играе ролята на рецептивно и оценяващо явление, коректор на литературния процес вътре в стра-

[4] *Ibidem*, s. 222.

[5] J a n a š e k - I v a n i č k o v á, H. *Op. cit.*, s. 222.

[6] J a n a š e k - I v a n i č k o v á, H. *Op. cit.*, s. 222.

[7] В речта си от 15 април 1963 г. Живков казва възмутен: „... на изложбата имаше картини на деформирани хора, чудовищни образи на работници и други подобия на човешки същества [...] В палатата на Тежката индустрия в Пловдив работниците бяха нарисувани по такъв начин, че главите на някои от тях приличаха на саксии, на други на чукове, а на трети – кой знае на какво! В палатата на Земеделието – същото положение. Палатата на «Балкантурист» беше боядисана черно: Слушайте, на кого е нужен този погребален цвят? Много странно наистина. «Балкантурист» трябва да показва страната ни светла и силна, и шумна, гласовита“ (С л а в о в, А. *С точността на прилепи*. София, 1992, с. 205)

ната"[8]. В проекта на Тиханов са посочени три стихосбирки, в които, според автора, се появяват първите признаци на българския постмодернизъм: *Ален декаданс* на Бойко Ламбовски, *Четене в тъмното* на Иван Кръстев и *Агонио сладка* на Константин Павлов. „Във всяка една от тях могат да бъдат открити характерни за постмодернизма черти, отнасящи се до техническите средства и до т. нар. *Weltanschaung*. Тази поезия се опитва да демаскира два мита, които лежат в основата на модернизма. Освен това дискредитира възможността за възприемане на света като единна, хомогенна цялост, стремяща се към теологично осъществяване на изискванията на «великите повествования». Животът на този свят вече не е живот във величествените пространства на обществени идеали и исторически перспективи, но все още не е и живот изключително в интимните пространства на собствената екзистенция. Колебае се между тези две зони, както впрочем и самият автор, колебаещ се между масите и елита, търсейки своя читател, за да ги обедини във виртуален читател на своята поезия"[9].

Независимо от избраните перспективи и представени аргументи може да се каже, че процесът на кристализиране на постмодерното съзнание в България е сложен и в много отношения не съвпада с общата типология на Янашек-Иваничкова. Не е взет под внимание и важният факт, че в България говорим за култура, в която при сблъсъка с предложенията на постмодернизма на практика липсва важният конфронтационен елемент – авангардът, или възможно най-пълната реализация на артистичната практика на някое от авангардните течения. Отделни автори, чието творчество, напр. прозата (Чавдар Мутафов), е съдържало елементи на авангарден езиков експеримент, нещо несрещано дотогава в българската традиция. Години наред са били лишавани от възможността да стигнат до читателя, отхвърляни от критиката заради «недостъпност». Трудно би могло да се приеме също така, че критиката на символизма, приемана понякога за «програма» на авангардизма, може да играе тази роля[10].

Балцежан пише, че за авангарда от началото на XX в. „преодоляването на хаоса на света е също като да се ограничи в рамките на порядъка [...] От друга страна обаче, в съвременните деридиански деконструктивистки течения хаосът на света се възприема като негова главна черта, което означава, че интелектуалната активност на твореца или на мъдреца е всъщност търсене и демаскиране на фалшивия порядък, внушен и приет нерефлексивно"[11]. Според С. Моравски постмодернизмът означава изкуството да се възприема между другото: конформизмът (добавяйки: явният, но не непременно декларираният – Ц. Ю.), отричането на авангардния възглед, че елитът е заинтере-

[8] Tichanow, G. *Literatura emigracyjna a wewnątrzkrajowy proces literacki. Uwagi o bułgarskim postmoderniźmie*. – In: *Postmodernizm w literaturze i kulturze krajów Europy Środkowo-Wschodniej*. Red. H. Janaszek-Ivaničková, D. Fokkema. Katowice, 1995, s. 157.

[9] Tichanow, G. *Op. cit.*, s. 157, 158.

[10] Gałązka, W. *Tradycja i współczesność*. Katowice, 1983, s. 151.

[11] Balcerzan, E. *Nowe formy w pisarstwie i wynikające stąd porozumienia*. – In: *Humanistyka przełomu wieków*. Red. J. Kozielecki. Warszawa, 1999, s. 372.

сован от развитието на изкуството и съюза с масовата култура[12]. Р. Нич пък лаконично констатира, че „терминът постмодернизъм би трябвало да съответства на художествените явления и течения, които се появяват в края на петдесетте и началото на шестдесетте години, описвани досега като нео- или пост-авангардни“[13].

Да се върнем в българските реалии. В светлината на казаното по-горе споменатите от Янашек-Иваничкова «екстравагантности» на Станев и Радичков дори в малка степен не прилягат на постмодернистката парадигма. Всъщност прозата на тези автори е само полемика, опит за квазикритика на тоталитарния строй, който обезценява идеята за автономност на изкуството, унищожава суверенността на артиста и правото му на независимост в творческия акт[14]. Облечените в исторически костюм повествователни алегории, разказите гротески за живота на черказките селяни («късни внуци» на Паисиевите герои от *История славянобългарска*), или ако добавим към този списък и Вера Мутафчиева – парадокументалните индивидуализации на българската история, не са системна, програмирана художествена дейност, целяща оспорване на традицията и конвенцията в родната литература. Никога, ако приемем оптималния вариант на постмодернистки действия, авторите им не са се стремили към програмно оспорване и разрушаване на съществуващата литературна парадигма. В няколко фрагмента от техни произведения с автотематичен характер можем да срещнем единствено полемика с «етнографизма» на образеца на националната литература. В тях никога не се е манифестирало намерение за безпощадна преоценка на модерното мислене на тема опозицията култура и цивилизация/природа. Нито един от писателите не е възнамерявал (не е намерил смелост) да инициира анархизиращи движения в институционалната, едноопосочно ориентирана културна система. Рискът е бил огромен, а резултатите от тези действия лесно биха могли да се предвидят[15]. И най-важното – канонът на литературата, нейното възхваляващо консервативната народна традиция ядро остава ненарушен в тоталитарния период, тъй като пишещите само от време на време са творци, а ежедневно ентусиазирано администрират словото, което е един вид демонстрация на искрена ангажираност в създаването на новия идеологически, политически и обществен ред. Активността е нещо, което очакват всички – и властта и интелектуалните елити. Затова прав е Тиханов, който твърди, че присъствието на постмодернизма е слабо в съзнанието на отделния читател, а в академичните среди липсва ентусиазъм и одобрение за тези, които го «практикуват». Нещо повече – „Теорията на постмодернизма се основава на неподдържането на нито една от страните в политическите

[12] M o r a w s k i, S. *Komentarz do kwestii postmodernizmu*. – «Studia filozoficzne», 1990, nr 4, s. 37

[13] N y c z, R. *Literatura postmodernistyczna, a mimesis (wstępne rozróżnienia)*. – In: *Po strukturaliźmie. Współczesne badania teoretycznoliterackie*. Wrocław, 1992, s. 174.

[14] Анализът на творчеството не само на споменатите автори показва, че постоянна практика е било «уравновесяването» на недогматичното творчество с творби, представляващи своеобразна «дан», отдавана на властта. За Ем. Станев това е *Иван Кондарев*, а за Й. Радичков – *Всички и никой*.

[15] Следи от недогматични нагласи демонстрират поетите. Действия със стремеж към оспорване на задължителния културен модел виждаме у Н. Кънчев и К. Павлов.

БАН - Институт за литература БИБЛИОТЕКА

спорове [...] Общо взето, писателите постмодернисти трябва да балансират между различни мнения и интереси, без да се обвързват с които и да било от тях. [...] Затова образът на политически неангажирания поет според общественото мнение е неубедителен“[16].

В комунистическа България тоталитарната власт *à rebours* удостоява пишещите, всички без изключение, с ранг дескриптори и екзегети на задължителната идеология. Тяхната активност е миропомазана с благословията на Първия секретар и се приема за вид политическо послание. За по-голямата част от тези, които са подписвали поредните си книги с истинските си имена, трудно може да се каже, че са писатели. Когато Р. Барт дефинира понятието личност, „в чиято ръка е езикът на народа“, той си служи с две формулировки: писател и пишещ. Първата от тях се отнася до личност, чиято дейност има сакрална стойност и идентифицира своето съществуване с битуването на думата. Втората именува същества «преходни», които достигат набелязаната цел, използвайки думите. „Словото за тях е оръдие за дела, но самото то не е дело“.

Периодът на тоталитаризъм не дава шанс за конституиране на писателската индивидуалност. Властта (върховна инстанция над всички останали институции в държавата) знае добре, че творците ще опитват да подлагат на съмнение натрапените критерии за естетически канон – или както е казал Лиотар, – ще се стремят да променят канона на творчеството, а също и да формират читателя на своите книги[17]. В България определено по-голямата част от творците одобрява наложената от политическите активисти и идеолози система от правила на дейност, наречена писателство. Не се оспорва зависимостта в нито едно направление – и когато се отнася до защита на реализма като единствен творчески метод, и когато се забранява експериментирането в която и да е сфера на творчеството. Тази ситуация убедително обяснява А. Кьосев, пишейки в 1989 г., че: „Българският писател – неговата форма на съществуване е парадоксална, защото граничи с едно свръхсъществуване. Навсякъде другаде писателят пише, у нас просто той е; докато в чужбина писателят има за цел да създава текстове и произведения, българският писател има за цел да съществува; създаването на текстове е външен и случаен атрибут на «дълбинното му пребиваване» в писателския онтос“[18].

Границата на появата на новите, а в много случаи новаторски литературни тенденции с приблизителност може да бъде обозначена към края на 80-те и началото на 90-те години на XX в. Както се е случвало и по-рано – нещо, с което много от литературоведите, описващи света на българската култура и опитващи се да определят началото на новите явления, са свикнали, – че изчерпването на идейно-философските традиции на миналата епоха обозначава времето на промените. Идеологическият прелом позволява да бъде направена селекция на свойствата и оформянето на новата – постмодернистична кул-

[16] Tichanow, G. *Op. cit.*, s. 160, 161

[17] Lyotard, J.-F. *Odpowiedź na pytanie: co to jest postmodernizm?* – In: *Postmodernizm.* Red. R. Nycz. Kraków, 1957, s. 53.

[18] Кьосев, А. *Радикален манифест. Пред българската литература няма бъдеще.* – «Литературен вестник», 1991, № 1.

турна парадигма. Периодът на трансформация на обществено-политическата система позволява отделяне от регламента на идеи, поетика и език на литературата. Публикуваните по това време текстове вече не само игнорират, но и последователно рушат стария ред на функциониране на литературата (нейния институционален статус и художествени стратегии). Основна черта на прелома е стремежът към утвърждаване на изкуството, базиран на фенотипа, което дисквалифицира генотипния вид литература, доминиращ до този момент. Освен това се подлага на съмнение принципното убеждение, че литературата има екзегетични качества, произтичащи от квазистабилността на нормите на художествения език. Актът на бунт, четлив в структурата на езиковата парадигма, се насочва към радикално модифициране на начините на комуникиране и преди всичко към оспорване статуса на езика като инструмент на широко разбираната коректност – напр. онтологична или аксиологична. В най-радикалния си вариант това означава отхвърляне на гарантираната в миналия период хармония в релацията думи – текст. Литературата отхвърля необходимостта да се опира на канона, обременен с асоциации за елитарна култура, макар че не я «забравя» или дисквалифицира изцяло, а по-скоро използва жестове и гримаси, коментиращи я иронично. Иска сама да определя своите връзки и в зависимост от належащите потребности жонглира с естетиката, често издигайки на пиедестал това, което при канона е било в най-ниския регистър или изобщо е било несъвместимо. Триумфира хаосът и всякакъв вид повече или по-малко завоалирана трансгресия. Като резултат от това литературата престава да държи само на това да експонира полисемията и да обяснява на читателя света на текста, а усилията се насочват към акта на деконструкция, в която словото има задача да описва това, което е трудно да се предвиди, което не се вписва в «зададената» рамка (избирателно отношение към традицията, ограничен каталог от теми и др.). *Цветя на ужаса* на Йордан Иванчев, *Клането на петела* на Деян Енев, *Естествен роман* на Георги Господинов, *Passion или смъртта на Алиса* на Емилия Дворянова – това са само някои от примерите за триумф на идиоматичната литература, вписваща се в този род дейност, която оспорва каквато и да е повторяемост и потвърждава неспособността, невъзможността за функциониране извън библиотеката от текстове, дори ако творецът охранява себе си и творбата си с етикета на емблематичната Вавилонска кула.

Интересен и своеобразно чист пример за текст, много четливо съответстващ на поетиката, изтъкана от елементи на пост-модернистични знаци са *Естествен роман* и *И други истории* на Георги Господинов. Изброяването на отличителните черти на първата от тези творби трябва да започне от перспективата на рода, което би позволило едно наблюдение както върху поетиката на текста, така и върху авторовата метатекстова манифестация[19]. Един поглед върху конструкцията на формата позволява да забележим, че авторът чисто външно, да не кажем измамно, декларира сродство със «старата», традиционната система на жанра. В романа на Господинов откриваме типично звено от

[19] Balcerzan, E. *Op. cit.*, s. 363.

новата генология с всички форми на писмена комуникация – от художествена (роман, разказ), през парахудожествена (притча) до нехудожествена (писмо, есе, философски дискурс, приложна антропология, буквар). Може да се приеме, че колажът на организирания текст се опира на два стълба – „масовия порядък (романса) и елитарния хаос (идиоматичната проза – романа)“[20].

Заглавното – категорично препращане на читателя към жанра на романа – е всъщност едновременно първи сигнал на ред узурпации, които атакуват читателя от всички възможни текстови перспективи, и които не могат да бъдат игнорирани, четейки Господинов. Задълбочаването в текста, независимо от това дали контактът с повествованието ще бъде възприет като своеобразна литературна игра, или нарочно уплътняване на времето с «полезно» четиво, изисква специфични способности – умението да се дешифрират и демаскират дълбоките семантични структури, тъй като интересът на аниматора на съответните повествования обхваща няколко полета: на националната традиция, историята на цивилизацията, на всекидневието, историята на философията, културата, литературата; четлив е и библейският пласт.

Още в първия фрагмент се налага стратегията споразумение/недоразумение между читателя и разказвача. От една страна всеки разказвач непрекъснато припомня, че неговата позиция, заниманията му не са нещо изключително – багажът на неговите преживявания, както и на всеки един човек е изпълнен с подобни – понякога драматични, понякога банални случки. От друга страна, обозначава по един очевиден начин стратегическата дистанция между неговата измислена, сътворена реалност и времепространството на слушателя/читателя на неговото повествование – изразително и без излишни обяснения – естествено. Избира маската на дескриптор, който вече не е пророк, нито жрец нито даже инженер на човешките души, а солиден (което не означава скучен), експерт, добре образован в текстовия свят от възвишени идеи, когато е необходимо, а когато това би било не на място – от обикновени, едва ли не тривиални фрази.

Състоящият се от 49 сегмента текст, в няколко фрагмента възприема нагона на водене на повествованието от модерната повест (в първо лице, което позволява да се постави под съмнение смисъла на поддържането с непрекъсната грижовност на паметта – традиция за модела от XIX в., в която с непоколебима сигурност се обявява, че ще се разкаже история, започнала точно на 4 май 18… година). Новото представлява продължение на историята чрез прекалено разточителни автотематични разсъждения в различни конвенции. Източник на характерната угнетеност на повествователя е чувството, че нито един от начините, показващи фундамента на неговия артистичен занаят, не е достатъчно убедителен, достатъчно оригинален, за да отговори на въпроса какво представлява писането, създаването на форма, назована с името роман. Осъзнаването, че действителността и човекът, екзистиращ в нея, е обречена на делничност и посредственост са поредните неубедителни аргументи, а разсъжденията върху този проблем са само една игра, ироничен знак[21].

[20] Определението е на Балцежан (*Op. cit.*, s. 363).

[21] Определението «естествен» у Господинов е многозначно. Касае от една страна за това, кое-

Освен това, както забелязва Е. Константинова, протагонистът в прозата на Господинов – съвременният интелектуалец – си дава сметка, че действително никога няма да може да напише собствена история, тъй като независимо дали ще я разкаже като Гаустин, Гошо Центъра, Сократ (герой от разказа *Човекът с много имена*, който използва това име в делнични дни), Платон, Хераклит, Дядо Мраз, Дядо Коледа, той винаги ще знае, че това което прави е един вид осквернение – трябва да се примири с мисълта, че е демиург-узурпатор, че няма собствена история и всичко вече се е случило[22]. Не му остава нищо друго освен да възхвалява своите невероятни, но разкрити по малко амбивалентен начин еквилибристични таланти (автоиронията спасява престижа на повествователя, неутрализира евентуалните обвинения в мегаломания, опит за възвръщане към ситуацията, в която се отнасят към него като към жрец, човек, посветен във висша степен на литературното тайнство).

При това положение, за да се неутрализират евентуалните обвинения по въпроса за екзистенцията на «хамалите на думи», които околните считат за безделници, или в най-добрия случай за ненормални (образът на блуждаещия из пазара човек с люлеещ се стол на гърба), се появява обратна стратегия, в която писателят престава да се грижи за репутацията на повествователя. Открито съблазнява читателя с отхвърлянето на месианството на своя занаят. Престава да се жертва «за делото» и започва да пише по един интересен начин, който се продава добре – бестселър. Демонстративно изпраща шедьоврите в библиотеките, места посещавани от чудаци, а за авторите на забележителни произведения онагледява факта, че са обречени на екзистенция в резервати за изчезващи видове. Патетично обосновава безцеремонното поведение: „Как е възможен романът днес, когато трагическото ни е отказано. Как изобщо е възможна мисълта за роман, когато възвишеното отсъства. Когато съществува само всекидневието – в цялата му предвидимост или, още по-лошо, в непосилната мистериозност на съсипващи случайности. Всекидневието в неговата бездарност – тук единствено просветва трагичното и възвишеното. В бездарието на всекидневието“ (с. 36).

Следователно писателският занаят е вид дейност, която може да причини фрустрация. Не е възможно да се намери отговор на привидно простия въпрос – защо авторът/повествователят пише своя *Естествен роман*. Изреждат се най-разнообразни мотивации, но никоя от тях не придобива предимството на окончателно обяснение. Писането може да бъде източник на развлечение, да има терапевтична функция (защото дава възможност например да бъде забравена невярната Ема, жената, която е била обичана), позволява да се пресъздаде времето, което е отминало безвъзвратно (с. 64). Стратегията на постмодерната креативност дава също неповторим шанс да се използва един неконвенционален реквизит, който в света на традиционното изкуство е считан за недостатъчно артистичен. Героинята на един от фрагментите е муха и

то е съобразно естествените закони, но може просто да насочва към свойствата на описвания обект. Често означава простото, обикновеното, непринуденото.

[22] Константинова, Е. *Откриване на магичното във всекидневното. За българския разказ вчера и днес – Алек Попов и Георги Господинов*. – «Критика» II, 2001, кн. 1, 61–69.

именно на това неестетично насекомо – при Господинов „ангел и дявол“ в едно – повествователят позволява да играе ролята на съвършен медиум, който организира и подрежда формата на произведението (с. 92). Известно време героят се изкушава от мисълта да напише роман според постмодернисткото право на пренебрежение спрямо господстващите правила, роман, състоящ се само от начала. За този вид е измислено дори наименование – „атомистичен роман от носещи се в пустота начала“ (с. 18). В крайна сметка се решава «само» да модифицира идеята. Стига до извода, че правилното разрешаване на дилемите му е в създаването на хибридна/«случайна» повествователна комбинация (признава, че е намерил вдъхновение в книгите на античните философи, напр. Емпедокъл: „от земята поникнаха множество глави без шии, голи ръце, които се мятаха насам-натам без рамене, и очи без чела над тях блуждаеха наоколо, търсейки да се съединят помежду си...“). Новата формула, поне в този случай е: „Оттук нататък всичко може да се развие по всякакъв начин – Конникът без глава да се появи на приема у Ростови например и да ругае с гласа на Холдън Колфийлд. Могат да се случат и други неща, но нищо няма да бъде описано в Романа с началата. Той ще дава само първия тласък и ще бъде достатъчно деликатен да се дръпне в сянката на следващото начало и да остави героите да се свързват според случая. Това бих нарекъл Естествен роман“ (с. 22).

В прозата на Господинов има толкова формули на новия литературен порядък (модифицирани с помощта на най-невероятни, което не означава немотивирани, фактори), колкото варианти открие в собствената си чувствителност и творческа личност главният стратег на текста – повествователят. Важно е те да бъдат използвани сръчно, с умение, тъй като това позволява да се определи дали текстът е продукт, който изчерпва правилата предвид собствената си еднократност, бързото фабрикуване на собствена идеология, дали дава импулс за оспорване на всеки авторитаризъм, или последователно деградира еднородността, като отбелязва стойността на прекратяването, което означава „прекрачване на граници и запълване на пропасти“.

И така, най-изразителните знаци на българската проза, маркиращи я като идиоматично-постмодернистка, са:

1) Отказ от авторитарната функция на писателя – «освобождаване» на езика като знак на активност.

2) Преустановяване на затвореността на културата – изчезва необходимостта от непрекъснато пресъздаване на собствените ритуали.

3) Лабилност на жанра, отвореност в структурата на формата – в резултат на това става невалидна класификацията на литературата на елитарна и неелитарна, художествена и популярна и т. н.

Превод *Целина Юда*

Signs of Bulgarian Postmodernism. Literary Theory and Practis: *Natural Novel* by Georgi Gospodinov

Study on postmodernism in Bulgarian literature are of a twofold nature. On the one hand the relation between the postmodernist code and the tradition, i. e. widely understood

modernism is being examined. On the other hand analyses of particular artistic works, which are treated as examples of this phenomenon, are published. This work is an attempt at establishing fundamental facts to allow verification of the nature of phenomena which, it seems, have been too soon and erroneously qualified as postmodern. Signs of Bulgarian postmodernism appeared only at the beginning of the 1990s, when the model of culture was maximally opened and when art – liberated from ideological subjection – was searching for opportunities and chances of defining itself in the future. An almost perfect realization of this formula is the idiomatic prose of Georgi Gospodinow. In the creative act the language is being deprived of its signifying activity. The native culture is no longer obliged to repeat its own formal and ideological rituals.

Celina Juda. Lectures on the History of the Bulgarian Literature at the Jagiellonian University, Institute of Slavonic Studies. Author of books: *Literature Suspected. Contemporary Macedonian Prose of the 1960s* (1992) and *Under the Sign of BRL. Bulgarian Culture and Literature Trapped in Ideology* (2003). Publishes articles on the shaping mechanisms of the national identity in the Bulgarian and Macedonian cultures as well as phenomena connected with the currentness of the national tradition. Translates literary fiction and scholarly works (Biolczew, B. *On the Opposite Side of Myth. Adam Bernard Mickiewicz – Between the Prophet's Halo and Homo Ludens* (2002). Received awards from the Minister of Culture of the Bulgarian Republic and the Bulgarian Academy of Sciences. Lives in Cracow.

Михал Павел Марковски (Краков)

Метафизичен поет ли е Пшибош?

Образът е самият себе си и едновременно всичко, което е видимо.

Юлиан Пшибош[1]

Аз се отнасям към своя текст провокативно и моля любезния читател да стори същото, въпреки че всичко, което пиша, крие в себе си солидна доза асерция, която съм готов да браня разпалено. Може би проницателните наблюдатели на научния живот не са пропуснали да забележат, че същият въпрос бе зададен преди десетина години от Мариан Стала[2] на конференцията на Института за литературни изследвания, посветена на Мирон Бялошевски - един от големите съвременни полски поети. Въпросът на Стала бе чисто риторичен, тъй като той с голяма виртуозност и – както само Стала го може, - със значително количество метафизични многоточия доказа, че Бялошевски в действителност е метафизичен поет заради специфичния «екзистенциален проект», който се открива в творчеството му [113]. Споменавам тази статия само за да обърна наопаки нейните предпоставки. Аз бих казал така: Пшибош действително е метафизичен поет, но: (1) по причини съвсем различни от тези, които обикновено се изтъкват; (2) неговата метафизичност въобще не е повод за висока оценка на творчеството му. В по-нататъшното изложение ще се опитам да изясня значението на тези две противоречащи си твърдения. Ще добавя и това, че поради липса на място се ограничавам да представя лаконично моите разсъждения, като оставям много неща в неотстранимото поради тази причина състояние на неопределеност, насърчавайки изтъкнатите специалисти в областта на творчеството на Пшибош – сред които не се чувствам твърде комфортно – да запълнят липсващите празноти.

I. Какво е – щом като не можем да се освободим от това затрудняващо проблемно определение – метафизичната поезия?

Както можете да се досетите от сърцевината на моето междувъпросие, не съм привърженик на тази мъглива неясна формула. По две причини. Първо,

[1] P r z y b o ś, J. *Zapiski bez daty*. Warszawa, 1970, s. 14.. По-нататък като Z с посочване на страницата.

[2] S t a l a, M. *Czy Białoszewski jest poetą metafizycznym?* – In: *Pisanie Białoszewskiego*. Pod red. M. Głowińskiego i Z. Łapińskiego. Warszawa, 1993, s. 113.

защото всеки си я употребява както си иска, стига да му се налага да говори за поезия, която се занимава – както обикновено се казва – с «фундаменталните човешки проблеми» и с «окончателните въпроси на битието» или пък с «диалога с трансцедентното», което считам за недотам сполучливо, макар и твърде популярно начинание.

Мисля, че в подобни случаи можем да се задоволим със следните определения за поезията: религиозна, философска, рефлективна, но тъй като тези определения биха прозвучали доста тривиално, налага се да се откажем от тях, особено когато желаем да обърнем внимание върху изключителното значение на някоя стихотворна творба, на една стихосбирка или – както най-често става – на творчеството на даден поет. Чеслав Милош например не е метафизичен, разглеждан в отделните си стихотворни творби, но е такъв в цялостното си творчество.

Същото е валидно и за Шимборска, за Бялошевски или за Пшибош, който ни интересува в конкретния случай. Защото е трудно да си метафизичен само в едно стихотворение, поради което правя извода, че определението «метафизичен» е скрита хипотеза, отнасяща се до нечие цялостно творчество. Има право Едвард Балцежан, когато твърди, че метафизиката на Пшибош е „хипотеза в смисъл на Цялото", което аз отнасям към целостта на поетическото творчество. Тогава как да постъпим със стиховете на Милош, писани в чест на Йоан-Павел II, на Валенса, а съвсем наскоро – и на Ян Блонски – въобще не ми е ясно. Както и не ми е ясно какво да правя с «фрашките» на Пшибош или с т. нар. *Podfruwaje* [непреводимо – М. К.] на Бялошевски.

На второ място смятам, че използването на този термин има явен и демонстративно оценъчен смисъл и онзи, на когото бъде отредена съдбата на метафизичен поет, автоматично се изкачва с няколко стъпала в литературната йерархия. Най-често се случва така, че ако искаме да издигнем някой поет на пиедестала на литературната история или пък да го измъкнем от чистилището на критиката, ние започваме да пишем, че е метафизичен поет, и работата е уредена. На вълната на «метафизиката» не един поет и не една поетеса са преминали във вечността, а понякога се случва и така, че метафизичният поет прави метафизична услуга (според него) на поетесата и те заедно заслужено триумфират – така, както се случи с Милош и Шимборска.

Случва се и обратното – голям поет да стане един анти-метафизичен поет, например Тадеуш Ружевич, който дължи своето величие на упоритото отхвърляне на онова, на което метафизичната поезия всеотдайно се посвещава. Това е една очевидна зависимост от Хегелов тип, според която отричането и утвърждаването са двете страни на една и съща монета.

Тези два аспекта са изключително тясно свързани. Досега не съм срещал случай, при които един метафизичен поет да е бил определян от критиката като безкрил или обратното: калпавият стихоплетец да бъде удостоен с благородната квалификация «метафизичен поет». Отдавна е отминало времето на д-р Джонсън – към когото ще се върна по-нататък – време, в което определението «метафизична поезия» е означавало нещо крайно негативно. Днес метафизиката без съмнение е най-високият залог, за който си струва да се играе

в литературата, а не само в поезията. В това ни убеждават случаите с Олга Токарчук и Анджей Сташук.

Съществуват, разбира се, многобройни примери, в които определението «метафизичен», поставено до съществителното «поезия» си е съвсем на място и – бих казал дори – представлява философски сполучливо съчетание. Ако приемем, засега в работен порядък, че метафизиката е наименованието на философското размишление върху битието, сиреч върху онова, което съществува, ясно е, че поезията, която се съизмерва с действителността (както и да я разбираме), е – по дефиниция – метафизична поезия. „Метафизичното «да» е като бракосъчетание между поезия и битие" – пише за Милош Ян Блонски[3] и това тълкуване е задължително: метафизичната поезия е поезия, в която по естествен начин – продължавам да цитирам Блонски – се демонстрира „спонтанното приемане на битието", което, разбира се, преминава във възхищение спрямо света.

Тук бихме могли да цитираме до безкрайност Чеслав Милош и неговите коментатори, които могат лесно да се разпознаят по различните варианти на израза „екстатична възхвала на битието" или по спряганата по различен начин „афирмация на действителността". Подобен е и случаят с Мирон Бялошевски. Ако създателят на циклите *Awanturki* [*Скандалчета*], *Faramuszki* [непреводимо както *Финтифлюханите* на Кръстьо Лафазанов – М. К.], или *Fatygi* [*Дертове*] е метафизичен поет, той е такъв, защото – по думите на Стала в цитирания вече текст – той приема „всичко, което носи действителността" [113].

Моля да обърнете внимание на следното: моята ирония е подплатена със сериозно наблюдение. Така се случва, че който започне да пише натрапчиво за действителността (която най-често замества битието в различните набързо скалъпени дефиниции), става метафизичен поет. Но не винаги: само когато искаме да доостойностим този поет, когато приемем, че неговата позиция е дотолкова силна (а поетът е толкова стар и мъдър), че трябва да я укрепим, да я затвърдим. Или обратно: когато той не е достатъчно признат и трябва да направим всичко, за да го върнем в обръщение във високите етажи на рецепцията. Или пък – и това е като че ли случаят с Пшибош – когато трябва да очистим поета от досегашните подозрения относно поетиката му, да го поставим в светлината на един нов концептуарий и така да го възкачим отново на трона.

Както виждате, движим се в кръга на определена «стратегия на промоциите» или пък на една литературна технология на храненето (на читателите, разбира се), а не на описание на явлението. Не бих твърдял наивно, че критическото или историко-литературното описание са обективни и лишени от ценностни предиспозиции. Разбира се, аз не твърдя наивно, че критическото или литературноисторическото описание е обективно и лишено от оценъчни пресупозиции. Твърдя единствено, че определението «метафизична поезия» вече не означава кой знае какво и е време да се огледаме за неговото преформули-

[3] Błoński, J. *Jeszcze o poezji i świętości*. – In: *Poznawanie Miłosza 2*. Część pierwsza: 1980–1998. Pod red. A. Fiuta. Kraków, 2000, s. 45.

ране. Поезията на Пшибош е добра изходна позиция за подобно – признавам: рисковано – начинание.

II. Тогава какво е – ако не искаме да се избавим от това притеснително определение, но все пак някак да го изясним – метафизичната поезия?

Обещах, че ще се върна към д-р Джонсън, към когото изпитвам странна слабост (откакто преди години прочетох неговото житие-битие, описано от Босуел), тъй че смятам да удържа на думата си. Знаем, че именно той е създал определението «метафизична поезия» и е направил това – по думите на Баранчак – „от висотата на своята просвещенска трезвост“[4]. Който е чел Босуел, особено в пълната версия, знае, че с тази трезвост нещата не са били толкова еднозначни (Джонсън обикновено казвал: „френското вино е за хлапетии, портото е за мъже, ала някой, който претендира да бъде герой, би трябвало да пие само бренди. Първо, защото брендито има най-приятен вкус за небцето, и второ – то най-бързо успява да стори онова, което човек може да очаква от едно питие. Малцина са людете, способни да пият бренди, защото това си е наистина способност, за която по-скоро мечтаем, отколкото да я постигаме“[5]). И така, не е много ясно на какво дължим въпросната дефиниция, но едно е сигурно: всички казват Джонсън, та Джонсън, ала един Бог знае какво наистина е написал той. Затова искам да кажа, че онова, което Самюъл Джонсън е написал за метафизичната поезия в *Разкази за живота на английските поети*, е много интересно и си струва да го припомним. От няколкото мотива избирам три, особено важни за по-нататъшната ми аргументация. В *Животът на Коули*, където за пръв път е използвано определението «метафизична поезия», Джонсън пише следното:

> Метафизичните поети са били начетени хора и показването на тази начетеност [*learning*] е било главното им занимание. За нещастие са се опитвали да го правят в рими и вместо да пишат поезия, само са стихоплетствали и много често създаденото от тях е било подчинено на законите на пръстите, а не на ухото, тъй като модулацията е била толкова несъвършена, че единствено броенето на сричките можело да убеди, че това са действително стихове[6].

Нямам предвид различията между поезия и стихоплетство, макар че и тук противникът на Пшибош би могъл да открие в доктора мастит съюзник, а подчертаваната от Джонсън неотстранима асиметрия между знание и поезия.

---

[4] B a r a ń c z a k, S. *Wstęp*. – In: *Antologia angielskiej poezji metafizycznej XVII stulecia*. Warszawa, 1982, s. 8.

[5] *Boswell's Life of Johnson*. London – New York, 1894, p. 504. Полско издание: B o s w e l l, J. *Żywot doktora Samuela Johnsona*. Wyboru dokonał i przełożył T. J. Dehnel. Warszawa, 1962, s. 259.

[6] J o h n s o n, S. *Selected Writings*. Ed. by P. Ceuttwell. Harmondsworth, 1986, p. 45. По-нататък цитирам това издание, посочвайки страницата в текста.

Ще отмина целия откъс за подражанието и ще цитирам фрагмента, допълващ казаното:

> Мислите им често са нови, макар и рядко да са естествени; не са очевидни, но не са и сполучливи. А читателят, който съвсем не е очарован, че нещо му е убягнало, по-често се удивлява какво ли коварно усърдие е спомогнало те изобщо да бъдат изнамерени [404].

И Джонсън заключава: „Единственото им желание се е ограничавало до това да кажат нещо, което все още никой до този момент не е казал" [405].

Читателят на Пшибош веднага ще разпознае в тези думи неговото поетическо кредо за максимално разширяване на полето на Казаното (задължително с главна буква), но може би следващият цитат ще му хареса повече:

> Опитите им бяха винаги аналитични: те раздробяваха всяка картина на парченца и с цената на огромно усилие можеха с помощта на тези хилави понятия и на създадените с мъка особености да представят природните пейзажи или сцени от живота, както някой, който разлагайки с леща слънчевия лъч, иска да покаже ослепителния блясък на летния следобед [405].

Добре, но какво представлява метафизичната поезия освен това, че е начетена, демонстративно оригинална и аналитична? Най-добрият отговор откриваме в друго есе на Джонсън, посветено на *Живота на Уолтър*, „прекия наследник" на метафизичните поети (1606–1687). Ето частта от това животоописание, посветена на неговата религиозна поезия (*devotional poetry*).

> Често се чуваха воплите на достойните мъже, че стиховете са използвани твърде рядко за култови цели, и много беше сторено, за да се оживи светостта чрез религиозна поезия. Всеобщо известно бе, че тази цел рядко се постигаше и може би няма да бъде лошо да се изследват причините, поради което това се случваше [407].

Джонсън доказва, че „съзерцателната религиозност или пък взаимоотношението между Бога и човешката душа не могат да бъдат поетични". Аргументът, който заради своята очевидност много ми допада, е съвсем прост. Поезията е въпрос на инвенция, която, „изнамирайки нещо неочаквано, изумява и възхищава". От добрата поезия човек очаква да „разшири своето разбиране и да извиси своето въображение". Докато онова, което е „голямо, лелеяно или ужасяващо, наричаме Най-висше битие. Всемогъществото не може да стане по-възвишено; Безкрайността не може да се приложи; Съвършенството не може да се подобри" [407]. И нека да цитираме до края: „идеите на християнската теология са прекалено прости за красноречието, прекалено свещени за фикцията и прекалено възвишени, за да бъдат разкрасявани; да ги възхваляваме с фигури и тропи е все едно да уголемяваме небето с вдлъбнатото огледало" [408].

В това значение, използвано за пръв път от Самюъл Джонсън, метафизичната поезия се ражда в мига, когато асиметрията между Най-висшето битие и стиха отстъпва място на друга асиметрия: между знанието за Най-висшето битие и поезията. С други думи: метафизичният поет се опитва да изкаже с думи онова, което не може да бъде изказано с тях, и да улови в думи първия принцип на всичко, а следователно и на собственото си говорене, което подчинява на собственото си съзнание. Не е задължително това да бъде Богът на Авраам и Исаак или Богочовекът от Евангелието. Това може да бъде Най-висше битие, независимо дали ще е Битието на Парменид или Битието на Хераклит, Едното на Плотин или Едното на Пшибош. Защото най-важното е това, че метафизичният поет, според разбирането, което приемам, следвайки Джонсън, се старае да намери своето място в асиметрията между това, което е непредставимо, и самото представяне, и че намира своето призвание в неуморното намаляване на това разстояние. Това, което доктор Джонсън е изказал на своя «просвещенски» език, много години по-късно изказва и – надявам се, че няма да ви възмути това сравнение – Мартин Хайдегер. В своя труд *Онто-теологичният характер на метафизиката* той пише за Бога на философията или за абсолютната първооснова на всичко, което съществува, така:

> Това е причина в смисъла на *causa sui*. Така се нарича Бог във философията. На такъв Бог човек не може нито да се моли, нито да му се принася в жертва. Пред *causa sui* човек не може да пада изплашен на колене, пред такъв Бог не може да свири, нито да танцува[7].

Бих добавил още, че за такъв Бог човек не може да пише и стихове. А ако пише, то той е метафизичен поет, дори и в стиховете му да не се появява думата «Бог». Защото е достатъчно, че ще търси отговор на въпроса: какво е това, което е? Следователно Богът на философите, за когото неохотно пише Хайдегер, е близък до Бога на поетите, защото и в единия, и в другия случай думите, които Го представят, Го наричат Най-висше битие, принцип на всяко съществуване.

Казвайки това, постепенно стигам до най-важната, но и най-рискованата част в цялото ми изложение, в която искам да покажа, че Пшибош е метафизичен поет, при това може би най-последователният полски метафизичен поет, което обаче, според мен, изобщо не свидетелства за неговата сила и ценност, а напротив. За да го докажа, трябва да се обърна към най-влиятелното, макар и най-рядко присъстващо в интерпретацията на полските литературоведи, тълкуване на метафизиката, с което разполагаме благодарение на Мартин Хайдегер. Фактът, че неговата концепция за метафизиката не се появява изобщо в трудовете, посветени на метафизичната поезия, въобще не бива да ни учудва, защото Хайдегер, за разлика от литераторите, изобщо не разбира от метафизика. Затова понятието «метафизичен поет», което след малко ще

[7] Heidegger, M. *Onto-teo-logiczny charakter metafizyki*. Przeł. J. Mizera. – In: *Drogi Heideggera*. – «Principia» XX (1998), s. 182. [Всъщност това е глава от книгата му *Идентичност и различие* (*Identität und Differenz*, 1955–1957). – М. К.]

се опитам да конструирам въз основа на неговите разсъждения, както бихте могли да предположите, съвсем не е положително.

III. И тъй, какво може да бъде метафизичната поезия за усърдния читател на Хайдегер, който иска да извлече поне скромна поука от четенето си?

Метафизичната поезия – и тази дефиниция просто стъписва с простотата си – е есенцията на метафизичното мислене. Казвайки това, твърдя, че онзи, който днес (от половин век) иска да говори за метафизика, трябва да се обърне към Хайдегер поради простата причина, че не съществува по-пълно и по-сполучливо – според мен – тълкуване, без което трудно бихме могли да разберем както съдбата на философията на новото време, така и – убеден съм в това – съдбата на поезията на новото време. Ще го кажа и по друг начин, вече направо: всеки, който днес, говорейки за метафизика, не се обръща към Хайдегер, прави необясним пропуск.

В какво всъщност – казано накратко – се съдържа същността на метафизичното мислене, а следователно и на метафизичната поезия? Същността се съдържа в следното: както метафизичното мислене, така и метафизичната поезия имат *онто-тео-логичен* характер. Метафизиката е както *онто*, така и *тео*-логия. Но *онто*- и *тео*-логия е и поезията, която бихме искали да наречем метафизична. Такава е моята теза за метафизичната поезия и, за да я изясня, ще се опитам веднага да кажа какво разбирам под тези две понятия. Разбира се, това мое изложение по необходимост трябва да приеме формата на кондензирана екзегеза на някои от трудовете, най-вече късните, на Мартин Хайдегер. Много се извинявам за това, но не виждам друг път.

Първата теза е следната: метафизиката забравя за разликата между битието и съществуването и се опитва да мисли съществуването на битието като битие, без да помни въобще за съществуването. И именно заради това тя е онто-логия: наука за това, което изобщо съществува, т. е. наука, която – тук моля специалистите по Пшибош за внимание – мисли битието като цялост. Във връзка с това обаче, че съществуването е основа на битието, негов фундамент, то естествено е мисленето за съществуването като за абсолютна първооснова, сиреч Бог. А пък във връзка с това, че съществуването е мислено като Битие, то и Бог – като *fundamentum inconcussum* – трябва да съществува като особен вид битие, в който битието като цялост намира своя източник и опора. Именно заради това метафизиката е и тео-логия. Онто- и тео-логията определят следователно същата насока в мисленето, която е накарала Платон да разграничи сетивния свят, област на битието, и надсетивния свят – областта на основата на всяко битие, т. е. онова, което съществува в най-съвършен вид. Във връзка с това, че най-съвършено съществува Бог, сиреч „най-висшето, фундаментиращо всичко битие“[8], то следплатоновата теология е метафизика в най-тесния смисъл на думата, понеже тя не е в състояние да мисли съществу-

[8] *Пак там.*

ването по друг начин, освен под формата на Бог, с други думи – на най-висше битие.

Метафизиката като онто-тео-логия мисли следователно битието в целостта му, т. е. както първоосновата, фундамента, така и онова, което е «фундаментирано». Казано по-просто, метафизиката осцилира постоянно между два порядъка: съществуващия по един несъвършен начин (зависим от своята първооснова) [в полски: *grunt* от немски език – М. К.] и съществуващия абсолютно порядък (формиращ всичко останало). С други думи: метафизиката мисли това, което е, с оглед на онова, което съществува в много по-съвършен вид. Тъй че онто-логията е по необходимост и тео-логия, което означава, че, мислейки за Цялото, тя не може да не мисли и за фундамента на това Цяло, който – като битие – може да бъде представен. Именно в този смисъл можем да тълкуваме известния израз на Хегел: *das Wahre ist das Ganze*, който се появява в различни варианти у Пшибош, веднъж дори директно, като мото на един от ключовите му текстове[9].

И тук стигаме до втората особеност на метафизичното мислене. Битието е битие от гледна точка на своята представимост. Така най-вече Хайдегер определя метафизиката на новото време, чиято интерпретация на битието прави възможно „обектното му представяне". Понеже става дума за доста известни неща, ще се ограничa само до най-важните моменти. Метафизиката на новото време се реализира в субективизма, което трябва да разбираме в смисъл, че битието като такова съществува дотолкова, доколкото е представено от субекта. Нека да помним, че думата «представяне», (нем. *Vor-stellung*) може да се разбира, както при Декарт, много широко, тъй като това е „всяко отношение към нещо – желание, заемане на позиция усещане на нещо[10]. Най-общо можем да кажем, че представянето е такъв начин на отношение към битието, който „изтълкувайки и разбирайки" това, което е, го превръща в образ: това, което е видимо. Завладяване на света (т. е. на целостта на битието) като образ: именно така Хайдегер определя същността на метафизиката на новото време.

> Там, където светът става образ, битието като цялост се предполага като нещо, за което човек си създава нагласа и което, следователно, иска да извика пред себе си, да има пред себе си и така решително да го постави пред себе си[11].

Хайдегер нарича това представящо тълкуване на битието с истинското му име. В лекцията *Към въпроса за битието* от тома *Знаци по пътя* [*Wegmarken*, 1919–1958. – М. К.] той пише:

---

[9] *Sens poetycki*. – In: P r z y b o ś, J. *Sens poetycki*. Kraków, 1967 (Wyd. II, powiększone). T. I, s. 43 (по-нататък като SP с посочване на тома и страницата). Срв. също: „Следователно сме по-близо до истината, по-сигурни в Цялото?" [Z 81].

[10] H e i d e g g e r, M. *Czas światoobrazu*. Przeł. K. Wolicki. – In: *Drogi lasu*. Warszawa, 1997, s. 92 [*Времето на светообраза* (*Die Zeit des Weltbildes*, 1938). – М. К.].

[11] H e i d e g g e r, M. *Czas światoobrazu*, s. 77.

> ...характерният за новото време начин на представяне на действителността, опредметяването, в хоризонта на което от самото начало се движи разбирането, навсякъде е нападение срещу действителността, тъй като тя е призована тук да се появява в полезрението на представящото улавяне[12].

Завладяването на света като образ, сиреч трансформирането на битието в неговия образ, е „нападение срещу действителността". Но това нападение може да се осъществи само тогава, когато човекът превърне себе си в мяра за представимост на битието, когато сам се поставя пред битието, като негова основа, суб-ект, като това, с оглед на което битието може да бъде представено: уловено, разбрано, трансформирано в образ. С една дума – да бъде обработено. За Хайдегер изведената от метафизиката на новото време теория на познанието е «обработка», *Betrachtung*, „в степента, в която *on*, мислен като обект, е питан за обектността и за това, което я прави възможна (*he on*)"[13]. В тази интерпретация битието е познаваемо само тогава, когато е мислено в целостта му, заедно с онова, което го прави възможно, като това, което може да бъде представено, което може да бъде схванато и съхранено в перцепцията, в идеята, разглеждана от Декарт като *perceptio*.

Но и това все още не е всичко. Затова ще ми позволите да прибавя още една, последна нишка към тази интерпретация. Знам, че вече би трябвало да свършвам, но как да свърша, когато всъщност още не съм започнал?

В своя може би най-херметичен, издадено посмъртно труд *Приноси към философията*, Хайдегер определя три основни отличителни признака на метафизичното мислене, които бих искал да представя накратко. Хайдегер твърди, че нашата епоха – става дума за метафизиката на новото време – вече е забравила да пита за онова, което е скрито, което не може да бъде представено, което не се появява пред самоуверения субект, а това – най-общо казано – свидетелства за „изоставяне на битието". В замяна на това тя е формирала много специфични явления. Това са: *машинацията*, *преживяването*, *огромното* и *калкулацията* (*изчисляването*). Ще обясня накратко в какво се изразяват те[14].

«*Машинацията*» [в българския превод има заиграване с термина, в смисъл на 'правя, имам занятие' – М. К.] или – както казва Хайдегер – „«показ-

---

[12] Heidegger, M. *W kwestii bycia*. Przeł. M. Poręba. – In: *Znaki drogi*. Warszawa, 1995, s. 197 [*Zur Seinsfrage* (1955)/*Über die Linie* (?). – М. К.].

[13] Heidegger, M. *Przezwyciężenie metafizyki*. Przeł. M. J. Siemek. – In: *Budować, mieszkać, myśleć*. Warszawa, 1977, s. 288 [*Преодоляване на метафизиката* (*Überwindung der Metaphysik*, 1936–1946)].

[14] Вж. Heidegger, M. *Przyczynki do filozofii (z wydarzania)*. Przeł. B. Baran, J. Mizera. Kraków, 1996. Вж. също казаното от Ц. Воджински в: *Przewodnik po literaturze filozoficznej XX wieku*. T. IV. Pod red. B. Skargi. Warszawa, 1996, s. 217–230. [*Приноси към философията* (*Beiträge zur Philosophie (Vom Ereignis)*, 1936–1938). Тук е важно да отбележим, че българският превод на четирите понятия на Хайдегер се различава съществено от полския в някои свои интерпретации. Оригиналните немски понятия са: *Machenschaft* (пол. *machinacja*; в българския превод на Д. Денков – *занятие*); *Erlebnis* и в двата превода е *преживяване*; на *Riesenhafte* в полски съответства *ogrom* 'огромното', а в българския превод – *безмерното*; *Berechnung* на полски е преведено като *kalkulacja* 'калкулация', а на български като *изчисляване*. – М. К.]

ната» интерпретация на битието“[15], е последица от техническия (от *techne*) и от поетическия (от *poiesis*) модел на създаване, в който „на преден план излиза изпълнимостта на битието“. Машинацията е убеждението, че това, което е, възниква като продукт на правене, който по този начин е трайно присъстващ и достъпен. Машинацията е „господството на правенето и на онова, което е направено“[16], макар и не в смисъла на човешка заетост и действия, а на един по-първичен – представящ и подсигуряващ – начин на отнасяне към това, което е.

Що се отнася до пре-живяването [*Erlebnis*], то не афект или това, което Пшибош би нарекъл „сълзливи вадички на чувствителността“[17], а атентат срещу битието. „Битието като нещо представено да отнесем към себе си като център на съотнасянето и по този начин да го внесем в «живота». Такъв е смисълът на пре-живяването, което е неотделимо от субективизма на новото време, появяващ се в мига, когато „човек придава на живота си, разбиран като субектум, върховния ранг на център на съотнасяне“[18]. Битието следователно «участва в играта» дотолкова, доколкото е внасяно и преживявано в този живот. И като такова – е субективизирано.

За машинацията и преживяването Хайдегер пише следното:

> В същността и на двете се съдържа това да не се познават никакви граници, а повече от всичко – никакви проблеми, а в последна сметка – никаква несигурност. [...] За машинацията и преживяването, които не познават граници или проблеми, всичко е възможно, е отворено всичко и нищо не е невъзможно за тях. Те трябва да си се самопредставят и да се самобленуват в целостта и като нещо трайно; затова нищо не им е толкова познато, колкото това, което е «вечно». Всичко е «вечно». А вечното – то си е вечно – как би могло при това положение да не бъде и важно?[19]

Щом като в зачатъка на тази представимост на битието като машинация се съдържа чувството за безграничност, то Огромното [*das Riesenhafte*] означава „намерението за пред-ставяне в смисъл на изпреварващо-планиращо-организиращо улавяне на всичко, преди то да бъде уловено в своето своеобразие и подробности“ [131] Огромното е онова, което разкрива възможността за представяне на битието като цялост, преди още каквото и да било да се е появило на сцената на представящото съзнание. Казано накратко: Огромното представлява господство на «изчислимото» количество, което става възможно – и това е четвъртата характерна особеност на мисленето на новото време, което забравя за битието – благодарение на калкулацията [*Berechnung*; или *изчисляването* – М. К.]: на пълното овладяване на битието чрез проектиране и планиране.

---

[15] *Ibidem*, s. 123.
[16] *Ibidem*, s. 127.
[17] *Rozmowa toczy się dalej*. – In: SP II 121.
[18] Heidegger, M. *Czas światoobrazu*, s. 81.
[19] *Przyczynki*..., s. 127.

Тези четири „метафизични признака на изоставяне от страна на битието“[20], но и на изоставяне на въпроса за битието: машинацията, преживяването, огромното и изчисляването [калкулацията] определят следователно метафизичното мислене – в частност това, което доминираше в епохата на новото време. Става въпрос не само за философията и науката, а за цялата – така да се каже – парадигма. Както и – повтарям това упорито – за поезията. Защо? Защото щом като – както го доказва не без основание Хайдегер – всички наши западни езици на новото време са метафизични езици, а поезията – поезията на новото време в частност и поезията на Пшибош като пример – иска да бъде есенция на езика, поезията, по силата на този доста очевиден силогизъм, е есенция на метафизиката на новото време. Именно това се опитвам да докажа в своето изказване.

IV. И тъй, за да доведем нещата до успешен край, би трябвало да отговорим на поставения в заглавието въпрос: метафизичен поет ли е Пшибош или не?

Тук би трябвало да започне една доста дълга аналитична част, в която да отговоря на този въпрос положително и без колебание. Бих могъл да се аргументирам по следния начин: независимо от това какъв език използуваме за описанието и дали ще говорим за трансцедентализъм, перцепция или въображение (това са, струва ми се, трите регистрирани възможности[21]), поезията на Пшибош се вмества в обхвата на представящото мислене и се старае да доведе това мислене докрай, участвувайки успешно в онова, което Хайдегер нарича „нападение срещу действителността“, а Пшибош пък го трансформира в непрестанен „атентат срещу Всичкостта“[22]. Тук бих цитирал пространно различни мнения относно целостта, доказвайки, че тази Цялост се появява у Пшибош като ясен знак за неговата онто-теологична представа за света, дори тогава – или дори именно заради това – когато светът е бил изоставен от Боговете, и продължава да съществува под формата на саморазкриващо се битие което Пшибош нарича «ставане»[23]), което е достъпно като наличното битие

[20] W o d z i ń s k i, C. *Op. cit.*, s. 227.

[21] Свързани в тази последователност с имената на В. П. Шиманski, З. Лапински и Й. Квятковски.

[22] *Więcej o manifest*. – In: *Utwory poetyckie*. T. 2, s. 172. В пояснителна бележка към своя чикагски доклад Мария Делапериер пише: „Пшибош не си признаваше влиянията на Хайдегер“ (*Metafora absolutu*. – «Teksty Drugie» 1992, nr 4, s. 51). Това е едновременно истина и неистина. Пшибош, разбира се, не е искал да го смятат за епигон на Хайдегер, но едновременно с това Хайдегер се появява извънредно често в неговото творчество в разнообразни и съвсем не негативни контексти. В интерес на истината Пшибош казва, че от текстовете му е чел единствено – и това не е без значение – *Горски пътеки* (*Holzwege* [„*Die Künftigen Menschen*...“], 1949), тук обаче не става въпрос за влияния и зависимости, а за принадлежност към описаната от Хайдегер метафизика на новото време, в която – по мое убеждение – Пшибош се чувства като у дома си.

[23] Ако някой с основание възразява, че Пшибош непрекъснато говори за «ставане», а не за битие („същността на света, една постоянна изменчивост“ [*Obłoczność*. – In: *Utwory poetyckie*. T. 2, s. 71] или „светът не е, светът вечно започва“ [*Noc powrotna*. – In: *Utwory poetyckie*. T. 2, s. 115]),

(какво от това, че е само за миг) в една „безбожна епифания“[24], когато се разкрива „принципът [...] на Всичкото, което е“, както твърди в малкото есе *Как е възможен лиризмът?* Тук бих могъл също да цитирам – като пример – втория абзац от статията на Пшибош *Въпросът за мястото ни на земята* от второто издание на *Поетическият смисъл* (*Sens poetycki*. T. II, s. 246), където става въпрос за „създаване на представа“ за онова, което е видяно, за „образа на нещата“, заместващ действителността. Бих цитирал също миниесето *Първи речник* от тома *Опит за цялост* (*Utwory poetyckie*. T. II, s. 95), където Пшибош говори за това, че действителността на поезията е „по-сигурна от действителността на света“, защото може да бъде „вземана в покорно притежание“. И бих цитирал още повтарящите се в стиховете изрази от типа: „свали от снежната стена разтопената гледка“[25] или „свален от светлината образ“[26].

След това бих се заел с виждането на Пшибош и бих показал как неговата „истина за виждането“[27] се вписва в оптикоцентричната, следплатоновска западна метафизика, която, откакто Платон свърза в думата *eidos* същността с виждането, се домогва да показва същността като присъстващо битие, и следователно – вследствие на това – като „уловено от окото“[28] и налично. Бих казал също, че при Пшибош „синтезата на това, което е видимо“[29] е равнозначна по принцип на синтезата на това, което е казано.

След това бих се заел да доказвам, че поетико-антропологичната програма на Пшибош със своя основополагащ принцип „светът да се направи такъв, че да свети“[30] е отличен пример за машинационна и калкулираща интерпретация на битието, която се проявява в неговата социалистическа утопия за изкуството-действие, когато изчезва разликата между думата и вещта. Очевидна последица от ликвидирането на тази разлика е абсолютната «разпоредимост» (терминът е на Пшибош)[31] на битието, което може да бъде манипулирано с помощта на стиха. Поезията е „обработка на словото“[32], а поетът е създател на езика, инженер на изречението и всички тези определения, с които са пълни текстовете на Пшибош и които могат да бъдат обяснени чрез добре познатите авангардни идеи, определят по един показен начин неговата метафизичност (между другото авангардизмът е метафизика в чист вид). Тук бих цитирал например едно изречение от първия абзац на есето за Рилке: „Нашият бурен век завладяваше пространството с машини, проникваше в сърцевината

че избира непрекъснато Хераклит срещу Парменид, ще го отпратя към Хайдегеровата критика на Ницше (H e i d e g g e r, M. *Nietzsche*. T. 1–2. Warszawa, 1999). Защото не е достатъчно Битието да бъде заместено със Ставане, за да се избегне онто-теологията. Обръщането на метафизиката надолу с главата, както е известно, само я потвърждава, а не я ликвидира.

[24] *O metaforze*. – In: SP I 41.

[25] *Drzeworyt*. – In: *Utwory poetyckie*. T. 2, s. 179.

[26] *Miejsce dwu mórz*. – In: *Utwory poetyckie*. T. 2, s. 106.

[27] Z 116.

[28] *Sztuka abstrakcyjna, jak z niej wyjść?* – In: SP I 239.

[29] *Polskie kierunki w sztuce*. – In: SP I 221.

[30] *Świecić*. – In: *Utwory poetyckie*. T. 2. Kraków, 1994, s. 76.

[31] *Ogród w Bernie*. – In: *Utwory poetyckie*. T. 2, s. 72.

[32] *Z «teorii poznania» lirycznego*. – In: SP I 16.

на материята, а най-големият за онова време немски поет [тук трябва да доловим иронията на Пшибош, или, както би казал Баранчак, неговата „просвещенска трезвост"] разговаряше с ангели и мъртъвци"[33] (това със сигурност е най-доброто доказателство: Хайдегер би могъл да чете Рилке, но за нищо на света не би се възхитил от Пшибош, който също не му остава длъжен). Бих цитирал множеството изрази на възхищение от „завладяването на все нови и нови пространства от света"[34], от „човека, формиращ пряко материалния свят"[35], от „добре подготвения човек, съвършения техник"[36], за да покажа, че неговата метафизичност се основава на машинацията, планирането и калкулацията. Бих цитирал подчертаното от самия автор изречение „Модерността на изкуството се определя от неговата връзка с новите научни завоевания"[37] и бих доказал необходимия съюз на изкуството и науката в характерния за новото време процес на опредметяване и обработване на действителността. Бих казал също, че охотно цитираното от Пшибош изречение „човек може и трябва да се решава на всичко"[38] е най-доброто от възможните признания на машинационната и преживяващата интерпретация на битието, чиято синтеза Пшибош е изразил в признанието: „Поезията е реализиране на невъзможността. Всяко истинско стихотворение е щурмуване на небето, атентат срещу света. А щом като днес, в епохата на разбития атом, всичко е възможно – поезия е онова Всичко, което още не сме постигнали, което трябва да постигнем"[39]. (От състрадание обаче бих премълчал изречения от типа: „Групи от рационализатори, проектиращи подобрения в сферата на производството, предлагащи организационни решения и откривателски идеи – това е цел, достижима още сега в нашия социалистически труд"[40], въпреки че и то – макар и да не е от началото на 50-те години, а от 1964 година! – би могло да подкрепи доста добре моята теза.)

И така, аз бих доказал метафизичността на Пшибош, твърдейки, че у него няма различни, както иска Едвард Балцежан[41], метафизики, а има една, всеобхватна метафизика, която, държейки поета в железните си прегръдки, изисква от самия него да държи в подобна убийствена хватка това, което е, в унисон с тезата: „колкото повече действителност – толкова повече м а т е р и а л[42] за мислите и въображението"[43]. Така поезията би била начин, по който – парафразирам Хайдегер, който говори за техниката – „ни се представя всичко,

---

[33] *O Rilkem.* – In: SP II 133.
[34] *Radość sporu.* – In: SP II 109.
[35] *W czasie długotrwałym (moje dwudziestolecie).* – In: SP II 65.
[36] Z 373.
[37] *«Nowoczesność» – co to jest?* – In: SP I 228.
[38] *Jaka będzie sztuka przyszłości?* – In: SP I 264.
[39] Z 87.
[40] *O sojusz pracy ze sztuką.* – In: SP II 260.
[41] B a l c e r z a n, E. *Przyboś metafizyczny.* – «Teksty Drugie» 1992, nr 4.
[42] Маркирано от мен. – М. П. М.
[43] Z 85.

което е налице“[44]. А как ни се представя? По начин, който позволява да го обгърнем с поглед, да го представим и така да го преобразуваме, да го обработим чрез словото. Метафизичният поет е поет на словесната обработка, „на настъпателната и заместваща обработка на онова, което е действително“[45]. В резултат на това би трябвало да кажа, че метафизичността на Пшибош съвсем не е признак на неговото величие, а точно обратното – тя е знак за неговата слабост. Не е повод за гордост, а напротив тя свидетелства за философската му ограниченост, която споделя със съвременното мислене, възхищаващо се от завладяването на света като образ.

Ето такъв текст бих написал, ако имах повече място и време. Едновременно с това бих си давал сметка за своята пристрастност, тъй като отлично знам, че съществува и една обратна страна на поезията на Пшибош – определено антиметафизична. Именно на нея би трябвало да се отдаде дължимото, като се анализират добросъвестно дори същите тези текстове, с които се занимавах в моето изложение, и се стигне до извода, че Пшибош е голям поет тогава, когато отрича своята метафизичност, а не когато я утвърждава – както мислят много от неговите изследвачи. Това обаче е материал за друг, също така пространен текст.

Превод *Магда Карабелова*

Is Przyboś a Metaphysical Poet?

The author insists that the question in the paper's title be interpreted as a provocation. Ten years ago, the very same question was asked by the well-known literary critic Marian Stella in connection with the poetry of the great modern poet Miron Białoszewski. Michal Markowski mentions Stala's brilliant paper on Białoszewski in order to invert its basic assumptions and declare: (1) yes, Przyboś is indeed a metaphysical poet but; (2) his type of metaphysics is not a reason whatsoever to interpret his poetry as one of high value. Further on, the author tries to clarify the meaning of his two conflicting statements. To this end, he analyses (in his own original way and by applying his own arguments) what metaphysical poetry is by pointing out that the term explains little but introduces a lot of subjective judgements and in this way makes it possible for every poet to move upwards in the hierarchy of values.

In the course of the analysis, an attempt has been made to reveal the essence of the concept of 'metaphysics' according to Heidegger and on the basis of the simple definition that metaphysical poetry is the core of metaphysical thinking. The author of the presented paper defines his thesis in the following way: metaphysical poetry as well as metaphysical thinking possesses an onto-theological character. Metaphysics is both onto- and theo- logic. Yet poetry is also onto- and theo-logic at the same time. Basing himself on Heidegger's later letters, the author presents his arguments on what metaphysical poetry is and why is it that Przyboś's being a metaphysical poet does not make him a great poet; yet metaphysics is certainly in unison with Przyboś's arch-modern intimation that „If something is and is there, this something is the eternal beginning“.

[44] Heidegger, M. *Nauka i namysł*. Przeł. M. J. Siemek. – In: *Budować, mieszkać, myśleć*, s. 256.
[45] *Ibidem*, s. 268.

Michał Paweł Markowski, born in1962, Professor at the Institute of Polish Studies at the Jagiellonian University (Cracow), Head of the Department of International Polish Studies. Author of 9 books: *The Inscription Effect. Jaques Derrida and Literature* (1997; 2nd revised edition 2003; transl. into Bulgarian); *Nietzsche. The Philosophy of Interpretation* (1997, publ. 2002); *An Anatomy of Curiosity* (1999); *Desire for Presence. Philosophies of Representation from Plato to Decartes* (1999, transl. into French); *Chronik des Polnischen Essays 1951–2000* (2000); *The Sin. Essays on Writing and Reading* (2000, transl. into English); *Perecreation* (2003); *Identity and Interpretation* (Stokholm 2003); *Desire and Idolatry* (2004); Translator of Derrida, Lyotard, Deleuze (*Proust and Signs*, 1999), Foucault and Perek (*The Collectioner's Hoard*, 2003), publisher of the works of R. Barthes (*S/Z, Fragments from the Love Discours, Mythologies. Readings*) and M. Proust (*Memory and Style*). Laureat of a number of prizes such as the «Literatura na Świecie» journal award for comparative studies in 1998, the Kościelski award (2000), the Aleksander Brückner award of the Polish Academy of Sciences, the award of the Ministry of National Education (1998, 2001. 2004). Member of the International Institute for Hermeneutics. Delivered lectures in Vienna, Stockholm, New York, Chicago, Toronto, Bloomington, Columbus. Visiting Professor at Harvard in 2002/2003; taught Polish and Comparative Literature in Northwestern University (Evanston, USA) in 2004.

Милена Кирова (София)

Постфеминизмът – когато липсва феминистична традиция

Причудливо начупената крива в историческото развитие на българската култура не се уморява да ни сблъсква с въпроса възможно ли е – и ако кажем, че е възможно, дали е достатъчно оправдано, да измерваме феноменологията на българското културно случване в концептуалния апарат и методологическите стратегии на властващата европейско-американска централност. В началото на 90-те години чухме достатъчно призиви за оригиналност на посттоталитарния източноевропейски модел. Те идваха всички от Запад, сред тях – с особената власт на едно предполагаемо (българско) съпричастие – гласове като Юлия Кръстева и Цветан Тодоров. Сега, само няколко години по-късно, тези призиви изглеждат все по-изморени и безсилно оглъхнали. Дали защото прозряха в утопизма на един подобен модел? Или защото съзнаха, че той представлява именно другостта на тяхното собствено поведение? Все пак остава отворен въпросът: възможно ли е да надстроим оригиналност в ситуация на липсваща модерна традиция, да бъдем краевековно необичайни по силата на обичайната си провинциална затвореност? При това в пространството на българската култура, където липсата на традиция заема обширни полета и синкопира самата представа за историчност и за приемственост, провокира идеята за цивилизацията като натрупване. Батай в своята *Теория на религията* написа чудесните думи: „Основата на една мисъл е мисълта на другия. Мисълта е тухла, зазидана в стената [...] Най-нужен е трудът на зидаря, който свързва тухлите". Чудото на тези думи може да бъде изречено от творец, който няма комплекс за историческа и провинциална ограниченост. Негови са тухлите на целия свят. А пък за нас остава да се съмняваме: може ли да има внушителен покрив, ако в стените на сградата зеят дупки? И още повече: може ли да има такъв внушителен покрив, чиято конструкция да бъде оригинална, именно защото е изградена върху една традиция на дупките, на липсващия континуитет, на прокъсаната последователност? Или пък – както в най-типичната балканска легенда, за вграждането – трябва да пожертваме нещо, душата на своето, за да построим цялостна сграда на културното си развитие? И какъв най-после ще бъде езикът на тази нова интелектуална конструкция? Как ще стане свободен от централизма на концептуалната информираност и невинен въпреки усилието да бъде добре възпитан в методологическо отношение?

В идеята за оригинален посттоталитарен културен проект изглежда да рефлектира теорията за Другия. Тя може да бъде игра на желанието за плурализъм и демокрация – планетата Тльон на Борхес, където светът се възприема като верига от мисловни процеси, които не се разгръщат в пространството, а само във времето. Призивът *Бъдете себе си* звучи с гласа на желанието за дру-

гост; огледало, което съблазнително отразява (цената на) своето в готовността да се видят разликите на чуждото. И тук се отваря нова бездна от философски проблеми. Доколко утопична и доколко наивна е идеята за другостта като друга, тъй като другото остава приковано в необходимостта да бъде изричано с езици, представи и даже чрез несъзнаваното на същото – нали несъзнаваното е възможно единствено като осъзната реалност?

Срещу всички тези важни, но абстрактни въпроси феминизмът поставя една исторически постижима и теоретически конкретна ситуация за размишление. В българската литература липсва автентична феминистична традиция. Присъствието на Елисавета Багряна (която може да бъде наречена «матриарх» на българската женска поезия, ако изобщо си позволим да използваме едно толкова амбивалентно понятие) през 20-те и 30-те години повече потвърждава, отколкото подрива по какъвто и да било начин традиционния модел на лиризъм в патриархалното преживяване. Нейният текст страстно оценностява точно онези качества и позиции на човешкото битие, които класически точно попадат във високия, героичен и «мъжки» модел на патриархална цивилизованост: независимост, свободолюбие, нетърпимост към затворените пространства, завоевателен напор, агресивност на любовното преживяване... Разменени изглеждат само половите характеристики на лирическия субект. През Средновековието той би бил странстващ рицар; в Българското възраждане – революционер-емигрант; през 20-те години на XX в. патриархалният универсализъм прави нова крачка напред, надявайки си чертите на женска субектност.

Тъй като не е възможно, а и не бих искала тук да импровизирам една бегла история на феминистичната липса в българската литературна традиция, ще припомня само онзи псевдоженски, безсилно бунтарски модел, който набра скорост в тоталитарната лирика на 70-те и 80-те години като алтернатива на плакатния юнисексуализъм в социалната идентичност на българския човек. «Щурите» поетеси от периферията на комунистическия морал се стремяха да бъдат знойни, страстни и ненаситни – идеални любовници на един тип патриархално заченатата представа за женскост. Тяхното поведение предизвиква потребността да бъде прочетено като истеричен симптом на чувството за историческа и социална непълноценност.

Едно последно свидетелство за доброжелателна неспособност да се съзнае алтернативното в женския модус на преживяване стана употребата на Емили Дикинсън в поздравителното слово на президента Петър Стоянов послучай шумното откриване на международната «дамска» конференция «Жените през XXI век», 1999 г. Най-малкото смешно прозвуча онзи – иначе хубав – стих, който изрича женската отговорност да бъдеш цвете. Тази милозливо-декоративна функция, щедро приписана на половината от човечеството в края на един тежък век, който разделяше не властта, а всички катастрофични последици от нейното упражняване поравно между двата налични пола, тъжно показа неуменето (от нежелание) да се види другият извън рамките на исторически фиксираната представа/потребност от него.

Ако сега напуснем пространството на поезията, независимо дали се оказва правена в литературата или в политиката на българската държава, и посегнем

към белетристиката, ще трябва да кажем съвсем откровено, че там феминистичното светоусещане представлява една чиста липса. Нейните корени могат да бъдат вписани и в общата криза на белетристично съзнание сред българските писатели. Ала да мислим защо българинът трудно прави проза извън пространството на битовото си ежедневие, ще бъде не твърде далеч от усилието да кажем защо не обича морето и може да подведе към романтично-глобалистични твърдения. По-предизвикателен, доколкото е много по-конкретен, изглежда въпросът: как така именно върху белия фон на феминистично-белетристичната липса стана възможна появата на един типично постфеминистичен дискурс, какъвто са романите на две български белетристки, появили се след средата на 90-те години на XX век? Как се самороди и доказа българското *écriture feminine*? Ако е невъзможно да изречем типологията (защото липсва перспектива на съпоставяне), трудно да видим етиологията, нека поне опитаме да назовем една фрагментарна феноменология на това странно явление.

Първата и вече добре утвърдена авторка в кръга на новото явление е Емилия Дворянова. Романът, който привлече вниманието на критиката през 1996 г., беше *Passion или смъртта на Алиса*, последван от новелата *La Velata* (1998 г.) и от нов роман, *Госпожа Г.* (2001 г.). Вече започнали с липсата на адекватна традиция, трябва да продължим с това, че – може би като ответна реакция – текстът-Дворянова е антитрадиционалистичен. Той, както самоотвержено признава в едно интервю самата авторка, може би наистина има връзка с общия дух на българската литературност и най-вече със старобългарската книжовна традиция, ала не може да бъде отнесен по-пряко към нито едно явление, което сме опознали до този момент. Тази неслученост на българското като литературна традиция има за резултат едно специфично и всъщност логично явление: отказ от надпреварване, съизмерване; нежелание за борба. Текстът-Дворянова идва странно уверен в своето място в българската култура; той е доброжелателен към всички други явления, ала с онази малко ленива доброжелателност, присъща на децата, израснали поразглезени в спокойна и охолна среда.

Доколкото експеримент в един по-тесен смисъл на думата означава стремеж към промяна, непоносимост към старото, усещане за радикална несъвместимост с него, постфеминизмът-Дворянова не познава желанието, още по-малко необходимостта да експериментира. Експериментът представлява практически израз на същата онази нагласа, която роди и теорията за Другия. Той е встрастен да отрича и така всъщност да снема в себе си тъкмо онези норми, които отрича най-страстно и яростно. Тук отново ще спомня Багряна. Текстът-Дворянова не отрича патриархализма на българската традиция, защото всъщност не го познава. Той е съвсем непригоден да разиграва едипови сюжети и ситуации, с него едва ли може да бъде илюстрирана теорията на Харолд Блум за «страха от влияние» като двигател на литературноисторическия процес.

Втората авторка, която бих включила в «постфеминистичния кръг», се появи внезапно, без предизвестието на някакви по-ранни творби, тогава, когато писането-Дворянова беше започнало да прилича на изключение, способно да

потвърди значимостта на общото правило. В самото начало на 2002 г. списание «Сезон» публикува целия текст на романа *Това е, както става* от Албена Стамболова. Романът, както показва и самото заглавие, не иска да бъде текст на конвенционалната наративност: плавно свързан, разумно подреден, разбираемо последователен... Той започва като хаотично разказани «лични истории», които постепенно се слепват, допълват, разместват в парадоксалната системност на хаоса, наречен човешки живот. «Онтологията» на разказа се изгражда върху идеята за ирационалната, неумолима подреденост на битието, където всичко се случва така, както трябва да се случи, защото се случва така... По този принцип са изградени характерите, които са толкова натежали от символични значения, че в някакъв смисъл каталогизират ролите на човешкото в неговите възможности да се случи като «любовно». Така е и със събитията, и с местата, и с времето – всичко се повтаря в някаква предопределена, но неизразима последователност. Писането на А. Стамболова е силно информирано от психоаналитичното знание. Тази информираност е почти заявена в краткото въведение, където се декларира любовната предопределеност на всеки човешки опит. И все пак в текста теоретически-концептуалните решения са плавно вместени в тъканта на умението за разказ. Психоаналитичната информираност, бихме могли да кажем, функционира като мирогледна стратегия на знанието за човешкия опит, още повече, че модерното знание за човека задължително включва репертоара на психоаналитичните херменевтични практики.

Репрезентацията на «женска» проблематика и женски образи в романа на Стамболова е раздвоена по симптоматичен начин. От една страна, би трябвало да признаем ортодоксалния характер на символизма, в който се мисли «женското». То е ясно концентрирано в образа на Мария. Още с името си героинята въвежда идеята за «вечна» и «абсолютна» женственост, нейното присъствие заявява архетипа на женското като неуловима в рационални понятия, тайнствена, привличаща-и-поглъщаща сила. В това отношение дискурсът изглежда твърде добре възпитан в постулатите на традиционната фройдистка теория, към която е добавен есенциалисткият коректив на митологично-антропологическите постюнгиански изследвания. И все пак има нещо друго, което именно ме кара да мисля възможно вписването на този роман в едва появилото се пространство на българския литературен постфеминизъм. Това е идеята за особената власт на жената – властта на живота, която в условията на регулиран колективен живот неизбежно ще се превърне във власт над живота и точно затова е така последователно надзиравана и потискана във всички исторически формации на патриархалното общество. Мария е центърът на света, който изгражда романът, и символичен център на потребността да се търси смисъл на човешкото битие; нейното присъствие о-смисля живота на другите хора и го допълва до някаква цялост.

Въпреки че вече поставих акцент върху липсата на всякаква генетична връзка между неочакваното сбъдване на постфеминизма в България и белетристичното наследство до този момент, трябва да спомена и един особен аспект на тази липса, връзка-през-липсата, където прекомерното утвърждава-

ване на един вид явления потиска проявата на друг, алтернативен вид, но в същото време я прави необходима именно като неналична реализация на една дълбока, исторически развиваща се потребност. По-конкретно имам предвид скандалната неспособност на нашата белетристика да изразява алтернативни психични модуси на преживяване. Тя се справя добре с композицията, сюжета и фабулирането, но реагира с трогателна патриархална безпомощност пред възможността да положи естетическото в сложността на «чуждите» психологически парадигми. Нашата проза е все така прозаична, скучна, нормална до нормативност, както през първите десетилетия на XX в., когато я упреква в същите недостатъци големият ни критик Боян Пенев. Бегли изключения – от тези, които налагат правилото, ще забележим при Борис Шивачев през 20-те години или при Мария Станкова в нейния първи роман *Наръчник по саморъчни убийства* и в няколко оригинални новели от края на XX в.

В буквалния смисъл на думата не-човешко ще бъде да предположим, че алтернативните модуси на психическо преживяване са изцяло чужди и неприсъствени в българското съзнание. По-вероятно изглежда, че те съзряват потиснати, наплашени, отчуждени, но въпреки всичко имат своята скрита история. В постфеминизма изригна гласът на тяхното дълго мълчание; освен всичко друго и затова, че феминизмът, ако не у нас, то в други страни, на които понякога подражаваме, натрупа традиция, която го приближи към идеята за норма и власт. А всяка почтена норма уважава себеподобните си, даже когато другата норма е норма за чуждост и странност. Неслучайно текстът-Дворянова не проблематизира никъде, включително върху равнището на своята имплицитна идеомитологична система, образ на Другия, проблеми на другостта. Той самият е Другият в българската литературна традиция, ако трябва да го изговорим с езика на патриархалната норма, но се оказва всъщност, че тази друга другост не мисли себе си в категории на отчуждението и разликата. Тя е затворена в себе си, самодостатъчна. При това липсата на потребност от бунт не означава непременно липса на вътрешно напрежение, на способност за драматично саморазвитие.

Постфеминистичният приход, на трето място, ни изправя пред един важен проблем: проблема за концептуалното възпитание на пишещия човек. В българската култура все още крепи корени романтичният мит за наивната дарба на този, който умее да пише. През пролетта на 1997 г. вестник «Култура» публикува едно интервю с водещи български драматурзи и режисьори, включително Йордан Радичков и Константин Илиев. Общото в техните безцветни изказвания беше зле прикритата незаинтересуваност да се формулират идеи на творческата продукция, да се назоват интуициите, да се вербализира прозрението. А феминизмът е възпитание. Никой не се ражда с феминистична нагласа или с постфеминистични дискурсивни умения. Насоката на развитие в четирите книги на Дворянова недвусмислено сочи възможността за последователно конструиране на писателското съзнание. Романът на Албена Стамболова би бил невъзможен без теоретичната ерудиция на своята авторка в пресечната точка на идеите, които развиват психоанализата и феминизмът от 70-те – 80-те години на XX в. Без да имам предвид процеси като интелектуална

мимикрия, подражателство, адаптация, смятам, че феминизмът – както всяка система от идеи в публичното пространство впрочем, зависи от наличието на един образователно-пропаганден контекст, в който попадат философски теории и социални практики, художествени творби и масмедиални изяви... Въпреки незавидната незначителност в сбора на всички усилия, през последните десет години у нас се създаде идеологически фон на желанието за феминизъм - донякъде с помощта на преводни, донякъде – с фрагментарни родни усилия. Изглежда поставено началото на българската феминистична критика, например в текстове на Миглена Николчина; много повече са текстовете с елементи на блуждаеща феминистична ориентация.

В следващия момент, на четвърто място трябва да кажем, че постфеминизмът изглежда тясно свързан с езика, той е прииждане на езика в българската литература, която – с малки изключения като символистичното писане в началото на XX в., е твърде фригидна към възможността за продуктивна игра с неговите психологически качества. Езиковият експеримент в българската културна традиция по принцип засяга идеята, която трябва да бъде изречена. Самият език като психоматериална субстанция на културното си остава девствено непожелан; езикът като тяло на психиката, тялото като език на способността за литература. В белетристиката на Дворянова и Стамболова проговаря заспалото тяло на българската литературност. И неслучайно с гласа на постфеминизма. Така както неслучайно и Юлия Кръстева направи преход от своя феминизъм на 70-те към бездната на езиковото съзнание, наречена Пруст. В този смисъл метафорично постфеминистични могат да бъдат наречени и книгите на Жан Жьоне.

И нещо последно, може би онова най-«пост» нещо в цялата феминистична традиция. Липсата на идея за граници включва половата делимост на човешкото същество между мъжко и женско. В тази посока на все повече «пост»-характеристики новите «женски» романи представляват явление не само в българската култура. Тук телодушевното не изглежда анатомично обречено както във викторианската мисъл на Фройд. Човешкото се оказва преразпределено и пре-написано според други критерии за неговата значимост. Няма нищо по-нелепо от това да мислим техните героини-символи в категории на баналната страст: любов, ревност, изневяра, лъжа... В *Това е, както се случва* има един енигматичен «двоен» образ на близнаците Маргарита и Валентин, който представя идеята за идеално мъжко-женско единство. Двойката въздейства магнетично върху останалите герои, защото е всъщност лице на техния собствен неосъзнат блян по цялост: мъжко-и-женско, себе-си-в-другия... Постфеминизмът се случва в умората от вековното бреме на патриархалното преживяване. На мястото на митологичната представа за андрогина краят на XX в. измисли юнисексуализма, който вече изглежда не толкова протест срещу старата, колкото начало на една нова традиция.

Postfeminism: What a Feminist Tradition is Lacking

The paper analyses an issue that is specific to modern Bulgarian culture: how is it possible to have a postfeminist magazine in the 90^{s} of the 20th century, given the almost complete lack of a feminist tradition in the history (and particularly in the canon) of Bulgarian literature? And, even more paradoxically, why has this magazine emerged nowhere else but in the field of Bulgarian prose where this lack is especially obvious?

Three symptomatic female writers from the end of the 20th and beginning of the 21st centuries have been analysed as an exemplification of postfeminist writing (liberated from the radicalism of the fight for 'release' and 'liberation'): Emiliya Dvoryanova (with her four books published so far), Teodora Dimova with her prose debut entitled *Emine* and Albena Stambolova with her allegorical novel *This is As It Happens*. Some specific issues related to the poetics and psychology of this type of modern literariness have been analysed: developing the language of new ('female') sensitivity, introducing the alternative modes of psychological experiences and the conceptual upbringing of the feminist author.

Milena Kirova is Professor at the University of Sofia, Doctor of Sciences, Chair of the Dept. of Bulgarian Literature. She teaches History of Bulgarian Literature, Theory of Psychoanalysis and Gender Studies. Visiting Professor at the University of California at Los Angeles, University of Belgrade, CEU – Budapest, University of Helsinki. Specializations at the University of Kent, Great Britain, and the University of Geneva. President of the Bulgarian Association of University Women.

Author of a great number of publications in scientific and cultural periodicals and of seven books. Some of them are: *The Dream of the Meduze. Psychoanalysis of Bulgarian Literature* (1995, 1997); *Trial of the Symbols. Psychoanalysis and History of literature* (1997); *Jordan Jovkov. Myths and Mythology* (2001); *The Problematic Realism* (2002); *Criticism on the Thresholds. New Trends and Tendencies in Bulgarian Literature of the 90^{s}* (2002). For the last 8 years she has been Critical Reviewer of new books at the «Culture» weekly.

Ренета Божанкова (София)

Постмодернистични азбуки

Някъде Кокто твърди, дали иронизирайки усилията на всички пишещи или подчертавайки абсолютното превъзходство на установения буквен ред, че и най-великият шедьовър не е нищо повече от азбука в безпорядък. Между тези два полюса – на иронията и удивлението – се разполага и късното краевековно внимание към азбуките, станали привлекателни за постмодернистичната рефлексия заради плътта/материалността, която дават на вездесъщия език, но и поради отъждествимостта с буквите на поета или писателя, който като тях е медиатор между световете и думите.

Още едно основание за постмодернистичния интерес е мнимата нейерархичност на азбуката, нейното привидно безразличие към описвания предмет, които са станали парола на самия постмодернизъм. Те обаче са лесно опровергаеми поне по отношение на азбуките при поглед към историята им в различните култури, където митологическите, религиозните и поетическите представи дават на азбуките статут на «език на боговете» опис на всички познати пространствени отношения, отражение на съзвездията и пътеводител по звездната карта, кодирано знание за елементите в природата, за цветовите, звуковите тоналности и дори нравствените качества. Достатъчно е да си спомним трудно обозримия спектър от значения на А, Алфа, Алеф или поне Борхесовото видение в разказа *Алеф* от едноименния цикъл (1949), видение, предизвикало „безкрайно преклонение и безкрайна жалост" с това, че Алеф побира и изобразява едновременно цялата вселена. Защо тогава постмодернизмът смята азбуката не само за универсална, но и за непричастна към йерархиите – та универсалността ѝ е именно в това, че изразява и изобразява представата за световната подреденост. По-скоро постмодернистичната мисъл назовава желаното реално, изгодно ѝ е да приеме буквения ред вън от символизациите, които са изкусителни дори и за най-близките предшественици – модернистите, като нещо установено, дадено и поради това индиферентно. Дали обаче пострационалистичното абстрахиране от символния смисъл на буквите, от тяхното езотерично тълкуване не е реакция на уморената памет? Постмодернизмът всъщност се е подчинил на сакралното утилизирайки го, премълчавайки висшия, но давайки му множество земни смисли – т. е. приложения. Така се оголва и друга особеност на постмодернизма – забравянето на процесуалността на миналото, възприемането му като застиналост. Сега, от макар и малката дистанция, която имаме, можем да кажем, че постмодернизмът е кратко спиране на времето на културата за инвентаризация на наличностите. Това на свой ред форсира интереса към формалните структури, които могат да послужат при този процес. В литературата те са външни за текста като речника (Д. Угрешич, *Американски речник*), енциклопедията (В. Ерофеев *Енциклопедия на руската*

душа), пособието за гадаене или картите и шаха (М. Павич), и разбира се като азбуката. Азбуката озаглавява огромен брой литературни творби, върху някои от които предстои да се спрем, но тя е също опора при теоретизирането върху «постмодерната ситуация», което може да се приеме като практика, заимствана колкото от литературата, толкова и от библиотечно структурираното познание за света преди края на XX столетие, което точно в този момент претърпява радикална промяна.

Азбуката изкушава постмодернизма със своята парадоксалност, на която той е особено податлив поради собственото си усилие да обхване всичко. Азбуката е затворена, крайна, и едновременно носи потенциала на такъв брой буквени комбинации, който се измерва със секстилиони. Азбуката е дотолкова архаична, че предизвиква да бъде модернизирана. На следващо място, тя е сегментируема, отчетливо делима, но щом се изпробва нейната фрагментарност, т.е. извади се елемент, тя се разпада, защото е цялост, приемана за неразградимо единство. И още нещо – азбучните текстове, абецедарите демонстрират едновременно универсалност (в лявото поле на «законния» буквен ред) и уникалност (в полето на авторския текст). Азбуките тежнеят към изчерпателност, всеобхватност (да си спомним фразеологизми като *от а до я*, *алфа и омега*, *a to z*), с тях удивително лесно и едновременно се назовават началото и краят.

Детската книжнина започва с азбучни стихчета, всяка култура има свои образци (и какво по-начално за нас от кирилското азъ, боукы, вѣдѣ, глаголи, добро, ѥсть, живѣте...), азбуката като вариант на твърдите поетически форми служи при юношеското овладяване на словото (творческото писане), но тя може да бъде и форматът, който да побере късни спомени, мисли, наблюдения, импресии, афоризми, подчинявайки ги единствено на азбучния ред, доколкото на логиката и хронологията те вече или не искат, или не могат да се подчинят. Така постъпва Чеслав Милош в своите книги *Азбуката на Милош* (*Abecadło Miłosza*, 1997) и *Друга азбука* (*Inne abecadło*, 1998)[1], чийто жанр сам авторът определя като „книга «вместо»“ – „вместо роман, вместо есе за XX век, вместо дневник“[2]. Поетът, писателят с модернистично потекло предлага в тях сума (или по-скоро – низ) от визии, които са предизвикани от постмодерността като глобално културно състояние и от Милошовото собствено след-модернистично битие при опита му да се види наведнъж предишното, сегашното, неизменното. Тези книги са автобиография, обърнала гръб на усилието на хронологията, дала воля на паметта, чиято случайност, асоциативност, аберации се чувстват по-уютно в азбучната коруба, отколкото в поредността на годините и десетилетията на миналия вече век. Кориците на полското издание изобразяват напуснат градски дом, напускано селско имение и напомнят за напускания XX век на европейския човек, който дори и отвъд океана живее като Милош чрез

[1] В оригиналните заглавия заслужава да се отбележи утрояването на азбуката: инициалите (по-скоро букви-картини, предшестващи всеки раздел на книгата), азбучният ред на фрагментите (артистичната, художествената азбука) и индексът на личностите и заглавията в края на книгите (служебната, информационната азбука).

[2] „zamiast powieści, zamiast eseju o dwudziestym wieku, zamiast pamiętnika“ (M i ł o s z, *Inne abecadło*. Kraków, 1998, s. 201.).

смесицата на европейското си потекло и културна памет, побрали полското, литовското, руското, немското, френското; войните, революциите, покрусите, ужаса, книгите, думите, градовете, лицата от един почти равен на столетието живот. Фрагментите в тези «Азбуки» се опитват да си върнат късове от този живот, който вече се е разпаднал, и само думите правят обречен опит да ги съберат.

Азбучните текстове по правило са егалитарни, те подреждат не по значимост, а по съзвучност, но именно тогава се раждат странни и многозначителни съседства в линейност, като впрочем и равни права на читателя да избира сред фрагментите според своите предпочитания, а и според «азбуката» на своята рационалност и емоционалност. Тук частен въпрос е преводът на една подобна азбучна структура, защото преизказът на друг език би предположил и пренареждане на цялото, а следователно трябва да се избира – азбуката, т. е. формата или оригиналната подреденост на творбата с генерираните от нея смисли.

По повод англоезичното издание на *Азбуката на Милош* през 2001 г. Дж. Субочевски твърди, че азбучният жанр „позволява на автора да пише за всичко под слънцето в кратки изблици, понякога само на една страница. Редът на тези малки глави начупва съдържанието на книгата по един капризен начин; читателят е принуден да префокусира вниманието си от едно поле върху друго през няколко минути: биографичен откъс пълен с детайли се сменя от философски изказ, следван от лингвистичен обзор, внезапно прекъснат от туристическа информация“[3]. Калейдоскопът от текстове, от микро-модели на жанрове обаче – можем да добавим – е демонстрация както на писателска умелост, така и на онова особено превъзходство, което В. Франкъл, примирявайки ни с необратимостта на живота, е склонен да дефинира така: „В миналото нищо не е безвъзвратно загубено, по-скоро обратно, всичко е окончателно запазено и натрупано. Със сигурност хората са склонни да виждат само стърнищата на преходността и да пренебрегват и забравят пълните житници на миналото, където са вложили реколтата на своя живот…“[4]. Разгръщайки метафората на психотерапевта, ще добавим, че азбуката е идеалното здание-житница, побрала опита на личностите и поколенията.

Преди разсъжденията си за пъстротата на книгата на Ч. Милош Субочевски заявява, че „ABC-жанрът не е най-доброто литературно изобретение“ и вероятно е прав – наглед е твърде лесно за изпълнение, но то със сигурност е най-адекватното за пре- и пост-състоянията. Така можем да обясним и избора на Татяна Толстая в романа ѝ *Кис*(2000)[5] да назове главите на книгата със старите имена на кирилските букви – тази малко позната на последните поколения, екзотична дори, поредица, назоваваща човека, живота и света и започваща в ново изписване пак така: Аз, Буки, Веди, Глаголь, Добро, Есть, Живете… За Толстая обаче в романа-антиутопия азбуката (от «а» до «ижица») е не толкова структурен модел на текста, колкото знак на изгубената културната памет. И

[3] **http://www.polishlibrary.org/review/milosz_abc.htm**

[4] Франкъл, В. *Увод в логотерапията. Смисълът в живота*. София, 2000, с. 133.

[5] Оригиналното, непреводимо заглавие е *Кысь*.

главният герой, отчаяно питащ: „Книгата къде да търся?... Онази, в която е казано как да се живее!“[6] получава отговор: „Учи азбуката! Азбуката! Сто пъти ти повтарях! Без азбуката няма да я прочетеш!“[7] Излиза, че трябва да се търси не главната книга, а азбуката – в нея е истината. Но и това откритие на героите (и читателите) е старо като писмения свят, Толстая по-скоро обозначава затварянето на кръга – от азбуката през всички книги, създадени на нея, т. е. през цялата книжна и писмена култура до азбуката отново; всичко, излязло от тази магическа машина[8], се слива отново в нея. Може да се добави, че в романа *Кис* азбуката има ролята и на архаизиращ орнамент в постмодернистичната смесица от исторически времена, представи, образи и имена, който конструира утопичния свят след Взрива, свят, назовал всъщност източноевропейските краевековни опит, страхове и надежди.

Азбуката на Милош и азбуката на Толстая са само два от образците, представящи ABC-жанра в повествованията от края на XX в., текстове различни по жанр, но сходни по отвъдокеанските си преживелици и по неласкавостта си (дали би било твърде не-пост-модернистично да се каже „изстрадана неласкавост“?) към своето. Малко по-рано (през 80-те и началото на 90-те години) поставангардистите концептуалисти също се обръщат към азбуката, създавайки особени жанрове – не стихове, не проза, експлоатирайки ритмиката, звучността, универсалната значимост на узаконения буквен ред. Такива са словесните инсталации на Дмитрий Пригов, Хенрих Сапгир, Всеволод Некрасов, Елена Кацюба[9], като в тях се сплитат модернистичното страхопочитание към азбуката с постмодернистичната склонност да се играят *незабавни* игри, да се създават ефекти чрез унищожаване на един контекст и създаване на друг за изтритите от употреба думи, фрази, истини. Азбучната «среда» се оказва точно такъв удобен контекст – винаги познат и винаги нов. Казаното обаче ни напомня и едно, може би твърде категорично, което не го прави невярно, твърдение, че говорейки за постмодернизма неизменно се налага да обръщаме поглед към модернизма, да сравняване, да търсим родства и завършвания на започнати проекти. В този смисъл модернистичните азбуки биха били не по-малко предизвикателен и благодарен за изследване обект от постмодернистичните. Позволявайки си едно генерализиране ще кажем, че в литературните творби постмодернизмът мисли **чрез** азбуките, чрез тяхната структурност и универсалност, а модернизмът мисли **за** азбуките, за буквите и техния изобразителен и асоциативен потенциал, което е особено забележимо в

[6] „Книгу-то эту, что вы говорили! Где спрятана? [...] Где сказано, как жить!“ (Т о л с т а я, Т. *Кысь*)

[7] „– Азбуку учи! Азбуку! Сто раз повторял! Без азбуки не прочтешь!“ (*Пак там.*)

[8] Умберто Еко нарича азбуката „машина за производство на текстове“, но и преди него, още през 1931 г., Д. Хармс пише: „Заложената в думите сила трябва да бъде освободена [...] Засега са ми известни четири вида словесни машини: стихотворения, молитви, песни и заклинания. Тези машини са построени не чрез изчисления и разсъждения, а по друг път, името на който е АЗБУКА“ (Х а р м с, Д. *Меня называют капуцином.* – В: *Некоторые произведения Д. И. Хармса.* Сост. А. Г. Герасимова. Москва, 1993, с. 35.)

[9] „Аз – это А,/ А каталог интонаций:/ А? А! А... / А – это все,/ Я – это я./ Идет алфавит от всего до меня.“ (К а ц ю б а, Е. *Азбука.* – **http://rvb.ru/np/publication/01text/40/02katssyuba.htm**)

европейския авангардизъм. Пример можем да намерим в творчеството на руския футурист В. Хлебников, който, търсейки дълбинните смисли на буквите, вижда в тях идеограми, чието съдържание е предадено чрез „пространствено-геометричната им специфика“ (Е. Шмит). Но за Хлебников буквите, азбуката може да придобие и друг смисъл, едно от тълкуванията на който е, че осъзнаваната ѝ мощ предизвиква страхопочитание, звучащо в енигматични стихове като „А, кръчи Азбуката! Страшен час!“ (*Зангези*)[10] или „Кръчи Азбуката – какво по-страшно има!“ (*Пружина на охтиката*)[11].

Отново в рамките на европейския авангард през 1926 г. в Чехия В. Незвал, К. Тайге, М. Майерова, К. Паспа представят «Abeceda» («Азбука»)[12] – един синтезен проект, както бихме го нарекли днес, обединявайки изразните средства на поезията, хореографията, фотографията и типографията. Азбуката е представена едновременно като образ и като текст; буквите са и графика, и жест, и поза на човешко тяло; творбата като цяло атакува възприятието на няколко нива, заличавайки, според създателите си, браздата между елитарно и масово. Изяществото на тялото смекчава категоричността на главните печатни букви, а стиховете на Незвал, взели за тема и повод именно буквите, придават смислова дълбочина.

* * *

Както по-горе отбелязахме, азбуката е не само, да го кажем с една старинна и поради това разбираема дума, похват в литературата или дори жанр, но и удобна матрица за теоретизиране върху постмодернизма. Отдавнашна практика е да се предлагат поредици, вериги от понятия, които го описват, като една от тях срещаме в *Encyclopedia of Literature and Criticism* (1991)[13], където в реда на латиницата са изброени имената на постмодерността. На свой ред (и за да възстановим равновесието) предложихме на студенти-слависти да се опитат да създадат **постмодернистична кирилица** и така да дефинират представите си за явлението от гледната точка, която имаме между Изтока и Запада. **остмодернистичната кирилица** (вж. *Приложение*), дори и само заради напрежението между времевите представи, извиквани от тези две думи (първата, акцентираща глобалното и актуалното, а втората – историята на славянската култура), се оказа добра практика, когато литературата е поставена в режим на преподаване. Създаването на подобен глосарий вероятно е привлекателно и заради това, че единствената регламентираност – самата кирилица – е известна на всеки откакто знае себе си, а останалото е предизвикателна несистематичност, фрагментарност, словесна игра, в която най-изкусителното е, че е с научни последици. В обобщения вариант на тази «постмодернистична кирилица», се засичат прочетеното, чутото и видяното, глобалните представи и софийската университетска актуалност от края на 90-те години и началото на новия век.

[10] „А, шагает Азбука! Страшный час!“ (*Зангези*).

[11] „Азбука шагает – что страшнее?“ (*Пружина чахотки*).

[12] За тази подсказана идея съм благодарна на специалиста по чешка литература д-р Добромир Григоров.

[13] *Encyclopedia of Literature and Criticism*. Ed. by M. Coyle et al. «Routledge». London, 1991, 144–145.

Работата върху тази особена азбука всъщност дава едновременно свобода и строга норма, тя среща това, което «трябва да бъде» с нашето «искам да бъде», тя най сетне заставя да се търси съответствие на трудно произносимото като «Ь», представен равен на грапавата абревиатура ПМ (постмодернизъм) или «Ъ», например, за когото едно от съответствията в тази кирилица бе «ъгловост», което можем да доразтълкуваме като «характер и география на нашата, българската постмодерност». Ако азбуката е само формата, както е в поставената на студентите задача, тя може да бъде игрово пренаредена (предложено от Д. Михайлов през 2002 г.), да се направят концентрични кръгове при които се вземат предвид двете срещуположни четения – от «а» към «я» и от «я» към «а», така че азбуката да изглежда А Я Б Ю В Ь Г Ъ Д Щ и т. н. и всяка от буквите отново да бъде началото на термин или име. Тази версия, освен че е находчиво хрумване, демонстративно напомня произволността на подобно – азбучно – теоретизиране върху постмодернизма и всъщност довежда до край експеримента, изчерпвайки го.

Всяко говорене за постмодернизма неизбежно опира/спира до появата на електронната и мрежовата култура и новите структурни принципи, при които в още по-голяма степен в сравнение с азбучните изглежда, че е застъпена рандоминацията на избора. Но можем да приемем, че съзнанието на съвременния човек е подготвено за нея именно благодарение на краевековната пристрастеност към азбуките. Постмодернистичните азбуки са опити за събиране на останките, на късовете от културата на модерния век и само се силят да бъдат онова, което старите азбуки са били – фокус, синтез, низ от метафори, назоваващи целия познат свят. Световната паяжина на свой ред изглежда парад на азбуките, апогей на буквената култура, но вездесъща вече е дигитализацията и някъде там, в кибер-дълбочините зад познатите, причудливи и крехки букви стоят цифри.

Приложение

Опити за постмодернистична кирилица (1996–2002)

А – азбука, архив, анонимност, аморалност, аморфност, авторефлексия, «Ах-Мария», апатия

Б – безсилие, бездна, Борхес, Барт, *Българска антология*, бриколаж, буквалност, библиография

В – виртуалност, визуализация, Витгенщайн, видео, версия/вариант

Г – глобализация, гротеска, Господинов (Георги), графити, графомания, граница, гореказаното

Д – дискурс, диалог, девалвация, демонизъм, Дерида, дигитален, деканонизация, джендър, другост, деформация, долуспоменатото

Е – Език, естетизъм, сп. «Егоист», еротизъм, *Естествен роман* (Г. Господинов), еклектизъм, Ерофеев

Ж – жест/жестикулация, жлъч, желание
З – знак, *Зомбификация* (В. Пелевин), зацикляне, заместител, зависимост
И – ироничност/ирония, интерпретация, Илков (Ани), инсталация, интернет, интертекстуалност, информация, игра, иконичност
Й – йероглиф, й.е. (инициалите на Йордан Ефтимов), йерархless, йерархаос
К – култов, компилативност, космополитизъм, Камбуров (Димитър), концептуализъм, клип, крах
Л – лабиринт, *Лолита*, Лиотар, «Литературен вестник», *Лазурна мас* (В. Сорокин)
М – мета-, мистификация, метатекст, многопластовост, матрица, Мрежа, мултимедия, минимализъм, музей, масова култура, манипулация
Н – нетипичност, напластяване, Николчина (Миглена), непредвидимост
О – отрезвяване, остраняване, обсесия, обговаряне, отпратка, общодостъпност
П – палимпсест, послепис, Пелева (Ина), повторение, Павич (Милорад), пародия, полистилизъм, Паяжина
Р – речник, релативизъм, рефлексия, разпад, рециклиране, различие, реклама
С – симулация, симулакър, Спасов (Теодоси), свръхтеоретизиране, скорост, стандарт
Т – текст, транс, трансгресия, технологии, толерантност, «търсачка»
У – умора, урбанизъм, удоволствие, утилитаризъм, «Уикеда», умопомрачение, унисекс (мода)
Ф – фрагмент/фрагментарност, фрустрация, Фуко (Мишел; *Махалото на Фуко* на У. Еко), фасетъчност
– хипертекст, хиперреалност, хипернатурализъм, хибрид, хайку, хаос
– цитат, центробежност, центон
– чернова, *Чапаев и Пустота* (В. Пелевин), чат (4ат)
Ш – шизофрения, шега, шок
Щ – щафета, щампа
Ъ – ъндърграунд, ъгловост, Ъруин Уелш, «Ъпсурт»
Ь – ПМ; «Ер-малък»
Ю – Юлия Кръстева
Я – яловост, ярост, яркост, Явашев (Кристо)

(Студенти от Факултета по славянски филологии; доц. д-р Р. Божанкова)

Postmodern Alphabets

The exorbitant interest of postmodern culture to alphabets is provoked by the idea that letters are the body of the omnipotent and omnipresent language and that a writer or a poet is functionally identical to the alphabet being a medium between worlds and words. The alphabet tempts the postmodernism being paradoxical: it is finite and may produce a

sextillion of combinations; it is ancient and constantly re-generating; it is divisible and bears the concept of integrity and wholeness; it is a symbol of the beginning and a symbol of the end (from *A* to *Z*, от *А* до *Я*).

The alphabet is adequate, proper not only in early childhood (ABC-books, rhymes, songs) but also in the twilight of life - a suitable non-chronological and non-logical line of memories, impressions, observations. That is the type of Czesław Miłosz's books *Miłosz's ABC's* (1997) and *Another ABC* (1998). A different application of the ABC-genre may be traced in poems and fragmentary art of conceptualists who use it both as an exotic or antique ornament and as a PM sign of affiliation. Alphabetical structures, dictionaries, encyclopedias have become an attractive way to organize a piece of literature (M. Pavić, D. Ugrešić, V. Erofeev, T. Tolstaya). Literature, its history, theory, philosophy skillfully operate with alphabets, but their real parade is visible only in the World web. The challenge and the problem are that somewhere in the innermost depths of the digital universe figures stand behind familiar and delicate letters.

Reneta Bozhankova: St. Kliment Ohridski University of Sofia, Faculty of Slavic Studies, Associate Professor. Ph.D. Thesis: *Russian XXth century miniature prose*. Monograph: *Postmodern Russian text*. Sofia, 2002. Author of more than 30 publications on Theory of Literature; XXth century Russian Literature; Postmodernism in Western and Slavic Cultures; new methods and interdisciplinary approaches in humanities; *e*-literature on the Internet.

e-mail: **vankova@slav.uni-sofia.bg**

Анна Нашиловска (Варшава)

Постмодернизъм и модернизъм в полската поезия след 1989 година

Припознаването на онова, което може да бъде причислено към модернизма в полската поезия от последните години е по-трудно определимо, отколкото дефинирането на постмодернизма. Това се свързва по очевиден начин с историята на самия термин «модернизъм», която едва ли трябва да преразказваме за пореден път[1]. Постмодернизмът се появи в Полша като ново обозначение, заето от Запада, с посредничеството на философията и модните идеологически течения, които преди това познавахме «от втора ръка» или от единични, извадени от контекста им изказвания, свързани с непълните по онова време, но очаквани трансформации в културата. Реакцията на изкуството спрямо злоупотребата с консумативност и конформизъм, мултикултурността и сривът на йерархиите на ценности трябваше да станат видими жалони на «новото», макар че това «ново» още не беше успяло добре да се конституира, а дори и да бе успяло, беше приело такива специфични форми, които се оказаха неприемливи, несравними и неприсъщи спрямо социалния опит на Запада. Към ранните прояви на постмодернизма в Полша още преди 1989 г. можем да отнесем критиката на Чеслав Милош по отношение на «неприсъвкупеността», не-пасването [между полския и западния постмодернизъм – М. К.] – същата, която той отправя и към Краковския авангард, а именно, че тази идеология на модерното изкуство в една изостанала, селскостопанска и бедна страна каквато Полша е опряна на гротесково погрешна диагноза за действителността. С течение на времето този проблем престава да бъде толкова очевиден.

Що се отнася до поетическите идеологии, побиращи се в рамките на постмодерността, там може да бъде предявен упрекът в известна повърхностност и дори – следвайки Ижиковски, – в «податливост към плагиатстване», но все пак е трудно да отречем тяхното право на съществуване: те оказват влияние върху художествената практика и могат да бъдат лесно идентифицирани, макар и чрез съпротивата, която отделни творби или творчески проекти демонстрират относно читателя, чрез съзнателната провокативност и контраст спрямо поранното изкуство.

Статутът на термина «модернизъм» и конкретното му съдържание и обхват са още по-проблематични. Появата на «пост-» (пред модерността/модернизма) предизвика нуждата от идентифициране на «модернизма» като определена формация и предефинирането на онова, което до този момент бе признавано за очевидно, нормално и неподлежащо на дискусия. Художественият

[1] Занимавам се с този проблем в монографията си *Лирическата личност* (N a s i ł o w s k a, A. *Persona liryczna*. Warszawa, 2000).

език на полската поезия след 1956 г., когато тя беше принудена насила да приема догмите на соцреализма, се характеризира с общи черти, опира се на определени изходни предпоставки. Преди това обаче не се беше появил термин, който да обхване тази общност, а много от характеристиките и генералните предпоставки станаха отчетливи едва след като бе направен опит за тяхното оспорване.

Подобна последователност в употребата на термините и формулирането на проблематиката води до това, че се налага най-напред да се определи постмодернизма, за да се очертаят рамките на модернизма, макар че подобно действие като че ли противоречи на историята на литературата, но двата проблема са здраво свързани помежду си. Впрочем, обръщането на историческата логика е само привидно, защото двете формации не само се изявяват едновременно като поставен именно по този начин теоретичен проблем, но бихме могли да говорим дори за нещо повече – за взаимопроникването им и за неизбежната взаимозависимост на модернизма и постмодернизма. Никоя от западните обществени, исторически или пък политически мотивации на естетиките на двете формации не може да бъде повторена в Полша. И както Юрген Хабермас счита промените в буржоазната класа за фундамент на модернизма[2], така в Полша можем да говорим по-скоро за просветителска, либерална интелигенция, която изпълнява ролята на мост и на връзка по отношение на междувоенния и следвоенния период и осигурява приемственост, независимо от дълбоките обществено-политически промени през XX в. Също така доста проблематична е възможността за механичното пренасяне на връзките на постмодернизма с обществото на масовата консумация, на мултикултурността и пресищането. По-скоро става въпрос за една предварителна реакция и за възможните културни тенденции, за желанието да се «настигне» главния ритъм на промените. Полският случай поставя под съмнение тезата за изкуството като последица от обществено-политическия строй и създадените в него условия, както и въобщезависимостта от тези фактори. Контрапредложението спрямо социологически настроената естетика е не толкова концепцията за автотеличното изкуство, колкото признаването на нейния наднационален характер, отбелязването и позитивната оценка на механизма за медиация между различни национални течения, съществуващи в западната култура, и локалните аспирации, мотивации и силното усещане за идентичност посредством езика.

Литературната критика след 1989 г. не желае да постави диагноза на литературния прелом. Йежи Яжембски (който впрочем има предвид прозата) говори за „апетит за промяна". Юлиан Корнхаузер поставя диагноза на „междуепохата". Пшемислав Чаплински търси „следите от прелома" (също в прозата), Пьотр Шливински в най-новата си книга за полската поезия избира формулата „приключение с модерността"[3], която не дава оценка и не решава съмненията.

---

[2] Habermas, J. *Modernizm – niedokończony projekt*. Przeł. M. Łukasiewicz. – In: *Postmodernizm. Antologia przekładów*. Red. R. Nycz. Kraków, 1996, 25–26.

[3] Śliwiński, P. *Przygody z wolnością. Uwagi o poezji współczesnej*. «Znak». Kraków, 2002. В та-

Всички «следи» от новото обаче са ревностно улавяни и събирани. Те се възприемат като ясен знак за промените, настъпили след политическия прелом. Еднозначно се посочват авторите от по-младото поколение поети и идентифицирането им с различните постмодернистични поетически практики.

Характерни, струва ми се, са скъсването с референциалната функция на езика и игрите с читателя, които му отнемат възможността да приложи някаква «смислотворческа» интерпретация. Такава е практиката на Анджей Сосновски, един елитарен и херметичен творец, смятан за деконструктивист[4]. Текстовете на Сосновски се характеризират с несъмнено очарование (ритмично, фразеологично) и с неуловимост на значението. Карол Малишевски, ентусиаст, що се отнася до творчеството на Сосновски, когато коментира стихосбирката *Станции* (1997), тръгва от твърдението, че Сосновски се „смилява над праволинейните читатели на поетическото му изкуство и прибавя към най-новата си стихосбирка инструкция за ползването ѝ“[5].

Става дума за стихотворението *Локално движение* и коментара към него - *Принципи на локалното движение*. Този коментар обаче не е експликация, която да прави стихотворението по-изразително, отколкото прави това лирическата ситуация, а по един преднамерен начин повтаря неяснотата на стиховете, обявявайки я за несводима към нещо по-ясно, дори нещо повече - тази неяснота се възвежда в ранг на същински смисъл. Цитираме: „Ала всеки ден, дори най-лошият, в безкрайните си модулации, в ужасяващо отчетливия кръговрат на часовете, минутите и секундите, прилича на изречение, което бавно се потапя в хладната и всеобемаща нощ на стиха“[6]. Стихотворението е запис на «модулациите», освободени при шокиращата среща с правилника на гробището в Шероцк и с онова изречение в него, според което съществуването на един гроб зависи от редовното плащане на гробищната такса. Това изречение отприщва цяла поредица асоциации, сред които няколко мотива са особено забележими и преди всичко – необходимостта от плащане на сметките, които нямат край. Следователно, във въображеното поле на стълкновенията на най-

---

зи статия наблягам главно на взаимоотношението модернизъм / постмодернизъм, без обаче да повтарям постигнатото от богатата критична литература. Срв. *Parnas bis. Słownik literatury polskiej urodzonej po 1960 roku*. Opr. P. Dunin-Wąsowicz, K. Warga. Wyd. II. Warszawa, 1995; Kornhauser, J. *Międzyepoka. Szkice o poezji i krytyce*. Kraków, 1995; Orski, M. *A mury runęły*. Wrocław, 1995; Orski, M. *Autokreacje i mitologie*. Wrocław, 1997; Klejnocki, J., Sosnowski, J. *Chwilowe zawieszenie broni. O twórczości tzw. «pokolenia brulionu»*. Warszawa, 1996; Grupiński, Kiec, I. *Niebawem spadnie błoto, czyli kilka uwag o literaturze nieprzyjemnej*. Poznań, 1997; Stala, M. *Druga strona. Notatki o poezji współczesnej*. Kraków, 1997; Szaruga, L. *Dochodzenie do siebie. Wybrane wątki literatury po 1989 roku*. Sejny, 1997; Czapliński, P. *Ślady przełomu*. Kraków, 1997; Jarzębski, J. *Apetyt na przemianę*. Kraków, 1997; Pawelec, D. *Debiuty i powroty*. Katowice, 1998; Tomkowski, J. *Dwadzieścia lat z literaturą*. Warszawa, 1998; Kornhauser, J. *Postscriptum. Notatnik krytyczny*. Kraków, 1999; Maliszewski, K. *Nasi klasycyści, nasi barbarzyńcy. Szkice o nowej poezji*. Bydgoszcz, 1999, както и други, на които се позовавам по-нататък.

[4] Śliwiński, P. *Op. cit.*, s. 140.

[5] Maliszewski, K. *Zwierzę na J. Szkice o wierszach i ludziach*. «Wydawnictwo Dolnośląskie». Wrocław, 2001, s. 154.

[6] Sosnowski, A. *Zasady ruchu lokalnego. Stancje*. Stowarzyszenie Literackie «Kresy». Lublin, 1997, s. 47.

разнообразни импликации, свободата на съществуване има своето отражение в абсолютната заробеност (финансова, фискална). Животът има край (оттук и свободата има граници), но необходимостта да се плаща е безгранична.

Разкриването на противоречията, наблюдаването на откроващия се абсурд представляват основополагащ механизъм в поезията на Сосновски. Модернистичната дикция предполага възприемането на стиха като «момент на яснота», като постепенно изкристализиране от здраво свързаната с действителността лирическа ситуация на един нетраен, моментен смисъл. Деконструктивистката версия представлява именно очертаване на противоречията, но не с помощта на действието на субекта, а чрез пасивното му участие, в поредица от свободни асоциации, реещи се мисли и полузабулени факти. Текстът трябва да се деконструктивира сам. Затова любима лирическа ситуация в поезията на Сосновски е «замъгляването». В стихотворението *Локално движение* това са болестта, температурата, досадната жега; в обширната творба *Стихове за Й.С.* - засилващото се главоболие на героя, докато пие бира с приятели. Състоянието на говорещия субект в стихотворението *XVIII* се определя с думите „бях изчерпан". Субектът не конструира, не създава, остава пасивен или пък отворен за свободното протичане на вътрешния монолог. Така се появява екстравагантен парадокс: фигурата на деконструктивисткия не-овладян смисъл вече не е контролирана от арогантна рационалност. [Преводът на стиховете е филологически. – М. К.]:

> вчера след новините дадоха новия химн, нещо като
> «две в едно» мазурек и серник
> с шоколадова заливка с ангелика.

Така започва стихотворението *Варшава*. Потокът от свободни асоциации се опира на двусмислици и двузначност (мазурката е едновременно наименование на танц, на полския химн и на великденски сладкиш [в полски език названието е в м. р. – М. К.]), използват се взети на заем елементи като «две в едно» – познато ни от рекламите на шампоан с балсам, изместването на смисъла, вместо «заливка с шоколад» е «изливка». Сосновски се оказва близък на авторските експерименти на Леополд Бучковски. Името му, впрочем, се появява в *Стихове за Й.С.*. Принципът на свързаността на текстове от подобен тип се осъществява чрез езиковите асоциации със свободно пренасяне на смисъла, които не се контролират от рационален субект. Езикът се проявява като непрозрачен пласт със свой специфичен характер. Такава концепция за езика се появява още в лингвистичното направление на полската поезия през 60-те години.

Веднага обаче трябва да отбележим различията. Докато Витолд Вирпша и Тимотей Карпович, представители на лингвизма, са своеобразни структуралисти, съсредоточаващи се върху езика като концентрирана иманентна художественост (съобразно интерпретацията на Якобсон и концепцията му за поетическата функция), то в тази светлина Сосновски изглежда като постмодернистичен екзистенциален философ. Той постоянно повтаря един и същи жест за разпознаване на прекъснатостта на връзката между езика и света, като кон-

статира парадокса. Разликата не е радикална, тя се отнася не толкова до прилаганите творчески процедури (за тях можем да намерим предшественици), колкото до философската основа.

Сосновски преодолява и модернистичната концепция за високо елитарно изкуство. Разбира се, историята на модернизма е в известен смисъл история на непрекъснати преодолявания. Ефектът от действията на Сосновски е различен. Преодоляването на усвоения художествен канон засилва елитарността. В *Стихове за Й.С.* като равноправни елементи в играта се появяват „рекламната кампания на цигарите Лъки Страйк“ и един демонстративно-показен автобиографизъм. Това е изразителна манифестация на «разхлабване» на идиома, отчетлива като жест с определена стойност дотолкова, доколкото идиомът продължава да съществува и е поддържан като ценност. Сосновски, отхвърляйки идиома, едновременно го стеснява, изгражда един още по-херметичен свят, макар и да използва за това всеобщо познати елементи.

Автобиографизмът при част от младите поети се интерпретира като провокация на фона на автобиографичните стратегии, приети в полската поезия след 1956 г. Той се появява и в поезията на Анджей Сосновски – по един много характерен начин са включени автентични личности, като критикът Хенрик Береза, идеолог на «художествената революция» в прозата. Подобен тип автентичност срещаме при много поети, които вече не можем да причислим към деконструктивизма, но определянето им като постмодернисти изглежда напълно основателно. „Ето ме цял-целеничък“ – така Яцек Подшядло озаглавява предговора към своите *Събрани стихотворения*, като обявява, че голяма част от поетическите му опити, всъщност са „великолепни примери на графомания“[7]. Автобиографизмът включва и възможността за автодискредитиране. Най-често срещаната форма обаче е демонстративното банализиране на предмета на описание: „Лидка изпра, навсякъде съхнат дрехи, над ваната - множество слипове, на радиатора – толкоз чорапи, че бих могъл да се почувствам като стоного“[8].

Автобиографизмът на Мирон Бялошевски включва изкуствена челюст, но не и слипове, и чорапи. Изкуствената челюст при Бялошевски е сред ежедневните неща, но не е баналност, тя е провокативен елемент на чуждото в тялото и е протеза, с която трябва да се свикне. Ежедневността в полската поезия – както твърди Анна Соболевска за полската поезия след 1956 г., особено ако става въпрос за Мирон Бялошевски – се превръща в „самостоятелен елемент“[9] и бива подложена на смисловообразуващи операции, възприемана е като творчески терен, който е незаслужено дискредитиран. В новата поезия от 90-те години не винаги става въпрос за откритие с цел осмисляне, а тъкмо напротив – за жест на провокация чрез безсмислица: „Кучето спи до радиатора. Котката отива към кюветата,/ в която ще се изака“[10]. При цитирания тук Дарек

[7] P o d s i a d ł o, J. *Wiersze wybrane*. T. I. «Lampa i Iskra Boża». Warszawa, 1998, s. 3.

[8] P o d s i a d ł o, J. ***. – In: *Niczyje, boskie*. «BibLioteka». Warszawa, 1998, s. 14.

[9] S o b o l e w s k a, A. *Mistyka dnia codziennego*. Warszawa, 1992; S o b o l e w s k a, A. *Maksymalnie udana egzystencja*. Warszawa, 1997.

[10] F o k s, D. *Podwójny Gonzales*. – In: *Misterny tren*. Lublin, 1997, s. 11.

Фокс, обаче, не става дума за същия нонсенс, както при Сосновски – изглеждащ на фона на току-що цитираното като изтънчен аристократ. При «варварите» нонсенсът се издига до ранга на баналността и младежката (дори съзнателно «говнярска») провокация, чиято цел е да оповести собствена нагласа.

Най-ярко изразения опит за осмисляне в модернистичната поезия и в рамките на ежедневното битие представлява епифанията. Тя се среща и в поезията, „родена след 1960-та". В творчеството на Подшядло епифанията е често срещана, но при по-младите поети е възможна и своеобразна религиозната изповед в чисто декларативна форма. „Иисус с лицето на Стан Борис" – така започва своето стихотворение Подшядло, смесвайки сакралното с поп-изкуството. И тук – както преди – трябва да отбележим, че действителното новаторство на младите поети спрямо полската поезия след 1956 г. е относително, тъй като много от описваните сега явления са се появявали и по-рано. Ежедневието като сфера за открития е един от най-важните мотиви в полската поезия след 1956 г., отправна точка за идентичността на пишещия, измерение на индивидуалната екзистенция, не подлежащо на фалшифициране. Варварите тук са продължители, внасят нови реалии (като например мобилния телефон) и скъсват с принципа, че всичко сторено трябва да бъде целесъобразно.

Поетическата практика, еднозначно определяна като постмодернистична, си служи с клишета от масовата култура, както и с езикови клишета (Шветлицки, Подшядло). Декларативните програмни лозунги не винаги точно изразяват същността на явлението, още повече, че те са формулирани преди всичко за прозата и рядко засягат поезията. Това явление вече се е срещало в по-ранната поезия, но «Новата вълна» насити поетическия език с езикови реалии, свързани с идеологията и новоговора от времето на социализма, а «варварите» – с масовата култура и знаците на консумативното. Допустима и дори представителна тема в поезията става гледането на телевизия. Този мотив се появява и при Адам Загайевски (*Гледайки «Шоа»*), но при младите поети става въпрос за безсмисленото гледане, за пасивното зяпане, за коментирането на безумно глупави сериали, за превключването от канал на канал. Сред реквизитите не ни учудва някаква марка дънки, Макдоналдс или Бъргър Кинг (например в стихотворението на Дарек Фокс *Кравите на Мазовше* от стихосбирката *Изкусен трен*, 1997).

Още по-радикален избор е съзнателното писане на кичозни стихове, програмирано сантиментални, римувани, препълнени с вехтории:

> Маменце! Татенце! Тате, мамо!
> Как си прекарвате?
> Бавно ли или в галоп
> Синчето ви любознателно пита
> Цари ли хармония между вас?

Така започва стихотворението *Писмо от лятото*[11] на Кажик Малиновски и

[11] M a l i n o w s k i, K. *List z lata.* – In: *Lubelscy sentymentaliści.* «Lampa i Iskra Boża». Warszawa, 1986, s. 143.

продължава в същия дух. Павел Дунин-Вонсович прави от тази поезия манифест на бунта против институциите на контрола и скритото насилие, които бранят образа на «високото изкуство», мотивирани от собствения си интерес. Не можем да отречем, обаче, че елитарният характер на модернизма води и до изключения, макар че и при люблинските сантименталисти могат да се намерят предшественици. Дунин-Вонсович сочи, например, Галчински.

Друг е случаят с младите поети, причислявани към новокласицистите. Подобна версия за наименованието на направлението предлагат авторите на «Парнас бис», вероятно ръководени от желанието си да разграничат новото понятие от онова, което предлагат през 60-те години Ярослав Марек Римкевич и Ришард Пшибилски. Онзи «класицизъм» бе един труден за дефиниране елемент на модернистичната естетика, отличаващ се с позоваването на трайни елементи на културата, записани в пластовете на безсъзнателното, на символиката и традицията[12]. Новокласицизмът не достига толкова дълбоко, стига му, че не приема практиката на връстниците «варвари»; той предпочита правилния римуван стих и се връща към естетиката на красотата, която в главното направление на следвоенната поезия и особено у Ружевич бе считана за силно подозрителна. Много често са налице опити да се създаде нова консервативна нагласа, която обаче се свързва с оценката на съвременността като време на «смесване», на разколебаване на ценностите[13]. Обаче за Ярослав Клейноцки класицизмът е преди всичко избор на красотата, връщане към красотата като цел на произведението на изкуството, противно на традицията и аргументите на Ружевич и в унисон с избора, направен през 80-те години от Адам Загайевски.

Според мен, все пак е трудно да говорим за «постмодернистично направление» в полската поезия след 1989 г.; по-скоро става въпрос за няколко отделни варианта, базирани върху различни предпоставки и естетически представи. За всяка от тези позиции могат да се намерят предходници в по-ранната литература. Все пак два пъти подобно не означава едно и също. Мариан Стала, разглеждайки несъмненото сходство в поетическите позиции на минималиста Якуб Екер и Ришард Криницки, установява, че те изразяват различни нагласи. „Дали [...] – казва той – поезията на мълчанието, така важна за осемдесетте години, ще се превърне в съвсем различна поезия през идващите десетилетия?“[14] На този въпрос, зададен в началото на деветдесетте години, вече може да се отговори и то утвърдително. В същото време отговорът поставя под въпрос прокарването на ясна и определена граница между това, което квалифицираме като постмодернистично, и модернизма. Не става дума толкова за очертаване на една алтернатива под формата на комплекс от ясно дефинирани

[12]Срв. N a s i ł o w s k a, A. *Klasycyzm*. – In: *Słownik literatury XX wieku*. Red. A. Brodzka (z zespołem). Wrocław, 1992.

[13]Вж. повече по този въпрос в: N a s i ł o w s k a, A. *Dzicy i barbarzyńscy klasycy*. – In: *Sporne sprawy literatury współczesnej*. Red. A. Brodzka, L. Burska. IBL. Warszawa, 1998, 459–476, както и някои от цитираните в бел. 3 трудове.

[14]S t a l a, M. *Wobec wszystkiego*. – «Tygodnik Literacki», 1990, nr 50. Przedr. E k i e r, J. *Cały czas. Wiersze*. «bibLioteka». Warszawa – Kraków, 1992.

нови качества, непритежавани от по-ранната литература, а по-скоро за техния избор и за полемиката по отношение на недефинираната, но разглеждана като цялост по-стара литература, за вписването им в различен културен контекст и интерпретации.

Много поети от поколението на «родените след 1960 г.» могат да бъдат безпрепятствено отнесени към формацията на модернистите. С пълна убеденост трябва да поставим сред тях награждаваната и хвалена и от връстниците си Мажанна Богумила Келар, авторка на текстове, изследвани, за да се открие тайната им. Границата между формациите не е граница между поколенията.

Най-интересно е да се види как на фона на постмодернизма се очертават различни трансформации и метаморфози на модернизма, които ни предлагат уникалната възможност да възприемем поезията на по-старите поколения като определен вид цялост, чийто правила, а дори самия факт на различност преди това изобщо не са били осъзнавани и разчитани. Чрез провокацията си младите поети утвърждават съществуването на ценностен канон и определена естетика.

Много изразителен, почти моделен пример за това е поезията на Юлия Хартвиг, особено след 1989 г. Юлия Хартвиг още с дебютната си стихосбирка *Сбогувания* през 1956 г. се превръща в ценена поетеса, смятана за близка до основното направление. Причисляват я към класиците (нейното творчество се дава за пример в програмната монография на Ришард Пшибилски *Това е класицизъм*), макар още от самото начало да става ясно и това, че за Хартвиг е важно художественото наследство на авангарда, което лесно може да се проследи дори само в избора на формите за изказ – свободния стих и поетичната проза. В дадения случай класицизмът може да означава чувство за континуитет в културата и респект към изключителните постижения на предходниците. Впрочем, откакто се появиха младите класици, а изчезна програмното движение, създало през 60-те години онзи «класицизъм», това определение носи все по-малко смисъл и повече затъмнява, отколкото да изяснява нещата.

През 90-те години се появиха няколко нови стихосбирки на Юлия Хартвиг, които категорично свидетелстват за това, че нейната лирика не само не губи значението си, а точно обратното. Заедно с нобеловите лауреати Милош и Шимборска (която впрочем публикува малко) и отново активизиралият се Ружевич, Юлия Хартвиг е сред водещите полски поети – не заради миналото и авторитета си (те винаги ще бъдат нещо относително), но поради изключителните си по-късни постижения. В съдържащата избрани творби стихосбирка от 1995 г. *Преди зеленината да ти опротивее* (*Nim opatrzy się zieleń*) се появява едно стихотворение, което можем да приемем за своеобразна «Ars poetica»:

> Пиши, както ти се иска,
> не се води по модите и чуждите модели
> защото това е единствената дарба, в която можеш да се пробваш
> в хаоса на цивилизацията и киселия плод на отминали епохи
> и днешното съществуване[15].

[15] Hartwig, J. *Pisz jak pragniesz.* – In: *Nim opatrzy się zieleń.* Kraków, 1995, s. 112.

„Пиши, както ти се иска“ – това е призив към лирическия «Ти», към поета, който може да бъде и самият пишещ. На този поет му се определя място на границата между минало и настояще. Говорещият възприема поета като не докрай изведен личностен ключ към определен опит, тя пренебрегва например пола, абстрахирайки се от собствената си женственост. Такъв механизъм на създаване на поетическия смисъл съм имала предвид, предлагайки термина «лирическа персона» за определяне ситуацията на модернистичния субект в поезията: от една страна той е възприеман като необходим елемент, като условие за свързаността на текста и за неговата правомерност, а от друга – с необходимото универсализиране, свързано с анти-биографизма[16]. Лирическият «Ти» отговаря на тези условия по-добре, отколкото «Аз», той е съвършено отворен и може да бъде ситуиран в абстрактното пространство между вековния опит и съвременността. Тук се натъкваме и на нагласата, която Арен ван Нийкеркен сполучливо определя като «ироничен концептизъм», проследява го в полската поезия, като си служи с примери от К. Ц. Норвид [представител на полския романтизъм, XIX в. – М. К.] до В. Шимборска[17]. Манифестационният биографизъм на Подшядло или Шветлицки има полемичен адрес при подобен художествен избор на по-старото поколение.

В един от прозаическите си опуси от 80-те години Юлия Хартвиг изразява следния възглед, който днес би могъл да изглежда като полемика с лудориите на «варварите»:

> Каквото му хрумне. Без никакъв ред. Поезия от отломки, обелки, отпадъци, неясни алюзии, непрецизирани думи, незавършени мисли. Освободена от всякаква красота, извинена за небрежността [...]

Този фрагмент е бил създаден, преди подобен род небрежност да се превърне в художествено кредо и не е ясно адресиран като конкретна полемика спрямо някаква група или име. Задачата му е по-скоро да подчертае посредством контраста собствената си нагласа, най-вече в местата, които не могат да се формулират директно. Защото е трудно да приемем простодушно, че идеал за Хартвиг са порядъкът, прецизността, щателното заучаване и яснотата, особено когато неяснотата е неизбежна. Тя е знак, че сме се достигнали до неизразимото и продължението на същата творба ще ни предложи подходящ пример. Модернистичната икономия на средства налага мултиплициране на смисъла и затова минимумът от думи означава необходимата липса на прецизност, която партнира равнопоставено на амбициите на изказа. Възприетата позицията поетесата определя така:

> Копнеж по трайната символика. Но не през процепи, дупки в огради и отвори в мазета. Да влезем през главня вход, там, където мъртвите

[16] Nasiłowska, A. *Persona liryczna*. IBL. Warszawa, 2000.

[17] Van Nieukerken, A. *Ironiczny konceptyzm. Nowoczesna polska poezja metafizyczna*. Kraków, 1998.

очакват живите, заедно с неотложните неща. Където живите отново стават живи[18]

Поетическото пространство тук е абстрактно, както и времето. Появява се обаче вярата, че това пространство е йерархично подредено, щом като има «главен вход» и «черен вход».

Стиховете на Хартвиг изразяват характерното за модернизма търсене на изказ за «формулата за света» при наличието и на съзнанието, че такава формула е невъзможна, или пък – че тя може да бъде само и единствено нещо моментно[19]. Амбицията да се стигне възможно най-далеч води до това, че се придава много голямо значение на метафизичните търсения. На метафизичните, а не на религиозните, защото тяхна основа е преживяването на абстрактния субект, а не вяра или доктрина, които би трябвало да се разглеждат като външен авторитет. Превъзмогването на този принцип става факт едва през 90-те години, а напоследък го наблюдаваме и при Чеслав Милош в неговия декларативен *Теологичен трактат*. Привилегировано място в модернистичното изкуство заема метафората, разбирана не само като троп, но като «голяма метафора», т. е. като възможност за пренасяне на смисъла и неговото разширяване извън дословно изразеното, при това с възможната най-голяма пестеливост на думи и с ползване на скромни средства. Модернизмът изисква извънредно строга дисциплина.

Инициативността при модернизма е нещо почти невъзможно: поради естеството и същността си, тя лесно може да бъде подложена на деконструкция, разкривайки липсата на континуитет между езика, света, личностния опит и узурпаторското универсализиране. От друга страна именно тези трудности определят неговата значимост и честност. Йератическият, универсализиращ модернизъм изкушава с невъзможна трансцедентност и неизразимост, а постмодернистичната естетика може да предложи само и единствено чувството за «непрекрачваемост», за невъзможност да се премине отвъд езиковия пласт и взаимна девалвация на формули във варианта, предлаган от деконструктивисткото направление и «варварските» провокации или връщането към авторитета, което избират консервативно ориентираните новокласицисти.

Постмодернизмът в полската поезия от 90-те години не е някакъв нов проект, по-скоро той е нещо аморфно, поредица от полемики, адресирани към различни елементи на модернистичната естетика. В известен смисъл постмодернизмът не може да мине без това и оттук едновременното съществуване на модернизъм и постмодернизъм е една благоприятна ситуация. Постмодернизмът не може да се схваща като монолитна, конкурентна спрямо изкуството на предходниците формация. Отделните предложения се отнасят провокативно към различни елементи от естетиката на модернизма, като същевременно развиват създаденото вече в неговото пространство.

[18] Hartwig, J. ***. – In: *Nim opatrzy się zieleń*. Kraków, 1995, s. 85.

[19] Emig, R. *Modernism in Poetry, Motivations, Structures and Limits*. «Longman». London – New York, 1995, p. 129.

Такава ситуация обаче, може да доведе и до дезориентиране, особено ако бъде оценявана в категориите на «литературния прелом», на «новото» или на способността да се скъса с предшествениците. Това са категории на възприемане, пренесени от модернизма, който заедно с авангарда разработи една представа за прелома като акт на влизане на нова формация, отричаща ценностите, приети от предшествениците. Когато съберем на едно място всички аргументи, които ни предлага Пьотр Шливински, опитвайки се да отговори защо не поставя диагноза на литературния прелом, ще видим, че те са следните: 1. Фактът, че новата поезия не представя определено поколение; 2. Липсата на успех; 3. Липсата на шедьоври[20]. И всичките са съмнителни. Категорията «поколение», много разпространена в полската литературна критика, отначало изпълнява не толкова систематизираща роля, колкото ролята на фактор, лансиращ «новостта», особено желана в модернистичното мислене. Още в периода около 1956 г., нейното ситуационно прилагане предизвика заличаването на съществени генерационни различия; така към «октомврийското» поколение бяха причислени някои от връстниците на военното поколение. Струва ми се, че тази категория се компрометира, когато започна да се говори за „поколението, чието генерационно преживяване трябваше да бъде липсата на преживяване“ (имаше няколко такива, първото бе на «Ориентация» в началото на 60-те години). И все пак не е достатъчен очевидния абсурд, за да бъде сложен край на мита за ролята на поколенията. Липсата на успех винаги е нещо относително: трудно е да очакваме Анджей Сосновски, един труден и херметичен творец, да стане популярен. Но според възможностите, които създава това важно предложение, все пак можем да говорим за успех. Със сигурност можем да говорим за очевиден успех при Шветлицки, който великолепно вписва текстовете си в различни моменти от обществената дискусия, като търси се нови и нови изразни средства, като концертите с рок-групата «Шветлики» [светулки – М. К.]. А очакването за шедьовър е пренесено от класическото нормативно изискване. Възможен ли е постмодернистичен шедьовър? Например като една перфидно вторична творба...

Ситуацията е нова, а спорът за това дали преломът е настъпил или не е спор за думите, които впрочем не са най-добре подбраните. Модернизмът бе толкова дълго абсолютен хегемон, че бе отъждествен с «изкуството въобще». Възникването на ясно изразена опозиция показва едностранчивостта на модернистичната естетика и стесняването на дикцията. Младите имат съзнание за това. В романната пародистична версия на Марчин Шветлицки и Гжегож Дидух това е изразено по следния начин:

> Всеки от нашето поколение се различаваше категорично от другия. Това пък отличаваше решително това поколение от предишното. Онези имаха една и съща дължина на брадите, еднакви очила и пишеха в продължение на много години едно и също стихотворение[21].

[20] Śliwiński, P. *Op. cit.*, s. 132.

[21] Świeduchowska, M. G. *Katecheci i frustraci*. Kraków, 2001, s. 32.

Към днешна дата в полската поезия съществуват паралелно няколко различни формации, с противоположни изходни позиции и с различни естетики. Модернизмът беше «монокултура», непрекъснато разкъсвана отвътре в надпреварата за нещо ново и за постигането на първенствуващо положение, а сега се очертаха много възможни крайни точки.

Превод *Магда Карабелова*

Postmodernism and Modernism in post-1989 Polish Poetry

The term Postmodernism has been used more broadly in Polish literary criticism of the 90^{s} of the 20th century. Following the political changes, it has become one of the new definitions applied to young Polish literature. Its emergence creates the necessity to redefine the concept of Modernism that prior to 1989 was reduced to the short period of 'novel art' at the end of the 19th century. The presented paper questions the scope of both terms with regard to Polish poetry of the 90^{s}. The works of Andrzej Sosnowski present an ambitions attempt to transfer New York poetry aspirations to the Polish soil while the new idioms try to refer to a somewhat different interpretation of the principles that govern the poetical text. The lack of spontaneity and the exhibition of the wide gap that has opened up between reality and language has been related to the categories of deconstruction. The poetry of the young present a different version of the new diction (for instance, Marcin Świetlicki); yet some young poets continue to follow the Modernist project. The most convincing proof of the durability of Modernism is contained in the unusual enlivening of the work of Julia Hartwig – a representative of the generation that made its debut after 1956. She is a poet that reflects the traditions of French vanguard art. The link between Modernism and Postmodernism in Polish poetry should not be considered, according to the author of the paper, as a turning point that undermines (and destroys) the old Modernist project since this link has been historically tied to the concepts of Modernism. This is a type of coexistence of Modernist formations with other projects that problematise Modernism and, most of all, themselves.

Anna Nasiłowska: works at the Institute of Literary Studies, PAN, Warsaw. Her PhD dissertation is devoted to the issues of the Enlightenment. Its material has been published in a book entitled *The Descriptive Poetry of Stanisław Trembecki* (1990). Member of the Editorial Board of the «Texty Drugie» journal. Specialises in 20th century literature. Her publications include: *The Lyrical Persona* (2000). Author of many papers and articles, including encyclopaedic and literary reference sources material (*The Three Decades of 1914–1944*; *Kazimierz Wierzyński*). Author of literary criticism as well as creative prose. Her last book is *The Book of the Beginning*.

Клео Протохристова (Пловдив)

Романът на Кундера *Безсмъртие* и изместването на постмодерната парадигма

След оформилата се като закономерна поредица триумфални успехи на Милан Кундера, безпроблемно, още със самата си поява, романът *Безсмъртие* (1991) се превърна в сензация на книжния пазар. Бестселър в значителен брой страни, с десетките си препечатки той привлече вниманието на водещи издания и критици. Както първоначалните рецензии, така и последвалите по-задълбочени интерпретации отразиха най-вече поредната демонстрация на своеобразния почерк, присъщ на Кундера. Констатира се също, че романът преповтаря инвариантните за творчеството на писателя тематично-съдържателни формули, като същевременно се отклонява от тях, при това в значителна степен. Централните за поредния роман на Кундера теми смърт – безсмъртие, образ – идентичност и разум – чувства, неуловимите граници между които се изпробват непрекъснато в хода на повествованието, могат лесно да се видят като продължение и разширение на устойчиво присъстващи в неговото творчеството тематични ядра, представени също като опозиции – тяло и душа, тежест и лекота, смях и забрава, любов и секс. Нещо повече, в *Безсмъртие* се демонстрира самият механизъм на разгръщане в тематичния спектър – темата се представя в различни вариации, а всяка вариация съдържа възможност за пораждане на нова тема и така броят на темите непрекъснато нараства като възможност, която може да бъде реализирана, но може да остане и единствено като неизразходена потенциалност. По този начин редом с основната опозиция смърт – безсмъртие (определена от самия Кундера като „неразделна двойка, по-съвършена от Маркс и Енгелс, Ромео и Жулиета, Лаурел и Харди"[1]) и съпровождащата я дилема образ – идентичност (разгърната като цялостна теория и обособена като самостоятелна глава в екскурс със заглавие *Имагология*), в романа многоаспектно се изпробва и алтернативата чувство – разум. На свой ред целият този проблемен комплекс се съпровожда от тематични разгръщания, чиито отправни точки са привични жестове, музика, литература, предкоитална любов, огледала, тъмни очила и какво ли не още – всяка една от тези теми превърната в лайтмотив и в аргументационен репертоар при обсъждането на фундаментални интелектуални, нравствени и морални дилеми.

Само отделни коментари върху *Безсмъртие* се насочват към въпроса за това как романът се полага в полето на доминантните за времето идеологически и методологически ориентации, както и на актуалните движения в полето на романния жанр. Най-често тези коментари се свеждат единствено до конста-

[1] Kundera, M. *Immortality*. «Faber and Faber». London – Boston, 1991 (позоваванията в статията са изцяло към това издание).

тацията за отсъствие на достатъчно изявено действие, както и за очевидната липса при Кундера на стремеж към правдоподобност в повествованието. В единични случаи критиката предлага и недокрай защитими изводи, основаващи се на наблюдението за отсъствие на звук и мирис в романа (такъв е, например, патосът в рецензията на Д. М. Томас от «Ню-Йорк Таймс Ривю»).

Очевидно е, че въпреки изминалите повече от десет години след излизането на романа, интересът към него остава в сферата на оперативното критико-оценъчно реагиране. Донякъде в дисонанс с тази преобладаваща тенденция са отделни коментари, съсредоточени в идеологическия ангажимент на Кундера[2]. Те маркират посока, която предпоставя възможността романът *Безсмъртие* да бъде възприеман като уместна и обясняваща илюстрация на любопитни социално-психологически казуси. Подобни практики, от своя страна, го превръщат – донякъде изпреварващо – в предмет на социологически и културологични наблюдения[3], преди все още литературната теория да го е включила в проблемното си поле.

В контекста на подобни възприемателни нагласи изглежда важно да се идентифицират по-общите конструктивни принципи, демонстрирани в *Безсмъртие* на Кундера, тъй като чрез тях е възможно да се рационализират ненаблюдавани досега възможности за романа. Още по-необходимо е да се извършат съответните анализационни процедури поради критическата практика, наложила се в последните десетилетия, съвременният роман да бъде четен през призмата на готови, вече клиширани формули, абсолютизиращи една или друга доминанта в литературата на постмодернизма – метаромана или игровото начало от пародийно-пастишен вид. В същото време има много сериозни основания *Безсмъртие* да бъде разпознат от теорията на романа и от наратологията по-общо като техен привилегирован обект, тъй като налице е интересно, сложно и неоднозначно явление. Критическата чувствителност вече е регистрирала водещата роля на рефлексията в това произведение на Кундера, специфичното редуване и взаимно допълване на разказ и коментар, смелостта на експеримента, чрез който писателят бяга от готовите нагласи на читатели и критици. Наложили са се и ефикасни характеристики на *Безсмъртие* като роман, който предлага не само и толкова разказ за съвременния свят, колкото разговор[4]. Тезата на настоящите наблюдения върху романа на Кундера е, че в него редом с принципите, емблематични за романа на постмодернизма, се появяват и нови повествователни решения, които не само предлагат различно моделиране на неизменно променящата се и все пак до голяма степен втвърдена, уморена и изразходена форма, която мислим като постмодерен роман, но и сигнализират за по-дълбоки и същностни промени в литературната парадигма.

---

[2]Вж. напр. публикациите на Сергей Кузнецов (К у з н е ц о в, С. *История одного жеста.* – «Иностранная литература», 1995, № 6) и Кирилл Куталов (К у т а л о в, К. *Милан Кундера. Бессмертие.* – «Русский журнал», 17.01.1998.)

[3]Вж. напр. A t k i n s o n, P., S i l v e r m a n, D. *Kundera's Inmmortality. The Interview Society and the Invention of the Self.* – «Qualitative Inquiry», 1997, No 3, 304–325.

[4]Вж. Г р и г о р о в, Д. *Милан Кундера и познанието на романа.* София, 2001, с. 160.

В тази насока на мислене са правени само спорадични наблюдения. Дж. О'Брайън, например, уточнява в коментара си върху *Безсмъртие*, по повод констатациите за всякакъв род отсъствия – като тези на действие, достатъчно определена фабула, и отказа от правдоподобие, че по принцип в теорията и практиката на Кундера романът се определя не в термините на отрицанието, а на двусмислеността. Оттам той насочва анализа в посока, която произвежда разбирането на романа като „изследване на човешката поставеност във формата на въпрос"[5].

Действително, опитът да се представи съдържанието на *Безсмъртие* води до повърхностни и докрай неадекватни описания. Едната възможност е да се потърси опората на персонажите. В подобна оптика романът се представя като взаимно преплитащите се отношения между няколко души, които живеят в Париж – централната героиня Агнес, жена в късната фаза на зрялата възраст, която работи в компютърна фирма, съпруга ѝ Пол, който е адвокат, сестра ѝ Лора, която е своеобразен неин антипод, любовника на Агнес – Рубенс, с когото тя се познава от 16–17-годишна възраст, но връзката им се крепи на изключително редки срещи, веднъж-два пъти годишно, при това с продължителни прекъсвания; приятеля на съпруга – професор Авенариус, и повествователя, назован като Милан Кундера, познат на Пол и Авенариус, и всъщност произвел образа на Агнес от едничък жест на непозната 60-годишна жена, която той вижда при посещение на един басейн. Уловен случайно, жестът му се представя с очарователна автономност, като самостоятелно битие, неподвластно на времето, като някаква същност, отвъд индивидуалността на неговия носител. Така спонтанният, красив младежки жест, с който вече възрастната и непривлекателна жена от басейна махва за сбогом, завладява въображението на повествователя и провокира създаването на романа.

Друга възможност за представянето на *Безсмъртие* е да се обгледа съдържанието му. Тогава може да се каже, че става въпрос за дискретно представената драма на жена, която изживява неопределената граница между младостта и старостта, за собствените ѝ живот и смърт, но и за нейното безсмъртие, гарантирано от паметта на другите, от образи, които са се запечатали в съзнанието им, от капризите на някакви обвързвания, осъществени в нечие въображение. И това безсмъртие придобива реалност в контекста на обстоятелства, сякаш напълно независими спрямо тази история, отнасящи се до една късна любов на Гьоте, до усилията – негови и на любимата му Бетина фон Арним да получат чрез тази любов атестат за безсмъртие, а също и съизмерването на казуса за безсмъртието с разкази за Бетовен, Хемингуей или Салвадор Дали. Както сполучливо забелязва един от коментаторите на романа, повествователният маниер на Кундера провокира ревизия на традиционното разбиране на сюжета като за действие, което поражда очаквания. При него се представят по-скоро серия вербални жестове, които възбуждат любопитство[6].

---

[5] Вж. **http://www.mndaily.com/daily/gopher-archives/1991/07/10/unbearable_quandaries.txt.**

[6] Lehmann-Haupt, Chr. *The Novel Re-examined in a Novel by Kundera.* – «The New York Times Book Review», 16.05.1991.

Очевидно е, че става дума за роман, който изключва резюмето. Самият Кундера декларира в автокоментарите, включени в романа, че резюмето е подмяна, че то по неизбежност се подчинява на „термитите на редукцията“[7]. Специфична подозрителност той проявява и по отношение на всякакъв род адаптации. В предговора си към *Жан Фаталиста и неговия господар* Кундера пише: „Добрият роман не може да бъде нищо друго, освен роман, след адаптацията му остава само незначителна сюжетна линия“[8]. Оттук извира импулсът да създава романите си по начин, който изключва възможността да бъдат преразказани. Пак по сходен начин, в едно свое есе той твърди, че всички екранизации или театрални версии на *Анна Каренина*, които познаваме, не са нищо повече от адаптации, което означава неизбежно и редукции на романа на Толстой[9]. А редукцията означава отстраняване на елегантността и смисъла на романа.

Проектът на Кундера се противопоставя на представата за целенасочено повествование, която, независимо дали съблюдавана или оспорвана, остава централна за изкуството на романа в цялата му многовековна история. Вътре в самото повествование, явявайки се като герой на собствения си роман, Кундера обяснява на един от своите герои, че „романът не трябва да прилича на колоездачно състезание“, а да предлага „пиршество с много ястия“. Нататък той заявява също, че „драматичното напрежение е истинското проклятие за романа, защото то преобразува всичко, дори най-красивите страници, дори най-удивителните сцени и наблюдения, просто в стъпки, които водят към крайното разрешение, в което е концентрирано значението на всичко предшестващо“[10].

Като алтернатива на така очертания неприемлив модус на разказване е избрана необичайна комбинация, която на пръв поглед се представя като съчетание от разказ и есеистика. Един критик определя романа на Кундера като „триглаво чудовище, състоящо се от роман, метароман и коментар, сплетени в едно“[11]. Така формулирана, структурно-композиционната формула на *Безсмъртие* не изглежда толкова уникална, тъй като постмодернизмът по принцип показва активна тенденция към умножаване на метанивата, така че онова, което се определя като «коментар», може лесно да бъде включено в системата от рефлексивни пластове на произведението.

Редуването на повествование и есеистика, обаче, произвежда дискурс, който може да бъде възприеман с еднаква степен на основателност и като литература, и като философия, и като литературна история, и като социология, и като публицистика. Основните проблеми за смъртта и безсмъртието, за отношението между образ и идентичност, изведено до мащабите на цялостна, стабилно фундирана «имагология», за алтернативата разум – чувства, разгърната като самостоятелен опус върху характерологията на различни народи, епохи и типове изкуства, целият този непрестанно разгръщащ се дебат е импланти-

[7] Kundera, M. *The Art of the Novel*. New York, 1988, p. 17.

[8] Kundera, M. *Jacques and His Master : an Homage to Diderot in Three Acts*. New York, 1994, p. 14.

[9] Kundera, M. *Testaments Betrayed*. «Faber and Faber». London – Boston, 1995.

[10] Kundera, M. *Immortality...*, p. 266.

[11] Кузнецов, С. *Цит. съч.*

ран в конкретни човешки присъствия и съдби, представени в режима на докрай неоднозначно съотнасяне между реално и въображаемо. Светът на *Безсмъртие* е демонстративно измислен, той изхожда от изящното махване с ръка, което подсказва на писателското въображение името Агнес, но в този свят присъства и самият Кундера, приятелят на описваното семейство професор Авенариус е приятел и на писателя-персонаж, тъкмо с него «Кундера» обсъжда собствения си роман, с него отпразнува завършването му, и сцената на това празненство битува по страниците на романа, който все още продължава... Картината и рамката стават едно и също, границите между действителност и фикция окончателно се размиват и отменят. И в този необичаен тип разказване централни сюжетни обрати като смърт, женитба или просветление престават да бъдат сърцевината на повествованието, а чрез енергично разместване на йерархиите стават съизмерими с други, наглед второстепенни елементи, като своеобразието в маниера, с който се носят слънчеви очила, или пък предпочитанието към един или друг тип музика. Тези на пръв поглед незначителни елементи обаче неочаквано се оказват централни и определящи, защото отразяват в себе си някакви много основни общи положения, които са всъщност главното съдържание на романа.

Когато за първи път представя на читателя си сестрата на Агнес Лора, повествователят разсъждава върху двата диаметрално противоположни начина за търсене на собствената идентичност, демонстрирани от двете сестри. Ако за Агнес валиден е «методът на изваждането», при който индивидът се опитва да отхвърли от себе си всичко онова, което му се струва неавтентично, за да постигне съкровено уникалното в личността си, Лора илюстрира алтернативния «метод на събирането», който предлага възможност за себеидентификация чрез присвояване и свръхакцентиране на все нови и нови атрибути, сами по себе си независими, но веднъж припознати като свои, натоварени със свръхзадачата да направят собственото присъствие в света видимо, възприемаемо, осезаемо, измеримо[12]. Лора възприема от Агнес като опора за идентичността си красивия жест с махането на ръка при сбогуване, пак от нея възприема и маниера да се движи с тъмни очила. При нея тези атрибути променят значението си. Тъмните очила, например, са знак за постоянната ѝ меланхолия, настойчиво напомняне, че очите зад тях са скрити, за да не личат следите от плача, но всъщност настойчивостта на напомнянето говори по-скоро за желанието да бъде подчертано и огласено тъкмо онова, което привидно се прикрива. По същия принцип на прибавянето Лора възприема съпруга на сестра си като единствения достоен за любов и брак мъж и въпреки опитите си да създаде и свой собствен живот, в действителност си присвоява живота на сестра си.

Макар и наглед независимо от тази линия на натрупване, към същата склонност на Лора може да бъде отнесена страстта ѝ по пеенето, както и предпочитанието ѝ към музиката на Малер. Пак към същата типология принадлежи отношението ѝ към котката, към собственото тяло и към секса, към

[12]На разсъжданията по тази тема е посветена цялата глава *Събиране и изваждане* (*Addition and Substraction*). Вж. K u n d e r a, M. *Immortality*..., 111–114.

любовниците ѝ. Така натрупващите се характеристики я идентифицират като проява на онзи социалнопсихологически феномен на европейската култура, който Кундера рационализира в романа си чрез понятието *homo sentimentalis*. По този начин всеки от наглед случайните елементи се оказва съозначаващ на останалите в системата на някакъв всеобемащ мегатекст, където отделните атрибути на индивида идентифицират родовата му принадлежност с препотвърждаването ѝ на различни нива на означаване и, съответно, в разнообразни кодове. Сантименталната природа на Лора не само повтаря поведенческия модел на Бетина фон Арним, тя се проявява чрез всички онези универсални жестове и навици, симпатии и антипатии, които идентифицират *homo sentimentalis* в кодове така несъвпадащи и дори несъвместими като психологически, поведенчески, естетически, биологически, и дори гастрономически. В така породената инерция на прибавянето на все нови и нови идентификационни маркери всеки пореден атрибут идва, за да придаде на модела допълнително значение по принципа на свръхдетерминираността или излишеството на означаването, характерен за мита.

Тази прилика между романа на Кундера и семиотиката на мита е симптоматична, защото показва, че адекватният прочит на *Безсмъртие* е онзи, който се придържа основно към парадигматиката на текста. Ако романът предлага някакъв разказ, който удовлетворява очакванията на нивото на синтагматиката, този разказ, осъществяващ линейното и пространственото разгръщане на произведението, е по-маловажният компонент от смисловата му структура, която се изявява предимно чрез комплекс от устойчиви парадигматични връзки. Голямата част от тези обвързвания в семантиката са по-скоро имплицитни. Доколкото понякога те се назовават и пряко, това става изключително в режима на иронията и парадоксализацията.

Едва чрез установяването на тези логически връзки и съотнасянето им с набора от устойчиви символи, с помощта на които текстът на Кундера работи, е възможно да се разпознае същинската природа на романовия му проект. Изглежда основателно този проект да бъде формулиран като отвъдсюжетно смислоизграждане в системата на европейския културен мегатекст, с уточнението, че семиотичният механизъм, чрез който се осъществява пораждането на смисли, е родствен на митотворческия. Без да се твърди, че става дума за безпрецедентно или уникално явление – многовековното натрупване на опитности е лишило естетическите търсения на съвременността ни от подобен шанс – романът на Кундера може да се е квалифицира като своеобразна конкретизация на модернистичния проект изкуството на романа да бъде ориентирано към техники, които разрешават изграждането на дълбока вътрешносмислова перспектива в повествованието чрез прокарването и удържането вътре в синтагматично изявения му ход на устойчиви семантични редове, осъществяващи се в плана на парадигматиката. Става дума всъщност за една от най-продуктивните линии в развитието на модернистичния роман, зададена от Джойс и препотвърдена и доразработена в творчеството на Томас Ман.

Особено осезателно е родството на Кундера с Томас Ман. То се проявява в характерната за творчеството и на двамата лайтмотивна техника, която Кундера многократно коментира. Тъкмо върху майсторската оркестрация на

лайтмотиви се изгражда странната, едновременно и автентична, и невероятна вселена на *Безсмъртие*. Този себичен свят, който Кундера създава в романа си, е резултат на принципния му отказ да показва или да представя. Неговата роля е на разказвач, но разказваното от него не може да бъде сведено до познатите повествователни формули. Защото онова, което се съдържа в *Безсмъртие*, не е просто поредица или комбинация от няколко истории, а разказ, в който едновременно се говори за различни неща и темата, макар и достатъчно категорично удържана, винаги се оказва идентична с друга тема, която в някакъв друг момент е била или ще бъде представена като водеща. Така повествованието започва да прилича на музика и никак не е случайно, че една от най-устойчивите тематични линии в романа е свързана тъкмо с музиката. Ако в плана на пряката артикулация музиката се обговаря по-скоро иронично в съотносимостта ѝ със света на емоциите и се привижда като емблематично-разпознавателен знак за активистите на сантименталността[13], като структурно-композиционен принцип тя се явява за Кундера най-надеждният приносител на послания. Тъкмо чрез полифоничното развитие и съпоставяне на теми авторът се стреми към онова изговаряне, което литературният опит му е показал като неосъществимо в режима целеустременото разказване.

Така повествованието се оказва обсебено от теоретизации върху дребните, незабележимите неща като делнични занимания, обичайни жестове, слънчевите очила, литературни или музикални текстове. Всяко от тези наглед дребни или дори незначителни неща се превръща при Кундера в тема, разработвана в множество вариации. Вариацията, от своя страна, се представя като квазисюжет. Такава е виртуозната импровизация върху жеста, с който и от който романът започва. Това махване с ръка на шейсетгодишната жена от плувния басейн, около който ще се зароди образът на Агнес, се оказва жест, който самата Агнес е харесала и присвоила от колежка на баща си, впоследствие жестът бива усвоен от по-малката ѝ сестра. Тази история е опората, върху която се разгръща парадоксалното теоретизиране върху жеста като изразител на човешката индивидуалност, но също така и като най-случайна, външна, неавтентична изява. Защото в *Безсмъртие* жестът е онова, чрез което човек може да продължи да живее и след смъртта си, но в същото време настойчиво се припомня, че репертоарът от жестове е ограничен, или – според ироничната математическа рекапитулация на Кундера, има много хора, но малко жестове. По подобен начин се разгръща чрез многобройни вариации и другата устойчива тема в романа – шумът, разпознат като основен белег за погрозняването на света, но идентифициран и като амбивалентно рационализирана алтернатива на музиката.

Кундера представя термина «вариация» като алтернативен маниер на творческо интерпретиране на заети литературни теми (именно като вариация той

[13] „Музиката: помпа за надуване на душата. Хипертрофирани души, превърнати в гигантски балони, се издигат към тавана на концертната зала и се блъскат една друга в невероятно задръстване“ (*Immortality*).

разбира пиесата си *Жак Фаталиста и неговият господар*, вдъхновена от едноименния роман на Дидро). Отмененият подход е на «адаптацията», неприемлива, според Кундера, поради редукционистичната ѝ природа. Макар и използван в литературен смисъл, при него терминът «вариация» идва от музиката, самият той го заема от Бетовен, а в писателския му маниер тъкмо музикантският аспект на вариацията играе определяща роля. Роден и отраснал в семейство на музиканти, самият той превъзходен пианист, обучен и в изкуството на композицията, Кундера използва вариацията и като технически похват в собствените си романи. В *Безсмъртие* структурирането на романа в съответствие с принципите на музикалната композиция донякъде преповтаря решения, вече познати от предходните му произведения. Едно от тях е устойчивото разделяне на романите му по на седем части и ясното маркиране на композиционната схема в съдържанието. При *Безсмъртие* този принцип се доразвива и усложнява, защото още самото съдържание експлицира принципа на вариациите и се явява демонстрация на модела, по който ще се разгръщат темите на романа в хода на повествованието[14]. Нататък същият принцип се проявява в елегантното приплъзване от събитията и нещата към обсъждането им, при което различието, несъвпадението между предмет и идея окончателно се заличава, за да остане валидно единствено отзвучаването им като тема. Някои от темите остават единствено назовани, други се разгръщат чрез непрестанно подновяващо се звучене в нови и неочаквани контексти, трети биват представени като самостоятелни епизоди. Тази епизоди, на свой ред, понякога се разгръщат като по-цялостни истории (например сцената с красивия младежки жест на непознатата възрастна жена), друг път остават привидно изолирани от повествованието (какъвто е случаят с шестата част на романа, в която се представя любовникът на Агнес). Подобни епизоди играят изключително интересна роля в романа. Самият Кундера разсъждава върху мястото им в повествованието, като твърди, че „нито един епизод не е обречен да остане завинаги епизод, защото всяко събитие, независимо от това колко тривиално може да бъде, крие в себе си възможността рано или късно да се превърне в причина за други събития и така да се превърне в история или приключение. Епизодите са като пехотни мини. Голямата част от тях никога не експлодират, но и най-незабележимата от тях може един ден да се превърне в история, която ще се окаже съдбоносна“[15]. Тъкмо чрез «епизода» с Рубенс, любовника на Агнес, по повод на който авторът-повествовател изказва горното твърдение, в

[14] Седемте части на романа са озаглавени *Лицето*, *Безсмъртие*, *Борба*, *Homo sentimentalis*, *Случайност*, *Циферблатът*, *Празненството*. За разлика от всички останали части, които са разделени на глави, означени с арабски цифри, третата част се състои от глави, озаглавени самостоятелно, както следва: *Сестрите*; *Слънчеви очила*; *Тялото*; *По-възрастна жена, по-млад мъж*; *Единадесетата заповед*; *Имагология*; *Блестящ помощник на собствените си гробокопачи*; *Завършен задник*; *Котката*; *Жест на протест срещу нарушаването на човешките права*; *Да бъдеш абсолютно модерен*; *Да бъдеш жертва на известността си*; *Борба*; *Професор Авенариус*; *Тялото*; *Жестът на копнеж по безсмъртие*; *Двусмисленост*; *Ясновидецът*; *Самоубийство*; *Слънчеви очила* (Kundera, M. *Immortality*..., p. 229).

[15] Kundera, M. *Immortality*..., p. 339.

романа се въвежда нов, важен и необходим ракурс към разказаната история и тази различна оптика се оказва приносител на специфични значения, непостижими по друг начин.

Друга важна особеност на дискурса в *Безсмъртие*, която безпогрешно е регистрирана от повечето коментатори на Кундера, е последователното превключване в инструктивно-обяснителен режим на повествование. Единодушно е мнението, че романът демонстрира нагласата на автора да поучава читателя си, но че тази тенденция се осъществява без да се изпада в краен дидактизъм[16].

В подобни предохранителни уговорки има малко истина за романа на Кундера и повече проява на предразсъдък спрямо присъствието на собствено дидактични моменти в литературата. Този предразсъдък е плод на определящата за модерността антитрадиционалистична нагласа, която активно отменя паметта за това, че в продължение на цели хилядолетия дидактиката се е мислела и възприемала като естествена съставка на литературния текст, редом с другите му два фундаментални елемента – описанието и повествованието. С изразходването и отмяната на традиционалистичната установка, паралелно на цял ред изместванията се отменя и валидността на дидактиката като категория в художественото творчество. От романтизма насетне инструктивният елемент на литературата става окончателно неуместен. Тази трансформация може да бъде наблюдавана с достатъчна отчетливост в характерната за литературата от ранната фаза на моделността преориентация от традиционния възпитателен роман към образователния роман, защото в последния моментът на въздействие от страна на авторитетен възпитател върху проблемната личност се заменя от ситуацията на себеизграждане и самообразоване, в която окончателен залог се оказват личните качества на субекта. Така епохата на романтизма произвежда един литературен конфликт, който от този момент нататък бива възприеман – напълно произволно – като априорен. Става дума за противопоставянето между романа и училището[17]. От момента, когато литературата отказва да бъде дидактична, тя влиза в конфликт с институцията на учили-дето. Като основна ценност в нея се утвърждават поетическото въображение и индивидуалният гений, което предпоставя съответно разбирането за учили-щната институция като за място, което убива гениите и произвежда филистери. Затова образцовите романови сюжети от края на XVIII в. насетне предписват на героя да напусне училището колкото е възможно по-рано и разбират годините на обучение като ненужна интерлюдия, която може да бъде избегната. От своя страна училището вижда в литературата нелоялен конкурент, а като квинтесенция на литературата – и поради това като особено ненавистен – му се привижда романът, поради централната му позиция в наложилата се нова литературна парадигма на модерността. Тази опозиция показва двойствената природа на модерната социализация, която съдържа едновременно и обективния процес на социална адаптация на индивида, насочена към функ-

[16] Lehmann-Haupt, Chr. *Op. cit.*

[17] Тази идея се представя от Франко Морети в неговата книга, вж. Moretti, Fr. *The Way of the World. The Bildungsroman in European Culture.* «Verso». London, 1987.

ционалното му интегриране в обществения ред, от една страна, което е задача на институционализираното образование, но също и субективния процес на символно легитимиране на обществения ред, който се явява задача на литературата. Казано по друг начин, институциите и в частност училището се стремят да социализират поведението на индивида без оглед на личната му убеденост. Затова в училище е важно да знаеш уроците си, не да вярваш в онова, което учиш. Докато литературата се стреми към социализация на емоциите, тя се стреми към онзи консенсус, който би гарантирал непротиворечивата приемственост между индивидуално съществуване и социална адаптация. Противопоставянето между романа и училището, съответно между литературата и дидактиката е романтична парадигма, залегнала в основата на модерното разбиране за литература. Евентуалното изтръгване от ограниченията ѝ може да се тълкува като сигурен знак за реактуализация на литературни възможности, игнорирани от модерния проект.

А тъкмо това се наблюдава в *Безсмъртие* на Кундера. Романът откровено поучава, при това в различни дисциплинарни полета. Най-впечатляващи са «уроците» по литература и литературна история. Темата за смъртта, в едната си вариация конкретизирана чрез бащата на централната героиня, е въведена чрез стихотворение на Гьоте, обичайно изпълнявано като приспивна песен. Текстът на стихотворението е представен първоначално в превод[18], после в оригинал на немски, както бащата го е рецитирал на дъщеря си. Двата текста са съпроводени с коментар, който впоследствие се допълва от съвършено различен интерпретативен подход. Ако в детството си героинята е възприемала съдържанието на стихотворението като думи на успокоение, с които родителите подготвят детето си за сън, припомнено години по-късно, в предсмъртните дни на баща ѝ, същото стихотворение изведнъж ѝ се представя като предусещане на смъртта, която ще донесе така дълго очакваното успокоение.

Пак в подобен режим Кундера разсъждава върху литературната биография, за да я идентифицира като безотказен метод за произвеждане на публични образи, и илюстрира наблюденията си с историята на отношенията между Гьоте и Бетина фон Арним, реконструирана и проследена със скрупульозна педантичност, съответстваща на научния литературноисторически ангажимент. Или, отново с откровен дидактизъм, но вече в маниера на моралната проповед, се обсъжда казусът с *homo sentimentalis*, дискредитиран чрез парадоксализация на утвърдени общоевропейски културни ценности и идентифициран като *homo hystericus*.

С впечатляващо единодушие коментарите върху *Безсмъртие* използват квалификацията «полифоничен роман». Тази квалификация е съвършено намясто, ако бъде отнесена към структуриращите принципи в романа на Кундера, тъй като виртуозната техника, с помощта на която писателят въвежда, развива и преплита темите, от които изгражда съдържателната тъкан на произведението си, е действително подобна на полифонията. Доколкото обаче «полифоничен» се явява в рецензиите на *Безсмъртие* по-скоро в бахтиански смисъл, в модуса на избраната тук интерпретативна стратегия подобно опре-

[18] В англоезичното издание, на което се позовава настоящият текст, на английски.

деление се представя по-скоро като неуместно. Защото романът на Кундера, макар и да среща в пространството си множество различни гласове, не се отказва от намесата на ясно маркирана върховна инстанция, отреждайки статута на подобна инстанция на собствените си интелектуални, нравствени, политически и естетически разбирания.

По този начин в него биват реактуализирани, не само за да се срещнат, но и за да се съвместят две исторически несъвпадащи парадигми на европейския роман – интелектуалният и идеологическият. Ако в плана на повествователната игра романът се явява като идеологически, противопоставяйки едно на друго различни виждания за човека и света, за миналото и съвременността, за морала и нравите, за живота и изкуството и поради това може да бъде окачествен като полифоничен (във варианта, който се представя като образцова реализация например при Балзак), в плана на генералните послания наблюдаваме по-скоро текст с монологично-интелектуален характер. Като диригент от авторитарно-доминиращ тип, Кундера регулира звученето на сложната романова оркестрация, за да даде възможност за изява на всякакви, дори окончателно несъвместими помежду им мелодични линии, но никога не губи контрола върху водещата тема, в която се налага окончателно и неизменно собственият му глас. И залага тъкмо на тази артикулация, откровено пристрастна и дидактична. Подобен избор съдържа в себе си огромен риск не само защото читателят отдавна е забравил как да позволи да бъде поучаван, и защо, в името на каква отплата, да го направи, но и защото присвоената роля на учител изисква ясни и недвусмислени послания – опитност, която в литературата на постмодернизма се оказа нефункционална и поради това, останала лишена от валидност, беше като че ли окончателно изоставена. Ако Кундера успява да отговори на изискванията, които представя пред него собственият му писателски избор, това се оказва възможно – парадоксално – тъкмо поради майсторската му, дълго школувана ирония, последователно обигравана и усъвършенствана в предходните му романи. В контекста на тази вездесъща ирония става местна и реактуализацията на ангажимента към просветителския проект на ационалистичната критика, компрометиран и изоставен от апологетите на постмодернизма.

Kundera's Novel *Immortality* and the Shift of the Postmodern Paradigm

The paper presents an attempt to rationalize Kundera's novel *Immortality* (1991) in the context of ongoing narrative developments and the postmodern novelistic paradigm. The analysis is concerned with the unconventionality of the plot and of the narrative mode, the specific re-actualization of literary didactics and the structural ambiguity of the novel which tends to reconcile the incompatibility of the intellectual and the ideological paradigms. Consequently, the orchestration of the novel is identified as a unique co-operation of polyphony and monologism. Special attention is paid to the ruling semiotic mechanism of *Immortality*, similar to the modernist idea of the novel as an act of mythmaking and a reference to the system of the European cultural megatext.

Cleo Protokhristova: Teaches at the Paissii Hilendarski University of Plovdiv, Department of History of Literature and Comparative Literature. Specialises in Ancient and West

European Literature as well as in Comparative Literature. Her books include: *Imperfect Sentences* (Plovdiv, 1990); *The Harmony of Dissonance. Attempts at Intertextuality* (Sofia, 1991, second edition: Academica series. Shumen, 1996); *Through the Looking Glass into Mystery. Literary and Metadiscursive Aspects of the Mirror Metaphor* (Shumen, 1996); *West European Literature. Comparative Studies, Theses, Ideas* (Plovdiv, 2000).

Добромир Григоров (София)

Защо именно Витолд Гомбрович или как авторът иска да бъде четен?

> ...нито за миг «Фердидурке» не оставя у читателя усещането, че той се е срещнал с произведение на формалното търсене. На самоцелния експеримент.[1]
>
> Б. Биолчев

В разговора си с Лоис Опенхайм Милан Кундера очертава границите на средноевропейския роман чрез имената на четирима автори, които приживе със сигурност не биха приели подобен по-късен прочит. Херман Брох, Роберт Музил, Франц Кафка и Витолд Гомбрович се озовават в „плеядата на големите централноевропейски романисти" („the «pleiad» of Central Europe's great novelists"). Най-напред, Х. Брох е бил изключително критичен и скептично настроен към творчеството на Р. Музил, а върху произведенията им В. Гомбрович никога не е писал коментари, не е бил почитател на Фр. Кафка, а за тях по всяка вероятност самият той е останал непознато име. Мотивът на М. Кундера за прекрояването на европейската литературна картография е безразличието или аверзията на четиримата писатели към „идеологията на авангарда", скептичното отношение към идеята за прогреса, към футуристичните визии и конструкции на новия и непознат свят, а също така и недоверието по отношение на революциите. Втората причина, която остава извън типологията на М. Кундера, е културно-историческият контекст непосредствено преди Втората световна война. *Фердидурке* излиза от печат, когато означаването и дефинирането на нови обществени явления вече е крайно необходимо. Фашизмът е един от примерите за новосъздадено и необяснено понятие, което почти навсякъде в Европа става неотменна част от понятийния апарат в мисленето от онова време. Критиката и читателските вкусове отново актуализират литературната антиутопия и я натоварват с функциите на метафора и рационална категория. Футуристичните визии на антиутопията стават идентификационен белег на авангардното изкуство или инструмент за дистанцията, избрана от неговите критици. *Фердидурке* е издаден, когато утопичните картини на бъдещия свят се актуализират не като адекватно средство за оразличаването на техническата цивилизация от категориите на етиката, а като жест на отчаяние и предупреждение за необяснимата ирационалност в човешкото поведение. Антиутопията се префункционализира в припомняне и рационално означение на непредвидимостта – както на човешкото поведение, така и на голямата история. Авторът на *Фердидурке* изрично подчертава, че книгата може да бъде

[1] Биолчев, Б. *Предговор*. – В: Гомбрович, В. *Фердидурке*. София, 1988, с. 9.

разбрана в тясната ѝ връзка с началото на поредната световна война. Появата на романа се оказва в момент, когато защитните рефлекси на полското и средноевропейското културното самосъзнание окончателно затвърждават национални канони чрез актуализацията на културните архетипове от времето на романтиците. Следователно националните литературни класици вече са определени и обожествени, читателските вкусове вече са формирани и превидими, а „за да бъде разбрана – пояснява авторът на книгата, – това не бива да се забравя".

Текстовете на Милорад Павич и Дубравка Угрешич сочат възможни отговори на въпроса защо М. Кундера избира В. Гомбрович като един от своите любимци. Какво свързва Гомбрович, Павич, Угрешич и Кундера? Най-напред, не всеки от тях може да се (само)идентифицира спрямо останалите. Ако последваме логиката на есеиста Кундера, то за Гомбрович късните дебюти на Павич и Угрешич остават неизвестни, а последните си текстове полякът пише, когато Кундера издава първите си разкази. М. Кундера отрича съществуването на славянска литературна общност („«Slavic literature» doesn't exist."), докато интерпретациите върху Павич и Угрешич (извън поетиката на хипертекста) често се изчерпват със славистичната парадигма. Угрешич е един от внимателните читатели на Павич без да е най-запалената негова почитателка, а същевременно често и с охота се позовава на авторитета Кундера. И накрая, по аналогия с плеядата на Кундера, всеки един от четиримата източноевропейски автори би погледнал поне скептично на компанията, в която се озовава. А причината за скепсиса е в несъответствието между самоидентификацията на романистите и читателската рефлексия, т. е. между намеренията на читателя, от една страна, и от друга, опитите на автора като интерпретатор да пред-види или пре-дефинира тези намерения.

* * *

В есето си *Началото и краят на романа* Павич обособява «обратимо» и «необратимо» изкуство, а критерии за оразличаването са линеарното структуриране на текста и позицията на възприемателя: „ [...] необратимите изкуства като музика и литература приличат на път с еднопосочното движение, по който всичко се движи от началото към края, от раждането към смъртта. Аз винаги съм се стремял да превърна литературата от необратимо в обратимо изкуство. Затова моите книги нямат нито начало, нито край в класическото разбиране на думата". Затова от всеки абзац в *Хазарски речник* четенето може да започва или да завършва. *Фердидурке* се възприема като книга, която се подновява непрекъснато, като книга, която също може да започва от всяка страница, тъй като „всяка страница съдържа това, което Гомбрович има да разкаже". По този начин не само *Фердидурке*, но и ранните текстове от 1926 г. «съдържат романите» на Гомбрович (Жан-Пиер Салгас). Д. Угрешич, подобно на Павич, мотивира конструктивните принципи на своя литературен речник (fictionary) като уточнение на формата и функциите му: *Американски речник* е книга, писана „в момент, когато всички думи се разпиляха, също както на героинята на Луис Карол, Алиса". Писателката създава страна на речни-

ковите статии, чието съставяне и подреждане не е тъждествено с историята на написването, а също така не отпраща към интимна история на реалния автор. „Пишейки книгата, се опитах да приведа в що-годе някакъв ред разпилените думи (и разпилените светове)". Затова думите в литературния речник подреждат и класифицират значенията с цел да ги трансформират. „Защото, продължава Угрешич, само думите, приведени в ред, се подготвят за речници". Първата функция на «речниковите статии» е да припомнят и по този начин да съхраняват паметта за значенията. Второто предназначение е предефинирането на отделните фрагменти в индивидуалната памет. Това е възможно, когато запазването им не е механично, не се определя от количественото им натрупване, а съхранява във всяка речникова статия всички нейни възможни значения. Индивидуалната реализация на всеки литературен речник се изразява в различния формат на «статията», както и критериите на съставянето. Към функциите на речника *Непосилната лекота на битието* на М. Кундера допълва обобщението. Романът съставя „малък речник на неразбраните думи" със заявеното намерение да надмогне кризата на общуването и недоразуменията на разноезичието. Речникът, заедно с буквара, е една от възможните алтернативи, заменящи отсъстващите опорни точки на комуникацията чрез назоваването и подреждането им като общи значения за двете страни в диалога.

Неведнъж в есета и авторизирани интервюта М. Кундера сочи *Фердидурке* като една от любимите си книги и като ключовата книга на В. Гомбрович. Защо романът предпоставя сравнителното четене с останалите трима автори? Първият аргумент е съзнанието за неизбежно съпътстващата читателска рецепция. Книгата на Гомбрович очертава типологията на допустимите четения и вероятните литературно-критически подходи. Затова се възползва от реториката на предизвикателния скептицизъм, адресирана към възможностите на собствения читател, към персонификацията на предвидимите нагласи: „ [...] господа, аз еднакво жадувам да се изплъзна както от вашето Изкуство, което не мога да понасям, така и от вас самите"[2]. Най-важната опорна точка на литературната самоидентификация е осъзнатата читателска рефлексия – спрямо нея *Фердидурке* е в позицията на текста, задаващ критериите на собствената интерпретация и игнориращ нейните предварителни очаквания.

Вторият предполагаем аргумент на Кундера за признанието на Гомбрович е самоанализът на романа – съставна част от смисловото равнище и конструктивен принцип, организиращ текстовата цялост. Четвърта глава на *Фердидурке* започва, обобщавайки какво наблюдава и чува читателят („и бяхте нами свидетели"). Книгата излага трактовката за собствената си „конструкционна естетично-художествена връзка", коментирайки принципите на композиционната логика. Защитният рефлекс на текста констатира, че собствената му конструкция „не отстъпва на най-точните и най-логичните конструкции". В

[2]Цит. по Гомбрович, В. *Фердидурке*. «Народна култура». София, 1988, 84–85.

романа еднакво значим е както разказът на случката, така и аргументираната самозащита от посегателствата на критиката. Структурата на композицията е колкото централният проблем на литературната авторефлексия, толкова и формалният повод за нейното начало. В името на адекватното излагане на всички подсказвания или реплики към читателя текстът формулира собствен метаезик. Така от 1937 г. до днес закономерно следствие от конструирането на терминологичния апарат е несъзнателното р е п р о д у ц и р а н е или п р е ф о р м у л и р а н е т о на съдържанието, вложено в понятията *гротеска*, *маска*, *форма* и др. Предизвикателното отношение на младия фикционален писател Юзек Ковалски и неговия художествен текст провокира реалната литературна критика. По този начин писането, което формулира понятия посредством самоанализа, е както въображаем призрак за незрелия автор в романа, така и реално изпитание за тълкувателите на *Фердидурке*.

Самоанализът на романа се реализира като апология на неговата фрагментарност, като констатация за значимостта на «отделните части» във функцията им на най-малките единици на конструктивно и смислово равнище. Текстът означава този модел на писане и светоусещане като «партикулярна концепция» и утвърждава едновременността в литературното възприятие на фрагмента и цялостта. Детайлът придобива значение поради априорната разпокъсаност на четенето. Според концепцията на фикционалния автор читателят не е способен да възприеме текста без да го фрагментаризира: „Абсолютната невъзможност за цялост е белег на човешката душа“[3]. Така самоанализът на романа определя неспособността на човешките сетива да оцелостяват видимия свят като основната причина, обуславяща не само предвидимостта на читателските нагласи, но и същността на литературната структура. *Фердидурке* се самоозначава като емблематичен пример, доказващ валидността и продуктивността на представата за атомизирания свят. Затова авторефлексивната препоръка на романа подсказва на критиката възможността да започва или завършва четенето от произволно избрана страница. Този тип четене в *Хазарски речник* е предпоставен еднозначно, а в *Американски речник* Д. Угрешич деликатно го допуска. Съмнението в ефекта от други техники на писането, споделено от тримата автори, се споделя от Кундера при дефинирането на понятието идеален читател. Издавайки *Безсмъртието* романистът пояснява как текстът се свързва от общи персонажи, единство на действието и единство на мотивите. „Романът е свързан от повтарящи се мотиви: например, мотивът за очилата, изпуснати на земята, за мъжката ръка, положена на женската гръд, мотивът на четирите различни жестове, които преминават от персонаж в персонаж“[4]. Така поетиката на *Безсмъртието* поставя извънредни изисквания към концентрацията на четенето и читателската памет, „защото, продължава Кундера, отделните мотиви, мисли и ситуации си съответстват и се тълкуват взаимно, преодолявайки много страници, глави или творби“. Затова не всеки читател притежава потенциала, съответстващ на взискателността, наложена

[3] *Пак там*, с. 83.

[4] K u n d e r a, M. *Poznamka autora*. – In: *Nesmrtelnost*. Brno, 1993, s. 349.

от автора – „ако читателят ми прескочи едно изречение от моя роман, няма да го разбере“. Затова Кундера схваща идеалния читател като въображаема категория, оставаща в сферата на непостижимите авторски желания, и не мечтае за съвършена памет. Скептицизмът приближава в максимална степен автора до представите и съдържанието на понятието идеален читател. Идеалното четене е неосъществимо, тъй като влиза в противоречие с една от характеристиките на човешкото съзнание, т. е. по думите на Гомбрович „с абсолютната невъзможност за цялост“.

Скептицизмът на самоанализа може да впечатли М. Кундера с едно от следствията си – формулирането на литературната «философия на повторението». Фикционалният автор в романа на В. Гомбрович определя неизбежното следствие от възприемането на повторителността 1) като техника на писането, и 2) като литературна философия. Ефектът е в създаването и петрифицирането на устойчивите образи, предназначени да подреждат видимия свят: „Чрез повтаряне най-неусетно се създава всякаква митология!“(с. 81). В *Хазарски речник* повторението разколебава привидната устойчивост на речника с функцията му да кодифицира значения. Романът преднамерено успоредява едни и същи сюжети и персонажи, съставящи три настолни книги. По този начин речниковата статия във всяка част е колкото единица, кодифицираща смисъла, толкова и обект на тълкуване. Текстът се самоопределя като последователност от дефинирани фрагменти (роман-лексикон), чиято смислова устойчивост целенасочено се разколебава. Повторителността се включва в конструктивните принципи на литературната лексикография противно на очакванията за окончателност и завършеност на дописаната речникова статия. Романът избира емпирията на историята чрез актуализацията на две представи за нейното протичане. Първата дефинира историята като окончателно случила се и завършена, а втората се опира на дописването и преформулирането на привидно окончателния смисъл. Текстът на М. Павич конкретизира исторически сюжети и индивидуалности, позволяващи отвореното четене на повторителността.

Ако Павич мотивира писането си и като намерение да промени литературата и музиката в „обратими изкуства“, то Кундера демонстрира тази трансформация чрез композиционната техника тема с вариации. Заимстваният механизъм на музицирането е с предназначението да оразличи във възможно най-голяма степен новата от първоначалната музикална тема. Трансформацията въз основа на вариативния принцип отново разчита на повторителността. У Кундера тази форма доказва самосъзнанието за съвършеното владеене на формата, а също така е една от адекватните техники, доказващи и съзнанието за приемственост. В музикознанието владеенето на композиционното изкуство се доказва от владеенето на вариативното композиционно изкуство. Една от характерните роли на темата с вариации е и активизирането на литературната памет. Композиционната техника съхранява текстовете с неговите аксиомни значения, за да добави към тях новите резултати от вариациите. Вариативният принцип не може да съществува без петрифицирането на първоизточника, но въпреки това се опира на целенасоченото препрочитане. Из-

борът на вариативната техника изключва възможността романът да приеме натрапени тълкувания или да репродуцира веднъж кодифицирани значения. Затова философията на повторението, утвърждавана от Гомбрович, означава не само отказ от намесата в избора на техники на писането, но също така утвърждава автономността на текста пред посегателствата на читателя. Затова и младият писател във *Фердидурке* започва да пише зрялата книга, когато осъзнава важността на самоанализа: „Нека обликът ми се поражда от мен самия, а не да ми бъде натрапен!“ (с. 29).

Сянката на литературните лели

Началото на романа предпоставя дълъг и изпълнен с препятствия път на физиологическо съзряване, който очаква Юзек Ковалски. Тази гледна точка към романа определя и фигурите, с които неизбежно главното действащо лице се среща, за да придобие необходимия опит и да достигне крайната цел. Дантевият *Ад* („На попрището жизнено в средата аз се озовах в тъмна гора. И което е по-лошо, тази гора беше зелена“[5]) се припомня, за да се затвърди първоначалното впечатление за линеарността на инициацията като композиционна логика на романа. Първата среща на младия адепт го изправя пред портрета на лелите, „многобройните четвъртмайки, принадени, насосани, но искрено обичащи“. Всеки персонаж, свързан с посвещаването на хлапето в мъж, има функцията да отразява неговия образ и да конструира представата му за самия себе си. Угрижеността на лелите е обременяваща, тъй като те не приемат първоначалната неопределеност на младия индивид в социалната йерархия. Тяхното образотворчество е затруднено от отсъстващата самоидентификация на адепта: „не знаеха кой съм“ и „не знаеха как да разговарят с мен“ (с. 19). Романът посочва и необходимите предпоставки за началото на инициацията – неизяснението произход на адепта Юзек, роднинската угриженост на добронамерените лели (съпругите на чичото като най-приемливата фигура, персонифицираща посветителя), осъзнатата от адепта (физическа или духовна) негова незрялост, съзнанието за необходимата и неизбежна промяна. *Фердидурке* откроява посвещаването като сюжетно равнище с две основни значения – физическото съзряване (хлапето се променя в мъж) и духовното израстване (адептът търпи метаморфоза в посветения, в избавителя, в спасения). Юзек Ковалски намира най-удачното, спасителното решение за своето израстване – написва книга. От този повратен момент всяко от действащите лица, определящи съдбата на момчето, има своето двояко предназначение. Лелите от четвъртмайки, мили и сърдечни същества се трансформират в културни четвъртавторки, в „прилепени полукритички с оценки по списанията“, а прилепналостта като тяхно основно качество се онагледява от отношението им към изкуството. Романът въвежда и фигурата на учителя, която е колкото индивидуализирана чрез портрета на „културния филолог“ Т. Пимко, толкова и обобщение на „литературния специалист“, натоварен със социалната роля да оценява литературата. Ли-

[5] Гомбрович, В. *Фердидурке*, с. 18.

тературното посвещение се оказва далеч по-трудно – обременяващата угриженост на близките роднини е заменена с естетските критерии на независимите, дълбокомислените и решени на всичко «културни лели». Тяхното предназначение според фикционалния автор на Гомбрович е сравнимо с крайната позиция на Милан Кундера: „Литературната творба не се нуждае от специалист, за да бъде разбрана“[6]. Във *Фердидурке* функцията на литературната критика е синтезирана в метафората „ято бабички като пришити кръпки върху литературата“(с. 22). Посвещаването на младия писател е поставено под съмнение и по негова вина – мълчанието на момчето допълнително разколебава всички негови доброжелатели, „писателите мълчат относно своята инициация (най-важната си промяна) – превръщането си в публичен обществен човек“ (с. 21).

Романът забавя посвещаването на адепта, литературната биография на писателя е прекъсната. Учителят на Юзек го връща години назад в развитието му, като го въвежда против волята му в училищна среда, съставена от подрастващи деца. Главното действащо лице се озовава сред непосветени, чието обучение е привидно случващо се, ученическата среда е в начална фаза от духовното си развитие, а езикът на романа я определя като анонимна маса, съставена от „някакви преходни същества“ (с. 35). Традиционната схема на посвещаването изисква на всяка цена предварително да се изясни смисълът на пътя, по който адептът поема. Това е от особена важност, когато пред читателя се конкретизира смисълът на посланието, когато непосветеният е натоварен с предназначението на спасител на колективни общности. За литературния романтизъм, например, въведението в инициационния акт може да бъде загадъчното послание на посветителя (Шаман), въвеждащ адепта (Анхели) в предстоящите трудности и в мотивите за изминаването на пътя. Твърде често обаче посветителят премълчава множество изпитания, оставяйки адепта сам да придобие необходимото за инициацията познание (това съхранява и интереса на читателя към инициационния сюжет). Затова в митологията посветеният е надарен с изключителни качества, но допуска съдбовни и непоправими грешки поради незнанието си (Едип разгадава сложната загадка на Сфинкса, но не се самоидентифицира като жертва). *Фердидурке* пародира сакралната загадъчна развръзка на инициационния сюжет; много скоро след встъпването си в училищната сграда Юзек Ковалски (и читателят) разбира същността и ролите на училището – то не съвпада с представата за образованието като инструментариум, който посвещава в знанието. Образователната институция е поредна пречка пред осъществяването на инициацията; встъпването в нея е травестия на загадъчното въвеждане на адепта в първите стъпки на инициацията. Училището не култивира самостоятелността, проповядвана от философията на Просвещението, а се усъвършенства в извличането на „юношеска свежест и наивност“. Посвещаването е проблематично и поради демонстрацията на „анахронични педагогически похвати“, конструиращи изкуствена и изолирана социална среда. Образованието в романа не е очакваното про-

[6] Kundera, M. *On Criticism, Aesthetics, and Europe.* – «The Review of Contemporary Fiction». Summer 1989. Vol. 9, n. 2, 13–16.

странство на духовните изпитания, очакващи избраника. *Фердидурке* преднамерено пародира школските методи и персонифицира вдаскаляването, за да постави под съмнение този потенциал на училищната институция. Вместо това фикционалният писател опознава най-съвършения социален инструмент на петрификацията на националния литературен канон. Ето как емпиричният автор дефинира «приключението» в предговора към романа: на първо място, съзнателното и преднамерено несъобразяване на текста с критическите вкусове в конкретната литературна ситуация. Приключението означава да се предвиди неспособността на критиката да назовава значения в текста („романът ще остане неразбираем“) и да се приеме огорчението от маргинализирането („книгата няма да заеме трайно място в официалната култура“).

Мотивацията на неосъществения адепт е един от доказателствата за преобръщането на инициационния модел във *Фердидурке*. Юзек Ковалски прави всичко възможно да форматира представата за самия себе си, която въпреки усилията му остава тъждествена на чуждите очаквания. Самоосъзнаването на Аз-а е трескаво търсеното хармонизиране с идентификацията «отвън», тя се променя динамично и води до затворения кръг на несъответствията. Опитите на момчето (или на начинаещия писател) да преуспее в лабиринта от (литературни) вкусове са обречени на вечно лутане, и имат непредвидим край. В мита или вълшебната приказка пътят на познанието, осеян с трудно преодолими препятствия и смъртни опасности, е избор на адепта. В романа на Гомбрович не само че нищо не е по силите на Юзек Ковалски, но и очакваните помощници (лели, учители, приятели-съученици) не се справят със задачите си и почесто могат да попречат, отколкото да помогнат.

Учителят и лелите са «неизбежното зло», определящо посоката и ориентирите в движението на младото момче, както и представите на околните за индивидуалността на Юзек. *Фердидурке* затвърждава невъзможността да се разчита на подкрепата им, но без тях литературната инициация е невъзможна. Посвещаването на младия писател няма да се постигне, когато бъдат удовлетворени вкусовете на «културните лели». Спасението от тях се крие в освобождаването на авторското съзнание от естетските им оценки, в отказа от неизбежните съпровождачи на адепта. *Фердидурке* припомня *Божествена комедия*, тъй като фикционалният поет не може да стигне до чистилището или ада без своя водач, и припомня съпровождачите на бароковия пътешественик, неговата зависимост от розовите очила и юздата, натрапени в четвъртата глава на литературния лабиринт. Неволите на младия автор у Гомбрович започват от мига, в който започва оценностяването, от първото въвеждане на словесното изкуство в оперативни (критически) присъди, на които е придаден авторитетният статут на естетски категории. Оценностяването на литературното произведение е причината за непрекъснатата конфронтация на представи в романа. Посвещението, извършено от литературните лели и културните филолози, води до противоречие между намеренията на художествения текст и на читателя. Литературно-критическото писане не се оспорва с функцията му да опосредства, да въвежда читателя в еднократността на фикционалния автор и неговия литературен дебют в романа, иронизира се сериозността, с

която културните лели се вживяват в ролята на посветители, развенчава самодоволството им на самовлюбени оценители на красивото в изкуството, за които посвещаването в текста означава преди всичко аксиологична санкция. По този начин *Фердидурке* оразличава литературността от четенето, чиято предубеденост се определя от аксиологични и етични императиви. В предговора към испаноезичното издание на романа авторът предвижда несъвпадението на реалистичната традиция с литературната структура на текста, тъй като актуализираният инициациационен модел репликира морализаторския патос и поетиката на възпитателния роман. Затова младият писател Юзек Ковалски се чувства създател на биографията си единствено когато сам конструира представите за себе си, и когато съумява да ги наложи в чуждото мислене. Романът на Гомбрович търси спасението от сянката на «културните лели» в самоидентификацията на автора като демиург на посвещаването. Спасението на художествения текст от своеволията на критиците означава игнориране на тяхната водеща роля в посвещаването на читателя. Пародията на възпитателния роман се проявява и в корекциите, наложени върху правата и санкциите на литературната критика, ролите ѝ не се изчерпват еднозначно с възпитанието на читателските вкусове. Според Гомбрович отговорностите пред читателя са поделени между «лелите» и «филолозите» като постоянни спътници в биографията на литературното произведение, и самосъзнанието на автора за значимостта му в акта на опосредстването. *Фердидурке* не се опитва да освободи писателя от сянката им, а да префункционализира тяхното вездесъщо присъствие и съзнание за всесилност. Предварителните бележки в *Хазарски речник* съдържат достатъчно инструкции за употребата на романа, адресирани и към реалния читател, и към фикционалния автор. Последното от указанията на М. Павич, деветият «запазен откъс» от предговора на въображаемото издание от 1691 г. формулира авторската стратегия на посвещаването, а също така определя предназначението на «културните лели»: „Читателят е състезателен кон, който трябва да приучиш, че след всяка успешно изпълнена задача за награда го чака бучка захар. Ако захарта се забави, отиде задачата. Що се отнася до хората, които оценяват книгите, и до критиците, те са като измамените мъже: винаги последни научават новината“[7].

«Съживяването» на автора в художествения текст изпреварва привидно непредвидимото преместване на *Фердидурке* в различни културни пространства. Създателят на Юзек Ковалски актуализира фигурата на автора, казано с аргументите на романа, за да съхрани «съдържанието на изкуството». По този начин се реализира намерението на текста да запази биографията си от посегателствата на критиката. Всеки нов контекст съдържа риска и потенциалната нагласа да оценностява избирателно и да повтори крайностите на литературните лели и културните филолози в романа на В. Гомбрович. В подобна ситуация фикционалният автор избира между две възможности, от които първата е частно проявление на втората. В първия случай авторът не е идентичен с адепта на литературното посвещение, приема ролята на демиург на

[7] П а в и ч, М. *Хазарски речник*. «Народна култура». София, 1989, с. 29.

четенето и очертава границите на критическото писане. Така се конструира нов о контекстуално поле (в самия художествен текст, в пара- или метатекстове), за да се предвидят и обобщят бъдещи критически рефлексии. Демиургичната намеса на автора освобождава литературното произведение от предопределеността му спрямо средата, в която се появява. Новият контекст означава слабо позната и трудно проницаема среда; Д. Угрешич я определя като навлизане в нов „обществен договор, уточняващ местата на смеха, плачовете и насладите ни", тъй като „всяка промяна предполага и нов код на общуване"[8]. Много често, особено когато родната литература на «новодошлия» е една от източноевропейските, любопитството е деликатно прикритие на безразличието. В т о р а т а в ъ з м о ж н о с т се проявява в самоизключването на литературното съзнание от историчността на контекстуалните граници и във възприемането на литературното произведение като литературно-исторически факт. Аисторичното четене стои в по-голяма степен означава деконтекстуализация на художествения текст. Затова самоидентификацията на автора посредник е сравнима с невъзможността на литературния адепт да избира – с първите си стъпки в посвещаването той затваря след себе си пътя в обратна посока (портите зад него се захлопват, падащите мостове се вдигат, светските съпровождачи го изоставят в лабиринта-град-свят и т. н.).

Читателят като адепт

Като писател копнея за своя читател...
Д. Угрешич

Когато емпиричният автор напусне физическите граници на националното пространство, литературознанието актуализира националната литература като доминиращ критерий в четенето на литературния текст. В този случай степента на преводимост на националния език като съвкупност от културни кодове определя п р и н а д л е ж н о с т т а на художествения текст към средата, в която е създаден. Средноевропейският литературен контекст, конструиран от М. Кундера, преформатира европейската литературна картография и предлага читателска стратегия към Гомбрович, Кафка и Музил, несъответстваща на критериите на националните литературатурознания. Средноевропейското очертава културно пространство, което съдържа в себе си националната литература и не е нейна производна категория. Националната предопределеност на автора не е аксиоматично изискване в четенето, а той вече не е участник (или жертва) в типологични (биографични и литературно-исторически) сюжети като избора на изгнанието или завръщането към родното. Според Кундера четиримата писатели не са бездомници извън конкретни национални очертания, а са жертва на безразличието, проявено от страна на западната културна традиция. Затова актуализацията на културния мит *Средна Европа* у Кундера има двойнствен публичен живот в двете заглавия – *The Tragedy of*

[8] У г р е ш и ч, Д. *Четенето забранено*. «Факел». София, 2002, с. 84.

Central Europe (за западния читател) и *Únos Západu* (*Отвличането на Запада*) за източноевропейската публика и нейната следвоенна емиграция – оразличаващи две читателски аудитории със специфичната им културно-историческа компетентност. Освен диференцирането на средноевропейското наследство в пространството между цивилизациите на Изтока и Запада, актуализацията на културния мит освобождава литературния текст от задължителната принадлежност към националната литература. Поетиката на Гомбрович, например, традиционно се преоткрива или потвърждава като поетика на националния литературен гений, а в методологията на националното литературознание въпросът как да се чете роман като *Фердидурке*, написан в Полша и на полски език, е реторичен. Конструирането на нови контекстуални рамки еднозначно отрича ограничаването на литературния текст в границите на националноспецифичното. В източноевропейската литературна ситуация от втората половина на XX в. В. Хавел и М. Кундера онагледяват два противоположни модуса на авторската самоидентификация. Контрастът се проявява на равнището на литературния език и културните кодове: Хавел пише трудно преводими (не само на езиково равнище) драматургични текстове, контекстът им е непреводим, трудно разбираем в чужда културна среда поради отсъствието на аналогични референции, в западноевропейските и американските издания на романите си Кундера старателно заличава всяка следа, отпращаща към националния контекст, произходът на реалния автор няма никакво значение. И макар че западноевропейските читатели се нуждаят от актуализацията на конкретни факти от биографията на емпиричния автор (от особена важност си остават датите на отнемане на чешкото и придобиване на френско гражданство), през последните години критическата идентификация *czech writer* започна да се заменя от *czech-born writer*. Четенето «зад граница» е идентично нагласите на «домашната» литературна среда, според анализа на чеха Петър Билек тя все още търси „облика на автора, запознаването с неговия живот", функционализирането на писателя като „съзнание на нацията". Всичко това, по думите на литературоведа, е „неделима част от чешката традиция на четенето"[9]. Този модел може да бъде адекватен в случая с Хавел, чиято интерпретация изисква възпроизвеждане на социо-културния контекст. Различието на езиковите кодове в *Аудиенция*, например, се нуждае от пояснения и отпратки към обществените ангажименти на писателя дисидент, към забраната за публикуване и т. н. Биографичните данни са много важна част от оформлението на книгите на Хавел зад граница, в тях емблематичните биографеми съвпадат с национално значимите емблеми – Пражка пролет, Харта 77, политически затвор, забраната за публикуване у дома. В другата крайност Кундера редуцира четенето през призмата «живот и творчество» до единственото изречение „Milan Kundera was born in 1929 in Czechoslovakia and since 1975 has been living in France". Целенасочено търсената освободеност от националните литературни граници предоставя на Кундера възможността да предефинира непрекъснато

[9] Bílek, P. *Pojem «exilu» jako koncept neustálého zprostředkovávání a míjení*. – In: *Jak reflektujeme českou literaturu vzniklou v zahraničí*. Praha, 2000, s. 26.

значения в собствените си книги. *Шегата* претърпява няколко метаморфози от 1967-а до 1993-а; още при първото издание на романа авторът полага неимоверни усилия да «преформатира» политическата трактовка, но тридесет години по-късно я актуализира, определяйки в *Заветии и предателства* четиримата протагонисти в текста като „четири форми на разпадането на комунизма“[10].

Възрожденските рефлекси на националната литературна критика, налагащи на автора да бъде «съзнание на нацията», отъждествяват тази социална роля с обществено-политическия ангажимент. По този начин националната принадлежност на един писател се определя и с актуализацията на исторически (национални) митологеми. Така от началото на 80-те години сръбската литературна критика еднозначно определи романите на М. Павич като образци на националната литература, от една страна, и от друга, разпознаваше в тях заявен обществен ангажимент. Апологията на романиста от страна на специализираната критика доведе до противоречиви отзиви по отношение на неговите политически възгледи. Още повече самият автор не напусна страната си и този жест бе дефиниран като отказ от протест. Премиерата на романа *Кутия за писане* се случи по времето на военния конфликт в Косово и постави Павич пред поредното изпитание да заяви еднозначна подкрепа на националистичната (просръбска) кауза. Въпросите на журналистката от официалната югославска медия насочваха интервюирания към предпочитаните от нея отговори. Павич отказа да се (само)идентифицира като автор на политическа литература и остана привидно примирен, припомняйки как три от петте си романа е написал по време на война.

Деконтекстуализацията на литературния текст определя нова представа за способностите на читателя. Авторът е лишен от познатите културни кодове и не познава «новия обществен договор», за който пише Д. Угрешич. Изгнанието, избрано от Гомбрович, Кундера и Угрешич, и отказът от ангажиментите, свързани с ролята на колективна съвест (Павич) изключват националната културна история от компетентността на новия читател, чиито хипотетичен и обобщен портрет се проектира в очакванията на автора. За Гомбрович умението да се чете е сравнимо по важност с усилието да се фрагментаризира и оцелостява, значимостта му е сравнима с усилието на запомнянето и забравянето. Идеалният читател според Гомбрович е илюзия, тъй като той не може да възприема света и художествения текст в тяхната цялост. Павич избира формата на «литературния лексикон», за да помогне на непознатия си читател отново при оцелостяването. Лексикографското правило за важността на всяка

[10] „[…] четиримата протагонисти са конципирани като специфични комунистически светове, присадени върху четири европейски отминали времена: Лудвик, комунизмът, израстващ от острия волтеровски дух, Ярослав: комунизмът като желание за обновяване на патриархалното време, на миналото, запазено във фолклора, Костка: комунистическата утопия, присадена върху евангелието, Хелена: комунизмът като източник на ентусиазма на *хомо сентименталис*. Тези личностни светове са уловени в момента на тяхното разпадане: това са четири форми на разпадането на комунизма; което също е срутването на четири стари европейски приключения“ (Kundera, M. *Testaments Betrayed*. «Faber & Faber». London, 1995, p. 13).

речникова единица, определя и важността на всяка статия в романа *Хазарски речник*. Този принцип улеснява четенето на «лексикона» и привлича много по-широк кръг читатели. Книгата ще заинтригува както търсачите на „дума или име, което ги занимава в момента", така и тези, които ще я изчетат „от началото до края наведнъж, за да получат предства за хазарския въпрос и личностите, нещата и събитията, свързани с него"[11]. Читателят преминава през посвещаването в сюжета и историята на хазарската полемика независимо от това какви знания е усвоил от речника, колко от версиите на речника е разлистил, и доколко е осъзнал непълнотата на всеки един от трите варианта. В този смисъл четенето на *Хазарски речник* е доближаване до осъзнатата непълнота на човешкото знание, споделена от Юсуф Масуди в *Зелената книга* на мохамеданите. Посветеният читател на Павич е този, който ще прочете всички статии в лексикона, ще открие всички хиперлинкове, насочващи към наслагването на значения и тяхното допълване, и ще осъзнае логиката на вариативната повторителност, подреждаща сюжети, мотиви и персонажи в паметта на трите книги. Този читател има съвършената памет, в която се усъмнява Кундера, за да отрече понятието «идеален читател». Способността да разпознаем вариативното повторение на всеки мотив в романа (Кундера) е равносилна на усилието да запомним и разтълкуваме всички речникови статии на литературния лексикон (Павич, Угрешич), или на усилието да си представим литературното произведение като цялост, която авторът е фрагментаризирал (Гомбрович). Посветеният читател е ухажвана фигура в художествения текст - в споразумения, предложени от автора на „предварителни бележки" (Павич), в предговори на „одобрените" от писателя специалисти (Кундера), в авторските предговори, напътстващи читателя и коригиращи критиците (Гомбрович, Угрешич), в заличаването на границата между паратекста и текста на романа (Гомбрович). Литературната персонификация на копнежа по посветения читател Угрешич открива в „кубинската литературна фантазия" – торседорите, препитаващи се с производството на пури. Цената на една кубинска пура, според писателката не се измерва в механичната дейност по нейното свиване, защото „всеки един торседор по време на трудовия си стаж е изслушал цяла една библиотека"[12]. Затова слушателите на христоматийните литературни страници не са пасивни, имат съзнанието за цената на своя изискан литературен вкус и четенето им не се нуждае от посредничеството на критика или автора. Стойността на пурата се съдържа в пълноценното възпиремане, или по думите на Павич, Гомбрович и Кундера, в способността да открият всички връзки между статиите на един литературен речник, да запомнят «хиперлинковите връзки» на повторителността, свързваща мотивите и персонажите на романа, както и да реконструират литературния текст в неговата цялост. Посветеният читател е понятие, което 1) съдържа в себе си информирания читател, дефиниран от Стенли Фиш, 2) не се идентифицира с реалния читател, тъй като заменя неговото отсъствие в авторското съзнание, 3) не е тъждествено

[11] Павич, М. *Хазарски речник*. «Народна култура». София, 1989, с. 27.
[12] Угрешич, Д. *Четенето забранено*. «Факел». София, 2002, с. 11.

на имплицитния, тъй като претърпява метаморфозите на инициацията по пътя към смисъла, знанието или съвършената памет, 4) съдържа в себе си умението на електронния читател да помни текста чрез реконструкцията на хиперлинковете, които водят към него и, 5) може да се слее със сянката на «културните филолози» – ако торседорът от литературната фантазия на Д. Угрешич е изслушал цяла библиотека, „тогава все едно че пурата я е свил собственоръчно Джордж Стайнър". Представата за посветеният читател се персонифицира от адепта в литературната инициация – произходът на неговата фигура остава скрит, знанието си за света усвоява благодарение на „човешката пот и ритъма на думите, с които е напоена тежката кубинска пура" и разчита единствено на себе си, изоставен или отегчен от съпровождащите го «литературни лели» в акта на четенето.

Използвана литература

Alizart, M. Gombrowicz, W. *Entretien avec Jean-Pierre Salgas*, 2000
http://perso.club-internet.fr/mul/mul17-2.htm

Павич, М. *Почетак и крај романа.*
http://www.rastko.org.yu/knjizevnost/pavic/ruski/endofnovelrus.htm

Iser, W. *The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response.* «Fourth Printing». London, 1987.

Hodrová, D. *Román zasvěcení.* «H & H». Praha, 1993.

Еко, У. *Интерпретация и свръхинтерпретация.* «Наука и изкуство». София, 1997.

Why Gombrowicz or How Do the Author Want to Be Interpreted?

The text examines the relationship between critical identification of the literary work and selfidentification of the author as interpreter. The analysis reminds the defence of the concept of Central European novel (Kafka, Musil, Gombrowicz, Kundera) and defines the rhetoric of that critical opinion as selfdefence against violation by national literary. The paper compares work of W. Gombrowicz, M. Kundera, D. Ugresic and M. Pavic and describes the functions of literature as dictionary. The dictionary is a mode to codify the intentions in the literary work with the purpose – dominating of intention of the text over the intention of the reading (*intentio lectoris*). As a favourite Milan Kundera' book *Ferdydurke* is a crucial text in the rhetoric in the paper (as variant of literary initiation).

Dobromir Grigorov. St. Kliment Ohridski University of Sofia, Faculty of Slavic Studies, Associate Professor. Ph. D. Thesis: *Poetics and Rhetoric of the Milan Kundera's Novels.* Monograph: *Milan Kundera and the Knowledge of the Novel.* Sofia, 2001. Publications on Comparative Slavic Literary studies; XXth century Czech Literature; Czech Structuralism; relations between Structuralist Poetics and Reception Theory. Translated novels: *Théta* by Daniela Hodrová. Sofia, 2003.

Румяна Евтимова (София)

Жестовете на модернизма и гримасите на постмодернизма (Чехов и Гловацки)

Встъпление

Необходимостта от встъпление се налага както от прекалено обобщаващото заглавие, така и от статуса на този текст, мислен като втора част от една студия, заинтригувана от драматургията на Чехов и прочитите, които ѝ правят редица съвременни писатели. Втора част е, защото композицията се подчинява на хронологията на написването на изследваните Чехови пиеси *Чайка* (1896) и *Три сестри* (1901). Първата пиеса се съпоставя с *Чайка* на нашумелия през 90-те години руски писател Борис Акунин, а втората – с *Четвъртата сестра* на Януш Гловацки. Тъкмо полският текст предопределя присъствието ѝ в този сборник.[1]

Кратко съдържание на първа част

В нея са представени основните доводи, повлияли за избора на Чеховата драматургия. Те се аргументират с убедеността, че тази драматургия може да се чете като част от руския модернизъм. Използват се няколко основни «коза», подсилващи тезата, която знае, че още от времето на Чехов, та до наши дни няма окончателен отговор на въпроса към кое направление или школа принадлежи този писател.

Направена е обзорна ретроспекция на основните етапи в четенето на Чеховата драматургия, като се предлага следната систематизация:

Първи – времето на Чехов. Това е получилото своята характеристика «краевековие» между XIX и XX в., където се открояват:

1.1. Автопрочитите на Чехов

1.2. Прочитите, които правят негови съвременници, принадлежащи към различни литературни направления.

Втори – десетилетията, съвпадащи със «съветското» време, когато четенето се обуславя от идейно-естетически или идеологически презумпции.

Трети – периодът на съвременното четене от края на XX в. до днес, където попадат и прочитите на постмодернизма.

Информацията за съвремието на Чехов е почерпана от няколко основни източника. В своя *Дневник* Чехов записва или пък разказва пред други руски писатели (Толстой, Бунин, Горки) представите си за съвременния литературен живот, за собственото си писане. Оценките на Чехов за литературното обкръжение са лаконични, Той не приема „претенциозното“ и „самоцелно“ изкуство

[1] Първата част е включена в юбилеен сборник, посветен на 60-годишнината от рождението на проф. Б. Биолчев.

на новите „декаденти", но същевременно се отстранява и от класическата традиция.

У Чехов цялото семантично гнездо: «поетика», «стил», «естетика» се изчерпва с думата **талант**. „Ново е само това, което е талантливо. Което е талантливо, то е ново" – гласи една от Чеховите аксиоми, близка до известната му крилата фраза: „Краткостта е сестра на таланта". Сентенциите заместват теоретизирането, а себеизява остават самите текстове.

Чехов трудно се самооценява като творец и може би тъкмо поради тази причина той не се и самоопределя към съвременна школа или направление. Чехов обаче е припознат от създаващите и пишещите за «новото изкуство» на краевековието.

Василий Розанов, Инокентий Аненски, Дмитрий Мережковски, Андрей Бели, по-късно формалистите Виктор Шкловски и Борис Ейхенбаум, без да се пропуска и Бунин, разпознават Чехов като граница, отчетливо минаваща между класическия канон и модерна. Опитът на модернистите да видят Чехов като «начало» е «забравен» от съветската литературна история (1921–1991), която праща Чехов при класиците, а те са такива, защото са «критически реалисти».

Към средата на 80-те години на XX в. започват разночетенията на Чеховото творчество и създаването на метатекстове с различен методологичен подход. Чехов е прочетен също и от редица съвременни писатели (В. Ерофеев, Б. Акунин, М. Грийн, Я. Гловацки е др.), мнозина от които принадлежат към постмодернизма.

Сам по себе си техният прочит е твърде любопитен материал за анализ. Сдвоените им с чеховските оригинали произведения стават обаче и обект на онези изследователски стратегии, които оразличават литературата като палимпсест, като трансгресивен акт, като поле за интертекстуалността, като създателка на симулакрите. Тези стратегии се прилагат актуално, особено за да бъде разпозната изобретателната стихия на «Великия комбинатор», разиграл се в литературата от края на XX в. – постмодернизмът.

Сърцевината на текста, определен за Първа част, носи заглавието «*Чайка* след «*Чайка*». Анализът се целеполага от хипотезата, че драмата *Чайка* диалогизира активно с поетиката на модернизма. Без да приема програмите на «съвременниците-декаденти», които се опитват да предпоставят развоя на руската изящна словесност, на театъра и на другите видове изкуства, Чехов предлага модели на очакваните нови форми. Именно Чеховата драма, към която и Толстой, и Бунин, и Набоков, а и не само те, имат толкова претенции, е белязана с авторския знак за уникалност. Чеховият автограф е сложен под текст, пълен с уловки, недоизказаност, условности и може би в това е примамката за следващите поколения драматурзи. Именно Чеховата драма заражда онази разколебаност на класическия канон, която впоследствие разрушават авангардизмът и абсурдизмът.

Идеята, че чеховският модернизъм се експлицира чрез «жестове», се защитава с конкретни примери и се проследява как тъкмо те се «изкривяват» в «гримаси на постмодернизма» в *Чайка* на Б. Акунин[2].

[2] Акунин, Б. *Чайка*. – «Новый мир», 2000, № 4.

Връзката на модернизма с постмодернизма в двете *Чайки* е потърсена като връзка между оригинал и копие, продължаващо деструктивните елементи, съдържащи се в Чеховия текст, доизясняващо, доразвиващо линията на девиантното.

Доколкото литературоведският текст е в силна зависимост не само от субективните интенции на своя автор, но и от базисния текст, сдвояващият *Три сестри* и *Четвъртата сестра* прочит тръгва по свой път. Разбира се, отключваща стратегия на четене си остава хипотезата, че Чеховите драми носят белезите на модернизма.

Втора част. „Тъгата е руската медитация“ (В. Ерофеев)

– Каква е нашата основна разлика от всички останали хора?

– Омразата към правата линия.

– Куклички! Време е да се разкараме от Москва…

В. Ерофеев[3]

Чеховските *Три сестри* са вече стогодишни. Те имат богато родословие от «царски щерки», «девици – очакващи принца», митични същества и литературни героини[4]. От времето на появата си през 1901 г. до днес са повели подире си голяма върволица, в която, макар и с променени имена и облечени по модата на своето време, събраните «самозванки» все се озъртат назад, към «истинските» сестри[5]. Сред наследничките на Олга, Маша и Ирина са Вера, Таня и Катя от *Четвъртата сестра* на Януш Гловацки. Макар че самият писател твърди, че тя „не е версия или литературно продължение на *Три сестри*. Това е само ироничен намек на Чехов. Един опит да се запишат краевековната лудост и шутовщината. Това е дълбок поклон пред петата стихия – парите, която весело надделява над огъня, водата и т. н. Тя е разказ за това как любовта се справя в тежки времена“[6].

Двете заглавия насочват възприемателя най-вече към образите на сестрите. Тук обаче анализът се интересува преди всичко от набелязания обект на изследване – поетологическите «жестове» и «гримаси». Хипотезата за чеховския модернизъм се аргументира в случая с наблюдения върху хронотопа. «Видимата» част от текста (четен или инсцениран) на *Три сестри* е послушна на предписанията за «класическото триединство».

---

[3] Ерофеев, В. *Три сестри.* – В: *Енциклопедия на руската душа.* Москва, 1999.

[4] Интертекстуалността на «трите сестри» е оригинално прочетена от Л. Димитров в *Драматургията на Чехов - динамика на неизменността* (В: *Руска литература XIX и XX век.* Пловдив, 2002).

[5] Вж. *Вишневи сестри* на М. Грийн, *Три момичета в небесносиньо* на Л. Петрушевская и др.

[6] Głowacki, J. *Czwarta siostra.* Warszawa, 1999 [на корицата].

«Видимото» място, обитавано от семейство Прозорови, показаният времеви отрязък от живота им, ситуациите, възпроизвели сценичната действителност, са затворени в границите на целостта. Отделните части обаче са всъщност с подменена семантика. Къщата е само жилище, докато истинският дом е останал в Москва. Корените на семейството са пресечени, то е лишено от възможността да поддържа своите традиции, своя стил. Дори церемониите са поскоро бутафорни, защото са загубили семантиката на комуникативни жестове. (Целуването на ръка, внасянето на самовара могат да се интерпретират и като сантиментален, но и като ироничен жест.) Ефектът на подмяната е положен в основата на всяко случване от първо действие. Репликата на Олга, фиксираща в началото сценичното време, сякаш предопределя неговата двойственост. Денят е годишнина от смъртта на бащата и имен ден на Ирина. Поменът и празникът се самоотричат чрез своята трагична зависимост. Празникът сякаш е предварително обречен на не-случване, защото се е случила смъртта, която окончателно е разделила сегашното от миналото. И колкото и «ведра» да изглежда Ирина с бялата си рокля, нищо не може да бъде както преди. Животът сега е постоянно отделяне от истински любимото, останало в спомена. В миналото животът е бил, докато сега – не е. Сегашното е само подмяна, където постоянно се осезава липсата, отсъствието. Животът в затънтената провинция е «бдение над Москва» и съответно отменя необходимостта от помен за бащата. Модернизмът не приема за ценност екзистенциалното «тук и сега», защото е профанация на битието, празен «маскарад» на «сенки» или «шутове». В *Три сестри* подменилото «красивото вчера» днешно е противно и поражда погнуса, умора, скука. Жестовете на емоционално изразяване на трите сестри са трите лица на депремираната статичност. Олга е непрестанно изморена, Маша си подсвирква или рецитира откъси от *Приказка за цар Салтан* на Пушкин без връзка с общия поток на речта, а склонната ту да се разплаче, ту да се развесели Ирина е близка до истерията. Появата на Наталия Ивановна – годеницата на Андрей, е всъщност овеществената безвкусица и пустота на конкретното заобикалящо. Колкото и протяжно да е екзистенциалното време, то е взаимнозаменимо и предвидимо в своята повторителност. Колкото и внушения да прави паратекстът за това, че героините осъзнават траенето на личностното си време (те непрекъснато уточняват възрастта си, споменават маркерите, отчитащи хода на времето), толкова «по-изгубено» е то, толкова побезпомощно е също да се въплъти в спомени. Има един Спомен, който смислопоражда и мечтите, и визията за Бъдещето – Москва. И колкото повече това «днес», в което перманентно пребивават сестрите, се отдалечава от «красивото вчера», толкова по-далечна и непостижима става и неговата проекция – «прекрасното утре». Така представеното от екзистенциалното невъзможно време драматургично време настойчиво напомня времето в театъра на абсурда. Рефренният разговор, подеман от Вершинин през неравномерни интервали, за живота след 200–300 години подсилва абстрактността на сегашното личностно време. Подмяната на акта с пасивната съзерцателност, на действената позиция със статично-умозрителната внушава същинското отсъствие от живота *hic et nunc*. Думите изместват ставането и сценичната действителност се «случва» на

думи. Разказани са всички важни екзистенциални събития: смърт, женитба, изневяра, опит за самоубийство, дуел, смърт, разказани са миналото и бъдещето. «Видимото» е наглед на екзистенциалната пустота, защото желанията остават само във въображението. Осъществено, желанието също вече не носи очакваната радост. Мечтаният «труд» например се приема с отегчение, ако се извършва в действителност.

Така, в допира с конкретното чеховският персонаж проявява «другото» си лице, но актуалният момент не го разгражда. Дълбоко, в несъзнаваното е имплантиран «непобедимият» мечтател, който продължава в своя унес да вярва, че ще разгадае «тайната». От рамката на съобщението за смъртта (в началото – на бащата и в края – на брата) се изплъзва красивият разказ за живота от «спомена за бъдещето» (в началото за миналия – в Москва, в края – за бъдещия «някъде – някога»). Отново Олга завършва сценичното действие със своето патетично: „Нека живеем!". Остава екзистенциалният въпрос: „Защо?" и завесата пада, за да разграничи сцена и зрители и да изправи и две пространства на въобразената екзистенция пред знанието за „абсурдните стени" (Камю).

В *Четвъртата сестра* така, както се полага на постмодернизма – бъдеще няма (Еко, Епщейн). То не е мечтаното красиво утре, за него не се мисли като за «другото». То може да бъде само и единствено избягалото от ужаса на сегашното – оцеляване.

В *Четвъртата сестра* на Гловацки «нещата от живота» са «тук и сега» и са струпани в тясното «видимо» пространство на сцената. Всичко се случва «пред очите» на въобразения зрител: смърт – удостоверена с трупове: на майката (в началото), на Костя в средата на «екшъна», на всички действащи лица в края (с изключение на Бабушка), раждане, секс, пиянство (постоянно), ядене, разбличане, преобличане и т. н.

Преднамерената «видимост» е превърната в зрелище, оголващо живеенето «сега» в неговата непривлекателност. Разрушени са канони, стереотипи, единственият «оплаквач» на красивото, «гордо» и «славно» минало е генералът, който обаче е адекватен и на „новата стихия" (Гловацки). От зейналия процеп между «невъзвратимото» минало и неясното бъдеще вее Хаосът. И макар гърчещи се в гримасите на гротеската, героите на Гловацки са трагично «разпнати» върху своята неспособност и незнание.

Всеки опит да се проникне извън омагьосания кръг завършва с крах. Инцестът на сегашното с миналото ражда уроди, нормалното зачатие е невъзможно. Родената от Вяра – Надежда, избира с „първата глътка въздух" и своята „любима играчка" – автомата и застрелва току пред *happy end*-а събралите се майка и татко, леля Катя, носителя на «Оскар» Джон, дядо и т. н., и т. н. Бабушка е спасена от бронирана жилетка, която освен живот ѝ е донесла и много пари.

> Полицията се опитва да изясни откъде едно бебе е можело да има калашник и дали е действало само. Аз знам, че то го направи само, защото бях там, оцелях само защото, слава на Бога, бях със своята бронежилетка, която е проектирана от Иван Иванович Зосимов и ще бъде представена в неговата есенна колекция...

Екшън, трилър, илюзиите на Глобализацията, „тайните и опасни връзки“ с миналото, чийто «чип» без съмнение е скрит в несъзнаваното – такъв е светът на днешното, стоварен върху «бедната глава» на Чехов. Може би една тъжна и безпощадна Мъдрост, каквато постмодернизмът отказва на съвременниците си е добър завършек: „С неговите камъни – по неговата глава“.

The Gestures of Modernism and the Grimaces of Postmodernism: Chekhov and Głowacki

This paper has been construed as the second part of an essay on Chekhov's dramas and their interpretations by a number of modern writers. The paper presents the main reasons for selecting Chekhov's works based on the understanding that they can be read as integral to Russian Modernism. The paper contains a summary of the main ideas of part one entitled 'Seagull' after 'Seagull'. The author believes that Chekhov's Modernism is revealed through gestures that are deformed into 'grimaces of Postmodernism' in the play of B. Akunin. The second part presents an interpretation of Chekhov's *Three Sisters* and Janusz Głowacki's *The Fourth Sister*. The included analysis is focused mostly on the targeted subject of analysis: the poetological 'gestures' and 'grimaces'. In *Three Sisters* the modern has replaced 'the beautiful past'. Hence, it is repulsive, boring and tiring. The gestures of the three sisters' emotional expression present the three faces of depressed statics. The 'today' that is the permanent abode of the sisters is becoming ever more remote from the 'beautiful yesterday' and its projection onto the 'wonderful tomorrow' is getting ever more distant and out of reach. In *The Fourth Sister* there is no future, as one would expect from Postmodernism anyway. The future is not the cherished beautiful tomorrow; it is not perceived as something different. It can only be related to survival – avoiding the horror of the present. In Glowacki's *Fourth Sister* 'the facts of life' happen 'here and now'; they are cluttering the narrow, 'visible' space of the stage. Everything takes place 'before the eyes' of the imagined viewer. Actions, thrillers, globalisation illusions, 'dark and secret links' with the past whose 'chip' has been undoubtedly hidden in the subconscious: this is the world of today dumped on Chekhov's 'poor head'.

Rumyana Evtimova: Associate Professor at the Department of Russian Literature, Sofia University; Ph.D. Lectures and seminars on History of the Russian literature of 20th c.; Specialised Lecture Courses: Narrative Structures in Russian Prose, Motivology of the Russian Poetry of the «Silver Age», Poetry of Russian Emigrants. Translator from Russian, Byelarussian and Polish. The main publication of R. Evtimova are in the field of Russian and Comparative Slavic Studies: *Symbol and Motive in the Poetry of V. Brusov and A. Beli.*

Морис Фадел (София)

Пол де Ман и постмодерността

В късните си текстове Пол де Ман започва преосмисляне на понятието за история, в което на събитието е даден решаващ глас. „ ...Историята... е мислена като едно събитие, едно явление“[1] (*Aesthetic Ideology* 1997, p. 133.) – твърди Де Ман. Но какво е събитие? Защо именно на него е предоставена такава значимост?

Във връзката между историята и събитието няма нищо смущаващо. Тя отдавна се е превърнала в нещо самоочевидно, неподлежащо на дискусии. Едва ли бихме могли да си представим история, която да е освободена от присъствието на събитието, която да не се състои от събития или да не разказва за събития. Статусът на събитието обаче е минимализиран. Той е подтиснат от по-обширните концептуални идеологически рамки, в които се мисли и вписва събитието. Неговата уникалност е репресирана като е включена в контекстуализиращи и тълкуващи я наративни стратегии. „Често приписват като достойнство на съвременната история премахването на отдаваните някога привилегии на единичното събитие и разкриването на структурите на дълготрайното време“ – казва Мишел Фуко в *Порядъкът на дискурса*[2].

Понятието «време» в това изречение е важно. Връзката «история – време» е не по-малко устойчива от връзката «история – събитие». История притежава онова, което е във времето. Да си във времето означава да не си идентичен на едно първоначално «себе си», да се променяш. Промените са различия. Те : разкриват в събитията. Рухването на берлинската стена е знак, че нещо се е учило в най-новата история на Европа, че Европа вече не такава, каквато е ила в периода на Студената война. Връзките «история – време» и «история - събитие», следователно, се интегрират в една структура: «история – време - събитие», която изгражда дискурсите на онова, което Фуко нарича „съвременната история“.

Два от елементите в структурата – историята и събитието – присъстват у Де Ман. Под въпрос е времето. Отказва ли се Де Ман от него? Има основания за подобен извод[3]. „Историята не е [...] е темпорално понятие, тя няма нищо общо с темпоралността...“ (*Пак там*, с. 133) – заявава категорично Де Ман. Ако това е така, ако е възможно изобщо историята да бъде мислена извън разбиранията за време, извън категориите на миналото, настоящето и бъдещето, извън представите за нея като процес, движение, тогава тя би се све-

[1] „History is not thought of a progression or a regression, but is thought of as an event, an occurrence“ (D e M a n, P. *Aesthetic Ideology*. University of Minnesota P. Minneapolis, 1996, 1997[2]).

[2] Ф у к о, М. *Генеалогия на модерността*. Прев. Вл. Градев. Университетско изд-во «Св. Климент Охридски». София, 1992, с. 24.

[3] „History is... not a temporal notion, it has nothing to do with temporality...“ (*Ibidem*, p. 133)

ла само до събитието. До единични, неповторими събития, които се случват, без да образуват кохерентни цялости, каквито се стреми да конструира традиционната историография, но и без да възникват процепи между тях, с които е ангажиран антитрадиционалисткия генеалогически проект на Фуко, защото процепът става разпознаваем по отношение на непрекъснатостта, а такава не е налице във възгледа на късния Де Ман за историята.

Все пак може би съществува някакво място за времето. То би се разкрило, ако видим събитието и времето като идентични. Тъй като и двете притежават една и съща характеристика: различието. Събитието променя. То разделя света на «преди» и «след» себе си. Така то извършва онова, което и времето прави.

Ала събитието–време или времето–събитие не би могло да се мисли като протичащо. Защото протичането е свързано с възгледа за континуитет, а той липсва в разбирането на Де Ман за история. Събитието–време или времето–събитие се свежда до отделния момент, до мига, който обаче не изгражда връзки с други мигове, не се съчетава с тях. Историята при Де Ман е дистанцирана от тоталността във възможно най-радикален смисъл. Също така в нея липсва и каквато и да било следа от човешко участие. Тя не се прави от индивида, народа, класата или партията. В този смисъл времето, схващано като събитие, е разграничено от субективността и опита. То не е „нагледното представяне на самите нас и на нашето вътрешно състояние“[4], както настоява Кант и традициите в новоевропейската философия, повлияни от това определение, а е по-близко до обективното време на Нютоновата физика, само че е несводимо до понятията за единност и процесуалност.

Проблематичният статус на времето затруднява или прави невъзможно превръщането на историята у Де Ман в дискурс. Дискурсът се разпростира във времето. По-внимателният поглед обаче би констатирал, че ситуацията е по-сложна. Дискурсът се разгръща в онова, което сам конституира. Създавайки впечатление, че следва времето, че се разстила в него, той всъщност установява и се развива в един темпорален модел на последователното разгръщане на играта между приликата и разликата. Моделът е неприложим към понятието за история на Де Ман. То не предполага игра на приликата и разликата.

Ако дискурсивизирането на историята е възпрепятствано, тогава под въпрос става и традиционната връзка между историята и политическото, историята и властта, тъй като политическото се разполага в сферата на дискурсивността. Разклащат се и основанията на дискурсите на историографията, които представят историята и едновременно с това упражняват властови актове над нея, превръщат я в икономия, привилигировайки едни събития или интерпретации над други.

Историята при Де Ман не може да се превърне в разказ. Тя е онова, което не би могло да се разкаже, точката, предела, където разказа не би могъл да се състои, невъзможното, непостижимото за него, неразказваемото. Ако приложим известното типологическо разграничаване на един от теоретиците

[4] К а н т, Им. *Критика на чистия разум*. Прев. Ц. Торбов. Изд-во БАН. София, 1992, 112–113.

на постмодерността – Жан-Франсоа Лиотар, – между «метаразказ» или «голям разказ», като свързан с модерността, и «малък разказ», като присъстващ в постмодерността, към разбирането на късния Де Ман за история, ще се окаже, че това разбиране не е нито модернистко, нито постмодернистко, тъй като то проблематизира собствената си разказваемост, разкъсвайки по този начин традиционната и отдавна приета едва ли не за природна даденост връзка «история – разказ». Де Ман не се вмества нито в неосъществилия се, приключил или незавършил (според различните оценки за него) проект на модерността, нито в постмодерността.

Обсъждайки историята, повече или по-малко говорихме за същностното според Де Ман за нея – събитието. В *Порядъкът на дискурса* Фуко обръща внимание на необходимостта от философия на събитието: „...Какъв статут трябва да дадем на понятието за събитието, тъй рядко взимано предвид от философите?“[5] Той очертава противоречива картина на това понятие. От една страна, събитието не е мислено като притежаващо субстанциален и метафизически характер. То няма ясна, определена идентичност, не е нещо устойчиво, винаги по един и същи начин разпознаваемо, няма форма, не принадлежи към очевидностите – иначе казано – надали е нещо. „Събитието не принадлежи на телата“ – твърди Фуко[6].

Ала от друга страна, събитието не е дефинирано от отношението, не е отражение на случващото се в нечие съзнание, оценка, фикция или интерпретация. Събитието е конкретно, наличестващо. То надхвърля визиите ни за него и не е техен продукт, не е въображаемо, простира се отвъд субективността. Фуко го свързва с материалността. Но как така то се отнася към нея и същевременно не е част от порядъка на телата, нещата от света? Фуко го включва в сферата на „материализма на безтелесното“[7]. Но как да бъде мислен този материализъм? Мислим ли е той изобщо?

Странното понятие за материалност, употребено към понятието за събитие, се среща и у Де Ман. „... Материално явление, нещо, което се случва материално, което оставя следа върху света, което прави нещо на света като такъв...“ – се казва в лекцията *Кант и Шилер*[8]. Тук събитието е определено от действието. То прави нещо, при това без наше участие, без намесата на субективността и на фактори извън него. Събитието е действието, разграничено от онзи или онези, които го направляват, които действат. То е причиняването без причинителя.

Бидейки действието само по себе, събитието не се вмества в разпространените представи за материалност. То не е тяло, не е оформено. Все пак обаче Де Ман твърди, че е материално. Не е ли неговото настояване близко до парадокса на Фуко, който свързва събитието с «материализма на безтелесното»?

---

[5] Ф у к о, М. *Цит. съч.*, с. 25.

[6] Ф у к о, М. *Цит. съч.*, с. 25.

[7] Ф у к о, М. *Цит. съч.*, с. 26.

[8] „...Material occurrence, something that occurs materially, that leaves a trace on the world, that does something to the world as such...“ (*Ibidem*, p. 134)

Може би бихме били в състояние да се докоснем до този особен «материализъм», ако се взрем в израза „което оставя следа върху света“ („that leaves a trace on the world“), с който е охарактеризирано «материалното явление» (*material occurrence*). Думата *trace* в английския има много значения. Тя е 'следа' и 'знак'. Следата и знакът не са материални в традиционния смисъл на думата. Те не са тяло. Тяхната функция е да насочват към телата и материите, които не са налични, отсъстват.

Ала *trace* е и 'белег'. В белега вече се чувства материалността. Той не е тяло, но е локализиран и разпознаваем, обозначава територията, където събитието е протекло. Белегът е рана, нанесена от него. Тя е резултатът от действието му, от действието, което е самото събитие. Раната е място на болката. Болката не е материална и въпреки това я усещаме като тук-и-сега присъстваща, оставена от нещо, което чуждо, друго по отношение на нас, което не е наша фикция. Би могло да се каже, събитието и неговите последствия – знакът, следата, белегът – притежават чертите на «материалната безтелесност» на болката. Те са болка, независимо дали това е болката на щастието или на страданието.

Последната болка – на страданието – се оглежда в едно събитие, което поради промените, които причини и които дълго ще тревожат, може би най-много заслужава да бъде назовано «събитие»: става въпрос за случилото се на 11 септември 2001 г. Ако се опитаме (и ако е възможно това) да повдигнем воала от идеологизации и интерпретации, които, както всички идеологизации и интерпретации, целят да прикрият и омекотят травмата, възникнала от събитието, ще видим, че станалото разкрива непоносимото и твърде познато присъствие на смъртта. Действието, което се извърши на 11 септември, бе действието на смъртта.

Шокът, който предизвика то, е показателен. От една страна, той като че не би трябвало да е тъй силен. Нали смъртта е нещо, с което сме наясно от детството, с което неизбежно се сблъскваме при загубата на близки? От друга страна обаче, в модерния Запад тя е постоянно игнорирана и маргинализирана. Медицината заема толкова важно място днес, защото в основата ѝ е негласното обещание да постигне някога излекуването на всички болести, да доведе до пълната победа на живота. Светът на Интернет, на «мрежата» е позитивен. Единствената негативна черта в него е липсата на негативното. Това е поле на непрекъсващата игра на репрезентациите, на трансформациите на едни репрезентации в други, при което няма болка, загуба, последни решения – това е сякаш реализацията на постмодерността.

Станалото на 11 септември втъка отрицателния опит в страната, където технологичният напредък позволи идеи като тази за «големия текст» на Барт или за «ризомата» на Дельоз и Гуатари да се превърнат в ежедневие. В такива идеи възможността на действието е съмнителна. Действието означава радикална промяна и непредвидимост, разкъсване в последователността на времето, свеждане на времето до единичния миг. Промени в «големия текст» или «ризомата» може и да се случват, но те са винаги предсказуеми, защото не засягат самите рамки на «големия текст» и «ризомата». Същото може да се каже и за постмодерността, за света на «мрежата». 11 септември неочаквано реаби-

литира действието, а оттук и събитието и историята, които за Де Ман са свързани с него. В този смисъл, ако трябва да прочетем болезнените знаци и следи на случилото се, то те биха свидетелствали за делегитимирането на постмодерността. Тя може и да продължи да бъде теоретизирана, но вече няма да бъде адекватна на актуалната ситуация.

Трудно е да се каже как това делегитиране би се отразило на мисленето за литературата. Не е изключено обаче разглеждането ѝ, което я дистанцира от материалността (вижда я, например, като фикция или репрезентация на друга репрезентация) да се окаже под въпрос.

Paul de Man and Postmodernity

The paper examines the concept of history in the late works of Paul de Man. It tries to use this concept as an opportunity for critique of postmodernity. De Man's interpretation of history differs from its traditional understandings, which connect history with time and story. De Man challenges this relation. According to him history is what cannot be narated; it is the point where the story couldn't take place. At the end of the paper is suggested an interpretation of the notion «material occurrence» in De Man.

Maurice Fadel was born in 1973. He graduated Bulgarian Philology and Philosophy at the St. Kliment Ohridski University of Sofia. In 2002 he defends a dissertation on History and Interpretation in Paul de Man's Conceptions. He is the author of the book *Paul de Man: Experiments with the Impossible* which is the first monographic examination in Bulgaria of the American literary scholar Paul de Man.

Пламен Антов (София)

Българско и постмодерно

1. Една от амбициите на този текст е да провокира в някаква степен валидността на общоприетото схващане за универсалния характер на постмодернизма. За изходна позиция би могло да ни послужи обстоятелството, че отличителна черта на българския постмодернизъм е неговата най-пълноценна художествена реализация в поезията. Докато прозата е в по-голяма степен склонна да се подчинява на универсални, внесени отвън схеми и модели, то поезията е обладана от порива да ги разчупи и, отклонявайки се от парадигмата, да изрази някакви национални специфики. Възможното обяснение би могло да е, че поезията, бидейки най-примитивната форма на словесност (примитивна в отвеждащия към магическото смисъл), е и най-свързана с атавистичното, несъзнаваното, инфраличностното.

Всъщност това е и непосредственият обект на този текст, разглеждащ българската постмодерна поезия от 90-те години на XX в. през специфичния ѝ интерес към синкретичния образ на Българското. Най-категорично този интерес е заявен в поредица заглавия на автори преди всичко от кръга на седмичника «Литературен вестник», появили се в периода от 1994 до 2000 г.: *Изворът на грознохубавите* от Ани Илков (1994), *Българска христоматия* – колективна мистификация от Бойко Пенчев, Георги Господинов, Пламен Дойнов, Йордан Ефтимов (1995), *Черешата на един народ* от Г. Господинов (1996), *Висящите градини на България* от Пл. Дойнов (1997), *Българско народностно тяло* от Божидар Богданов (1997), *Слизане в Египет* от Бойко Пенчев (2000) и др.[1], както и важното списание «Български месечник», появило се през 1997 г. Вътрешно обособено и концептуализирано, това направление се очерта като една от доминантите в младата българска поезия през 90-те години, а лично според нас то е най-важното явление в нея.

Българският постмодернизъм се заражда в самия край на 80-те години като съпротива срещу разпукващия се социализъм – първият «голям разказ», който трябваше да бъде деконструиран. Началото е положено от интелектуалния кръг «Синтез», т. е. от философската есеистика на автори като Ал. Кьосев, Вл. Тодоров, Ив. Дичев, Ив. Кръстев, от самиздатските списания «Глас» и «Мост» на Вл. Левчев и Е. Сугарев. В поезията този ранен етап на българския постмодернизъм се проявява най-категорично в дейността на кръга «Петък

[1] Тук бих проявил нескромността да прибавя и една от своите книги – *Сантиментална география* (2000) – не само като пример за това, как понякога литературоведските пристрастия определят поетическите инвенции, но и заради амбицията на книгата поетически да резюмира и изговори, т. е. в някаква степен да приключи българския постмодернизъм на 90-те през призмата на проблема за Родното. Няма да бъда далече от истината, ако добавя, че настоящата студия има да голяма степен своя първообраз именно в тази книга.

13», и най-вече в пърформансите на Бойко Ламбовски и Мирела Иванова, а върховната си опредметеност намира в стихосбирката на Б. Ламбовски *Ален декаданс* (1991), както и в първите «следдесетоноемврийски» книги на Константин Павлов *Появяване* (1989), *Агонийо сладка* (1991), *Убийство на спящ човек* (1992), съдържащи предимно по-отдавна писани творби. Тук големият подлог на иронично-пародийната деконструкция е отмиращата «на живо» тоталитарна действителност. В този най-ранен период – докъм 1992–1993 г. - българският постмодернизъм, поради натиска на актуалния политически контекст, се изразява на екстатичния «революционен» език на «класическия» авангард от 20-те години. Специфичните за постмодернизма явления (ирония, пародия, реабилитация на битовото, баналното, антипоетичното, деконструкцията на идеологическия език) са по сложен начин колажирани с типична модернистка жестуалност – политически ангажимент, вкус към провокацията и скандала, подчертана склонност към соматизиране на поетическото послание чрез специфичния жанр на пърформанса, встрастеност в писане на манифести. Поради всичко това този период беше определен като неоавангард[2].

Постепенно, за няколко години, постмодернизмът успя да избистри поетиката си, да се освободи от модернистките си комплекси. В смисъла, който тук ни интересува, решителна се оказа книгата на А. Илков. След като се беше «разправила» със социализма, младата българска поезия се насочи към същинския метаразказ – Българското като свръхценностна проява на най-дълбинните общностни идентификации. Този интерес към Българското се изразява преди всичко в заиграване с възрожденския етноцентризъм, в който кристализира модерният български идентитет, в подчертан интерес изобщо към Възраждането – епохата, създала генофонда на българското мислене-за-себе-си.

2. Метаразказът на Българското е само на пръв поглед частен. Всъщност това е фундаменталният разказ на българската модерност, абсорбирал важните метаразкази за историята, знанието, свободата, труда, езика, нацията, държавността. Неговото постигане като верига от еманципации – на нацията чрез историята, на личността чрез нацията – е специфичната рефлексия на универсалния просвещенски проект – по-скоро негова метонимия, отколкото калка. Отчитайки спецификите на конкретната социополитическа ситуация, и преди всичко особеното място на проблемите за държавността и религията (вярата) в нея, можем да констатираме, че българският просвещенски проект се вписва напълно в класическите дефиниции на модерността: „създаване на капитал и мобилизиране на ресурси, развитие на производителността на труда, налагане на централизирана политическа власт и създаване на национална идентичност, разширяване правото на участие в политиката, на урбанистичните форми на живот, на формалното училищно образование, секуларизация на ценности и норми и т. н.“[3]

[2] Д о й н о в, Пл. *Към началата на българския неоавангард.* – «Литературен вестник», бр. 16, 29.04. – 5.05.1998; Д о й н о в, Пл. *90-те: разграниченията и близостите на свободата.* – «Литературен вестник», бр. 35, 4–10.11.1998.

[3] Х а б е р м а с, Ю. *Философският дискурс на модерността. Дванадесет лекции.* Изд-во «ЕА».

Именно постигането на Българското като средоточие на всички политически, стопански и културни еманципации конституира българската модерност през XVIII и XIX в. като специфично усилие за приобщаване към универсалното, за излизане от частното, анонимното, аисторическото и влизане в универсума на историята.

Моделът на Българското като общностна идентификация, базирана върху съзнанието за история, е зададен, разбира се, от Паисий. Чрез *История славянобългарска* българското битие е изтръгнато от митичното, кръговото и положено в отворената перспектива на линейната хронология. Митическата общност е идеологически трансформирана в нов тип историческа общност, вече не фолклорно-патриархална, а исторически детерминирана, кохерирана от модерната идея за нацията, т. е. от идеята за обща територия, общ език, но преди всичко обща история[4].

3. Но известно е, че, откривайки историята, XVIII в. все още я мисли палингенетично, като повторение на някакъв архетип. Според известното наблюдение на Бенямин, Френската революция носи в собствената си авторефлексия идеалния образ на Римската република, „цитира я"[5]. Задавайки линейната перспектива, *История славянобългарска* в същото време полага историческата телеология ретроутопично, в една митично сублимирана история – българският «изгубен рай», който трябва да бъде възпроизведен.

Всъщност модерността не просто възпроизвежда някакъв примордиален образец; тя произвежда един носталгично въобразен от самата нея образец. Самата митичност е продукт на модерността. Митичното е несъществуващо в собствената си авторефлексия, то е носталгичен продукт на разума. Самата митологична древност е продукт именно на Просвещението, на неговите представи[6]; тя не е автентична. Модерността ретроспективно създава собственото си «друго», за да се самоидентифицира чрез надмогването му. Самото надмогване обаче е сложен, амбивалентен процес – процес не просто и не толкова на отдалечаване от корените, на освобождаване от митоса, колкото на осъзнаването на този процес като една трагична ситуация. Хоркхаймер и Адорно не пропускат да акцентуват върху тази трагична свръхнапрегнатост на модерното съзнание, разполовено между порива към преодоляване на митичните фигури и смътната носталгия по изгубеността на митичната цялост на света, пораждаща копнеж по завръщане в нея[7].

Това завръщане в митичното, общностното, родовото се оказва осъществимо (и осъществено) от литературата. След разпадането на теоцентризма при прехода от мит към модерност изкуството е, което компенсира кризата на

Плевен, 1999, с. 12.

[4]Проблемът е разгледан от: Еленков, Ив. *Версии за българската идентичност в модерната епоха.* – В: *Защо сме такива?* Изд-во «Просвета». София, 1994.

[5]Бенямин, В. *Върху понятието за история.* – В: *Художествена мисъл и литературно самосъзнание.* «Наука и изкуство». София, 1989, с. 530.

[6]Следвайки логиката на Ницше, Фр. *Несвоевременни размишления.* Университетско изд-во «Св. Климент Охридски». София, 1992, с. 106.

[7]Хоркхаймер, М., Адорно, Т. *Диалектика на Просвещението.* «Гал-ико». София, 1999.

религията. За нас тук е важна принципната констатация на Гадамер, че „когато едно културно общество изгуби религиозните си традиции, то веднага започва да очаква от изкуството повече, отколкото би отговаряло на естетическото съзнание «от гледна точка на изкуството», или изкуството се явява един вид «спасител»“[8].

Когато говори за важната роля на историята за проекта на модерността, Лиотар изтъква нейния амбивалентен характер – тя е не само наука, но и «роман»[9], т. е. разказ, повествование със своя вътрешна кохерентност и телеологичност. Самият разказ е необходимият и достатъчен авторитет в митичното пространство, респ. в пространството на колективната национална менталност. Идентичността на една общност се постига чрез и в самия разказ за нея - разказът като история, хронология, парадигма от легитимиращи авторитети: сюжети, дати, имена.

Адекватният разказ на Българското се оказва българската история, но не в «твърдия» епистемологичен смисъл (на *history*), а в пределно «омекотения» жанр на «романа» (*story*). Метаразказът на Българското е изцяло съвпаднал с метаразказа на българската литература, в и чрез който той е не само формулиран, но и перформативно артикулиран. Бихме могли да определим българската литература като магически ритуален комплекс, основан на фатичната функция на словото, чрез който колективът компенсаторно, фантазмено осъществява нуждата си от интерминентно реставриране на мита. Литературата, стаила в себе си несъзнаваното на мита (доколкото самата тя генетически е деградирал мит), е, от своя страна, несъзнаването на просвещенската разумност; чрез нея модерността фантазмено, онирично реализира носталгиите си по изгубената цялост на мита.

В своята жанрова разполовеност между история и литература, научност и поетичност, разчитаща на епистемологически доводи, но и на сугестията на едно жречески изстъплено слово, *История славянобългарска* задава носталгичния, ретроутопичен модел на Българското-като-литературно – необходимия метаразказ на българската модерност, копнеещ по история и атавистично помнещ мита. Повествуващ историята като мит, той е винаги склонен да привиди целта ѝ в постигане на едно изгубено начално състояние *in illo tempore*. Контаминацията между историческо и митическо, линейно и кръгово, проспективно и ретроспективно, зададена от *История славянобългарска*, става определяща за българската етноцентрична модерност. И ако отначало Възраждането полага собствената си телеология в «свещените старини» на Второто българско царство, то след постигането ѝ, след 1878 г., самото то се превръща в необходимия митос, където Българското носталгично постига себе си в един достатъчен, идеален и тотален образ (у Ив. Вазов, З. Стоянов, по-късно П. Мутафчиев, Ив. Хаджийски). Пронизал българската модерност, ретроутопичният модус на Българското рефлектира, както се опитва да докаже този текст, и върху постмодерността.

---

[8] Гадамер, Х.-Г. *Истина и метод*. Изд-во «ЕА». Плевен, 1997.

[9] Лиотар, Ж.-Ф. *Постмодерното, обяснено за деца*. ИК «КХ». София, 1993, с. 27.

4. Тръгвайки от идеята на К. Оуънс, че постмодернизмът ликвидира опозицията «природа – култура»[10], доколкото природата е унищожена от собствените си вторични репрезентации, можем да констатираме изчезването на историята като примордиално означаемо; тя е заменена от литературния канон. Тъй като Българското се оказва случило се в литературата, през 90-те постмодернизмът е принуден да го идентифицира със собствения му образ в етноцентричния дискурс на литературата. Представата за примордиалния архетип е подменена с мрежа от негови повторения/интерпретации.

Метаразказът на Българското е съвпаднал с метаразказа на българската литература-като-канон, доколкото митологичното не е просто съдържание, тема на разказа; то е самият разказ. Повествователното знание е свръхтемпорално, доколкото то – като темпорален квазер – е погълнало цялото време. Когато говори за него, Лиотар, базирайки тезата си на пример от емпиричната антропология, набляга на съвършената идентификация на подателя на съобщението и неговия получател; разказът винаги е преразказ, разказвачът сам се легитимира като (бивш) слушател[11]. Телеологията на разказа не е някъде извън разказа, тя е в самия него. Митът не припомня минало; той го твори онирично в перформативния акт на самото разказване. Българското не е част от историята, която литературният метаразказ аксиологизира; то е продукт на самия метаразказ. Обектът е изцяло темпорализиран; изтръгнат от пространството на емпирията, той е захвърлен в темпоралните измерения на словесното, където е изцяло заличена разликата между примордиален митологически жест и неговото повторение, между оригинала и абсорбиралите го копия. Когато нещата се изтръгнат от емпиричната каузалност и се възприемат „от гледна точка на чистата форма или правата линия на времето", според формулировката на Дельоз, „повторението вече не се отнася (хипотетично) до първия път, който може да му се изплъзне и във всеки случай му остава външен; повторението императивно се отнася до повторения, до модуси или типове повторения"[12]. Смисълът е в самото повторение, не в повтаряното.

Как в своя контрамодерен рефлекс за деконструиране на големите наративи постмодернизмът на 90-те разпознава Българското? Може да се гадае относно каузалността – дали именно контрамодерна стратегия за деконструиране на историята е първичният импулс, или свойствената за постмодерната поетика литературна вторичност, интертекстуалност. В крайна сметка литературата се оказва същинският метаразказ, който трябва да бъде деконструиран. Тоест литературата през 90-те изпада в състояние на специфична (но съвсем не случайна) аберация – деконструирайки Българското, тя деконструира самата себе си. Постмодернизмът чете Българското като литературно.

Това четене е, разбира се, *par excellence* постмодерно. Патосът на канона е заменен със сръчна ирония игра (която у А. Илков нерядко достига до

[10] O w e n s, C. *The Allegorycal Impulse : towards a Theory of Post-modernism.* – In: *Art ofter Modernism.* Ed. B. Wallis. New York, 1984.

[11] Л и о т а р, Ж.-Ф. *Постмодерната ситуация. Изложение за състоянието на съвременното знание.* «Наука и изкуство». София, 1996, с. 66.

[12] Д е л ь о з, Ж. *Различие и повторение.* ИК «КХ». София, 1999, с. 368.

жестокост), с пародийно травестиране на високите клишета. Деконструктивистката ирония е куршум, който цели (поне) два заека – двата големи разказа на българската история и на българската литература, перформативно съвпаднали в големия метаразказ на Българското. Но, от трета страна, постмодернизмът на 90-те, доизживяващ неоавангардистките си рефлекси, се разправя и с фразьорската патриотична патетика в поезията на 70-те и 80-те (най-видима у поети като Хр. Банковски, Ст. Цанев, Балчо Балчев).

„Няма да има национализми и патриотизъм нахалос, а опит да се разбере Отечеството" – четем в уводния редакционен текст към кн. 1 на сп. «Български месечник»[13], който с оглед на интересуващия ни тук проблем би могъл да се чете като своеобразен манифест, поради късната си поява обаче имащ по-скоро обобщителен, отколкото прокламативен характер. Желанието „да се разбере Отечеството" е съпроводено с целенасочен процес на преакцентуване на стойностите, т. е. на тяхното ценностно нивелиране – иронично снизяване на високия канон и реабилитиране на ниското, периферното, маргиналното, на „неизвестното или забравеното в литературата ни", на „пренебрегваните сладости"[14]. Реабилитират се автори като Илия Блъсков, Харалан Ангелов, Васил Попович, творби като *Боян Магесникът*, *Рада клюкарката*, *Пиян баща убиец на децата си*[15], възкресяват се маргинални творчески практики. Преакцентуването засяга творчеството и на отделния автор (аксиологизиране на *Чиновци* за сметка на *Под игото*); то е налице дори в рамките на конкретната творба (четене на *Под игото* през периферните му образи).

Преоценката на стойностите се движи по линията «романтизъм – сантиментализъм». Следвайки Ницше, за когото целият Юго е кич, българският постмодернизъм мисли «високия» национален романтизъм като кич и в същото време афишира в някаква степен синовния си интерес към същинския кич на XIX в. – сантименталната, ниската битова литература, даскалската поезия.

Обект на специален, археологически, интерес, Възраждането е гледано не през оптиката на романтичното и високото, а през тази на ниското, периферното, сантименталното. Чрез реактуализацията на сантименталистките практики на Възраждането 90-те ретроспективно се оглеждат в «масовата култура» на Възраждането, в Блъсков, Попович, Харалан Ангелов, «ниския» Вазов, създавайки, според добре известната формула на Борхес, своите «други» предходници. Така, сантиментализирайки големия метаразказ на Българското, пост-

[13] *Известие.* – «Български месечник», 1997, кн. 1, с. 7.

[14] *Пак там.*

[15] Интересът към маргиналното в литературата не се ограничава само с етноцентричния период на Възраждането. Към един по-късен период – 1878–1944 г. – е ориентирана една от важните авторски рубрики в «Литературен вестник» от 90-те, носеща показателния наслов *Литература, която я няма*. Амбицията на автора Вл. Трендафилов е да извади из маргиналиите на литературната история, освен автори като Ив. Андрейчин и Й. Стратиев и други, не просто забравени, а напълно отсъстващи, куриозни имена, като Аристил Платонов, Съби Душков Патаков, Борис Марзоханов, фамозния Нягул Семков.

модернизмът заявява своята дистанцираност, амбивалентна положеност едновременно във, но и над него. В интереса към «малките», частните разкази на Българското, непритежаващи легитимираща стойност и затова пощадени от „кризата на делегитимацията“ (Лиотар), постмодернизмът несъмнено «овъншнява» собствената си положеност в перспективата на масовата култура. Но тази визия върху Българското като продукт на маргиналните разкази е симптом, между другото, и на носталгичното му преживяване от поезията на 90-те.

5. Носталгията е паралелният сюжет в деструктивната бруталност на постмодернизма, предположена до голяма степен и от самата идентификация на Българско и литературно, доколкото литературата е съвършеният митически наратив на съвременността. Самият акт на връщане към Българското, ситуирано в етноцентризма на Възраждането, връщането към спонтанните общностни идентификации на нацията, е един носталгичен акт. Сам по себе си той е палингенетичен рефлекс, проявяващ се в носталгично интонирания деконструктивистки патос на 90-те.

Големият акт на завръщане към/в Българското е метафорично сведен до отделни носталгични завръщания, където личното е само литота на едри културно-психологически потребности. Сред най-важните е мотивът за връщането в «дядовското» село, въпреки чисто литературната си палимпсестност и въпреки убийствената понякога ирония (у А. Илков[16]). Връщането в селото е част от големия мотив за връщането изобщо в детството, при което автобиографичното недвусмислено отпраща към своята родова проекция; онтогенеза и филогенеза са съвпаднали. «Постмодерният» внук е атавистично привлечен от голямата загадка на дядовското; в някаква степен той огледално се проецира във фигурата на «дядо ми» – «дядо ми», чиито потури висят простени от остъклената тераса на блока у Б. Богданов; «дядо ми» с кавала си съживява изконни български архетипи от Ботев до К. Гълъбов у Пл. Дойнов; «дядо ми», който помни атавистичния „шум край Босфора“ у Г. Господинов, преживявайки цялата българска история като собствена културна памет. «Дядо ми» е най-важният протагонист в поезията на Господинов, метафорично попил носталгиите по общностния мит. Един археологически поглед би откроил три пласта на носталгията в този образ: лично-автобиографичното („Кръстен на дядо си Георги Господинов“ – цитат от автобиографичен паратекст върху задната корица на книгата), което съвпада с литературния интертекст («дядо Вазов», «Край Босфора» и т. н.), но от трета страна и двете сублимират в митичната фигура на оня прародител, близостта до когото идеализира в своята генеалогия на морала Ницше.

Ако интровертният модернизъм отрича традицията, воювайки с нейния «опълченски» наивизъм (отношението на «Мисъл» към Вазов), то постмодернизмът цели именно нейния първичен, спонтанен наивитет, в чието инфрасу-

[16] „С любовно-касапска бруталност“ са думите, с които М. Николчина дефинира завръщанията на А. Илков в „толкова често възвръщаното българско село“. – В: Николчина, М. *Какво се случва в новата българска поезия*. – «Ах, Мария», 1995, № 1 [6], с. 9.

БАН - Институт за литература БИБЛИОТЕКА

бективно слово разпознава екстатиката на митичното, езика на един изгубен «Златен век».

Така загатнатият поколенчески модел е всъщност по-сложен от очертаната дотук схема, доколкото средищно звено в нейната диалектическа триделност е полисемантичната фигура на Бащата, значима със своята несъстоялост се, отсъстващост, мъртвост. За мъртвия Баща говори поезията на Пл. Дойнов и Б. Пенчев. В метатекст на Пенчев – рецензия за преведен роман на Юлия Кръстева – статусът на Бащите е пряко проблематизиран: „Цяло едно поколение интелектуалци абдикира след «промените» и в днешната ситуация на тотална обезбащеност ние, отрочета с детски души и лица на старци, клечим на пясъка, ослушваме се за Учителя, който никога не идва, и пишем своите рецензии..."[17]. Усещането за «обезбащеност» може да бъде разчетено и като метафора на отношението на постмодернизма към модернизма. Но тъй като модернизмът – в контекста на българската модерност – е сложно за дефиниране понятие – сложно и откъм вътрешната си естетическа разчлененост, и откъм темпоралните си граници, – то преди да продължим към така важното десетилетие на 60-те години на XX в., където пряко ни насочва отсъстващата фигура на Бащата, е нужно да направим някои важни отклонения.

6. Не само за да се избегне амфиболията, този текст работи с два абсолютно неидентични един на друг термина – модерност и модернизъм. Бидейки социокултурно и в някаква степен цивилизационно понятие, българската модерност започва с Паисий и – с някои колебания, които ще бъдат разгледани след малко – приключва с края на социализма. Тя кулминира в (относителния според някои[18]) антропоцентризъм на модернизма в началото на XX в. Модернизмът – понятие с тясно естетическа и в частност литературно-естетическа семантика – в българските условия е с пределно стеснена процесуалност. Проявен най-силно в естетиката на П. П. Славейков и «Мисъл», със своя афирмативен антропоцентризъм, в някаква степен дори егоцентризъм (у Кирил Христов), той едновременно кулминира модерността, осъществявайки глобалната ѝ телеология за пълна еманципация на личността, и в същото време, едва осъществил се, прелива – чрез символизма – в собственото си отрицание – авангарда на 20-те. Модернизмът се разглежда тук като последния конструктивен етап от Просвещенския проект. Процесът на преодоляване на митично-фолклорното приключва с пълната еманципация на рационалистично конституирания Аз (П. П. Славейков, «Мисъл»); изтръгването от теоцентризма приключва с егоцентризма (К. Христов, Яворов). В естетиката на Славейков и Кръстев, в поезията на Яворов и К. Христов Просвещенският проект е постигнал същностната си телеология – тотална еманципация на личността от общностното, от колектива, но и от Бог. Кръгът е затворен – човекът

[17] П е н ч е в, Б. *Времето на бащите.* – В: *Тъгите на краевековието.* Изд. на «Литературен вестник». София, 1998, с. 156.

[18] Според Петър Кръстев модернизмът на Изток, и в частност в България (П. П. Славейков и сп. «Мисъл»), е относителен, «нечист», доколкото „«първите модернисти» тук искат да служат на «общото» дело на нацията като индивидуалисти", вж. К р ъ с т е в, П. *Погледът на персиеца.* ИК «Пан», София, 2001, с. 14.

заема мястото на Бог. Проектът е финализиран; оттук насетне предстои радикалната смяна на кода. Именно с констатацията на смъртта на Бог започва деконструктивисткият, контрапросвещенски проект. Чрез Ницше – кумирът на българския модернизъм – модерността изживява първата си криза, доколкото той разбира бъдещето като „вечно възвръщане" към изгубените начала на митичното, т. е. предмодерното. Ницше валидизира мита като „другото на разума" (Хабермас); Аполоновското, като сублимация на личностното и „разумното", е подменено с Дионисиевото, разбирано като проява на митичното, аисторическото, чувствено-първичното, като оргиастична възбуда от хаоса.

Интериоризацията на света, абсорбирането му изцяло от хипертрофиралия субективен свят на Аз-а достига върховата си точка при символистичния солипсизъм. Реалността е подменена с една фантазмена, онирична, приказна квазиреалност, конструирана по законите на митичното пространство.

Авангардът от 20-те години е първата радикална криза на модерността, той е първото категорично заявено усещане за недостатъчността ѝ и стремеж за преодоляването ѝ чрез потапянето в Дионисиевата стихия на ирационалното, подсъзнателното. Излизането от свръхсубективния солипсизъм на символизма и реабилитирането на екстравертното, социалното, родовото е в някаква степен положено в перспективата на мита. Контрапросвещенските стратегии кулминират в дадаизма и сюрреализма с тяхното демонстративно игнориране на разума, съзнанието и абсолютизирането на автоматичното писане, халюцинацията, подсъзнателното. Авангардизмът сънува, халюцинира емпиричния свят на историческото и социалното в същия смисъл, в който според Фройд сънят пренарежда, преконструира, деконструирайки абсорбираните в състояние на будност представи за действителността. Чрез тотализирането на абстракцията авангардизмът представлява радикално скъсване с индивидуалното, личностното битие – абстракцията не е по силите на отделното съзнание, тя се проявява в общностното, колективното битие, рожба е на инстинкта, не на интелекта („Само динамичната сила, която се таи в споената от общ инстинкт, недиференцирана маса, е могла да създаде от себе си формите на най-висша абстрактна красота. Такава абстракция не е по силите на самотния индивид."[19]). Общностните – митични и дълбоко инфраличностни – представи са най-видими в *Пролетен вятър* на Никола Фурнаджиев и в *Септември* на Гео Милев.

Едно от важните неща, които се случват при прехода от етноцентризъм към модернизъм в края на XIX в., е значещата промяна в статута на Българското. Инвалидизирайки Българското, модернизмът го трансформира в нова, принципно неидентична с него категория – Родното. Родното се отнася към Българското както културата към природата, както личностното към общностното, както духът към тялото. Свързано с племенните идентификации, Българското е наситено с география, носи своята телесна пространственост, сетивност, видимост. Родното, обратно, е личностен опит, продукт на мъчи-

[19] Воринге р, В. *Абстракция и вчувстване*. Изд-во «Наука и изкуство». София, 1993, с. 40.

телно индивидуално търсене и постигане; то е проблем[20]. Дискурсът на Родното, зададен от кръга «Мисъл» (Славейков, Яворов), се вписва в процеса на парциализация на ценностите, белязал края на етноцентризма.

7. Кризата на модерността, наченала с авангардизма, е скоро след това «замразена» и по твърде сложен начин удължена от двата големи тоталитарни проекта през XX в. – десния и левия.

След 1989 г., както вече стана дума, най-ранните модификации на постмодернизма реанимират емблематични авангардистки жестове. Това пряко завръщане на 90-те към 20-те създава впечатление за опит за завързване на скъсана нишка; двата тоталитарни проекта на века – десния през 30-те и левия от 30-те до края на 80-те – са игнорирани. Мислейки ги като зев, цезура, хиатус, постомодернизмът буквално, хронологически извежда своя генезис от авангарда на 20-те.

Този период – от 30-те до края на 80-те (всъщност покриващ почти целия така кратък XX в.) – можем да определим като твърде дълго продължилата агония на модерността, или – което е едно и също – като твърде дългото отлагане на постмодерността.

8. Десният проект през 30-те в България има не политически, а общокултурен характер. Той активира преди всичко носталгията по Родното като опит за завръщане във вечното българско време на Възраждането, в изгубената цялост на патриархално-митичния свят (П. Мутафчиев, Ив. Хаджийски, Н. Шейтанов).

По-комплициран е проблемът с левия проект, в който почти без преход прелива десният през 40-те. Огледално противоположен на десния проект, социализмът е зрялата българска модерност, когато метаразказът на Българското е подменен със собствената си ценностна противоположност, а ретротопичната меланхолия е изместена от мистичната вяра в един универсален идеал. При всичките си (огледални) разлики, либералният капитализъм на Запад и тоталитарният социализъм в България по идентичен начин финализират модерността, произвеждайки ситуация на постмодерност, доколкото по собствени пътища те постигат тоталната дегероизация и дехуманизация в тържеството на масовата култура. Социализмът се оказва принципно идентичен на капитализма в общия процес на овеществяване на обществото – в смисъла, в който Батай вижда в свръхбюрократичния социализъм телеологията на универсалния процес на разомагьосване.

Проследявайки континуума на българската модерност, имаме основание да мислим левия тоталитарен проект едновременно като част от него, но и като зев, като забавяне на континуума, доколкото обективно наличната ситуация на изчерпване на модерността не успява да рефлектира пълноценно върху литературата, т. е. не успява да произведе постмодернизъм. Кризисният момент

---

[20] Тази визия за Родното се дължи на: Тиханов, Г. *«На Острова на блажените» и културните асиметрии на ранния български модернизъм.* – В: Тиханов, Г. *Тълкувания. Текстове върху българската литература след Възраждането.* Университетско изд-во «Св. Климент Охридски». София, 1994, с. 127.

на пропуснатата трансформация настъпва – коекзистентно на случването ѝ на Запад – през 60-те години.

9. Какво се случва на Запад през 60-те? Изкуството на попарта реанимира деструктивната, подривна енергия на дадаизма, сюрреализма и футуризма в опит да се продължат наченатите от авангарда антимодерни (т. е. антипросвещенски и антибуржоазни) процеси: катастрофизъм, игнориране на разума и целесъобразността, тотална дехуманизация, логическа ентропия, нонсенс[21].

Какво (не) се случва в България през 60-те? Известна хомоложност на радикализацията на модернизма на Запад и разпадането на Просвещенския модел може да бъде привидяна в цялостното усложняване на художествения език, в появата на гротесковия абсурдизъм на Радичков. Но решителният български опит за постмодернизъм през 60-те е свързан с опита за поява на поети като Константин Павлов и Николай Кънчев – опит, неуспял докрай. Под похлупака на репресивната соцреалистическа естетика постмодерният порив се случва като спазъм, конвулсия, в крайна сметка като не-случване. Свръхнапрегнатият политически контекст на 60-те слага решителен отпечатък върху този спонтанен порив към разчупване на тоталния поетически език. Неслучайно докато Пл. Дойнов е склонен да види у К. Павлов първия български постмодернист (поемата *Петима старци*, 1965 г.)[22], то А. Илков го определя като „последния просветител", макар и с уговорката „скептичен"[23].

Макар постмодернизмът на 90-те да припознава своите «бащи» в някои наченали през 60-те тенденции, това е по-скоро носталгично припознаване на липсата. През 60-те Бащите не се случват. Силно травматичната фигура на отсъстващия Баща маркира решително 60-те. Това отсъствие е толкова мощно, че като черна дупка изкривява цялото поетическо пространство на 90-те, предопределяйки самосъзнанието на постмодернизма за отложеност – извор на носталгиите му по отсъстващия Баща.

Носталгията по неслучилия се през 60-те Баща преминава в носталгия по 60-те изобщо, при което културно-историческата каузалност е открила своите хомологии – и същевременно е предположена от тях – в една «ниска» автобиографична перспектива: «литературното» време на неслучилите се Бащи е и битовото време на автобиографичните бащи. Това подхранва носталгичната аура, с която 60-те присъстват в поезията на 90-те именно като «времето на бащите» – време, маркирано чрез битовото, сантименталното. Времето на бащите и времето на собственото детство са заедно опространствени във всеобемащия хронотоп на социалистическата (квази)реалност, маркирана ка-

---

[21] Тук сме длъжни да отбележим, че, разглеждайки – в друг аспект – авангарда като еманация на модерността, Е. Мутафов го противопоставя категорично на постмодернизма, неоткривайки никаква приемственост между тях, освен общото им непризнаване на авторитети. Вж. Мутафов, Е. *Краят на антропоцентризма.* – «Демократически преглед», кн. 47, Лято 2001, с. 247.

[22] Дойнов, Пл. *В преодоляване на Езоповия комплекс.* – «Литературен вестник», бр. 3, 27.01. – 2.02.1999.

[23] Илков, А. *Константин Павлов и неговата поезия.* – Предговор към: Павлов, К. *Персифедрон.* ИК «Анубис». София, 2001, с. 9.

то ареалност, като симулативно пространство на тотално неслучване – истинската география е някъде другаде (в митичната държава Чужбина), истинската история се случва някъде другаде (1968 г.).

Но това е и митичното пространство, където малкият, собственият Златен век на детството – през важното отсъствие на Бащата – се проецира върху големия български Златен век, съсредоточен в носталгично аксиологизираната фигура на «дядо ми» (на „дядо ми Георги Господинов", но и на «дядо Вазов»). Деструктивният радикализъм на 90-те е омекотен, «стоплен» от носталгията по митичната, «прародителска» фигура на «дядо ми» и от палимпсестната идентификация с нея. Специално внимание тук заслужава чудовищният образ на детето-старец в поезията на 90-те и неговите трансформации. Ако у К. Павлов, Б. Ламбовски и М. Иванова той е зареден с гротескова екстатика, у Г. Господинов сублимира във «висока» културна метафора, наситена с контрамодерна носталгия.

10. Положен в непосредствения контекст на балканските реалности през 90-те, българският постмодернизъм се превръща в част от един спонтанен ретроутопичен проект, в който литературното е само единият от начините за активиране и носталгично преживяване на националните митове. Литературният постмодернизъм е вписан в специфичната постмодерност на Балканите – това най-носталгично ъгълче в глобализиращия се свят, където като в някаква «геологическа» рана коекзистират различни исторически и социокултурни пластове – не просто един до друг, а един в друг, един чрез друг. Тук постмодерното зазвучава най-автентично именно чрез връщането си към общностните митове, към националните икони. Тоталитаристките императиви на глобализацията в социокултурния контекст на 90-те активират най-консервативните защитни рефлекси на националния културен организъм, успяващ да си изработи механизми за постигане на универсалното във, чрез уникалното.

Като част от тази ситуация, палингенетичните носталгии на българския постмодернизъм по естествен начин се вписват в глобалната ситуация на постисторията, в онова утопично състояние на порив към унищожаване на времето, диагностицирано от Бодрияр, когато не остава нищо друго, освен да се започне от началото, да се „хиперреализират" идеите чрез непрестанната им симулация[24].

Bulgarian and Postmodern

The current paper presents a general rather than detailed view of the Bulgarian Postmodern situation that has been projected diachronically onto its complex relation with modernity. The conceptual strategy rests on the attitude of Modernism (the 90^{s} of the 20th century) to the Bulgarian context interpreted as a specific metanarration that is fundamental to Bulgarian modernity and has also integrated within itself other important metanarratives: those on knowledge, history, freedom, the nation, the state, labour and language. Private as it may seem

[24] Baudrillard, J. *After the Orgi.* – In: *The Transperansy of Evil.* New York, 1993. Вж. също: Бодрияр, Ж. *Патафизика на Година 2000.* – В: *Илюзията за края.* ИК «КХ». София, 1995.

at a first glance, the metanarration of the Bulgarian has been analysed as a response to the universalist project of the Enlightenment: not only as its product but also as its metonymy. The acquisition of the Bulgarian constituted Bulgarian modernity in the 18th and 19th centuries as an effort to become part of the universal. This is the necessary Bulgarian story that strives after History and at the same time remembers the Myth while ambivalently narrating history as myth. The metanarration of the Bulgarian has completely coincided with the metanarration of Bulgarian literature within and through which it has been both formulated and articulated. Consequently, Postmodernism is important for the current paper in that it reads the Bulgarian-as-literary in a play and travesty mode. The re-emergence of communal myths has been interpreted metaphorically as the nostalgia-driven axiology of the 'Grandfather' figure that compensates for the missing 'Father'. The strategic formula promoted by the text in dialogue with anthropocentric Modernism is 'My Grandfather in me'. This triple relation has its different dimensions – biographical and generational as well as cultural and historical – that the text attempts to examine in all their complexity. On the other hand, a second 'story line' traces the continuum of Bulgarian modernity and interprets the big totalitarian project as both part of this continuum and an attempt at a simultaneous coexistential happening and postponing of Postmodernity. By devoting special attention to the 60s as a critical point of a wasted transformation, the text analyses the idea of the 'postponed Postmodernism' of the 90s: a source of nostalgia for the absent Father.

Plamen Antov: an author that benefits from the privilege of a dual being within literature seen as both practice and theory. In the course of the last decade he has been published in specialised literary and research editions: poetry, prose, essays, plays, literary criticism, history and theory. Author of *The Escape of the Rabbit* (1997) and of five poetry collections that include *The Rape of Venice* (1998), *A Sentimental Geography* (2000), *Our Americas* (2002). These have been defined by critics as significant for the overall developments of new Bulgarian writing. Receiver of awards for poetry and drama. A regular PhD student at the Institute of Literature, BAS.

Димитър Камбуров (София)

Чия е революцията: контрамодерна хипотеза за структурата на модерността

Днес на Балканите продължаваме да се питаме какво ни е, та продължаваме да сме европейци, но не чак дотам.

Много неща различават западния и източния човек, но като че ли те са сводими до една твърде различна икономия на отношение между живота и смъртта. Западният човек, изглежда, не само че е изключил живота си от режима на смъртта и значи от режима на безсмислието, но и въобще не цени особено уникалната неповторимост на своя живот, на отреденото му време. При нас в Ортодокса на всички равнища все още се забелязва следният парадокс: абсолютната свръхценност на живота осуетява изпълването му; каквото и да сложиш в него, все ще са мръсни, мимолетни отпадъци в сравнение с идеалната негова свръхценност на абсолют. Именно неспособността да се мисли наративно за живота и изключителната ни склонност да мислим в перспективата на мистерията, магическата формула, универсалната фигура, превръща живота ни в такава трансцендентна ценност, че всеки жест по живеенето му преминава автоматически в полето на апофатизма. Обратно, очевидно западният човек в някакъв момент е прегърнал без остатък катафатиката на акумулативното оцялостяване и съответно на достойното оцеляване отсам.

Тъй че европейският прогрес и европейската култура на модерността следва да се мислят като различни неща. Културата винаги е била по-скоро пречка за прогреса, чиято технологико-икономическа природа постепенно инкорпорира цялата духовна култура, както Хегел под друга форма беше предрекъл, предстои да отмре[1]. Късната модерност между другото се характеризира с дискредитирането на високата духовна култура като автономна инстанция, а по този начин и с отпадането от сферата на определящите фактори, което е акт на възстановяване на предмодерното статукво. Всъщност като цяло историята на културата е история на популярната култура. Какво е станало в периода между 70-те години на XVIII в. и 70-те години на XX в., че се създават две култури, е неясно, но моделът на висока, елитарна култура е по-скоро случайно, късно и мимолетно изобретение. Негова квинтесенция и надхвърлена критична маса е високият модернизъм, който впрочем за първи път отрежда естетическо и интелектуално достойнство на лудостта. Всичко останало е култура за идеологически контрол, т. е. за забавление, възстановяване и продан.

[1] Хегел говори за отмиране на литературата и изкуството, но това е така, защото той си представя науката, включително и философията, като вертикално разположени спрямо художествената култура. Днес по-скоро бихме разделили сфери на науката на теоретични и приложни, като първите бихме отнесли към духовната култура, а приложните към света на обмените.

Впрочем в основата си високата култура по замисъл вероятно също е идеологическа, доколкото бива промотирана от образованието в националната държава: то експроприира високите образци измежду многото други, за да създаде естетическа и културна аргументация за изключителност на нацията. Тъй че вероятно културата е отписана от модела на политиката и всекидневието именно в момента, в който тя е най-мощно функционализирана за техните цели.

Така или иначе, културата на модерността се оказва натоварена от модерната държава с функцията на жената в системата на разпределение на властта и авторитета. Оттам и това усещане за феминизацията на модерния живот на повърхността и за затегнат патриархален режим на подмолните равнища на действителната непредставена власт.

И тук отново парадокс: от една страна никога досега не е имало такива ясни доказателства за прогрес чрез признанието и даването на глас на другия; всъщност малцинствата и регионите на света проговарят за другите именно през тази епоха. От друга, именно в нея властта на западната цивилизация и по-точно на все по-ограничена част от нея, елитите, става все по-голяма и угрижваща. Демокрацията отново, както и между двете войни, изглежда като велико изобретение за всеобща заблуда, в която вярват само нейните жертви, но не и елитите, които я налагат и прилагат напълно недемократично.

Въпросът е дали видимите проявления на демократизация, на присъствие, представителство и огласеност са част от играта на демокрация, която елитите играят с масите, или пък наистина са завоевания на потиснатите. Дали наистина потиснатите променят историята, или елитите ги изкарват насила и с хитрост от състоянието на тяхната потиснатост, от добруването на пасивността и самодоволството им, за да могат да наложат промяна над консервативните маси в собственото си поле. Другата част на същия въпрос е дали културата все още може да влияе върху ставащото в света на запада и въобще дали някога е влияла другояче, освен като инструмент на елитите в общуването им с масите? Дали е изпълнявала роля различна от тази на алиби и фасада за действително ставащото в сферата на обмените и продукциите? Един ли е светът или е разпаднат на дисконтинуални сфери, чието прегрупиране и преразпределяне е сърцевината на идеологията? Може ли мисленето в езика на парите и мисленето посредством език, който изговаря мисленето автотелично, да работят в съвместен режим? Съвместими ли са двата режима?

И следващият въпрос е не толкова как е станало тъй, че западният човек е започнал да мисли в езика на парите, защото това е парадигмално същото като да се мисли в услуги, стоки, територии, а как е било възможно да мисли встрани от пазара след изгубената надежда относно наличието на бога. И дали сега мисленето в езика на информацията, който измества езика на парите, е от страната на материално-приложното или от тази, която овехтяло наричаме духовна? Или всички тези езици не са нищо повече, освен езици, т. е. функции на властта без каквато и да самодостатъчност.

Е ли глобализацията унификация и тотализация, или е режим на фрагментаризацията, на хетерогенността и гетоизацията чрез обезсилване на полити-

ческия потенциал на различието? Шизоидно се разкъсваме между две антиномични картини на света: едната ни го показва като пространство на все повечето мостове; другата – като царство на все повече стени. Каква е тенденцията? На събиране или на разделяне на света? Дали смисълът от изкуството и хуманитаристиката не се свежда до контрол върху грешките и решаването на казусите по интегрирането на трудните парчета от света в глобалната мрежа? Или пък работата е да удържа разделението в един свят, който все по-определено губи идеята за граница, а оттам и за смисъл и избор.

Напоследък основният въпрос, който ни занимава на Балканите, е защо при нас процесите на преход се забавиха, защо след падането на комунизма едни страни успяха по-бързо с присъединяването си, а други, между които и ние, така чувствително изостават. Разбира се, западната интерпретация неотклонно посочваше нас самите като виновници за грешките на прехода, като не пропускаше да изтъкне по-голямата си историческа, религиозна и културна близост със страните от т. нар. Централна Европа. Балканската перспектива към проблема вариращe между примиреното приемане на западното обяснение и подозрение за отмъстителен заговор на Запада, стратегически предпочел слаби Балкани. Ето защо нас на Балканите отношенията Запад-(Юго)Изток започнаха да ни занимават много повече от когато и да било преди[2].

Така или иначе, нещастниците, които се оказаха в двойния капан да се занимават с литература, при това теоретично, бяха принудени да търсят нови полета за приложение на своя тип знание. За хора като мен се оказа съществена възможността теорията, най-вече постмодерната, с център в литературата, да бъде рефункционализирана за целите и задачите на определени региони (Източна Европа, Балканите), на първо време на равнището на академичното изследване, но най-вече на нивото на международната политика. Казано иначе, некадърността на Балканите да се справят с предизвикателствата на пре-

[2]Процесите на социално-икономически преход в Източна Европа едва ли случайно съвпаднаха със сериозни преобразувания в сферата на образованието и в частност в системата на хуманитаристиката. Те се осъществяваха в няколко като че ли несвързани и дори противоречащи си посоки. От една страна, последователно изтласкване на теоретичното изследване и интерпретативното знание. От друга се забелязва прикрито усъмняване в критико-познавателния потенциал на историята за сметка на чистата наративно-фактологична самодостатъчност. От трета, тягата към прагматично-функционално прицелени, проектно разработени и приложени изследователски подходи е повсеместна. От четвърта обаче, се наблюдава възвръщане на авторитета на класическите типове хуманитарно знание под шапката на традиционната философия. Накрая, все по-значима роля се отделя на психологическите и психо-социалните аспекти на съвременния живот. Като цяло, тенденцията е хуманитарните науки да жертват интерпретативната си политическа начасничавост и да се преориентират към идеала на точните науки под егидата на актуалните хуманитарни лидери в лицето на биология и био-генетика, медицина, икономика и право. Едва ли през последните два века се е достигало до по-рязък дисбаланс между интерпретация и активизъм, между разбиране и правене в полза на делото. Причината е във фактора скорост на промяната, който превърна интерпретативните дисциплини и нагласи в анахронизъм.

хода се дължеше и на липсата на критическа визия за собственото им място в историята.

Постмодерна политика – това, разбира се, е един утопичен проект. Но от Манхайм насам ни става все по-ясно, че утопичният хоризонт е необходим като пределна инстанция, за да програмира, контролира и напътства конкретните действия на равнището на реалната политика. Поне това ни показа опитът с изнамирането и широкото прокламиране на мита за Централна Европа в близкото минало. Там митът сработи като културно-идеологическо ноу-хау, което изиска и постигна своето социално-икономическо и политическо уплътняване. Споделям наблюдението на Светлана Слапшак, че препрочетени днес, много от тези текстове разочароват и интелектуално, и ценностно. Не е също така ясна степента на техния принос за присъединяването на страните, припознали се като Централна Европа, в евроатлантическите структури. Така или иначе, като да има зависимост между производството на утопии и производството на реалност и съответно между липсата на утопично производство и затлачването в старата реалност.

И така, как може да изглежда един критически контрапроект, който да потърси обяснение за провала на Балканите и евентуално да съдейства за промяната на тяхната историческа съдба с оглед на една преобразена политика.

Един от вариантите би потърсил изход и обяснение в изнамирането на втори, паралелен исторически сюжет. Едната е явната история, която подлежи на непрестанни екзотерични интерпретации. Това е история, която се движи от интереси и желания, от страхове и суети. Това е история на конфликти, завихрени около въображаеми принадлеждности или по-точно около натурализирани принадлежности към въображаеми общности. Това е експанзионистична история на войните, на присвояванията и преразпределянията.

Втората история е тайната история, тази, чиито репрезентации липсват или остават в сферата на езотериката или фантастиката. Това е историята на подмолните елити, на привидните елити и на масите, които имат поглед само чрез видимостта. Тази история външно прилича на историята, писана от победителите. Но всъщност невидимите елити едва ли са определими като победители, доколкото те предотвратяват колапса на света. Това са елити, които всъщност не принадлежат към никаква въображаема общност на класа, етнос, раса, пол, нация, държава или международна организация, макар и да участват в бордове и съвети. Случва се и да се вживеят и да повярват по-скоро в лидерските си функции, т. е. да предпочетат ролите си на водачи на масите за сметка на принадлежността си към елитите в сянка. Ефектът от това е, че те се вписват в профанната история и абдикират от задълженията си. Защото от гледна точка на тайните елити ръководенето на масите трябва да бъде в името на масите, в привидна полза за представените елити, но с единствена цел поддържане на статуквото, т. е. възпиране, и функционално канализиране на самоубийствения сблъсък между елити и маси. Всъщност тайните елити не представляват нищо друго, освен превъплъщение на политеистичните общности, за които е характерен стремежа по осигуряване на безметежно безвремие. Боговете от

тази перспектива не са нищо друго, освен въплътени артикулации на тайните елити.

Такава една конспиративна теория за тайната паралелна история е стара като света. Тя в най-честия си случай е утопична *wishful thinking* история, търсеща утеха срещу абсолютната безцелност, безсмисленост, несправедливост и хаотичност на видимо случващото се. Фантазмите за тайната история внушават надежда. Съдбата на една нация или регион тогава няма да зависи от личните му управници. Потиснатите народи, групи и класи не са лишени от шанс. Стига те да успеят да направят две неща: да произведат пробив в тайните елити или, което е същото, да нарушат спокойствието на наличните елити, но по начин, че да е по-лесно да се възстанови статуквото чрез промяната му, отколкото чрез изличаването им като проблем или присъствие.

Нека проиграем тази втора версия на историята с оглед на един от основните проблеми на модерността: либерализационният. Питането обикновено се свежда до това кой е решаващият агент за успешното осъществяване на либерализационния акт: този, който се освобождава, или този, от когото се освобождават; слугата или господарят. Традиционната *common sense* история приписва инициатива и активност на потиснатия и съпротива на потисника. За да успее обаче един либерализационен акт, господстващият субект трябва да предпочете да се примири, да преустанови съпротивата си и да приеме промяната. Само тогава либерализационният акт може да влезе в явната история като победа на потиснатия. Ако властелинът не отстъпи и смаже потиснатия, последният си остава терорист и нарушител на закона и реда, и никаква революция не се състои.

Обаче тези сценарии са само привидност. Либерализационният акт успява само ако притежателят на властта съдейства за преразпределянето на нейната агентна структура, за реконфигурирането на участието в упражняването. Либерализационният акт винаги е иницииран и организиран не отдолу, от освобождаващия се субект, а отгоре, от досегашния номинален притежател на властта. Причината за това е в неизбежността на възстановяването на статуквото по друг начин, освен чрез катартична промяна под формата на заговор, бунт, революция. Последните всъщност ако не и повече от войната са продължаване на политиката с други средства. В резултат под привидността за промяна на субекта на властта или за нейно преразпределение се стига до допълнително концентриране на властта в едни слабо реконфигурирани елити. Историята не е нищо друго, освен история на властта, в която се разказва едно, а под него се разгръща историята на все по-разтварящата се ножица между видимост и действителност: видимостта на нарастващата либерална демокрация на представеност, участие, и приобщеност; и действителността на все по-детерминирана изключеност и предначертана безпоследственост от възгледите, мненията и ценностите на все по-широки кръгове, групи и общности; последното твърде често под формата на задоволяване на манипулираните им вкусове, ценности и възгледи.

Как биха изглеждали от перспективата на тайната история на елитите и масите трите големи либерализационни движения на модерността на базата на класа, раса и пол? Дали комунистическите революции, борбата срещу колониализма, и движенията за полово равенство и свобода са дело съответно на пролетариата, потиснатите раси и колониализирани народи, и на жените? Или напротив, всички тези либерализационни движения са подтикнати и контролирани от страна на елити в желанието им да не изпускат юздата на историята, като разширяват своето влияние в контекста на възстановено статукво отвъд и независимо от хаоса на пазара и безумието на човешките страсти и желания? Елитите се променят, в тях влизат просветени работници, жени и хора от всякакви раси. Но в момента, в който те се озоват във въпросните тайни елити, те престават да бъдат работници, жени или черни, а радетели за все подълбокото и все по-невидимото отваряне на ножицата между видимост и действителност. Демокрацията е най-фантастичното изобретение на модерността именно защото тя успява да се представи за толкова по-демократична, колкото по-меритократична е.

Първото нещо, което идва наум, когато става дума за модерност, е идеята и процеса на освобождение. Добре е да се забележи, че става дума не за свобода или независимост, а за освобождение: един акт, при това процесуален акт, акт, който се състои като процес. Ефектът от такъв освободителен процес по определение се очаква да е ново състояние, имащо малко общо с предишното състояние на потисничество. Въпреки че такова ново състояние на премахнато потисничество понякога приема формата на конституция или закон, постигнатото от либерализационният акт рядко довежда до нечия свобода или независимост: по-скоро става въпрос за смяна на формата на потисничество. Освободителният процес не води до освобождаване или свобода, а до ново състояние, което се изразява или е изразимо като прогрес спрямо предишното, и значи като предпочитано спрямо предишното и значи като обещаващо спрямо някакво бъдеще. Често обаче освободените преживяват освобождаването си като изоставяне или осиротяване. Днес се приема за общо място, че работниците не са се оказали доволни от условията на своята свобода в резултат на пролетарската революция, която се обяснява като противоприродно освобождение от частния живот и личната собственост. Не е ясно защо и други освобождения да не могат да се схванат като фалшиви или противни на човешката природа: расови, колониални, регионални, сексуални, женски и пр. Освобождения.

Тогава въпросът е кой подклажда революциите? Кой има интерес от тях? В какво се изразява структурното правило на пост-революционно състояние на връщане назад? Какви са отношенията между пред- и след-революционна ситуация? Може ли да се каже, че следреволюционната ситуация е нещо повече от узаконяване на вече установено предреволюционно състояние, при което на практика се намаляват правата и се влошава положението на «освободения» субект, в чието име се прави революцията. Но тогава кой печели от револю-

цията? Има ли такова нещо като преразпределение на властта, или последното е само мутация на властимащите с оглед на техните стратегически игри с масите? Не е ли демокрацията най-перфидната игра след пришествието на християнството след като нейната илюзия идва като последствие от най-великото изобретение на модерността – Революцията. Къде да търсим контра-модерния балансьор на Новото време? Какво стои зад недомлъвките около тайни общества, заговори на елити или обществен договор между овластени и овластяващи.

И така, изглеждат правдоподобни две логики. Първата се основава на идентистката логика на метафизиката и здравия смисъл. Според нея освободителният революционен акт е предприет от потиснатите и ако е доведен докрай, този край се препокрива с края на потисничеството. Банално клише е, че бившите потиснати се превръщат в новите потисници. По този начин бинарната логика отново е в правата си. Ала това е по-скоро идеалният вариант; и още по-точно това е идеологическото оправдание на революцията, чиято желязна логика прикрива структурния парадокс, даден ни в не по-малко популярното клише, че революцията изяжда децата си. Резултатът от нито една революция не съвпада и далечно с нейната цел и това се случва с такава натрапчива регулярност, че се оформя впечатлението, че действителната цел на революцията не е и никога не е била декларираната. Тук не става дума за пропагандния характер на революционните лозунги. Тук говорим за структурната повторяемост на същата логика на приплъзване от желаната и провиждана последица на всеки освободителен акт в периода на модерността. Баналното обяснение би заложило на покварената човешка същност или на философски неизбежното противоречие между идеал и реалност. Но може би в сила е просто една различна логика.

Друг начин да се мисли революцията предлага логиката на авансово калкулирания ефект. Тогава революцията може да се види като социален акт, подтикнат и вдъхновен от агенти, които не принадлежат към т. нар. революционни сили, а всъщност към друга група, често оказваща се самата жертва на революцията. Подобен парадокс обикновено търси обяснение в някаква конспиративна теория, сочейки към един или друг елит, контролиращ действително ставащото. Според тази логика отново елитите и рекрутираните към тях признати за свои представители на движещите сили на революцията се облагодетелстват от революцията в името на привидно освободените потиснати.

По този начин революцията се оказва двойствено занимание. Тя се стреми към определени цели, но тези цели са предначертано недостижими. Вместо тях се достига до ново състояние на мутирала и преобразена, но по същество същата власт. По този начин всички революции са обречени по условие, доколкото са формулирани в понятията на властта. Защото дори и да подменя част от агентите на властта, революцията не проблематизира самата властова структура. В повечето случаи последствията от упражняването на властта са свързани с някакви икономически придобивки и повишена социална тежест, но това са само властови инсигнии, предназначени за залъгване на масите. Действителният цинизъм (и в съвременния, и в античния смисъл) на властта

се изразява в мъдростта на непроменимата структура на света като управляван от автентични управници: тези, чието ключово качество е упражняването на власт.

Ала тук нещо липсва: липсва невидимата власт на разума и нейните агенти в лицето на елитите в сянка.

Ленин е известен между другото и като автор на най-сбитата дефиниция на революционната ситуация: „Това е, когато върховете не могат да живеят по старому, а низините не искат". Дълбочината на тази мисъл произтича не толкова от нейната втора част, колкото от първата, перфидно недовиждана и премълчавана. Друго клише, приписвано на Ленин, настоява, че никои властимащи не се разделят с властта доброволно и с желание. Точно обратното обаче гласи в твърдата си версия класическата Ленинова дефиниция. Всъщност властимащите са винаги съучастници в собственото си (привидно) катурване, в доброволното си превръщане в жертви на всъщност своите революции. Интелектуално и идеологически революциите са винаги заинтересован самоубийствен акт на властимащите, водещ до промяна на ситуацията и по този начин до мутация на властта и нейните агенти. Всъщност управляващите елити са действително заинтересовани от промяната, тъй като, макар и свързана с материални и статусни загуби на управляващата класа или група, или раса, или каквато и да е общност, промяната е условието за опазването на стабилността на властовата структура. Промяната се отнася до съдържания, групи и субекти, но не и до структурата на властта, в чиято основа е идеологическата привидност на легитимното разпределение и разделение на властта. Всъщност става дума за възпроизвеждане на един и същ модел, при който всяка заинтересована от властта революционна група или класа бива приобщена посредством въвличане в управлението на нейни представители, чиято функция е да не представляват никого, освен собствената си овластена, т. е. откъсната от маси и класи, въвлеченост в управляващите елити.

По този начин се оказва, че социално-политическата революция е далеч по-близо до научната революция, отколкото бихме очаквали. Материалната промяна винаги вече се е случила преди да се превърне в име, идея и идеология. Така че винаги има предварителен неподписан договор между по-напредничави овластени и по-развитите потиснати, които всъщност оформят елита на една революция. Този договор се изразява в материалната промяна на структурата на отношения между тях. Тази материална промяна се излива в идея, идеал и идеология на промяната.

Така например, трябва вече да е налице феноменът на брак, базиран на любов и равенство и този феномен да е осъществен и приет и от двете страни като благо, за да е възможна т. нар. феминистка революция. Феминизмът не е революция на жените срещу мъжете като естествено и изначално вкопани в патриархалността. Феминизмът е революция на малка част от мъжете и жените срещу по-големите маси от мъже и жени, които не приемат нито равенството, нито различието като условие за равенство. На същия принцип съществува негласен договор между определени представители на метрополията и на колонията, че политическата зависимост повече не е ефикасна и

продуктивна, в резултат на което следва да бъдат установени нови отношения срещу съпротивата и на колонизатори, и на колонизирани. Тук няма никакъв романтичен идеализъм. Жените са били освободени точно толкова от някои от техните партньори, надарени с въображението за други икономии на власт, колкото и от прозорливи радетели на капиталистическите производствени нужди, които да ги превърнат в наемна работна сила. Същата е ситуацията и с колонизираните, с робите, с потиснатите народи, региони и раси. Тъй че лениновият възглед, отреждащ решаваща роля на заинтересованите от промяната овластени, следва да се взима напълно сериозно; едва ли е случайност, че Ленин е от дворянско потекло и че измежду родниците му има терористи срещу царизма и дворянството. В известен смисъл освободителното движение винаги е идеологически вдъхновено от идеи, идващи от лагера на врага. Ала това не е свидетелство за кражба или плагиат, доколкото тези идеи са вдъхновени от самите жизнени форми на колаборираме и съучастничество, вече състояли се като начална форма на промяна. Никой не представлява нищо друго, освен собствения си избор на принадлежност към елитите или към масите.

Като че ли днес ревизионистичната перспектива спрямо либерализационната дилема намира най-сериозни поддръжници сред постколониалните критици, които сякаш първи се вслушаха сериозно в геополитическите експерти, за които отдавна този въпрос е решен в полза на преднамереното и калкулирано оттегляне на метрополиите, които прехвърлят контролните функции от силата на оръжието върху лостовете на икономиката, културата и идеологията. Парадоксално обаче, на много малко феминистки деятелки би им хрумнало сериозно да се замислят върху своята потенциално подставена роля, т. е. да приемат, че либерализацията на жените е един от най-съществените моменти в икономико-социалната структурата на модерността и че е инициран и обуслован от икономическите и идеологическите нужди на модерността, осъзнати и формулирани от елитите, които решават, че имат нужда от жени помежду си. Всъщност другото име на модернизацията би могло да бъде повсеместната феминизация на повърхнинните форми на живот. Тъй че някои от качествата на жената, считани традиционно и в частност от просвещението за вътрешно присъщи (инструментално-прагматичен разум, цели в настоящето, консумативност, материализъм, робуване на чувствата и желанията, непостоянство, интелектуална гъвкавост, но и податливост на манипулации и пр.), биват оторизирани като препоръчителни въобще за човека-маса на новото време. Нещо, което доведе до ужасена реакция много мъже при вида на тотално феминизираната култура и съответната повсеместна сисификация на мъже и институции. Днес, след шокиращата институционализация на женските движения, след мощното им приобщаване към формите на участие във властта, с още по-голяма сила възниква въпросът дали те бяха агенти на своето освобождение, или се явяват подставени лица и институции в един контролирано преобразяван свят.

Най-сериозното опровержение на такава структура идва от практиката и това, разбира се, е практиката на революциите, в частност последната голяма

измежду тях: Руската. Ако светът действително разполагаше с такива елити, за да се справя с хаоса в историята, те със сигурност трябваше да могат да предотвратят историческата трагедия на успелия комунизъм. Дали обаче прословутата фраза на Ленин за комунизма, успял в отделно взети и не задължително най-развити страни, да не говори за преднамерено несъобразен с теорията на Маркс експеримент. Въобще за кого е трагедия този успех? Не е невъзможно да си представим руската революция като рискован, но наложителен експеримент в ситуацията на сякаш изчерпващ се кредит на капитализма и демокрацията? Властта на партийната олигархия под формата на частично съхранени структури на демокрацията всъщност обещава изумителни възможности за проиграването на още един вариант след този с буржоазията, при който властта бива приписана на социален субект, който изглежда дори още по-управляем в обездолеността си – наемният работник, докато всъщност е присвоена от елитарен авангард в лицето на елитите на регресивната контрабуржоазна интелигенция. Всъщност може да се каже, че Руската революция е първото опасно разконспириране на елитите и достатъчно откритото им посягане към властта, макар и зад фасадата на трудовите класи. Тя представлява експеримент на елитите, които проверяват дали прякото договаряне между елити и маси без посредничеството на фалшивите елити на подставено представителство не би бил по-ефикасен, докато в същото време изолират този експеримент достатъчно далеч от центъра Европа. Макар и вдъхновен и платен отвън, този план се проваля. Най-съществената причина според тук проиграваната логика е в неспособността на руския интелектуален елит да задържи властта в партията. Всъщност партийният елит беше бламиран от буржоазно настроени апаратчици, идващи от социалните и културните низини, които се вживяха в ролята на вождове на масите и се опълчиха срещу елитите, които се бяха опитали да ги рекрутират като фасада на работническия аванагрд.

От хипотетичната перспектива, която проиграваме тук, фашизмът е опит за справяне със социално-политическия Франкенщайн на комунизма. При фашизма расата и нацията заместват класата, чиято неустойчивост и «ненатуралност» я прави взривоопасна, както показва руския случай. Фашисткият експеримент обаче води до външна експанзия на национална основа, заплашваща самата универсалност на елитите, поради което те взимат мерки тези домогвания да бъдат пресечени.

В резултат се прибягва до Америка като «решение» и на фашизма, и на комунизма. Идеята е да се проиграе една максимално примитивна ценностно, хипер-консумативна, мито-материалистка тоталистка идеология и подопечната инстанция. Чрез нея елитите трябва да проиграят фигурата на пазара, т. е. на една абсолютно безлична машина, чиито елементи се състоят от хора, ръководени от алчност и страх, под изключително тънък ценностен филм, сведен до индивидуализъм, фамилни ценности и неформални сдружавания като компромис между индивида и семейството. Америка привидно представлява завръщане към ценностите и прерогативите на класическия капитализъм с неговия етичен буржоа със свободна инициатива и страх от неприличието. Ала тя отива и по-нататък, като създава инертен гражданин без чувство за со-

циална принадлежност и без ценностна надстройка в предвидимо отношение с материалната му база; средният американец в този смисъл ни се представя като интелигент, лишен от интелигентност. Американската версия на капитализма представлява силно подобрена европейска версия на елитите. Тя произвежда на повърхността един видим елит в пълна зависимост от пазарно-професионалния успех с напълно партикуларно и индивидуалистично мислене, докато действителните елити мислят преди всичко глобално. Днес изглежда така, сякаш американският експеримент на глобалните елити се оказал толкова успешен, че е присвоил самите глобалистично настроени елити. Във връзка с никоя друга страна не ни спохожда натрапчивото чувство за идеален договор между затъпели, но ефективни маси, посредствени и контролирани политици, и подмолно действащи елити. Именно в Америка играта на демокрацията и нацията са намерили идеално балансираното си решение, при което президент може да стане явно посредствен оставач, но елитите поемат върху себе си глобални отговорности. Въпросът е дали този смешен човек няма да се окаже дотам непрокопсан, че да отхвърли контрола на онези, дето го вразумяват.

Разбира се, възниква въпросът кои са елитите и какъв е техният интерес да реконфигурират собствената си власт или по-точно да инициират постоянни преразпределения на властта с оглед на по-доброто фукциониране на света. Нима не става дума за скалъпена версия на всичките там тайни общества на жреци, монаси, розенкройцери, тамплиери, масони и какви ли още не; и още повече: дали не става въпрос за поредното измисляне на парабожествена инстанция в отговор на смъртта на бога. Явно е, че според нас скритите елити са едновременно паралелна и надпоставена власт. Изглежда логично процесът на тяхното конституиране и издръжка да е в ръцете на икономическите елити, за да могат те да бъдат едновременно паралелна, надпоставена и осмозирала във видимата власт. Вече сме примирени, че нищожна част от официалните участници в управлението и властта са натоварени с вземането на решения и обикновено това не са публичните фигури, които ги огласят или провеждат. Тогава обаче възниква въпросът как се рекрутират скритите елити, кому служат, къде се помещават, как взимат решения, как се санкционират тези решения. Засега нямаме много отговори.

От пространствена и темпорална гледна точка, както и от гледна точка на численост, поименност и обгледимост елитите разполагат с чисто виртуално битие. Те се саморекрутират и служат единствено и само на една европейска меритократична идея, изхождаща от презумпцията, че само ограничена част от елитите са способни да мислят надиндивидуално и надобщностно, отвъд интереса и желанието, въплъщавайки класически модерни инстации като разум, смисъл и справедливост с култ към интелекта и уважение към глупостта и ограничеността на масите. Елитите в този смисъл не са присъединени към определена идея, възглед или ценност, а действат изцяло ситуативно, като застават зад кауза, която би възпроизвела статуквото на тяхна власт и доволство на масите. Това означава, че те периодически изоставят една или друга социална, национална, класова или комунитарна агентна система, ако тя им изглежда

неефективна за възпроизвеждане на конвенцията, за да издигнат до полето на видимата власт, както и до себе си представители на онеправдани до момента групи. Това също така означава непрестанна промяна на въпросните елити, непрестанно текучество от и към тях с оглед на променящата се ситуация. Един процес, който не минава без провали, какъвто е случая с руската интелигенция, която, сама лишена от легитимация, не намери аргументи срещу също тъй самозвания апаратен елит от работническо-селската квота. По същия начин се провали и фашисткият елит, който превърна идеологията си в обект на вяра, проваляйки инструменталното си предназначение. В този смисъл комунизмът се справи много по-добре след 50-те години и обяснението трябва да се търси именно във възстановеното влияние на скритите елити от средата на интелигенцията. Днес изглежда сякаш американският вариант се е оказал толкова успешен, че е успял да рекрутира огромни елити от всички части на света, част от които се оказаха събрани в Световния търговски център. Така под видимостите на актуалната американска политика, която изглежда като опит за решаване на глобален проблем с тероризма, може би става въпрос за възстановяването на статуквото отпреди 11.09., което да овладее кризисните тенденции и самоубийствения протест на отделни отцепили се елити срещу собствената им каста. Защото и Бин Ладен, и Ал Кайда изглеждат по-скоро като паднали ангели, абдикирали от възпроизвеждането на едно статукво, от което по една или друга причина са се отвратили, отколкото като изначални друговерци. Ала не е за пренебрегване и друг вариант, според който Бин Ладен е самото оръжие за възстановяване на едно статукво на равновесие между елити и маси, което самозабравилият се американски свят беше на път да изостави окончателно, а именно че масите трябва да се държат настрани от това да определят дневният ред на обществото, т. е. на представените елити. Благодарение на медиите и изключителното благосъстояние на масите скритите елити в Америка започнаха да губят влияние върху видимите управленски елити. Срещу това отчайващо затъпяване, меркантилизиране и прихлупване на хоризонта трябваше да се вземат мерки, т. е. да се зададе духовна алтернатива, глобално предизвикателство, за да може да се възпре тенденцията по превръщането на елитите в маса. С други думи, Бин Ладен беше начин Америка и светът да започнат да мислят глобално, а не само да печелят, присъстват и действат глобално. Бин Ладен беше начин Америка да се приподнесе във властта на своите скрити елити и да се откаже доброволно от демократичните си претенции и илюзии.

И така, според тази хипотеза, властта на пазара никога не е абсолютна. Нито пък властта на демокрацията е действителният ограничителен механизъм спрямо пазара. Паралелната власт на тайните служби, за която са направени толкова книги и филми, е само национално-проявената видимост от айсберга на действителната власт на елитите. Действителните елити са онези, които усвояват, за да разпределят и преразпределят средства и възможности встрани и независимо от национални и социални граници.

От тази перспектива фондациите Фолксваген и Сорос подкрепят хуманитарни проекти далеч не поради алтруистични грижи за масите или поради егоистични грижи за попълване на профанните елити, а за да може да контро-

лират текучеството и обмена между действителните елити и масите, разподобени между различни изпълнители и служители: от президенти до чистачи. И когато се случи такова недоразумение като примерно това, че системата на демокрацията сработва извън желанията и целите на елитите, те вземат мерки[3].

Дали и защо, ако да, ни е необходим подобен утопичен проект за тайната история на елитите. Първо, нуждата е чисто евристична: той би задал рационална перспектива към иначе абсурдната несправедливост на историята, при която не само структурата на потисничество остава неизменна, но и структурата на потисниците се оказва качествено същата, макар и под формата на мутации и метаморфози на елитно проявените. Така или иначе, един от изводите, с които следва да се примирим, е, че демокрацията е фалшива фасада пред хаоса и безумието на пазара, който на свой ред е фигура, прикриваща абсолютната приватност и персоналност на властта на елитите, които обаче носят своите отговорности и задължения отвъд частния и груповия интерес.

В по-тесен план, този проект би ни дал шанс след безбрежното пренебрежение към региона на Балканите. Наличието на елити, които се ръководят не от алчност, суета, страх и амбиции, а от рационалността на едно всевечно статукво, отвъд желанията, омразите и привързаностите, би обещало промяна на съдбата на региона, стига той да осъзнае необходимостта от съобразяване с гещалта (дори ако той е празен) на въпросните елити. Според тази хипотеза, Балканите биха се справили по-добре, ако се погрижат както за създаването на собствени пробиви във въпросните тайни елити, така и за предизвикването на тяхното приобщаващо и признаващо внимание. Според такова едно виждане, Балканите следва да функционализират въпросните елити чрез постъпване в тях, което е трудна задача, и паралелно да предизвикат тяхната инвестираща революции заинтересованост, което е по-лесна и постижима задача, стига да се осъзнае като такава. Ключовият проблем на региона е във властта на масите, които доминират и диктуват аджендата на своите елити. Балканите вероятно са такова забравено от бога място именно защото удоволствието да бъдеш маса е по-мощно за самите елити от бремето да се държиш като елит, т. е. преди всичко управленски загрижено спрямо масите. Въпросът е не само страната и регионът като цяло да разполагат с управленски елит, а и да си произведат елит, който да може да влага усилия за възстановяването на едно статукво между елити и маси, което последната дузина години провалиха. Но предвид това, че скритите елити са мисия, т. е. те са призвани, без да са звани, смисълът на този текст е в провокирането на визия за елитно мислене, най-вече у хората, които сега са радикално изтласкани от чиновническата управленска прослойка, този псевдоелит. Моят повик е към хората, които някога формираха лицето на несъществуващата вече интелигенция, хора, които са в периферията на обществото и обществения интерес, хората, които следва да изоставят

[3] Вземаха ги след случайната победа на Дж. Ф. Кенеди, вземаха ги спрямо недодялания хитрец Никсън и прекалено интелигентния за актьор на политическа сцена Клинтън. Може би ще ги вземат и срещу одиозната фигура на сина Буш, чието поведение от встъпването му в длъжност като да отива отвъд добрия тон и на добродушната американска арогантност.

критическия си рефлекс и да се посветят на мисията си на скрит елит, който възвръща смисъла в дневния ред на едно напълно дезинтегрирано общество. Дори ако за целта се налага революция срещу актуалните икономико-политико-експертни елити.

Whose Revolution is It: a Counter-Modern Hypothesis Concerning the Structure of Modernity

The presented text poses relevant historical, political, cultural and educational questions related to current realities on the Balkans that make the Balkans a part of Europe that is also different from Europe in that it possesses its own specificities, does not present easy and logical answers and continues to surprise. By examining the different aspects and the current various interpretations of concepts such as 'European progress' and 'European culture', the author outlines a number of paradoxes of European development and modernity that arise from democracy as well as from the era of information and new technologies, the lost hope of God and the search for an answer to the question regarding thinking: does thinking in the language of information that has replaced the language of money finds itself on the side of the material and applicable or does it remain close to what we still call, in a rather outdated way, the spiritual.

Under the new conditions on the Balkans where we are constantly tormented by the issue of the slow transition, literary scholars and literary theoreticians in particular end up trapped. They need to find urgently the new areas where to apply their knowledge. The author believes that Postmodern politics is a utopian project while the incompetence of the Balkans to deal with the challenges of the transition can be attributed to the lack of a critical vision concerning our own place in history. What follows is the author's proposal: there is a need for a critical counter-project that should look for explanations for the Balkans' failure and may assist a change in the Balkans' historical destiny in the context of a reshaped policy. The key problem of the region arises from the power of the masses that dominate and dictate the agenda to their elites. There is not only the need for individual countries from the region to create their elites but also to decide on the type of elite that should invest their efforts in restoring the status quo between the mass and the elite – efforts that have failed for the last twelve years.

Dimiter Kambourov: PhD. Teaches Literary Theory, Classical Poetry and Modern Prose at St. Kliment Ohridski University of Sofia as well as literature, culture and the media at the New Bulgarian University. He has been published in specialised editions and in the press: research in the area of Literary Theory, Theory of the Arts, the media, policies of transition etc. In 2003, his book entitled *Sycamore Trees and Branches* (*Yavori i Kloni*, Figura Publishing House) and dedicated to the works of Bulgarian poet Peyo Yavorov came out.

Пенка Ватова (София)

Постмодернистичното (авто)биографизиране в *Записки на препарирания* от Васил Славов

Българската проза от края на XX век почти не е посягала към полето на (авто)биографичното от позицията на една постмодернистична художествена оптика към съвременния човек и мястото му света. Макар през 90-те години да се появяват ред книги с мемоарен характер, те се придържат предимно към документалото или към едно класическо линейнопоследователно разказване. Малко са онези произведения, които артикулират автобиографичното като наново преживяно и художествено нативизирано познание и себепознание вън от класическия мемоарен модел – произведения, които да превръщат (авто)биографичното от категорично и солидно знаене-за-себе-си в поле на дълбоко себетърсене и себеоткриване в света. И още – заедно с това да «биографизират» съвременния човек в съвременността, синтезирайки живот и литература, снемайки преградите между субект и обект, творец и творба, автор и действителност, съчетавайки будното съзнание за колективнозначимото с мрежата на индивидуалното чувстване за себе си в света и света в себе си. След *Германия, мръсна приказка* (1993) на Виктор Пасков („която взриви представите ни за спомени, пътепис, дневник на изживяното"[1]), *Генезис II* (1997) и *Синеокият слепец* (1998) на Димитър Бочев, *Никъде нищо* (2000) от Стефан Кисьов в началото на новия век се появи една нова творба с условно наречената «задгранична» тема – *Записки на препарирания* (2001) от писателя емигрант Васил Славов. Тя прави поредна крачка в търсенето на границите (безграничието) на личността – в дифузията на днешност и минало, лично реално живяно и подсъзнателно преживяно (почувствано, спомнено, сънувано), литературно и действително, исторически и митологически омесено, лично и колективно познато, сериозно и игрово. Тази крачка е и в разширяване на художествените граници на автобиографичното до несвършващо надмогване на конкретноличната история; до безкрайно възможното включване в него на «чужди» истории – индивидуални и колективни, реални и литературни, днешни и минали; до безпределно у-свояване на света, означен в личната или културната памет.

Тази книга е писана извън България – по чужди брегове. Тя обаче не се фокусира върху срещата на човека с чуждата (другата) страна (среда, култура, хора), а «записва» срещите на автобиографизиращия субект със самия себе си, навлизането в своите дълбини, преминаването му през собствената пустиня на самопознание. Разказът в нея е за *своя* бряг (и безбрежност) – напус-

[1] Л и к о в а, Р. *Литературни търсения през 90-те години. Проблеми на постмодернизма.* София, 2001, с. 164.

нат и ненапустим, свлякъл се в миналото под последните стъпки, но с неизличими контури, вбити в паметта. Брегът е осмислен като вечен и въпреки победата на безкрая, въпреки потъването в изтичащото време и географските разстояния, помни съществуването на стремеж, вяра и самообричане. Срещу безлично-сивата констатация „Той замина за чужбина" книгата изправя Яворовото „Тъй отмина на чужбина", в което разчита „съдбовна свършеност, споминване на дух, изчезналост, която буди състрадание, отминаване, от което е останала сянка в нечий спомен". И продължава с един от гласовете си: „Или, Тъй Душата Се Спомина На Чужбина. Разбираш ли, сега? Душата, душичката се спомина". Срещу Кирил-Христовото „Прости мъртвило, роден край, прости", което затваря пътя наобратно, авторът (разказвачът, персонажите) залага други думи, преживяващи потребността и участта да си свързан посредством духа си със своя си бряг – думи, изречени от други, съживени от паметта – културната и интимната, общата и личната, пренасяна вместо багаж през океана, от полетата с маргаритите в сънищата из чуждоземните поля…

Тази книга е книга за паметта – върху която е стъпило «крачето на духа» в дълбокото на родното място. Нейният разказ (разкази) се стреми да отрече/предотврати „споминването", изчезналостта – своята в света, но и на света в себе си. Тя свободно смесва автор, разказвач и герои – не само снемайки границите между обект и субект на (авто)биографичното разказване (нещо естествено постижимо в мемоаристиката), но отваряйки разказа за множество истории и гласове, които съществуват едни чрез други, припознават се едни други като свои и така трансформират личнобиографичното в общо- и културнобиографично. Чрез това включване на реални и фикционални субекти и обекти на разказа, чрез взаимното проникване и преплитане на гласове книгата конструира като свой Разказвач и Герой Духа – Божествената Пневма, «пишеща» посредством утаеното живяно / неживяно и написано от множество други в паметта. Така се постига и художествено-структурното мотивиране на заглавието («записки»), което сигнализира за липса на линейност, подреденост и определен обем, за наличие на нахвърляност и отвореност, за възможност разказът да се конструира като мрежа, чиито образни и семантични нишки да се източват в безброй посоки – от равнището на цялостното внушение на книгата, през отделните разказани истории, философски и социалнопсихологически есеистични фрагменти, до разчитането на отделни митологеми, символи, фрази и думи – със силно релативизирани връзки между знак и означаемо.

Духът в *Записки на препарирания* е съдбовно български, но и обречено човешки – от времената на подменената радост и отказаната хармония на Божиите образ-подобия. Началото на паметта съвпада с нейния край – времето на отминалото (свое-личното, на рода, на човека) се възобновява в разказването (ословесената памет, ословесеният опит) като непрекъснатото настояще; мястото, захранващо паметта и пораждащо самопознавателните импулси на субекта, е точката на пристигане/отпътуване. Безкрайността, вечността – чрез сюжети, символи и буквални или перефразирани цитати от запечатаното в митове познание на човека до прозренията във философията и литературата на XX век, са неотменимите бреме и упование на паметта. За тях книгата не казва

нищо, което да не е преживяно, изречено от поколения отлъчени от своите си брегове българи – и в прекия, и в метафоричния смисъл. Тя изрича личния опит и припомня изрѣчения от другите; разлиства историята, литературата, цитира думите, изреченията, докато намества парчетата от лично живяното сред тях, защото „пъпната връв... дори ритуално срязана, връвта остава непрерязана". Така, в отдалечеността на автора си от родния бряг, творбата удовлетворява потребността от своя общност, стреми се да преодолее излишността, прокудеността. И прави това болезнено и драстично, като слиза в дълбините на паметта и сякаш с остър нож остъргва налепите на времето върху миналото, преживявайки го отново чрез разказването – един безпощаден път към самопознание.

(Авто)биографичният разказ е за излишния човек – видян и преживян като разединеност на тяло и дух, за прокудения, за лишения от избор по рождение. Съчленен от множество индивидуални истории, той разказва за насилието над тялото, прорязяло дълбоки бразди в паметта и така поставящо непрекъснато духа на изпитанието да устоява в стремежа си да се завърне към изначалното единство, дадено от Бог на човека. И още – за стремежа и самообричането на завръщане в отказания дом, при отнетите бащи (Бога), към своеродното... Както и за човешката съпротива срещу обреченността на всички тези разлъчености (липси, отсъствия). Разказът не включва мита за прогонването от Рая, макар на пресекулки да артикулира бляна по него, трансформирайки го в блян по дълбоко общение между човеците, между човеците и Бога, между тях и всичко живо: „И после, Боже, ще ти покажа красотата и доброто. Ще те заведа при мъртвите и живите приятели, ще ти забъркаме една салата с магданоз и ще те научим да пееш, Боже, страшно да пееш, от глъбините да идва въздухът, да се увива около всяка болка и да се превръща в звук, в тон, в музика. И колкото повече болки докосне глъбинният въздух, толкова по-красива ще е мелодията. Тъй ще си пеем, Боже, прегърнати пред магданозената салата и на поляна от детелини, и всяка детелина отрязала четвъртото си ухо. Ще пеем заедно и мелодията ще се превърне във вой, неусетно ще опънем устни като тръби и ще вием под луната с новите си другари вълци и кучета. Ще музицираш с нас, Боже. Сетне, като си отидеш, направи си гаргара, забрави за нас, но знай, че добре си дошъл. И когато ти омръзне от къдрокоси херувими, ела отново, при момчетата, които се именуват Божи Дарове, и ще те дарим, Боже. С каквото искаш ще те дарим. И по-висока ще стане песента ни". Защото в *Записките* Раят е разказан най-напред като анти-Рай.

За да «избяга» от класическия модел на автобиографичното, *Записки на препарирания* въвежда като свой фикционален автор Божествения Дух, именуван *Б. Пневма*, и в жанровото си осъществяване нахвърля в привиден безпорядък фрагменти от лично живяното на много хора, от чиито истории възраства обобщеният образ на насилствено лишения от божественост човек. Ако за целите на стройното изложение подредим фактите, автобиографичният разказ започва от предначалото на живота на героя, съпътено от майчиното предчувствие за божественост: „Тогава утробата ми се отвори за първи път и кой знае защо помислих, че синът ми [...] ще носи нещичко от Бога". Ала рождението

му е посрещнато само като поява на материя, телесност. В него липсва каквато и да е духовна радост. Досадѐните посрещачи на новородения „Повлякоха бримките си към мен и претупаха задълженията си. Оставиха ме да крещя, мисля, че и те крещяха, че съм се изпуснала, че трябва да перат, че мирише на изпражнения. [...] отнесоха го – със месо". Телесността, сведена до крайна физичност и физиологичност дори, няма как да не бъде последвана от подпечатването на духа с печата на белязаното тяло – „на крака му висеше номер, който, тогава си дадох сметка, щеше да носи до края на живота си, защото си бях позволила безотговорността да го родя във време, което отлъчваше, белязваше". Оттук нататък автобиографичният разказ е разказ за отлъчения от божествеността си човек, обемащ в себе си фрагменти от биографии на много, все отлъчени и излишни хора.

Като парчета от несвършващ и повтарящ се сън (като сънно припомняне на живяното на равнището на сюжета са и новелистично рамкирани отделните истории в книгата) се смесват епизоди от живота на белязаното тяло – за болката от шамарите и ритниците в детството, за вкуса на кръвта, за забити в тялото лакти, зя яростно млатене по боксова круша, за човеците като гърди, гръкляни, дробове, мазоли, секрети, механични движения на крайници, сварени жълтъци... И още нататък – тела, части от тела, физиология – растящ като гъба паноптикум на гигантско насилие върху „хижата на душата", за да бъде умъртвена самата душа, за да се гарантира отлъчването от нея. Субектите, инструментите на насилието вършат своята «работа» под маската на безличието, надяната на обобщените, метонимични или символни, образи на Големия, Началника, идеологическите контрольори, езиците на несигурността, ботушите, белите ибиси – „подстригвачи на смъртта". Насилието няма имена, защото името му е едно, все това. Дори имената на тези, на които то се позовава, са превърнати в названия.

Привилегията на именуването е дадена на родените за безличност във времето на отлъчване. Имена в *Записки на препарирания* имат само излишните в един грубо телесен и насилствен свят – близките, приятелите, съмишлениците и съчувствениците, мечтателите, поетите, художниците, бунтовниците, жертвите, лудите, гладните за хляб и за работа, но сити с духовност... Те са хората с биография, героите със своя история, посредством която се вграждат в автобиографичния разказ. Те населяват паметта и сънищата на героя разказвач, съставят неговата автобиография – не миналата, а единствената, винаги съществуващата, актуалната. Те не са част от живота на *Б. Пневма*, те са самият му живот, животът на Духа, който го удържа цялостен и скрепен с общността на излишните. Всяка от техните истории привидно няма значение за автобиографичния разказ, нито за съседните ѝ в текста истории. Но от този постмодернистичен безпорядък на малки, частни, сякаш незначителни епизоди израства биографията на Аз-а. За разлика от класическото автобиографично разказване, в *Записки на препарирания* Аз-ът не е тематичен и сюжетен център на творбата, а се легитимира като такъв чрез историите на другите. Дори когато се разказват чисто автобиографични епизоди, те са оставен да принадлежат повече или изцяло на историята на другия. (Например епизодът с

БАН - Институт за литература БИБЛИОТЕКА

раждането на героя не само е фрагмент от историята на майката, но дори е разказан от нейно име, с нейния глас. Разказът пък за работата му във фабриката е много повече разказ за смазаните тела и помътнелите очи/души на работещите жени там. И така нататък...)

Именуваните хора в *Записки на препарирания* са отрицание на «положителния герой» на времето, към което се прикрепват техните истории, те са неговият положителен анти-герой. Защото само индивидуалната «героичност» на другия може да бъде положена като упование в нечия лична история. А тя, «героичността», е в отстояването на Духа въпреки униженията на тялото, в активната съпротива срещу отлъчването на Духа, с което времето е белязало човеците по рождение. И именно поради това, а не просто поради конкретното преплитане на житейски пътища, историите на другите стават органична част от автобиографичното. И именно поради това автобиографизиращият Аз е не сюжетен, а структурообразуващ център на *Записките* – субект на разказването не просто на себе си, а на себе-си-през-другите, пишейки така биографията на излишните, като единствено убежище на Духа. (В тази посока трябва да се търси и мотивацията на именуването на фикционалния автор *Б. Пневма.*)

В братството на излишните допуснатите от паметта на автобиографизиращия субект имат за входен билет своя свободен избор – точно това, което им е отказано по рождение. И той е запечатан в основния мотив на живота им: „Аз не искам така". Той има силата да снема границите (физическите, както и границите на измислени и насилствени норми) в безграничните пространства на свободния Дух. Така че, за разлика от много произведения (проза и поезия), артикулиращи вълненията на човека в недавнашното ни минало, книгата на Славов не тематизира подчертано оградените пространства, границите, ни- ги преекспонира като образи в текста. В това се таи презумпцията за човека като изначално свободен, притежаващ свободата с Духа си, въпреки дамгосаното и унизено тяло.

Героите с имена, ръст и повдигнати чела в *Записки на препарирания* осъществяват избора си, прекрачвайки в други светове – извън ограденията на мястото, извън приземията, отредени им в него, извън коридорите на нерешителността и компромиса. Едни изгарят всичко тукашно и отпътуват към „чужди брегове" като към единствена възможност („Какво правите сега, пренесли бохчите си и стрък здравец из цялата разпиляност на света?"). Други хващат пътеките към високото на планината. Трети поемат „в стъпките на сина си", зачертавайки (или така осъществявайки) себе си, защото „твоето скрито масонство" е да разбереш, че „чуждите крясъци и чуждите следи са станали твои". Последните осъществяват последния си избор – за да населят небето: „Гирляндите на родността ни, които се превърнаха в хвърчила. Един хвръкна от скалите като Маргарит – от доброта, друг проби главата си със собственоръчно направен пистолет, трети увисна в банята, четвърти се хвърли от Панчаревските скали... и пети... и още... Претъпка се небето".

Претъпкано е от отхвърлени, но свободни хора българското небе в *Записки на препарирания*. От него са призовани чрез думите и други отхвърлени – от други времена, но все от братството на излишните. Те се позиционират в

разказа не с физическото си присъствие, а чрез гласовете си – памет за битието на българския човек, поел в пътищата на Духа. Чрез буквални или скрити цитати, естествено проникнали в речта на фикционалния автор и на останалите реални участници в разказа, тук са извикани от паметта поети, писатели, мислители, бунтовници – Чинтулов, Ботев, Каравелов, Яворов, Дебелянов, Захари Стоянов и герои от неговите Записки... А също и Атанас Славов (бащата), поетът Борис Христов, стихове на самия Васил Славов... Въвлечени са в автобиографичния разказ чрез думите – прозрения на собственото им познание и самопознание. Конструирането на личната биография чрез прочетеното, не – чрез запомненото, смесва в нея сегашно и минало, свое-лично-преживяно и друго-лично-прозряно, за да постигне биографизирането на Вечния Дух, вложен в човека. При такава интерпретация отпада съмнението за дистанцирането на автора Васил Славов от разказа в книгата посредством въвеждането на фикционалния автобиографизиращ субект (вън от името си той е по-скоро начин да се иронизира самото записване на автобиографичното, правенето на литература от него, актът на превръщане на живяното от Духа във физическите характеристики на книгата[2]).

В действителност много често в калейдоскопично променящата се гледна точка на разказвача (навън към сънно-спомненото видяно в момента на разказването, навътре – към осмислянето му, към личния духовен опит, към прочетеното и усвоеното...) се преплитат реалният и фикционалният автор, останалите герои, дори и читателят, който не е отстранен от разказа, а е поставен в ситуация да мисли и преживее собственото си «забравено време», да участва в диалога, намествайки в разказаното и своята история. Така гласовете се множат още повече, за да съчленят един обобщен субект-обект на разказания (и преразказания) и осмислен опит, на познанието и самопознанието. И още – пренебрегнати са хронологията и логиката в разказването, като в пространствената форма на разказа е предотвратено лесното му отнасяне към един-единствен и конкретен отрязък от време. Защото според книгата опитът на Духа в човека е вечен и вечно валиден, той черпи от преживяванията в историята, но винаги тръгва и се връща от/в изначалната си зададеност в Божественото Триединство.

Редом с личните истории на въвлечените в сюжета лица, редом с безличието (безисторието) на властимащото насилие, редом с поетико-есеистичните фрагменти на разказвача езикът също участва в структурирането на цялостния текст, явявайки се своеобразен «персонаж» в книгата на Славов. Въведен чрез различността на изказванията (перифразиранията, цитатите), езикът активно определя героите (реалния автор, фикционалния автор) спрямо носеното от сюжетните фрагменти послание. Така забравата/забраната на смисъла се отменя от новото оживяване на отдавна и не така отдавна изреченото слово,

[2] В още по-външното фикционално начало на *Записки на препарирания*, онасловено «Необходима бележка от издателя», дори се казва: „Причината за публикуване на материала е една – твърдата валута. Плаща си графоманът. Колкото повече нарцисоведи като него, толкова по-добре".

което в междутекстовите връзки – противопоставяния, преливания, допълване, преозначаване – добива нови смислови нюанси. Не по-малко страшно от насилието над тялото е насилието над езика в «забравеното време», превръщането му в инструмент на отлъчването на човеците един от друг, на човека от неговата божественост. Затова и книгата нашироко си служи с паметта за думите, изправяйки така пълноводието на смисъла на езика срещу празните черупки на безсмислието. От тази гледна точка не е нито случайно, нито самоцелно игрово използването на такова обилие от изречени или записани думи (и в плана на сериозното, и в иронично-пародийното буквализиране на идеологически и културни клишета) – стихове, фразеологизирани реплики на герои от художествената литература, изречения от публицистични текстове, от личната кореспонденция на писателя, лозунги, фразеологизми от речника на всекидневното битово общуване, буквални цитати (не само от български, но и от чужди автори – Оруел, Хенри Милър и др.). До голяма степен *Записки на препарирания* разчита именно на тази културно-езикова следвавилониада, за да изправи по друг начин едно срещу друго насилието и свободата, унификацията в мисленето и уникалността и различието на човека, бунтът и примирението, поривът за творчество като Божествено вдъхновение и ерзацът... И още – творбите на Славов ползват в самата си структура вече изреченото и записано в културната памет слово, за да артикулират познавателните и самопознавателните си намерения и достигания. Така сътворяват един модерен словесен палимпсест, като преобговарят или коментират обговореното, без да го заличават; като свързват своите думи с тези на другите – минали и съвременни.

Стратегията на (авто)биографичното разказване в *Записки на препарирания* включва и оспорването на всевалидността на ред митове – както универсални, така и принадлежащи на една съвременна идеологема, изфабрикувани в нея. Вторите са твърде прозрачни поради своята недавнашност и книгите демаскират абсурдността им, тяхната антидуховна инструментираност, чрез която властта осъществява себе си като насилие. Връщайки лентата на паметта в близкото българско минало, книгата експонира добитото в опита познание за него, като използва собствените идеологемни артикулации на властта, за да ги опровергае чрез частните истории на героите или да ги омаловажи, подиграе и така да отрече тяхната «полуфабрикатност» посредством иронично-пародийното. Сред тях – „Всичко в името на човека, всичко за благото на човека!“, „Трудът е песен!“, „...по законите на красотата!“, „Към върховете на науката!“, „Човекът е човек, когато е на път!“, мечтата и вярата в „светлото бъдеще“...

И още – некратки фрагменти от *Записки на препарирания* обсъждат празнотата на инертно повтаряни «истини» за българския национален характер – българското трудолюбие („добре торен мит [...] с цел да се докаже на съседа, че...“); българското добросъседство („...ако можехме, щяхме да изтрепем с геги съседите си...“); гордостта от историята („Отправностите в историята ни са гузности. Колективното ни самосъзнание не съществува. [...] Нямали сме големи победи, нямали сме здрав захват за религията, няколко велики предци

са дали живота си за нас и ние веднага сме им загубили костите“.); индивидуалистичният български Аз („Аз. Аз. Аз. А аз не означава нищо. Единственият смисъл на Аза е в стройната организираност и отговорност на хиляди подобни Азове. Търпеливото прозрение, че Аз съм своя Аз единствено когато успея да протегна ръка към този срещу мен и към неговото Аз“.).

Книгата на Васил Славов не е само запис на опита със злото, лъжата, насилието над човешкия дух. Тя е и философско дирене на корените им. То оправдава нейното многогласие, актуализирането в лично преживяното на живяното и изреченото от други – назад, до митологичното познание на света от човека. В рамките на автобиографичния разказ стремежът към проумяване на човешката разединеност начева с едно цитиране и включване в познат литературен дискурс, подет двадесетина години по-рано от бащата на писателя, Атанас Славов. „Колко жалко е, когато нацията ни изяжда като Кронос собствените си деца…“ – начева гласът на Бащата. „Децата се самоизядоха“ – продължава гласът на Сина днес. Онова, което в своите репортажи от «Свободна Европа» Славов-баща нарече Уранова традиция в българската култура, Славов-син вгражда в основата на автобиографичното, като насочва читателя към разчитане и на конкретно-лични, и на универсални значения.

В първата посока (реално автобиографичната) зад мита за Кронос (впрочем единственият неоспорен мит в книгата на Васил Славов) е експониран образът на Бащата – с полупрозрачната горчива (само)ирония на „взел си шапото“ и начертал така пътя на Сина между лактите и ритниците, но и сред човешките съприкосновения в братството на излишните. И други истории в *Записки на препарирания* разказват за подобни житейски отлъчвания и предначертания, наченали дългия път на синовете към изгубените родители. Буквалното разчитане на този мит разкрива един почти рожден комплекс на изоставения, белязал завинаги съдбата му. Но срещу него героите на Славов залагат не обида и безпомощност, а милостта и щедростта на душите си, готови на разбиране и прошка – „Добър ден, мамо. Аз съм добре, имаш внуци. А ти как си. Как си последните четиридесет години? После я срещнал. За петнадесет минути. И тънкото езиче на тъгата изчезнало“. Зад този минисюжет може да се разчете като напълно преобърнат и митът за Блудния син, но то е още една отделна тема.

В по-широки смислови граници митът за Кронос в книгата на Васил Славов назовава и разказва съдбата на излишния човек в плана на националното българско битие, повтаряйки (и в буквално цитиране) и продължавайки *Репортажите* на Атанас Славов. Желанието за диалог, съдържащо се в текстовете на бащата (не само в репортажите, но още и в мемоарите му), е удовлетворено в текстовете на сина. Но това е вече и един извънтекстов сюжет, генериран преди повече от две десетилетия[3]. Книгите на Славов-син обаче стигат още по-

[3] В статията си за автобиографичното творчество на Атанас Славов Мирослав Дачев сочи тази вградена, но неосъществена в културното пространство диалогичност на текстовете: »…едновременно покана за диалог, и самият диалог, в който всеки читател участва, правейки по неизбежност херменевтичен прочит на своето някога… При това тук не става дума за нов прочит, а за запълване на празнина от отсъстващи интерпретации, които по една или друга

далече (по-назад и в по-широки смислови полета) – в едно универсално културно и философско разгръщане на мотива за излишността, за отлъчеността на човека от неговата божественост (образът на Бащата се трансформира в образа на Отеца). Това проникновение е положено върху евангелския сюжет за Разпятието, в него са втъкани мотивите за греха и изкуплението, покаянието, предателството. То е реалното продължение на диалога с творбите на Славов-баща – новият глас, който подема и разширява познанието и себепознанието до по-дълбоки и универсални смисли.

Евангелският сюжет в *Записки на препарирания* се подхваща в отделни негови фрагменти, преплита се с мотива за напразното очакване, за неосъщест(еното)имото завръщане (открито кореспондиращ и с литературни интерпретации от миналото – Дебелянов, Яворов, Кирил Христов). В непрестанно търсещия самоидентификации образ на *Б. Пневма* се вплитат и неортодоксални християнски символи, и езотерични знаци, асоциращи с реалните изпитания на тялото и Духа, на Духа чрез тялото.

Бащата изоставя Сина, но и Синът се самоотлъчва от Бащата, ненамерил Божието подобие в себеподобните. Тази тотална взаимна изоставеност води до трансформиране на човешкостта и божествеността в образа на «дивото оселче» – един друг, екстрахиран от евангелския сюжет образ, свободно интерпретиран в *Записки на препарирания*, а и в други творби на Славов. Той е оставен да «прошива» творбата между отделните частни истории и така да ги интерпретира със символната си знаковост. Вместо да носи на гърба си Божия Син, докато влиза със слава в Йерусалим, «оселчето» е натоварено да «иззоба» страданието и позора, означени с венеца от тръни: „Дивото оселче. Бяло. [...] Навежда врат. Пред него купчина от тръни, наподобяваща венец. Трънен венец. Зъбите скърцат, повдига глава, виждам как от бърните му се стича лига и ръв. Кап. Опитва се да преглътне". По-нататък оселчето танцува (почти шлагерно – „две напред – една назад") над препълнената чаша „с цвят на ягодов сироп", профанирайки така вече зададените в образа значения на божествеността и страданието.

Търсенето на корените на човешката разединеност от Бога е само наченато обаче в автобиографичната книга на писателя. Както и останалите минисюжети в нея, разчитането на митовете е някак недовършено, релативно като обем и смисъл, отворено за продължаващи интерпретации[4]. Така интерпретацията на мотива, структуриращ минисюжетите в макроразказа за излишния човек,

---

причина досега не са се случили. Празнина, довела до образуването на поле от мълчание около текста на Славов, а с това и до нарушеност на диалога в културното ни пространство". – Д а ч е в, М. *Познатият и/или непознатият Атанас Славов*. – В: Д а ч е в, М. *Подир сенките на знаците*. София, 2001, с. 237. Към това наблюдение прозата на В. Славов добавя своята възможност за продължаване на диалога, сякаш потвърждавайки настойчивостта на желанието за него (а и непредотвратимостта му, въпреки изминалото време) в мемоарите на Ат. Славов.

[4]Това Васил Славов прави в творби от белетристичния си сборник *Тунелите на Галицин* (2001), където изворът на тази отлъченост е потърсен по-ясно в двете посоки – в отказа на човека от Бога чрез Разпятието, но и на разпнатия Бог от чедата (особено в разказа *Камертон*) – вж. В а т о в а, П. *От «чужди брегове»* [Васил Славов: *Записки на препарирания* и *Тунелите на Галицин*]. – «Литературен вестник», № 25, 26.06. – 2.07.2002, с. 4–5.

се предпазва от еднозначност и претенция за всевалидност, нещо, което творбата безотказно се стреми да отрече в цялата си художествена тъкан.

Тръгвайки от личнопреживяното като подтик за познание и себепознание и за художествено осмисляне на минало и днешност, Васил Славов в *Записки на препарирания* далеч надхвърля познатите модели на автобиографизиране. Той не само преодолява на свой ред позицията на цялостния и непротиворечив знаещ субект, познат от класическото мемоарно разказване, но постига и автентична постмодернистична реакция спрямо еднозначността на широко разпространени и механично експлоатирани исторически и културни «истини» за човека в света. Макар на сюжетната си повърхност да може да бъде отнесена към един исторически определен отрязък от време, книгата успява да отмести реалнобиографичните и време-пространствените граници в безкрайността на човешкото присъствие в света и така да прерасне в биография на самопознаващия се човек изобщо. Едновременно с това на равнището на структурата си остава отворена за продължаване на диалога с читателя. В художественото си осъществяване тя не се увлича в самоцелна артистична игра на словесно одарената личност, нито се възползва от удобствата на рецептивната среда (дори е позакъсняла от тази гледна точка), а е дълбок и естествено постигнат рефлекс на лично живяното, художествено разгръщане на модела на множествения съвременен човек. Нейният духовен максимализъм, посланията ѝ за възстановяване и съхраняване на духовната самоличност са вкоренени в мъчителния опит, добит в пътя на човека през човешката пустиня, в пътя към «чужди брегове», който се оказва път към «своя» бряг.

Postmodern (auto)biography
in Vassil Slavov's *Notes of One Preserved by Taxidermy*

The paper attempts at interpreting the Postmodern structuring of the (auto)biographical story in a modern Bulgarian book. Written in exile, Vassil Slavov's *Notes of One Preserved by Taxidermy*(2001) makes a step forward towards finding the boundaries (or boundlessness) of the individual – in the diffusion of present and past, personal real experiences and subconscious experiences (felt, remembered, dreamt about), literature and reality, history and myth, personal and collective knowledge, seriousness and play. The text tries to analyse the ways in which the boundaries of autobiography have been removed to reach the never-ending attempt to overwhelm one's personal history; the endlessly possible inclusion of «strangers'» stories within it: individual and collective, real and literary, current and past; the limitless 'making one's own' of the world indicated in our personal or cultural memory, i.e. ways in which Postmodern narration performs in the field of the memoir by taking it away from classic linear narration. The text outlines the figures of the real narrator and his fictional doubles; the interpretation of myths, the inscription of other literary texts; the function of dreaming, the structuring role of the fragmented and 'recomposed' (auto)biographical Self that is not only the subject but also the object of narration; the role of language that has been introduced through the difference of utterances in order to build the intertextual links within the whole text.

Penka Vatova: PhD, Senior Researcher at the Institute of Literature, BAS, New and Modern Bulgarian Literature section. PhD dissertation on the Topic of Literary Life in the Mirror

of the Literary Periodicals During the Wars (1912–1918). Her research focuses on Post-Liberation History of Bulgarian Literature and literary periodicals. Author of the study entitled *The Roots and the Crown: the Hemus Journal between Emblems of the Minority and Signs of Integration*, Budapest, 2001 (in Bulgarian and Hungarian). Author of the poetry collections *Learning to Walk through the Dark*, Sofia, 1992, and *Steps on the Sill*, Sofia, 1996. Editor-in-Chief of the *Student's World* educational newspaper (2003–). Member of the Association of Bulgarian Writers.

Елка Димитрова (София)

Модернизмът – истории и митове

„Паметта ми се дължи не на любов, а на враждебност, и работи не за да възпроизвежда, а за да отхвърля миналото“ – пише Осип Манделщам в *Шумът на времето* (1925). В това изказване не е трудно да бъде разчетен типичният за модернизма емотивен подход към историята, преживяването ѝ като индивидуално битие, като лична памет, регулираща възпроизводимостта на събитията. Макар че сами по себе си тези думи са твърде интересна отправна точка, аз ще ги използвам по-скоро в тяхната съизмеримост с други думи върху паметта като исторично отношение към света:

„Ще посочим като пример само една от най-специфичните черти на нашата цивилизация, а именно страстния, почти чудовищен интерес на съвременния човек към историята“. – Това е контекстът, в който Мирча Елиаде полага две представителни черти на европейската култура от втората половина на XIX в., характеризиращи предмодернистичната нагласа. А именно – „страстта към историографията“ и „тенденцията да се определя човекът най-вече като историческо, като обусловено и в крайна сметка създадено от историята същество“[1]. В случая Елиаде осветява един просвещенско-позитивистки проект на встрастяване в историята, който обаче на свой ред крие предпоставки за напрежения спрямо следващи «епохи».

Във връзка с това ще се обърна към модернистичното гледище за историята като екзистенция и онтология, за да стигна до някои постмодерни тенденции в интерпретацията на историчното.

Подчертавам, че спорното понятие «постмодерно» тук е използвано единствено в частния контекст, очертан от Лиотар. Вариантите: постмодернизъм в смисъл на ултрамодернизъм (в интерпретациите на Ихаб Хасан и Лесли Фидлър); постмодернизъм в смисъл на съпротивляващо се продължение на модернизма (в духа на генеалогичната аналитика на Андреас Хюйсен); дескриптивният подход към постмодернизма на Зигмунд Бауман и Гери Медисън – в случая ще останат настрана, тъй като съм далеч от намерението да обосновавам задължителността или ненужността на термина, както и неговия понятиен спектър.

Ако приемем «страстта към историографията» за изява на желанието да бъде артикулирано жест по жест миналото с цел да се намери обяснение за настоящето, то зад нея лесно ще открием разбирането, че травмата в миналото дава отражение в настоящето. Именно изживяването на историчното битие в един травматичен аспект превръща интереса към историята в страст към

[1] Елиаде, М. *Митове, сънища и тайнства*. ИК «Прозорец». София, по Gallimard, 1957, с. 55.

историографията. Но този модус е отворен и към един друг тип развитие, което особено ясно проличава в модернистичната парадигма. Периодите на катастрофизъм (а модернизмът от края на XIX – началото на XX в. е безспорна проява на катастрофично световъзприятие) се характеризират със загуба на опора в историята, мислена в един просвещенско-позитивистичен дух. Те са прицелени към опровергаване на представата за бъдещето като усъвършенствано минало. В този контекст страстта към историографията се модифицира, или по-точно – мутира, в рефлекс за записване на миналото, клонейки при това към едно характерно поругаване над смисъла за сметка на обигравane на механичния принцип. Явлението наподобява своеобразна натрапливост, зад която не е трудно да бъде открит бунтът на формализма. Така страстта към историографията, след разколебаването на позитивистичната вяра в историята, остава потенциално отворена към възможността да се превърне в безпомощно записване на миналото. И колкото по-самоцелно започва да изглежда изравянето, натрупването и подреждането на фактите от миналото, толкова по-засегнато и обвързано е съзнанието на „абстрахиращия се от каузалността" човек-историограф[2]. Историята като изреждане и записване измества историята като каузалност и това е вид бягство от разбирането, своеобразен симптом за «историографска невроза» – тъй като познанието се е оказало лишено от способността си да «помага». (Тази криза на историзма впрочем предхожда по-широкообхватната криза на информационното общество. Става дума за кризата на историзма, предсказана от Ницше във Второто несвоевременно размишление – в картината на историческата болест, в която се губят всички необходими критерии и ценности, така че човек се научава да мери с произволни чужди критерии и според винаги различни ценностни скали[3]. Тази тема подхваната от Ортега-и-Гасет в *Дехуманизацията на изкуството*[4]. Кризата на историзма е описана по-късно в сходен дух и от Гадамер: „Дали усетът за история е онова грандиозно разширение на нашия свят, което виждаше в него 19 век, не е ли той по-скоро белег на това, че откакто се е научил да гледа на света със сто очи едновременно, модерният човек вече изобщо няма свой собствен свят? Не се ли разпада смисълът на истината, когато се осъзнават изменящите се перспективи, в които тя се явява?")[5]

Историята се е превърнала в низ от факти, предразполагащи към системно, натрапливо обръщане назад, като нещо повтарящо се и постоянно възвратимо, но не и обратимо – последователност, напомняща феномена на кошмара. В страха от непредсказуемото се ражда онова механично връщане към «познатото», което никога не се престрашаваш да познаеш наистина, но в което вече си бил и по силата на този факт в кризисни моменти се връщаш в него като

[2] В случая акцентирам на историографа като записващ (от гр. *grapho* – 'пиша').

[3] Ницше, Фр. *За ползата и вредата от историята за живота.* – В: Ницше, Фр. *Несвоевременни размишления.* Университетско изд-во «Св. Климент Охридски». София, 1992.

[4] Ортега-и-Гасет, Х. *Дехуманизацията на изкуството.* – В: Ортега-и-Гасет, Х. *Есета.* Т. 1. Университетско изд-во «Св. Климент Охридски». София, 1993.

[5] Гадамер, Х.-Г. *История и херменевтика.* Изд-во «ГАЛ-ИКО». София, 1994, с. 33.

в несъзнавана «своя» територия. Така, без да съзнава това, всеки, причастен на дадено историческо събитие, става автор на своя кошмар по силата на един свой неволеви «избор», който се превръща в рефлекс, в отработен жест. Индивидът доброволно приема онези стъпки, по които винаги има опасност да се върне (регресивната стойност на историята) и които се оказват непреодолими от личната му опитност, защото се осъзнават като предпоставени от чужди условия. И тук вече той е обременен с един колективен спомен и съответно – с чувството за колективна вина. Тук именно заработва механизмът на типичната за модернизма парадоксалност, която се простира далеч извън поетическата структура на отделните творби. Тя е философският светоглед, през който трагедията на кризата може да добие значението на митологично възкресяване на Човека от пепелищата на историята. В този смисъл приемането на парадоксалността като насъщност е изход от неразрешимата по друг начин ситуация. Тя именно предпоставя модернистичното въплъщение на ницшеанската фигура на свръхчовека, моделирайки един герой, чиято типология може да бъде търсена в романтическата концептуалност, но която същевременно рязко я надскача в своята «поголовност». Ако романтическото светоусещане се основава най-вече на контраста, то модернистичното, и особено авангардисткото световъзприятие се обособява като принципно парадоксално, залагайки не толкова на разграничаването, колкото директно на метаморфозата – на отделянето от досегашната форма. А в това явление лесно може да бъде разчетен авангардисткият мит за пресътворяването на света.

Ще добавя само, че става дума за напрежение на превъплъщението, което замъглява дори конвенционални диспозиции като субект-обектните връзки: Аз, Ние, Те се превръщат в трудноразграничими интенционални конструкти.

Модернизмът като едно от лицата на социокултурната криза от началото на XX в. в Европа носи белезите на краха на историчното мислене; на изгубената вяра в прогреса, такъв какъвто го вижда Просвещението; на едно ново изживяване на отношението човек – Бог.

Периодите на катастрофизъм за историчното съзнание обикновено се характеризират с нарушаване и обезсмисляване на темпоралните реалии. Специфичните за катастрофичното съзнание «нарушения» в представата за време напомнят «темпорални колапси». Особено отчетливо тези процеси се развиват в авангардистката идеологемност. Липсващото настояще и есхатологичните проекции формират една от главните смислови структури на авангардизма от началото на XX в. Миналото и настоящето са игнорирани като ценности и като времева продължителност. Те отстъпват пред напора на бъдещето. При символизма го няма този страх от сегашността или поне той не е в такава степен панически, както при авангардисткото мислене, където провокира деструктивност, желание за унищожение на стария свят с всичко познато в него, като при това непознатото се издига в култ на принципа на утопията. В този ред на мислене е възможна една асоциация с теорията на Фройд за инстинкта към смъртта, чиято проекция е копнежът по Апокалипсис. Копнежът по Апокалипсис, експониран и като експлицитна тема, и като имплицитен мо-

тив на авангардизма, предпоставя и един от големите нови митове, с които XX век заявява себе си – мита за радикалния бунт, следван от тотална разруха на стария свят и от построяване на един нов свят от самото начало[6]. Този мит съдържа парадоксалната – и мислена от самите си творци като парадоксална – система на хаотично-космичния свят, постулирана от основните авангардни направления (експресионизъм, футуризъм, сюрреализъм, дадаизъм, имажинизъм).

В този смисъл опозицията есхатологизъм – прогрес е една от експликациите на духа на модерното време: Миналото е изличено. Настоящето е сведено до трамплин за отскачане в бъдещето. Но в тази схема, при цялата ѝ антиисторичност, всъщност е заложен един дълбоко алтернативен проект – модернистичният проект за голямата История, тръгваща от и с модернизма – проектът на Новата история, започваща от самия него, или – за преобърнатата История, отправена единствено към бъдещето и сътворена от модерния Богочовек.

В тази последователност въпросът за историята и историите естествено се откроява като невралгична точка в един преход, който в общи линии може да бъде означен като преход от модернизъм към постмодернизъм. В този въпрос обаче се пресичат и редица други опозиции, които могат да бъдат сведени до противопоставянето единичност – множественост. Такива са отношенията месианизъм – мултипликация на безличното; трансцендентализъм – емпиризъм; уникалност – имитативност; култ към единния Субект – разпадане на субекта до състояние на десубективация и т. н. Или, по-общо – може да става дума за крах на институционалното мислене.

Това, което се опитвам да доловя обаче, е скритата приемственост между две културни линии (модернистичната и постмодернистичната), идеологизирани в принципно различна светлина. Или, както отбелязва Иванка Райнова, Кой може да каже днес къде минава фината граница между «les grands récits» – големите, преувеличени разкази на модерните герои, и «les petits récits» – невинните лъжи на малкия, «постмодерен» човек? В продължаващия Бунт на масите, било той социален или културен, маските на Свръхчовека се носят тъкмо от безразличието, малките разкази разпространяват най-големите лъжи, докато големите преживяват страстните истини на усмирителната риза"[7].

Всъщност Героят на модернизма очевидно предпоставя антигероите на постмодернизма, които само извеждат до крайност принципа на деструкцията, открит от него, а и започнал да действа в неговата десубективация, в характерната дифузност между Аз, Ние и Те. Богът от машината (фарсовата крайна точка в развитието на модернистичния тип упование в божественото[8]) намира

[6]Ще припомня, че в един много по-общ план Н. Фрай разглежда символизма на Библията като „граматика на литературните архетипи", а Апокалипсиса – като „резюме" на Библията (Ф р а й, Н. *Първообразна критика: теория на мита.* – В: Ф р а й, Н. *Анатомия на критиката.* «Наука и изкуство». София, 1987, 197–198).

[7]Р а й н о в а, И. *По вероломни пътеки.* – В: Л и о т а р, Ж.-Фр. *Постмодерната ситуация.* София, 1996, с. 15.

[8]В случая *Deus ex machina*, разбира се, е фигура, интерпретирана като културална метафорично.

своето разрешение в Нищото (съответно – крайната точка на постмодерното усъмняване в божественото).

От тържествеността на «Бог е мъртъв» и изобретяването на свръхчовека като едновременно свръхчовешко и свръхбожествено превъплъщение на мъртвия Бог се е стигнало до постмодерната сниженост на тоталния прагматизъм, на иманентното.

Модернисткото патетично откриване на лудостта се е разрешило в постмодерното прекрояване на всяка меродавност. Или, алюзивно предадено – става дума за пътя от центризма на наличието (например във феноменологията на Хусерл) до децентрирането като изходна предпоставка на интерпретацията (в текстовете на Фуко). Или, ако направя една допълваща перифраза на ефектната формулировка на Шаш – разминаването между картата и територията се е превърнало в актуалност, при която картата е започнала да продуцира свои територии[9].

Като обобщение на тези трансформации може да бъде привлечен афористичният сократически модел, заложен от Лиотар последователно в *Либидиналната икономика* и *Постмодерната ситуация* – постмодерният мислител знае, че това, което знае, е «нищо» и че това «нищо» е всичко[10].

В заключение ще направя опит да наложа върху отношението модернизъм – постмодернизъм един модел, възхождащ към библейския логос, като този опит не цели нищо отвъд играта на метафори, освен може би известната обяснителност, която всяка метафоричност крие в себе си. Ще набележа едно възможно разглеждане на тази опозиция през метафората за каноничния текст и апокрифа, налагайки я съответно върху «Големия разказ» на модерната епоха и «малките разкази» на постмодернизма. В контекста на тази обясняваща метафора бих представила модернистичния логос като въплъщаващ се най-присъщо в библейския модел, а постмодерния дискурс – съответно в апокрифното сегментиране на този логос на отделни самодостатъчни историйки. Между другото, при прочита на апокрифа като най-специфизираща се отделя именно неговата маргиналност, отклоненост, капсулираност му спрямо центъра, приемането на някакъв акцент, който го отлъчва от системата, от системността като такава. В този смисъл апокрифът е интерпретация, отклонена до такава степен от първоизточника си, че вече не би могла да служи на логиката на първологоса, на логиката на архе-логоса. Не може да носи първоначалната обяснителна функция спрямо него. (В случая имам предвид апокрифа като сюжетно-семантична цялост, а не идеологическия ореол на неговата неканоничност и следователно еретичност.)

По сходен начин постмодерната историйка се отцепва от модернистката тотална История. Но тя е пародийна, тя е «историйка» само когато е сравнена с архе-модела. Сама по себе си тя задава един не по-малко централизиран свят, чиято единствена отлика е, че това е свят, уповаващ се на своята обезличеност, на своята умаленост. Това обаче на свой ред е заявка не по-малко смела

[9] Szasz, T. *The Myth of the Mental Illness*. «Secker & Warburg». London, 1962.
[10] Lyotard, J.-Fr. *Economie libidinale*. Paris, 1974, p. 302.

и рискова в сравнение с патетичните мета-логоси на модернизма. Защото зад нея може да бъде учленена всуетеността на малкия човек, който може да се самооткрои единствено чрез малкостта си, тъй като всички варианти на героя вече са били изпробвани от модернизма.

Накратко – изместването на границите, преформулирането на различията – това са механизми в не по-малка степен детерминиращи, откроряващи и дискриминиращи. В случая обаче състезанието се огласява по посока: кой ще бъде най-малко патетичен; кой ще бъде най-малко индивидуализиран; кой ще бъде най-малко забележим – една изключително капризна и трудна за определяне претенция. Защото отказът от химеричното «себе си» е може би най-неусвояемият акт за европейския тип цивилизация.

Митът за Орфей, за героя, преминал в двете посоки границата между живота и смъртта и все пак запазил обричащото чувство за граничност, станал жертва именно на границата – това е своеобразната херменевтика на всяка модерност – отричаща и прекрояваща съответната предходна заявка до привидна неузнаваемост.

Властовата жестовост на безличния, нещо повече – на мултиплициращото се безличие; бунтът на масите; опасността от безопасните; историографската невроза – или: постмодерните истории срещу модернистките митове – всичко това са разбираеми реакции срещу единичната истина на големия логос. Но реакции, немислими без неговото обживяно като враждебно лоно.

Modernism: Histories and Myths

The paper focuses on the modernism – postmodernism relation. Attention has been paid o some specific modernist features used by postmodernism simultaneously as grounding and s targets to be opposed.

The first step in interpreting modernism originates from the idea of memory as a 'friend' and 'enemy' of the past. It is in this context that the modernist attitude to history has been discussed. The discussion is based on the following issues: the 'passion for historiography'; the myth of the modernist rebellion; the idea of a new history beginning with modernism.

In view of the above issues, observations have been made that concern: the destruction of temporal realities; the paradox of Man who rises from the ashes of History; the connection between periods of socio-cultural catastrophes on the one hand and the collapse of the historical mind on the other.

The second part of the paper compares postmodernism to modernism. It dwells on: the postmodernist anti-heroes against the modernist Hero; the principles of destruction and the loss of subjective identity; the postmodernist *Nothing* against the modernist *Deus ex machina*; the postmodern pragmatism against the modernist ideas of super-human and super-divine reincarnation of the dead God; the postmodern decentralisation of madness against the modernist cult of it.

Finally, the relation modernism – postmodernism has been interpreted through the metaphor of the Biblical logos and the apocrypha.

Elka Dimitrova (1971) has graduated from St. Kliment Ohridski University of Sofia with a major in Bulgarian Language and Literature. In 2000, she defended her doctoral thesis on *Aspects of Mythical and Historical Thinking in Bulgarian Poetry of the 1920s* at the Institute

of Literature (BAS). Since 1999 she has worked as a Researcher of literature at the Institute of Literature. Her main publications include: *The Lost History* (Sofia, 2001); *New Analyses of Literary Texts.* P. 1, 2 (Sofia, 2002). Elka Dimitrova has also taken part in Bulgarian and international conferences and has a number of publications on the issues of modernity as a cross field of mythical and historical thinking.

Георги Господинов (София)

Приписки към началата на българския постмодернизъм

Пробив през поезията

Да се говори за български постмодернизъм днес е несвоевременно късно и несвоевременно рано. Късно, защото тази тема беше най-жива през първата половина на 90-те и беше обект на интерпретации в повечето случаи гневни и заклеймяващи явлението, в други – екзалтирани и ценностно остойностяващи. От друга страна е рано да се обобщава картината на българският литературен постмодернизъм поради несигурността ни, че това явление се е състояло в своята цялост и е създало твърд корпус от произведения.

С риск да съм пропуснал някой по-ранен текст, смея да кажа, че понятието «български постмодернизъм» в литературната критика у нас се появява едва през 1992 г.[1] в текста на Галин Тиханов, публикуван в сп. «Пламък» – *Емигрантска литература и национален литературен процес. Бележки върху българския постмодернизъм*. В статията си Тиханов припознава три съвременни поетически книги като „кълнове на българския постмодернизъм", и това са *Ален декаданс* на Бойко Ламбовски, *Четене в тъмното* на Иван Кръстев и (с известни уговорки) *Агонийо сладка* на Константин Павлов. Поне две неща в тази статия са симптоматични и за сетнешното критическо мислене на постмодернизма в българската литература. Едното е фокусирането върху поезията. Като че ли през 90-те години така и не се появява (или не бива разпозната) българска проза, в която да се открие постмодерна направа. А от литературната история на западния постмодернизъм знаем, че именно в прозата и конкретно в романа най-категорично се налагат постмодернистки техники на писане. В български контекст обаче поезията беше гъвкавият, реагиращ жанр в подем не без връзка с политическите промени в обществото след 1989 г.

Второто нещо, симптоматично за критическата рецепция на българския постмодернизъм и заложено още в тази ранна статия на Галин Тиханов, е тезата за „отношението към традицията" – „единственото достойно поведение към нея е не сакрализирането ѝ, а непрекъснатото ѝ провокиране, предизвикването ѝ да влезе в диалог с нас". Трябва да отбележим, че традицията, с която диалогизират или полемизират текстовете на тримата споменати от Тиханов поети, е съвсем близка до тях. Става дума за проиграване и травестиране на

[1] Важно е за рецепцията на постмодерната теория у нас да се припомни, че първата преведена книга по тази тема у нас, *Постмодерното, обяснено за деца* на Жан-Франсоа Лиотар се появява едва през 1993 г. Разбира се, отделни тематични блокове с преводни текстове върху постмодерното са се появявали преди това в издания като «Философска мисъл», бр. 6 от 1990 г.; сп. «Критика и хуманизъм», бр. 3 от 1991 г. и пр. Да спомена само, че по това време западната теория вече тематизира „краят на постмодернизма", „умората от постмодерното" и какво ли не след това.

клишетата на социализма. И то не единствено на литературните, а и на такива, укрепени в социалистическата стилистика на лозунга, абревиатурата, в идиоматични конструкции, които са част от всекидневното говорене. Това е демонстративно показано в стихосбирката на Бойко Ламбовски *Ален декаданс* (София, 1991). Целостта, макар и бутафорна, на бившия социалистически, комунистически, ляво модернистки – независимо как ще го наречем – проект тук се разпада пред очите ни до отделни фрази, изрезки, отломъци. Ето как звучи, например, стихотворението *Колапс*: „... съм чавдарчето е примерно дете/ аз съм българче/ аз съм лека нощ деца/ аз съм десет малки негърчета/ аз съм овчарчето Калитко/ аз съм винаги готов/ овехтял «Плейбой» – позив на балканското дисидентство/ аз съм Жизнерадост и Дръзновение...". За да се стигне до трудно разчетимия днес заумно-абревиатурен соцезик във финала на стихотворението:

ИВД КМР ЦУМ СГНС
АОНСУ АУАКС СИВ НАТО
...
681–1944
99,99% за!
№ 0085631
ЕГН 6003136922

Колапсът е вътре в самия синтаксис и стилистика. Краят на стихотворението е и край на самия език, който колабира, превръщайки се в неразличими абревиатури, цифри, проценти, номера и пр. Пак ще повторим, тази поетика е постмодерна след социалистическата модерност. В известен смисъл, проигравайки соцклишето, тя е още твърде близо до «соцарта», какъвто го познаваме в руската литература от този период.

Но в българската поезия от 90-те съществува и едно друго, по-различно боравене с традицията (и боравене с по-различна традиция), чийто важен представител е Ани Илков. Този автор успя да подготви и осъществи една от най-силните линии в българското постмодерно писане, а именно ретроутопичното реабилитиране на възрожденското – като език, като направа и източник на смисъл.

Поезията на Илков се радва на засилен интерес от страна на българската критика и е обект на анализи в текстове на Димитър Камбуров, Благовест Златанов, Симона Мирчева, Милена Кирова, Бойко Пенчев и др. В един от най-сериозните анализи на постмодерното писане у нас – *Псевдо?постмодернизмите ни*[2] Пламен Антов нарича Илков „всепризнатият патриарх на този тип поетика, изпод чийто шинел, образно казано, впоследствие излязоха всички останали нейни представители". Можем да добавим, че една ретроспективна оптика би откроила Илков като двояко трансмисионна фигура, която от една страна изтегли поезията на 80-те към следващото десетилетие, а от друга – подготви поетиката на задаващото се поколение на 90-те.

[2] «Литературен форум», 1997, бр. 38

Изобщо, българският литературен постмодернизъм, такъв какъвто го имаше в първата половина на 90-те, се състоя по особен начин единствено в поезията, там той достигна своята представителност и физиономичност в стихосбирки на Ани Илков, Кирил Мерджански, Румен Леонидов, Миглена Николчина и там като че ли привърши. Може по елиътовски да се каже, че в неговото начало беше и неговият край.

Ако някога се направи една въображаема христоматия на българското говорене около постмодерното, христоматия не само от критически текстове, а от публицистични извадки, всекидневни реплики, читателски мнения и пр., вероятно ще излезе, че именно отношението към традицията у българския постмодерен автор е онова, с което читателят най-трудно свиква (или просто не свиква и не преглъща). Дори литературният канон в неговото институционално битие, укрепен най-вече в образователната система, да е претърпял редица операции по разколебаване, пренареждане, нови прочити и т. н., очевидно в масовото литературно съзнание (или в литературното несъзнавано на средния читател) той остава непокътнат. Литературната традиция продължава да се мисли в терминологията на сакралното, „изконно българското", като „канон свещен", ако перифразираме Вазов. В този смисъл преобладаващото пейоративно отношение през цялото десетилетие на 90-те години от вече миналия век спрямо българския постмодернизъм[3] е важна тема, която често излиза вън от границите на теснолитературния прочит. Всеки постмодерен текст, който се осмелява да перифразира, травестира, надгражда българска класическа творба, да изтегля различни смисли от нея, «да влиза в диалог», бива четен предимно през ограничаващата оптика на скандала[4]. Обвинения като непочтителност спрямо традицията, посегателство към съкровищницата на българската литература, отродителство и чуждопоклоничество могат и сега да се чуят и прочетат във всекидневната преса и в специализирани литературни издания, съчетаващи по уникален начин «ляво» и «патриархално» в идеологията си. Един от несъстоялите се дебати на 90-те е именно този за негацията спрямо българския постмодернизъм, пронизващ цялото десетилетие.

[3] „За разлика от други балкански литератури, особено от зоната на бивша Югославия, в българската определението «постмодернист» не се приема охотно от писателите, към които бива отнесено, още по-малко пък има желание постмодернизмът да бъде използван като печеливш търговски етикет, осигуряващ експанзията на българската литература към културния пазар на Запада" (П е н ч е в, Б. *Българската литература през 90-те.* – «Литературен вестник» [ЛВ], 14-20.04.1999)

[4] Могат да бъдат посочени множество такива примери и обвинения, документирани в пресата от онова време, някои от които, четени сега, биха звучали смешно. Ще посоча само обвинението към Ани Илков в плагиатство от Гео Милев (самият той би казал «плагииране») заради стихотворението *Молебен за очистване от страх*, както и обвиненията към *Българска христоматия* (1995) (Б. Пенчев, Г. Господинов, П. Дойнов, Й. Ефтимов) за подгравки спрямо Вазов и кръга «Мисъл» едновременно.

Литературният вестник

В «музея» на началата на българският литературен постмодернизъм, ако буквализираме тезата на Херман Любе за „прогресивната музеилизация" на културното ни обкръжение в резултат на „свиването на съвремието", има място и за един литературен вестник. Би се получило любопитно дублиране на «музей в музея», доколкото всеки вестник по своята същност музеилизира настоящето.

И така литературният вестник се нарича «Литературен вестник» и този търсен тавтологизъм в името е първият белег за неговата мета- или поствестникарска политика[5].

Самото понятие «литературен вестник» звучи кентаврически, събира по особен начин литературния човек и вестникарското животно. Този кентавър е в двойно уязвима позиция. Веднъж е маргинализиран спрямо журналистическото поле, т. е. обитава периферията на многотиражните ежедневници и «нормалните» седмичници. Сред вестниците той е именно литературен, някакъв каприз, куриозитет, шега на природата, с други думи кентавър. Втори път литературният вестник е маргинализиран спрямо високото поле на литературата. Тук всички сочат конската му задница, по вестникарски неизящна сред изяществото на литературни списания и алманаси.

Може да се каже, че съсъществуването на няколко (три, четири или пет в различни години) самостоятелни литературни седмичници с национален обхват в България през 90-те е част от спецификата на това десетилетие. Подобно обилие и активност за един все пак малък литературен пазар е наистина симптоматично. Доколкото знам, в останалите източноевропейски страни появяването на подобни издания през 90-те е съвсем редуцирано, а предпочитаният формат за западноевропейските литературни седмичници е притурка, *supplement* на популярни тиражни всекидневници.

«Литературен вестник» започва да излиза в самото начало на 90-те, неслучайно съвпадайки темпорално с обекта на настоящия текст – началата на българския литературен постмодернизъм. Ще се опитам да маркирам поне няколко причини, които обуславят постмодерната връзка. Да започнем с очевидното. В направата на вестника, в неговата редколегия от онова време участват Едвин Сугарев, Ани Илков, Владимир Левчев, Миглена Николчина, Румен Леонидов – автори, ключови за българската поезия от края на 80-те и началото на 90-те години. Повечето от тях имат своите академични занимания в Института за литература, в Софийския университет и пр. За първи път в съвременната българска литература се появява едно поколение, в което всички почти без изключение са филологически образовани, притежават «просветено» литературно съзнание. Литературата става част от техните професионални занимания. Споменавам това, защото то прокара нови теми и нов език в тогавашния «Литературен вестник». Език, стъпил с единия крак в академиче-

[5] Още повече на фона на конкурентният по това време литературен седмичник с военновременното заглавие «Литературен фронт».

ското, но в онова академическо *de profundis* на семинарите от края на 80-те[6] (а с другия – в политическата реч на площада, на улицата, там, където се случваше промяната). Семинари, които от своя страна изиграха важна «подривна» роля спрямо официалния монологизъм в хуманитаристиката и чрез своите «езикови игри» и дискурсивно дисидентстване подготвиха «постмодерното условие» на следващото десетилетие.

„Онова, с което това движение повлия в решителна степен на процесите в литературата и през 90-те, бе антиесенциалисткият дух, игровото начало, новите за българската култура теми и проблеми като симулацията и неавтентичността, другостта и еротиката, преобръщането на историята и телеологическия порядък, интертекстуализмът и проблематизирането на границите на литературната творба. В крайна сметка това бе хранителната среда на онези тенденции в литературата, особено в поезията, които бихме могли да наречем «постмодернизъм»“ (Б. Пенчев)[7]

Би било пресилено да кажем, че цялата тази енергия на семинара се прелива сетне в «Литературен вестник», но голяма част от нея намира своето място именно на неговите страници. Ако добросъвестният литературен историк иска да реконструира в детайли периода, който ни интересува – началото на 90-те, той не би се справил без внимателно прелистване на броевете от онези години. Там ще се открият редица литературни полемики, често напускащи добрия тон, като: «Млади и стари» (вечен спор в българската литература), «Разцеплението в Съюза на българските писатели», «Женското писане», «Съществува ли българска литературна традиция и канон» (с препечатания от самиздатското списание «Глас» радикален манифест на Александър Кьосев *Пред българската литература няма бъдеще.* – ЛВ, 1991, бр. 1.), «Тоталитаризъм и литература», «За политическия морал на българския писател» и т. н. Споменавам само част от тези дискусии, вкарването им в кавички и обобщаването им правя за улеснение, иначе те ризоматично се разрастват и преплитат във времето. Трябва да се отбележи и това, че вестникът изиграва една наваксваща роля. От една страна, спрямо българската литературна история – преоткривайки и препубликувайки забранени и забравени автори и текстове. А от друга страна – спрямо въвеждането в български контекст на съвременната западноевропейска хуманитаристика. Като част от тази еманципираща стратегия темата за постмодернизма и българските му проявления имаха своето сериозно присъствие. Ще спомена само, че точно в «Литературен вестник» се появи-

[6]Тези семинари са важна част от историята на новата българска публичност. Част от текстовете от този «семинарен период» из края на 80-те могат да се видят ретроспективно събрани в сборниците *Ars Simulakri* (София, 1989), *Ars parodika* (София, 1992) и *Post-Theory, Games, Discursive Resistance* (New York, 1995). Вж. също студията на Миглена Николчина *Семинарът: Начин на употреба* в сп. «Критика и хуманизъм», кн. 14, бр. 2/2002, откъдето е следният кратък цитат „Как закъснели модернисти, постмодернисти, франкфуртци, млади марксисти, хайдегерианци, неокантианци, класицисти, херменевти, теолози си говореха помежду си? Какъв дискурсивен ингредиент правеше възможно продължителното съжителство на такова неистово многообразие от методи и дисциплини? За мене няма съмнение, че движещата сила на семинара през 80-те години – съзнавана или не – беше политическа“.

[7]Вж. П е н ч е в, Б. *Българската литература през 90-те.* – ЛВ, 14–20.04.1999.

ха първите преводи у нас на ключови текстове от Мишел Фуко, Лесли Фидлър, Ихаб Хасан, Жан Бодрияр и др. Един от първите семинари на тема «Българският постмодернизъм», състоял се през май 1992 г. в София, намери пространство за своите текстове и естественото си продължение на страниците на «Литературен вестник» (бр. 22, 1992 г.). Симптоматична е боязливостта директно да се припознават български постмодерни творби, утаена в публикациите от това време[8]. И все пак литературно-историческата коректност задължава да отбележим, че именно в «Литературен вестник» се появиха първите емблематични за българското постмодерно писане (предимно поетични) текстове от автори като Ани Илков, Кирил Мерджански, Миглена Николчина, Златомир Златанов, Румен Леонидов и т. н.

Приютяването на крехкия постмодерен дискурс от онова време маркира едната, по-лесно уловимата причина за мястото на вестника в «ранното натрупване на постмодернистки капитал» от началото на 90-те у нас. Сега ми се ще да видим и втората, по-трудна за анализ, но и по-любопитна страна в отношенията между «Литературен вестник» и българската постмодерност. Става дума за ползването на постмодерни стратегии в самата направата на този вестник и в неговата цялостна политика спрямо вестникарския пазар. С какво той беше по-различен? Нека споменем поне две неща, които ни дават основание да подхванем тази тема.

Традиционната институция на редакцията, която, ако се позовем на Хабермас, е от ключово значение за модерната публичност, беше радикално преобърната. Още от самото му създаване всеки брой на вестника се прави от един редактор (на ротационен принцип), който има неограничената свобода да подбира и публикува важни – според него – текстове, да извежда акценти, да кани автори, да заявява лична позиция, която нерядко може да се разминава с позицията на редактора от предишният брой и т. н. По този начин вестникът се превръща в авторски продукт, в лична творба на конкретния водещ броя. Вместо традиционната центростремителна воля на редколегията, подчинена на главен редактор и издател, имаме центробежните сили на сменящото се авторство. Имаме реабилитация на анархията, случайността, пърформънса, играта, шизофренията наместо йерархията, целта, целостта и параноята, ако си позволим позоваването на прословутите бинарни двойки на Ихаб Хасан, маркиращи разликите между постмодернизъм и модернизъм.

Вестникът и мистификацията. Обратно на традиционния тип медия, която държи да представя света, такъв какъвто е, «новините, каквито са» или поне да внушава на читателя, че истинността на написаното е вън от съмнение, стратегията на «Литературен вестник» е радикално различна. Мистификацията, този любим за постмодерното похват, белязва голяма част от броевете на вестника в началото на 90-те. За краткост ще илюстрирам само с един пример на подривно вмъкване в литературно-историческото минало посредством съчиня-

[8] Ето част от въвеждащите думи на ръководителя на семинара Калин Михайлов: „И така: българският постмодернизъм. Да не казваме предварително: нема такова животно. Да се опитаме да го уловим. Поотделно-заедно“ (ЛВ, 1992, бр. 22).

ването на видния общественик и писател д-р Христо Матев (от *Христоматия*, разбира се), кой знае как „пропуснат“ от литературните историци. В публикувания обширен разговор върху този „забравен интелектуалец от началото на века“, се вадеха «цитати» из кореспонденцията му с Мара Белчева, д-р Кръстев и други видни фигури от онова време, анализираха се обстойно негови текстове, съчинени, разбира се, и се анонсираше уж току-що излезлият сборник с избрани негови студии. Близо месец литературно-критическата общност търсеше без успех по сергиите на пл. «Славейков» анонсирания сборник. Разбира се, този случай може да мине за куриозитет, но той не е единствен, а и е твърде показателен за това време от началото на 90-те, когато механизмът на мистификацията действаше безотказно.

Няколко думи за финал на тези приписки[9]. В най-силните си образци българската постмодерна литература и по-конкретно поезията работи с типично български литературно-исторически контексти. Нещо повече, възкресява и симулира един български възрожденски език, идиоматичност и специфична образност. Конвертируемостта и преводимостта на тези текстове е проблематична поради непреводимостта на контекста, на целия културен свод, върху който се надгражда. За разлика от по-универсални митове и идеологеми, с които работи западния постмодернизъм.

Известно е, че модернизмът се стреми да се впише в един глобален проект, в глобални визии, да се положи в едно универсално време. В този смисъл литературите на модернизма си приличат (българският модернизъм неведнъж е бил определян като копиращ чужди модели и образци). Българският постмодернизъм обаче е постмодерен по своему, той е по-скоро поствъзрожденски, реконструиращ по-отдалечени и завършени във времето визии на българското.

И накрая, перифразирайки едно популярно романово начало, можем да обобщим и така: Всички модерни семейства си приличат, всяко постмодерно семейство е постмодерно по своему. Или поне такъв е българският случай, в което е неговото щастие и нещастие.

All Modern Families Are Alike; Every Postmodern Famili Is Postmodern in Its Own Way: the Bulgarian Case

As the title that paraphrases the famous opening lines of *Anna Karenina* shows, my text deals with the specificity of Bulgarian Postmodernity. I prefer the term 'postmodernity' to the stricter 'postmodernism' for two reasons. Firstly, the impossibility to have a full correlation between the term Postmodernism and modern Bulgarian literature. Secondly, I am interested in issues that often go beyond the literary field. These include studying the reception modes

[9]Струва ми се излишно да подчертавам, че този текст няма никаква претенция да бъде история на българския постмодернизъм, затова държа на «приписковия» му характер. Целта беше да се маркират някои ранни негови проявления, които на мен ми се струват любопитни и специфични и биха били от полза най-вече за небългарския, в случая полски, литературовед.

concerning the Postmodern in our country, the modes of living within Bulgarian Postmodernity etc.

The untranslatability of Bulgarian postmodern literature and the reasons for this untranslatability pose another problem. When at its best, this type of literature utilises typically Bulgarian literary and historical contexts. In addition, it resurrects and simulates a Bulgarian revivalist language, idiomaticity and specific imagery. The convertibility and translatability of these texts is problematic for one other reason: the untranslatability of the context or the whole cultural framework referred to. This is different from some more universal myths and ideologies providing the base for Western Postmodernism. Modernity seeks to inscribe itself into a global project, global vision and universal times. In this connection, the families of modernity are alike (Bulgarian modernity has often been defined as one that copies other models and examples). Bulgarian Postmodernity, however, is Postmodern in its own way: it is rather post-Revivalist in that it reconstructs remote and already lived through visions of what Bulgarian means.

The concept of a 'family' is also important for my arguments. The stable patriarchal undercurrents, the familiarity and kinship that are not of one's own choosing are important factors for today's 'postmodern' Bulgarian living. This is one of the explanations as to why Bulgarian Postmodernity does not constitute a natural continuation or reversal of Bulgarian Modernity. It is simply that in a broader sense Bulgarian modernising projects have not yet happened in their entirety.

Georgi Gospodinov (born in 1968): read Bulgarian Studies at St. Kliment Ohridski University of Sofia. A Researcher at the Institute of Literature, BAS, Section of New and Modern Bulgarian Literature. He is currently completing his PhD on the subject of Vaptsarov's Poetry in the Media Culture Context of the 30^{s} and 40^{s} of the 20th Century. His research interests are in the fields of Literary History, History of the Media, Culture of the Everyday; Postmodern Theory and practice. Editor of «Literaturen Vestnik». Author of 5 books of poetry and prose, the better known of which include *A Natural Novel* (translated into French, Serbian and Macedonian) as well as the collection of stories entitled *And Some Other Stories* (translated into French).

BUŁGARSKA AKADEMIA NAUK
INSTYTUT LITERATURY
POLSKA AKADEMIA NAUK
INSTYTUT BADAŃ LITERACKICH



NA TROPACH MODERNIZMU I POSTMODERNIZMU

БОЯН ПЕНЕВ
ИЗДАТЕЛСКИ ЦЕНТЪР

8 лб.
Цена

Ul-gero
gerg 8 Nb

NA TROPACH MODERNIZMU I POSTMODERNIZMU

Pj 7072 a



БАН-ИНСТИТУТ
за литература
БИБЛИОТЕКА

Książka została wydana z finansowym wsparciem Instytutu Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk.

Wyrażamy szczerą wdzięczność pani Antonii Duende za udostępnienie Jej obrazu «Jer glagolicki» na okładkę książki.

© Hanna Karpińska, przekład
© Filipina Filipowa, przekład
© Antonia Duende, plastyk
© Bojko Markow, projekt okładki

ISBN 954-8712-34-2

Ш-дело

II 7072 а

INSTUTUT BADAŃ LITERACKICH
POLSKA AKADEMIA NAUK

INSTYTUT LITERATURY
BUŁGARSKA AKADEMIA NAUK

NA TROPACH MODERNIZMU I POSTMODERNIZMU

Interpretacje literackie i kulturologiczne na początku trzeciego tysiąclecia

ON THE TRAIL OF MODERNISM AND POSTMODERNISM

Literary and Cultural Interpretations from the Beginning of the Third Millenium

Ośrodek Wydawniczy «Bojan Penew»
Sofia, 2004

82.015 модернизъм
82.015 постмодернизъм

Komitet Redakcyjny:

Magda Karabełowa
Ryszard Nycz

NA TROPACH MODERNIZMU I POSTMODERNIZMU

II 70722 a

Pracę opiniował do druku *Georgi Cankow*
Redaktor *Błagowesta Lingorska*

Format 70×100/16
Ark. druk 13,5

ISBN 954-8712-34-2

Ośrodek Wydawniczy «Bojan Penew»
1113 Sofia, bul. «Szipczenski prochod» 52, bl. 17, VII p.
e-mail: publ_centre@ilit.bas.bg

Spis treści

Od redaktora bułgarskiego 9
From the Bulgarian Editor 11
Od redaktora polskiego 13
From the Polish Editor 15

Ryszard Nycz (Kraków), *Literatura nowoczesna: cztery dyskursy (tezy)* ... 17
Ełka Konstantinowa (Sofia), *Idee współczesnego modernizmu: polska i bułgarska proza lat 70-ych i 80-ych XX wieku* 28
Włodzimierz Bolecki (Warszawa), *Modernizm w literaturze polskiej XX wieku (rekonesans)* 34
Magda Karabełowa (Sofia), *Postmodernistyczny software umysłu lub co wynika z bułgarskiego postmodernizmu* 56
Małgorzata Czermińska (Gdańsk), *Gombrowicz – oddalanie Polski i oswajanie Argentyny* 64
Edward Możejko (Alberta, Kanada), *Postmodernizm «Powieści naturalnej» Georgi Gospodinowa* 75
Celina Juda (Kraków), *Sygnatury postmodernizmu bułgarskiego. Teoria i praktyka literacka: «Powieść naturalna» Georgi Gospodinowa* 83
Michał Paweł Markowski (Kraków), *Czy Przyboś jest poetą metafizycznym?* 93
Milena Kirowa (Sofia), *Postfeminizm – gdy brak feministycznej tradycji* .. 106
Reneta Bożankowa (Sofia), *Alfabety postmodernizmu* 113
Anna Nasiłowska (Warszawa), *Postmodernizm i modernizm w poezji polskiej po 1989 roku* 121
Kleo Protochristowa (Płowdiw), *Powieść Kundery «Nieśmiertelność» i przemieszczenie postmodernistycznego paradygmatu* 131
Dobromir Grigorow (Sofia), *Dlaczego właśnie Witold Gombrowicz lub jak autor chce być czytany?* 142
Rumjana Ewtimowa (Sofia), *Gesty modernizmu i grymasy postmodernizmu (Czechow i Głowacki)* 156
Moris Fadel (Sofia), *Paul de Man a postmodernizm* 162
Płamen Antow (Sofia), *Bułgarskość i postmodernizm* 167

Dimityr Kamburow (Sofia), *Czyja jest rewolucja: antynowoczesna hipoteza na temat struktury nowoczesności* 180
Penka Watowa (Sofia), *Postmodernistyczne (auto)biografizowanie w «Notatkach preparowanego» Wasiła Sławowa* 193
Ełka Dimitrowa (Sofia), *Modernizm – historie i mity* 203
Georgi Gospodinow (Sofia), *Notatki o pierwocinach bułgarskiego postmodernizmu* 209

Contents

From the Bulgarian Editor [in Polish] 9
From the Bulgarian Editor [in English] 11
From the Polish Editor [in Polish] 13
From the Polish Editor [in English] 15

Ryszard Nycz (Cracow), *Modern Literature: Four Types of Discourses (theses)* 17
Elka Konstantinova (Sofia), *Similarities and Differences in Problematising Modern Life: Observations on Polish and Bulgarian Prose from the 70^s and 80^s of the 20th Century* 28
Włodzimierz Bolecki (Warsaw), *Modernism in 20th Century Polish Literature (prolegomena)* 34
Magda Karabelova (Sofia), *Postmodern Software of the Mind or What is It That Bulgarian Postmodernism Yields?* 56
Małgorzata Czermińska (Gdansk), *Gombrowicz: Moving Away from Poland and Acquiring Argentina* 64
Edward Możejko (Alberta, Canada), *Postmodernism in the «Natural Novel» by Georgi Gospodinov* 75
Celina Juda (Cracow), *Signs of Bulgarian Postmodernism. Literary Theory and Practis: «Natural Novel» by Georgi Gospodinov* 83
Michał Paweł Markowski (Cracow), *Is the Przyboś a Metaphysical Poet?* 93
Milena Kirova (Sofia), *Postfeminism: What a Feminist Tradition is Lacking* 106
Reneta Bozhankova (Sofia), *Postmodern Alphabets* 113
Anna Nasiłowska (Warsaw), *Postmodernism i Modernism in post-1989 Polish Poetry* 121
Cleo Protokhristova (Plovdiv), *Kundera's Novel «Immortality» and the Shift of the Postmodern Paradigm* 131
Dobromir Grigorov (Sofia), *Why Gombrowicz or How Do the Author Want to Be Interpreted?* 142
Rumyana Evtimova (Sofia), *The Gestures of Modernism and the Grimaces of Postmodernism: Chekhov and Głowacki* 156
Moris Fadel (Sofia), *Paul de Man and Postmodernity* 162

Plamen Antov (Sofia), *Bulgarian and Postmodern* 167
Dimiter Kambourov (Sofia), *Whose Revolution is It: a Counter-Modern Hypothesis Concerning the Structure of Modernity* 180
Penka Vatova (Sofia), *Postmodern (Auto)biography in Vassil Slavov's «Notes of One Preserved by Taxidermy»* 193
Elka Dimitrova (Sofia), *Modernism: Histories and Myths* 203
Georgi Gospodinov (Sofia), *All Modern Families Are Alike; Every Postmodern Family Is Postmodern in Its Own Way: the Bulgarian Case* 209

Od redaktora bułgarskiego

Instytut Literatury Bułgarskiej Akademii Nauk prowadzi wieloletnią i owocną współpracę z Instytutem Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk.

Do podstawowych dziedzin, w których uczeni z obydwu instytutów pracowali wspólnie w ciągu ostatnich dziesięciu lat, należą projekty badawcze z zakresu teorii literatury, wersyfikacji oraz badanie takich znaczących zjawisk współczesnego okresu literatury polskiej i bułgarskiej jak twórczość pisarzy emigracyjnych, ich powrót do rodzimych literatur, a także problemy postmodernizmu.

Prezentowany tom stanowi wynik wspólnego projektu badawczego «Od modernizmu do postmodernizmu: bułgarsko-polskie interpretacje literackie i kulturologiczne na początku trzeciego tysiąclecia». Projekt ten obejmował okres 2000–2004 r., a kierowali nim: ze strony polskiej prof. Ryszard Nycz, wybitny specjalista w dziedzinie teorii literatury, i ze strony bułgarskiej – doc. Magda Karabełowa, polonistka i specjalistka w dziedzinie porównawczego literaturoznawstwa słowiańskiego.

Wspólne przedsięwzięcie tego rodzaju wymagało zarówno połączenia wysiłków specjalistów z Instytutu Badań Literackich w Warszawie i Instytutu Literatury BAN, jak i zaproszenia dobrych specjalistów ze środowisk uniwersyteckich obydwu krajów. Ostatecznie na wspólnej konferencji przedyskutowano prehistorię i aktualną sytuację problemu, określonego w projekcie badawczym. Konferencja ta, zorganizowana przez Instytut Literatury BAN, przeprowadzona została w Sofii 9–10 maja 2002 roku przy znacznym zainteresowaniu środowiska uniwersytecko-akademickiego.

Należy zwrócić uwagę, że w dziedzinie analizy teorii i praktyki postmodernizmu w literaturze uczeni polscy, w tym także ci, którzy byli obecni na konferencji, w ciągu ostatnich dziesięciu lat poczynili wiele badań. W polskim literaturoznawstwie odbyła się już ożywiona dyskusja, proponowane były różne hipotezy i modele kulturologiczne, dotyczące stosunków wzajemnego oddziaływania i kontynuacji (lub nie) między modernizmem a współczesnym nurtem postmodernistycznym w prozie i poezji.

W bułgarskiej przestrzeni naukowej dysponujemy wystarczającą liczbą opracowań bułgarskiego modernizmu. Niektóre z nich są bardzo oryginalne i wartościowe, trudno byłoby jednak powiedzieć to samo o badaniach nad postmodernizmem, nad tym, czy ma on odpowiedni grunt w literaturze bułgarskiej i w czym się wyraża jego specyfika. Dlatego też wspólna naukowa dyskusja polskich i bułgarskich specjalistów mogła się okazać (i okazała się) bardzo owocna w nakreśleniu bułgarskich parametrów tego zjawiska i przechodzenia (gdzie i o ile może ono zostać dostrzeżone) od modernizmu w naszej literaturze do tekstów postmodernistycznych.

Przedstawienie wyników wspomnianych poszukiwań naukowych obydwu zespołów podczas wspólnej konferencji zawsze ma przynajmniej jedną zaletę: pozwala na szerszą dyskusję i nieformalne rozmowy, wymianę publikacji i nowych idei.

O znacznym zainteresowaniu bułgarskiego środowiska akademicko-uniwersyteckiego tą problematyką wymownie świadczy fakt, że do konferencji włączyli się także

slawiści – rusycyści i bohemiści, którzy pracowali już nad tym zagadnieniem i mają się czym podzielić.

My wszyscy – uczestnicy projektu i konferencji – zdajemy sobie sprawę, że w celu ostatecznego zakończenia projektu badawczego konieczne jest opublikowanie jego wyników. Będą one mogły wtedy służyć w przyszłej pracy specjalistów, młodych naukowców i studentów. Ambitnie pomyślany jako wydanie trzyjęzyczne – w języku bułgarskim, polskim i z angielskimi streszczeniami – prezentowany tom jest próbą odpowiedzi na to zapotrzebowanie. Zawiera on pełne teksty referatów, wygłoszonych przez uczestników konferencji 9–10 maja 2002 roku.

Instytut Literatury BAN i jego Ośrodek wydawniczy «Bojan Penew», w którym tom jest przygotowywany do druku, pragną wyrazić szczerą wdzięczność Dyrekcji Instytutu Badań Literackich w Warszawie za owocną współpracę i za wsparcie finansowe. Podobne wyrazy wdzięczności kierujemy też do prof. Ryszarda Nycza i do polskiego zespołu za przyjemność współpracy z kolegami i uczonymi takiej rangi.

W imieniu Instytutu Literatury BAN oraz bułgarskich uczestników projektu wyrażamy szczerą wdzięczność tłumaczy referatów Hannie Karpińskiej i Kamenowi Rikewowi za precyzyjną i pełną oddania pracę, Błagoweście Lingorskiej za całościowe przygotowanie tomu oraz Filipinie Filipowej – za przekład streszczeń i biogramów na język angielski.

Specjaliści z obydwu środowisk naukowych mają nadzieję, że ta dobra tradycja będzie kontynuowana również w przyszłości.

Magda Karabełowa

From the Bulgarian Editor

The Institute for Literature at the Bulgarian Academy of Sciences has had a long and fruitful co-operation with the Institute of Literary Studies at the Polish Academy of Sciences. The main areas in which both institutes have worked jointly for the last ten years include: theory of literature, versology, and the study of significant phenomena from the modern period of Polish and Bulgarian literatures such as emigrant writers and emigrant come- backs to native literatures as well as postmodernist issues.

The present book presents the results from the joint research project entitled «From Modernism to Postmodernism: Bulgarian and Polish literary and cultural interpretations from the beginning of the third millennium». The project was implemented in the period 2000–2004. Its leader on the Polish side was Prof. Ryszard Nycz, am eminent authority in theory of literature, Polish modernism and modern literature, while on the Bulgarian side the project was led by Assoc. Prof. Magda Karabelova, Polish Studies expert and specialist in the field of comparative Slav literature.

This joint initiative demanded the united efforts of the Institute of Literary Studies in Warsaw and the Institute for Literature at BAS as well as the involvement of talented researchers from both countries who discussed the pre-history and current state of the issues targeted by the project. These problems were debated at a joint Conference organised by the Institute for Literature at BAS. It took place on May 9–10, 2002, in Sofia and provoked considerable interest in academic and university circles.

It should be pointed out that when it comes to the theory and practice of Postmodernism in literature, colleagues from Poland, including those present at the Conference, have produced impressive research in this area for the last decade or so. Polish literary theorists have already had an active discussion leading to various hypotheses and cultural models regarding the interaction and mechanism of continuity (or lack of such) between Modernism and the current postmodern trend in prose and poetry.

Bulgarian specialists have researched Bulgarian modernism to a sufficient degree, too. Some of the research has been highly original and valuable. However, we cannot state the same of studying postmodernism and its roots and specificities in Bulgarian literature. Consequently, the joint conference did turn out to be a highly fruitful event where the Bulgarian dimensions of the phenomenon were outlined and the transition (where it could be found) between Modernism and postmodern texts in Bulgarian literature was traced.

Announcing the results from these research initiatives of both teams at the joint conference had the added benefit of providing the grounds for in-depth discussions, informal contacts, exchange of publications and new ideas.

The significant interest of the Bulgarian academic circles was manifested convincingly by the fact that the Conference was attended by other Slavic Studies experts: researcher of Russian and Czech literatures who have worked in the same area and are able to share their experiences.

All of us, project and conference participants alike, do understand that for a pro-

ject to be considered completed, its results need to be made known. They can be of use to the future work of specialists, young researchers and students.

Planned rather ambitiously as a trilingual edition – Bulgarian, Polish and English for the resumes – the current volume is an attempt at satisfying this demand. The proceedings contain the full texts of papers presented at the Conference on May, 9–10, 2002.

The Institute for Literature at BAS and its «Boyan Penev» Publishing House where the proceedings were prepared, would like to express their most sincere gratitude to the management of the Institute of Literary Studies in Warsaw for the fruitful joint activities with them and for their financial support. We would also like to thank the Polish Editor of the proceedings Prof. Dr. Ryczard Nycz and the Polish research team for the pleasure to work with such distinguished colleagues and scholars.

On behalf of the Institute for Literature at BAS, we would like to express our warmest gratitude to Hanna Karpinska and Kamen Rikev for their sophisticated and committed translations of the presented papers, to Blagovesta Lingorska for the overall preparation of the proceedings, and to Filipina Filipova for the translation of the resumes and bio-data into English.

Researchers from both communities hope that the good tradition of working together will be maintained in future.

Magda Karabelova

Od redaktora polskiego

Niniejszy tom jest rezultatem wspólnego projektu badawczego zrealizowanego przez Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk oraz przez Instytut Literatury Bułgarskiej Akademii Nauk w latach 2000–2004. Nie jest to pierwszy projekt, podejmowany wspólnie przez te dwie kluczowe instytucje obu narodowych środowisk literaturoznawczych. Nie wchodząc w szczegóły owych kontaktów, warto tu tylko zauważyć, że współpraca ta, rozwijająca się dynamicznie od kilkunastu lat, może być z pewnością dobrym przykładem potrzeby i pożytku międzynarodowych badań naukowych, inicjowanych i realizowanych samodzielnie przez środowiska literaturoznawcze obu krajów już w nowych, pozbawionych zależności ideologicznej, warunkach politycznych, historycznych i kulturowych.

Tematyka tego projektu – «Od modernizmu do postmodernizmu: bułgarsko-polskie interpretacje literaturoznawcze i kulturoznawcze na początku trzeciego tysiąclecia» – chyba szczególnie dobrze się nadaje do podjęcia jej z perspektywy komparatystycznej. Wiadomo dziś dobrze, że w kulturze europejskiej nie istnieją uniwersalne modele tych formacji artystyczno-kulturowych, odpowiednio: modernizmu i postmodernizmu literackiego, nowoczesności i ponowoczesności cywilizacyjnej – do których dałoby się sprowadzić bez szkód i zniekształceń poznawczych warianty ewolucyjne poszczególnych literatur i kultur narodowych. Odrębne tradycje rozwojowe, inne uwarunkowania historyczne, specyficzne cechy artystyczno-ideowe, różne konwencje terminologiczne itp., spowodowały, iż te międzynarodowe, «globalne» tendencje literacko-kulturowe przejawiają się w ramach każdej z europejskich literatur i kultur narodowych w sposób odmienny, nacechowany «lokalną» swoistością.

Relatywna nowość naszego projektu związana była, jak myślę, przede wszystkim z tą, także relatywnie nową, świadomością metodologiczną międzykulturowych badań nad ponadnarodowymi kierunkami i prądami literacko-intelektualnymi. Polsko-bułgarskie badania nad modernizmem i postmodernizmem zmierzać musiały zatem zarówno do uchwycenia cech tej inherentnej heterogeniczności rodzimych wariantów modernizmu i postmodernizmu, jak i do poszukiwania takich wspólnie podzielanych założeń estetyczno-światopoglądowych, które mogłyby tworzyć zręby nowego ujęcia europejskiego modernizmu i postmodernizmu – w postaci nie tyle tradycyjnego uniwersalnego modelu, co raczej interkulturowego inwariantu.

Tak poważne zadanie poznawcze nie jest możliwe do wykonania w ramach jednego zespołowego projektu, tym bardziej, że – o ile mogę sądzić – w naszych środowiskach naukowych nie ma (i bardzo dobrze, że nie ma) jednomyślności w kwestiach rozumienia kluczowych kategorii oraz sposobu interpretowania zasadniczych problemów rozwoju naszych literatur ostatnich stu- studwudziestu lat. Nie wchodząc w kompetencje kolegów slawistów i bułgarystów, powiem tylko, że w polskich badaniach nad modernizmem w ostatnich latach przeważa stosunkowo nowy pogląd, iż należy go rozumieć jako rozległą formację artystyczno-kulturową, liczoną od przełomu XIX i XX wieku po (tu nie ma zgody, tzn. w kwestii terminu *ad quem*) drugiej połowy XX wieku; postmodernizm zaś, choć doczekał się już sporej ilości opracowań,

to wciąż jeszcze nie uzyskał w oczach historyków współczesnej polskiej literatury charakteru wyraźnie wyodrębnionego okresu czy prądu literackiego. Najkrócej mówiąc, znajdujemy się – jako badacze polskiej literatury – w środku przebudowy jej dotychczasowego obrazu, zmierzając nie tylko do weryfikacji i przewartościowania dotychczasowych «pewników» historii literatury tych okresów, ale i do ukazania jej specyfiki i przemian w ścisłym związku z dziejami kultury (narodowej i ponadnarodowej).

Mogę tylko przypuszczać, że dlatego właśnie możliwość przedyskutowania własnych koncepcji i problemów z bułgarskimi koleżankami i kolegami spotkała się z tak dużym zainteresowaniem polskich literaturoznawców (nie tylko z IBL PAN, także z czołowych polskich ośrodków uniwersyteckich). Z pełnym przekonaniem – i z przyjemnością – mogę natomiast stwierdzić, że podsumowująca naszą wspólną pracę konferencja, doskonale zorganizowana przez Instytut Literatury BAN, spełniła te poznawcze oczekiwania nawet z nadwyżką; to znaczy, stworzyła okazję do wysłuchania bardzo interesujących wystąpień koleżanek i kolegów ze strony bułgarskiej (i w tym przypadku nie tylko polonistów, także slawistów-rusycystów, bohemistów, teoretyków i filozofów literatury), jak też do przedyskutowania własnych propozycji w szczególnie dla nas cennej interkulturowej perspektywie. Mówiąc zaś o «nadwyżce», mam na myśli świetną atmosferę intelektualną i towarzyską, która pozwala się spodziewać, że nasze kontakty naukowe będą kontynuowane, znajdą nowe, istotne formy i tematy współpracy w przyszłości.

Ze swej strony oraz w imieniu polskiej części naszego zespołu badawczego chciałbym serdecznie podziękować – za tę cenną dla nas współpracę i atmosferę – uczonym koleżankom i kolegom z Bułgarii, w szczególności zaś dyrektorce Instytutu Literatury BAN prof. Rai Kunczewej oraz współorganizatorce projektu ze strony bułgarskiej doc. Magdzie Karabełowej. To właśnie dzięki ich staraniom i życzliwości, a także dzięki efektom żmudnej tłumaczeniowej pracy Hanny Karpińskiej, Magdy Karabełowej, Kamena Rikewa oraz Filipiny Filipowej, jak również Błagowesty Lingorskiej, która przygotowała materiały konferencyjne do druku, skierować możemy do czytelnika ten pokaźny, starannie wydany tom, zawierający pełne teksty wystąpień uczestników projektu w obu językach naszej konferencyjnej debaty oraz streszczenia w języku angielskim.

Ryszard Nycz

From the Polish Editor

The current volume presents the results of a joint research project implemented by the Institute of Literary Studies at the Polish Academy of Sciences and the Institute for Literature at the Bulgarian Academy of Sciences during 2000–2004. This has not been the first project realised by these two key institutions that stand for the national literary studies of both countries. Without going into details about the developed contacts, we need to point out this co-operation that has been growing dynamically for the last ten to fifteen years is definitely a good indication of the necessity and fruitfulness of new international research contacts developed independently by the respective literary study units in both countries – ones that are free of ideological, political and other historical and cultural dependencies.

The theme of the current project – «From Modernism to Postmodernism: Bulgarian and Polish literary and cultural interpretations from the beginning of the third millennium» – is particularly amenable to comparative interpretation. Today we are well aware that in European culture there are no universal patterns of creative trends such as Modernism and Postmodernism in literature, of modernity in the present day civilisation that can govern the cognitive evolutionary variants of different literatures and national cultures without degrading or deforming the latter. The various developmental trends and the different historical backgrounds as well as the specificity of ideas and artistry and the different terminological conventions have brought about a situation where the international and 'global' literary and cultural trends are manifested in different ways in each and every European and national culture characterised by a 'local' specificity.

As for the novelty of our project, it seems to me that it resides in an updated methodological awareness of the essence of intercultural research of supranational literary and intellectual trends and movements. The Polish-Bulgarian study of Modernism and Postmodernism was directed at both outlining the specificities of the essential heterogeneity of the respective national variants of Modernism and Postmodernism, and the location of shared tenets of aesthetics and world views that may lay the foundations of a new approach to European Modernism and Postmodernism not so much as a traditional universal model but as an intercultural option.

Such a formidable task cannot be accomplished within a single research project, especially given that – as far as I could judge – in our own academic circles there is no unified understanding (which is a good thing) of the key categories and ways of interpretation of the main issues related to the development of our literatures for the last hundred years. Without entering the field of competence of Slavic Studies and Bulgarian Studies experts, I would only say that Polish studies of Modernism of the last few years have been dominated by a comparatively new approach: Modernism needs to be interpreted as a wider artistic and cultural formation that can trace its beginnings to the end of the 19th century and reaches to (there is no agreement concerning the ad quem term) the second half of the 20th century. At the same time, Postmodernism – despite the numerous papers – has not been given its clear identity by Polish literary

historians in terms of a clearly outlined period or literary trend. To put it briefly, we, the researchers of Polish literature, find ourselves at the centre of reshaping the current picture, trying not only to verify and reassess our previous 'axioms' in the history of literature but also to manifest the specificities and alterations of literature in its close connection with the history of culture (national and supranational).

I would suggest that it is precisely for this reason that the opportunity to discuss our concepts and problems together with our Bulgarian colleagues was met with such keen interest by Polish literary scholars (not only from the Institute of Literary Studies at the Polish Academy of Sciences but also from leading university centres). I am fully convinced and it gives me great pleasure to state that the Conference summarising our joint activities and organised in an excellent manner by the Institute for Literature at BAS, did not only meet our expectations but surpassed them in an impressive way; it gave us an opportunity to hear many interesting papers and presentations of our Bulgarian colleagues (experts in Polish, Russian, Czech literatures, theory and philosophy of literature), as well as to discuss our own views in a highly valuable intercultural perspective. Speaking of surpassed expectations, I refer to the wonderful intellectual and professional atmosphere at this event that made us hope that our contacts will continue and new and significant formats and topics of research in co-operation will be identified in future.

Personally, and on behalf of the Polish participants in the research team, I would like to extend my cordial gratitude for this valuable co-operation and wonderful atmosphere to our Bulgarian colleagues and, in particular, to Institute for Literature at BAS Director and Senior Researcher Raya Kouncheva and to the Bulgarian project leader Assoc. Prof. Magda Karabelova. It is due to their efforts and good will as well as to the invaluable and committed work of translators Hanna Karpinska, Magda Karabelova, Kamen Rikev and Filipina Filipova, and proceedings compiler Blagovesta Lingorska, that we are able to present our readers with this representative and diligently compiled volume that contains the full texts of conference papers published in the original language and in translation, with a resume in English.

Ryszard Nycz

Ryszard Nycz (Kraków)

Literatura nowoczesna: cztery dyskursy (tezy)

I. Modernizmu model prototypowy

Podstawową trudnością w badaniach nad modernizmem jest, jak wiadomo, określenie zawartości tego pojęcia w sposób, który by mógł nie tylko liczyć na wspólną zgodę większości zainteresowanych tą problematyką badaczy, ale i obejmować zasadnicze (nader różnorodne, a często też sprzeczne, wykluczające się nawzajem) jego warianty artystyczno-ideowe, jakie ujawniają się zarówno w obrębie poszczególnych literatur narodowych, jak i (tym bardziej) w obszarze literatury europejskiej czy zachodniej – przy pierwszych próbach badań porównawczych. Sądzę, że fakty przemawiają za tym, iż należy tę trudność nie tyle próbować przezwyciężać czy neutralizować (bo to niemożliwe), co uznać za dyskursywną własność modernistycznej literatury. Nie tylko więc nie ma dwóch takich samych modernizmów w różnych literaturach narodowych, ale nawet w obrębie wielu, jeśli nie każdej z nich, modernizm «napędzany» jest (kształtuje się i ewoluuje) w toku permanentnej ekskluzji i różnicowania, poprzez opozycje i sprzeczności, wynikające i z jego ogólno-formacyjnej specyfiki i z lokalnych tradycji i uwarunkowań. Jeśli w tych warunkach szukać jakiegoś poziomu współmierności to na takiej zasadzie, na jakiej najpierw badacze folkloru a potem intertekstualiści, jak też badacze dyskursu szukali archetekstu, o cechach nie odpowiadających zapewne żadnemu wariantowi konkretnemu, lecz ujmujących ich zestaw «prototypowy»[1].

Nie mniej kłopotliwą trudnością jest wszakże również sam przedmiotowy zakres modernistycznej literatury, i to w sensie zupełnie podstawowym. Czy pojęcie literatury funkcjonujące w ciągu XX wieku wyczerpuje się w tradycyjnym znaczeniu pojęcia «literatury pięknej» (zwłaszcza w sensie autonomicznej fikcji artystycznej)? I dalej: czy zakres tego pojęcia był stały? A jeśli podlegał zmianom w miarę przemian nowoczesnej literatury, to czy uchwycenie tej ewolucji w historycznej perspektywie nie zmusza do uwzględnienia owych korektur i przemieszczeń od początku owego

[1]Wypada zastrzec, iż posługuję się tu pojęciem prototypu w sensie szerszym i bardziej abstrakcyjnym, niż w przypadku utożsamiania go z konkretnym przykładem, okazem, czy egzemplarzem danej kategorii naturalnej (jak to czyniono we wczesnym etapie badań z zakresu psychologii poznawczej i społecznej a także kognitywizmu). Prototypem może być zatem nie tylko reprezentacja rzeczywistego egzemplarza, ale także układ cech typowych tworzący schematyczne wyobrażenie – w znaczeniu «średniej statystycznej» lub «średniej ważonej». W sprawie zasadności stosowania takiej perspektywy analizy prototypowej budowy pojęć oraz idealizacyjnych modeli – jak sądzę szczególnie owocnej w badaniach nad kategoriami literackiego i literaturoznawczego dyskursu – zob. m. in.: W o j c i s z k e, B. *Teoria schematów społecznych. Struktura i funkcjonowanie jednostkowej wiedzy o otoczeniu społecznym*. Wrocław, 1986; W i t o s z, B. *Gatunek – sporny (?) problem współczesnej refleksji tekstologicznej*. – «Teksty Drugie», 2001, nr 5; T a y l o r, J. R. *Kategoryzacja w języku. Prototypy w teorii językoznawczej*. Przeł. A. Skucińska. Kraków, 2001. Rzecz jasna, to skrótowe sformułowanie sygnalizuje jedynie problem, wart osobnego rozpatrzenia.

БАН - Институт за литература БИБЛИОТЕКА

procesu, to znaczy także wtedy, gdy miał on jeszcze charakter rodzących się dopiero, śladowo obecnych tendencji? Jeśli zgodzić się, że nie ma gotowych (w tzw. stanie badań) odpowiedzi na tego rodzaju pytania, to łatwiej zdać sobie sprawę z tego, że nasze systematyzacje i analizy dzieł nowoczesności literackiej są zazwyczaj zwykłą mieszaniną rutyny i zdrowego rozsądku; pozbawione miarodajnych, rzeczowych uzasadnień czy choćby próby świadomego sproblematyzowania faktycznego zakresu pojęcia literatury – zakresu funkcjonującego w praktykach artystycznych, w świadomości literackiej oraz w kategoryzacjach dokonywanych przez czytelników, krytyków, badaczy, jak i rozmaite instytucje życia literackiego. Wiele się dziś mówi i pisze (najzasadniej zresztą) o problemach historycznoliterackich, teoretycznych, estetyczno-światopoglądowych modernizmu literackiego – niewiele o jego przedmiocie, empirycznym fundamencie.

Wygląda na to, że sama literatura (jej sens i zakres) nie stanowi problemu w badaniach nad nowoczesnością. Traktowana jest najwyraźniej jako pojęcie o powszechnie przyjętym (wspólnie podzielanym, samo przez się zrozumiałym) znaczeniu – jak gdyby w obawie, że każda próba jego wysłowienia uruchomić może lawinę krytyk, dyskusji i problemów. Sądzę, że tę lawinę w końcu trzeba spróbować wywołać (choć w części), gdyż bez uprzytomnienia sobie owego zakresu badanej dziedziny (i jego zmiany) wszelkie orzeczenia o jej naturze, wewnętrznym zróżnicowaniu i stosunkach z innymi dziedzinami będą miały charakter hipotezy, by nie powiedzieć «przedsądu». Nie zaszkodzi może jeszcze zauważyć, że, z drugiej strony, nie da się opisać ani wyjaśnić «wszystkiego»; wszystkich korektur granic, niuansowych przemieszczeń, lokalnych czy czasowych odmienności w ewolucyjnym procesie. Stąd też na tym wstępnym etapie (i zresztą nie tylko na nim) nie da się uniknąć procedur idealizacji, tzn. konstruowania modeli, schematyzujących cechy zjawisk kosztem ich idiomatycznej różnorodności, uwydatniających pewne aspekty przedmiotu kosztem innych, rozdzielających między rozmaite modele fazy, wymiary czy poszczególne teksty, które tworzyć się zdają organiczną ciągłość indywidualnych literackich dokonań.

Przyjmijmy zatem w tej idealizacyjnej perspektywie, iż ewolucja nowoczesnej literatury dokonywała się w procesie dyferencjacji – tzn. w trybie kreowania i znoszenia kolejnych opozycji, które najpierw pozwalały na jej odróżnienie i wyodrębnienie, a następnie podlegały asymilacji i uwewnętrznieniu. Spośród nich najdonioślejsze i najbardziej ogólne dotyczyły samej koncepcji literatury, jej specyfiki, pozycji i funkcji. Jak próbowałem w innym miejscu pokazać (tzn. w *Języku modernizmu*, a tu muszę z konieczności przypomnieć), taki charakter przypisać można przede wszystkim dwóm parom opozycji: literatury *elitarnej* i *popularnej* (masowej) oraz literatury *autonomicznej* i *instrumentalnej* (zaangażowanej), które uzyskują status kluczowych kategorii, w obrębie których konstytuuje się nowoczesne pojęcie literatury jako instytucji. Proces ten dokonuje się na przełomie XIX i XX wieku, to znaczy w momencie wykrystalizowania się i usamodzielnienia nowoczesnych wariantów literatury autonomicznej z jednej strony, a popularnej z drugiej (czyli owych, «brakujących» niejako dotąd, członów kluczowych alternatyw estetyczno-ideowych literatury, funkcjonującej wcześniej zasadniczo w ramach modelu elitarno-instrumentalnego). Rozpatrywane łącznie, oba opozycyjne układy określały zarówno przestrzeń znaczącego zróżnicowania form artystycznych, jak i wewnętrzną stratyfikację dyskursów literatury,

pozwalając w efekcie zidentyfikować podstawowe zróżnicowanie literackich modeli (wraz ze stylami krytyki oraz typami obiegów komunikacyjnych).

Przedmiotem niniejszych uwag jest nowoczesna literatura polska – zarówno w sensie zawartości oraz zakresu tego pojęcia, jak i jego historycznej egzemplifikacji – do niej też ograniczam przykłady i systematyzujące propozycje. Sądzę jednak – jeśli rozumowanie moje jest poprawne – że wnioski mają charakter ogólniejszy, odnoszący się do statusu i specyfiki modernizmu literackiego funkcjonującego w kręgu europejskich tradycji kulturowych. W nowoczesnej literaturze polskiej wykształciły się w pierwszych dziesięcioleciach XX wieku – w obszarze oddziaływania (wspomnianych wyżej) kluczowych opozycyjnych koncepcji literatury jako autonomicznej vs instrumentalnej oraz elitarnej vs popularnej – cztery następujące modele (których poniższa egzemplifikacja ma charakter czysto przykładowy):

(A) **Model elitarno-autonomiczny**. Obejmuje on przykładowo; twórczość «wysokiego modernizmu» (Wacława Berenta, Bolesława Leśmiana, Stanisława I. Witkiewicza, Bruna Schulza, Witolda Gombrowicza, Czesław Miłosz, Gustaw Herling-Grudziński, Zbigniew Herbert, Wisława Szymborska), nieinstrumentalną ideologicznie twórczość awangardy (Julian Przyboś, Adam Ważyk, Józef Czechowicz, Tadeusz Różewicz, Bogdan Czaykowski, Sławomir Mrożek, Miron Białoszewski), eksperymentalną prozę psychologiczną (Zofia Nałkowska, Maria Kuncewiczowa, Leopold Buczkowski, Andrzej Kuśniewicz, Kazimierz Brandys, Włodzimierz Odojewski), hermetyczny nurt twórczości członków grupy «Skamander» (Kazimierz Wierzyński, Jarosław Iwaszkiewicz), krytykę (Karola Irzykowskiego, Jerzego Kwiatkowskiego);

(B) **Model elitarno-instrumentalny**. Obejmuje on m. in. programową, zaangażowaną twórczość I i II awangardy (Tadeusza Peipera, Brunona Jasieńskiego, Aleksandra Wata, Jerzego Zagórskiego), zaangażowaną poezję Skamandrytów (po części Juliana Tuwima, Antoniego Słonimskiego), krytyczną, zaangażowaną społecznie prozę dokumentalno-obyczajową (Andrzej Strug, Tadeusz Borowski, Józef Mackiewicz, Tadeusz Konwicki), krytykę (Stanisława Brzozowskiego, Kazimierza Wyki, Artura Sandauera);

(C) **Model popularno-instrumentalny**. Należą tu np. takie formy z okresu międzywojennego, jak: proza poetyckich awangardzistów (Marian Czuchnowski), tradycyjna, konwencjonalna artystycznie poezja sympatyków lewicy (Władysław Broniewski) i/lub prawicy (Konstanty I. Gałczyński), twórczość literacka ideologów lewicy i/lub prawicy, krytyka Stanisława Baczyńskiego z jednej strony a Zygmunta Wasilewskiego z drugiej). W tym modelu mieści się też większa część literatury krajowej, powstałej w warunkach dominacji reżimu komunistycznego.

(D) **Model popularno-autonomiczny**. Zaliczyć tu wypada takie zjawiska z okresu dwudziestolecia międzywojennego, jak np. popularno-ludyczna twórczość Skamandrytów, po części poezja Konstantego I.Gałczyńskiego, popularna powieść obyczajowo-sensacyjna (Ferdynand Ossendowski, Sergiusz Piasecki, Tadeusz Dołęga-Mostowicz), pastisze i parodie (*Opętani* W. Gombrowicza),pisarstwo *science fiction* Stanisława Lema, krytyka (Tadeusza Boya-Żeleńskiego). Literatura popularna rozwija się szczególnie dynamicznie od lat 60-ych.

Należy podkreślić, że z nich wszystkich pozycję dominującą – w sensie wzorca estetyczno-artystycznego – zyskał ostatecznie model pierwszy («elitarno-autonomi-

czny»), rywalizując długo o tę pozycję z modelem «elitarno-instrumentalnym» (*nota bene*, rywalizacja ta omawiana bywa zazwyczaj w kategoriach relacji między modernistycznym klasycyzmem a modernistycznym awangardyzmem). Pozostałe dwa modele były stosunkowo słabo wykrystalizowane (ani też nie obfitujące w wartościowe – wedle przyjętych w modelu kanonów – zjawiska literackie) i przez pierwsze dziesięciolecia XX wieku stanowiły tło tego pojedynku – dopiero od lat 60-ych zaczęły uzyskiwać pozycje równorzędne z dwoma modelami pierwszymi. Z tych przyczyn, model elitarno-autonomiczny funkcjonować będzie w dalszej części tych uwag faktyczny przedmiot odniesienia pojęcia nowoczesnej literatury; on to bowiem właśnie stanowił prototypowy przykład specyficznych cech modernistycznej literatury, jak również główny układ odniesienia dla wszelkich prób dokonywania literackiej zmiany. Z tych przyczyn przyjęte «zmodernizowane» pojęcie modernizmu występuje tu ostatecznie w podwójnym znaczeniu: (a) jako nadrzędne pojęcie literackiej formacji artystyczno-kulturowej (znaczenie szersze); (b) jako określenie konfiguracji «prototypowych» cech modernistycznej literatury, której wzorcem jest model autonomiczno-elitarny nowoczesnej literatury (znaczenie węższe).

II. Cztery dyskursy nowoczesnej literatury: wyjaśnienia wstępne

Wstępna hipoteza tych uwag nie ma w sobie wiele oryginalnego – należy bowiem raczej do bardziej powszechnie przyjmowanych przeświadczeń literaturoznawczych. Wedle tego przeświadczenia, literatura nowoczesna (w wyżej wyspecyfikowanym znaczeniu) poddana jest, nieomal od początku XX wieku, coraz silniejszemu oddziaływaniu różnych form i gatunków prozy niefikcjonalnej, z których trzy zwłaszcza – proza intymistyczno-autobiograficzna, reportażowo-dokumentalna oraz eseistyczna – tworzą najpoważniejsze, zasadnicze «nurty» czy «bloki» pisarstwa, usytuowanego co prawda «na zewnątrz» literatury (w jej standardowym, tradycyjnym rozumieniu), lecz zyskującego z biegiem czasu coraz więcej i na artystycznej wartości, i na uwadze oraz powodzeniu u czytelników. Jak wiadomo, jednym z bardziej kłopotliwych problemów w tym zakresie jest określenie statusu genologicznego (gatunkowego, rodzajowego) tego typu (czy tych typów) pisarstwa. Stąd też ich bezdyskusyjny wpływ na literaturę (zwłaszcza na powieść) oraz wzrastająca ranga poznawczo-estetyczna skłaniała nie tylko do podejmowania pogłębionych studiów poświęconych wyłącznie poszczególnym rodzajom tego pisarstwa, ale i do określenia na nowo sytuacji genologicznej współczesnej twórczości (fikcjonalnej i niefikcjonalnej), o cechach częstokroć odbiegających wyraźnie od tradycyjnych rodzajowo-gatunkowych kategoryzacji literatury pięknej[2].

Sądzę, że obserwacja ponad stuletniej ewolucji oraz dziejów wzajemnych kontak-

[2]Na ten temat zob. przede wszystkim książkę M. Czermińskiej *Autobiograficzny trójkąt: świadectwo, wyznanie i wyzwanie*. «Universitas». Kraków, 2000 (zwłaszcza rozdz. *Odmiany prozy niefikcjonalnej*). Por. także: Balbus, S. *Zagłada gatunków*. – In: *Genologia dzisiaj*. Pod red. W. Boleckiego i I. Opackiego. Wyd. IBL PAN. Warszawa, 2000; Balcerzan, E. *W stronę genologii multimedialnej, ibidem*; Grochowski, G. *Tekstowe hybrydy*. «Leopoldinum». Wrocław, 2001; Zawadzki, A. *Nowoczesna eseistyka filozoficzna w piśmiennictwie polskim pierwszej połowy XX wieku*. «Universitas». Kraków, 2000.

tów tych form pisarstwa (obecnie: literackiego) pozwala na sformułowanie znacznie dalej idących założeń i hipotez wyjściowych – aż do odwrócenia na wstępie przywołanych poglądów o relacjach między tymi zjawiskami. Jakoż można powiedzieć, iż ewolucja nowoczesnej literatury – w rozważanej tu perspektywie i płaszczyźnie – przebiegała w trzech fazach i polegała:

(a) **w fazie pierwszej** – na określeniu swoistości dominującego dyskursu literatury nowoczesnej jako autonomicznej fikcji «wysokoartystycznej» oraz wyłonieniu się trzech typów niefikcjonalnego pisarstwa (przy czym status fikcjonalności związany jest bardziej z charakterystyką dyskursywną kluczowych wariantów elitarno-autonomicznej literatury, niż jej gatunkowymi preferencjami – *vide* część III);

(b) **w fazie drugiej** – na wyodrębnieniu się tych czterech dyskursów jako relatywnie autonomicznych typów pisarstwa (literackiego i nieliterackiego) oraz ich przekształcaniu w procesie wzajemnych oddziaływań;

(c) **w fazie trzeciej (późno- bądź po-nowoczesnej)** – na redefinicji literatury jako zinstytucjonalizowanej dziedziny dyskursywnej, o cechach współokreślanych przez własności czterech dyskursów oraz rezultaty ich ewolucyjnych przemian i interakcji.

O autonomicznym dyskursie literatury wysokoartystycznej jako prototypowym wariancie literatury nowoczesnej była wyżej mowa. Teraz więc chciałbym bodaj wskazać na wybrane przykłady oraz zasięg dyskursów niefikcjonalnych w obszarze literatury polskiej XX wieku. Zauważyć najpierw należy, iż jakkolwiek każdy z rodzajów niefikcjonalnego pisarstwa ma prawo swą genealogię wyprowadzać z najstarszej tradycji: formy dokumentalne m. in. z relacji z podróży, formy autobiograficzne ze starożytnych gatunków parenetyczno-autobiograficznych, formy eseistyczne z dziedzictwa retorycznego i medytacji mądrościowych – to jednak nie ulega wątpliwości, że przełom XIX i XX wieku przyniósł w każdej z tych dziedzin inicjatywy na tyle nowe i odrębne, iż wypada je uznać za inauguracje istotnie odmiennych, właśnie nowoczesnych form owego pisarstwa.

Sprowadzając rzecz do konkretnych przykładów można powiedzieć, że pisarstwo pierwszego nurtu – tzn. dokumentalne, w jego głównym wariancie nowoczesnego reportażu, inauguruje w polskiej literaturze *Pielgrzymka do Jasnej Góry* Władysława S. Reymonta (z roku 1895); inauguruje spektakularnie, bo nie brak w XIX w. znaczących antecedencji (od Kraszewskiego do Prusa). Początek wieku staje się czasem rozwoju reportażu pod wpływem środków nowego medium – wielkonakładowej prasy, okres I wojny światowej zaś przynosi spore i ciekawe materiały reportażowo-dokumentalne. Okres międzywojenny z kolei staje się czasem rozkwitu tego typu pisarstwa pod piórem m. in. K. Wrzosa, W. Melcer, a przede wszystkim Ksawerego Pruszyńskiego i Melchiora Wańkowicza. Wreszcie czas II wojny wzmacnia jeszcze tę tendencję, która w okresie powojennym (mniej-więcej na przełomie lat 60-ych i 70-ych) przynosi formom pisarstwa dokumentalno-reportażowego awans do statusu dzieła literackiego, głównie za sprawą wybitnych osiągnięć Kazimierza Moczarskiego, Ryszarda Kapuścińskiego, Hanny Krall i Henryka Grynberga.

Drugi nurt, pisarstwo autobiograficzne, w jego kluczowej odmianie nowoczesnego dziennika intymnego, rozpoczynają *Dzienniki* Żeromskiego (od 1882), Irzykowskiego (od 1891), Nałkowskiej (od 1899), Elzenberga (od 1907), Malinowskiego (od 1908), Brzozowskiego (1913). Wiele z tych dzienników prowadzonych jest do

końca życia piszących, niekiedy przez dziesięciolecia – do lat czterdziestych Irzykowski; do lat pięćdziesiątych Nałkowska; do lat sześćdziesiątych Elzenberg. Z biegiem czasu tę samą czynność diariuszową podejmują w różnych odmianach kolejni pisarze i intelektualiści młodszych generacji (m. in. Dąbrowska, Lechoń, Gombrowicz, Miłosz, Rudnicki, Andrzejewski, Bobkowski, Herling-Grudziński etc.). Proces ten narasta i zarazem przybiera nowe formy od końca lat 50-ych, kiedy to, po publikacji *Dziennika* Gombrowicza znika intymistyczne tabu wykluczające możliwość publikacji tego typu zapisków za życia autora i jego bohaterów.

Trzeci nurt – pisarstwo eseistyczne, podejmowane ze świadomością uprawiania osobnego gatunku nowoczesnego dyskursu intelektualno-literackiego, wszczynają szkice i dociekania Przybyszewskiego (1892), Brzozowskiego (1902) czy Irzykowskiego (1903). Dwudziestolecie to czas rozwoju formy («inwazji eseju»), jak i wybitnych osiągnięć tego rodzaju twórczości, pióra Jerzego Stempowskiego i Bolesława Micińskiego. W okresie późniejszym aż do dzisiaj mamy do czynienia z nieprzerwaną właściwie intensyfikacją oraz wzrastającą rangą eseistycznego pisarstwa (Józef Wittlin, Stanisław Vincenz, Józef Czapski, Leszek Kołakowski), traktowanego od przełomu lat 60-ych i 70-ych równoprawnie z fikcjonalnymi tekstami literackimi (Miłosz, Herbert, Jan Kott, Andrzej Dobosz, Włodzimierz Paźniewski, Adam Zagajewski).

Ta, przywołana w encyklopedyczno-telegraficznym skrócie, historycznoliteracka dokumentacja sygnalizować ma jedynie skalę, bogactwo oraz doniosłość owych niefikcjonalnych nurtów pisarstwa, które na początku XX wieku stanowiły najbliższe otoczenie literatury (scil. fikcjonalnej), w latach dojrzałego modernizmu (1930–1950/60) wchodziły z nią i z sobą we wzajemne interakcje przekształcające w rezultacie ich genologiczne wyznaczniki, a latach późniejszych, można powiedzieć, przeniknęły w obręb literatury, przekształcając w konsekwencji jej właściwości, status i definicyjną charakterystykę. Każdy z tych typów pisarstwa odznacza się, jak wiadomo, wielkim wewnętrznym zróżnicowaniem oraz ewolucyjnym dynamizmem, które z konieczności przyszło tu pominąć. Pominąć też wypadnie, że każdy z nich – w moim przekonaniu – ma swe odpowiedniki w innych literaturach narodowych, w obrębie których okres nowoczesności i ponowoczesności odznacza się istotnym powinowactwem omawianych tu tendencji (jakkolwiek w każdej z nich realizują się one odmiennie). Powinowactwo to sprawia, iż rzeczą ciekawą i ważną staje się rozważenie teoretycznych konsekwencji owych tendencji.

III. Cztery dyskursy nowoczesnej literatury (teza 1)

Dotychczasowe uwagi służyć miały jedynie bardzo sumarycznemu uzasadnieniu trzech tez ogólnych i paru bardziej szczegółowych. Literaturę nowoczesną charakteryzuje współdziałanie 4 rodzajów dyskursów w ramach każdego z wyżej wymienionych jej modeli. Ze względu na prototypowy charakter modelu elitarno-autonomicznego w procesie wykształcania się specyficznych cech literatury jako instytucji w dobie nowoczesności (i, do pewnego stopnia, ponowoczesności), do tego modelu, jak wspomniałem, ograniczam dalsze uwagi. Tak rozumiana literatura nowoczesna kształtuje i przekształca swe cechy – oto pierwsza teza ogólna (1) – w toku interakcji: dyskursu fikcjonalnego, dyskursu dokumentalnego; dyskursu autobiogra-

ficznego; dyskursu eseistycznego. Owe odmiany pisarstwa nazywam dyskursami ze względu na ich postać zinstytucjonalizowanego społecznie typu praktyki o specyficznych kulturowo regułach i uwarunkowaniach, poniżej-rodzajowy i zarazem ponadgatunkowy charakter (wedle tradycyjnej klasyfikacji – każdy z nich zawiera wiązkę rozmaitych gatunków) oraz wyraziste wypowiedzeniowo-sytuacyjne nacechowanie, decydujące o ich relatywnej odrębności. Oto ich najkrótsza charakterystyka.

1.1. Dyskurs fikcjonalny. To nowoczesny dyskurs literatury jako autonomicznej instytucji, charakteryzujący się: (a) rozdziałem odniesień przedmiotowych tekstu od przedtekstowej sfery realności, a zatem zawieszeniem referencjalności wypowiedzi (nieprzechodniość); (b) rozdziałem autora empirycznego od podmiotu wypowiedzi (depersonalizacja); (c) rozdziałem intencji autorskiej, jak też uprzedniej konceptualizacji pojęciowej od znaczenia dzieła – stopienie medium z przekazem powoduje, że zawartość semantyczna tekstu nie daje się przełożyć ani wyartykułować w innym języku, także funkcjonalnym (nieparafrazowalność) i z tego powodu traci charakter standardowo poznawczy.

1.2. Dyskurs dokumentalny («reportażowy»). Za jego kluczową cechę uznaję zjawisko przemieszczonej czy odwróconej referencjalności polegające na przeniesieniu ciężaru dokonywania i legitymizowania odniesienia z przedmiotu na podmiot. Odniesienie tekstu do rzeczywistości czy też związek utworu ze światem dokonuje się tu bowiem za sprawą statusu tekstu jako podmiotowego świadectwa; nie *via* symboliczna (znakowa) reprezentacja, lecz *via* indeksalna partycypacja; nie za sprawą korespondencji czy reprezentacji między przedmiotami wypowiedzi a przedmiotami świata życia codziennego, lecz dzięki uczestnictwu podmiotu w obu dziedzinach; dzięki aktowi przyświadczenia podmiotu, uwierzytelniającego powiedziane prawdą własnego (punktu) widzenia.

1.3. Dyskurs autobiograficzny («intymistyczno-wspomnieniowy»). Za jego cechę najdonioślejszą uznaję podważenie tradycyjnej esencjalistycznej koncepcji podmiotu; nowoczesny dyskurs autobiograficzny zaświadcza, że wypowiadanie prawdy o podmiocie i jego statusie prowadzi do dostrzeżenia procesualnego charakteru podmiotowej tożsamości oraz jej współkonstytuowania się przez język (dyskursywną praktykę). Samowiedza podmiotu o własnej tożsamości nie jest kwestią werbalnej proklamacji ukrytej (a wcześniej i gdzie indziej ustalonej) istoty osobowości, uzewnętrznienia wewnętrznej prawdy o własnej odrębności i integralności, uprzedniej i niezależnej od artykulacji, lecz jest rezultatem autokreatywnej sztuki opowieści; podmiotowa esencja okazuje się narratywizacją egzystencjalnych doświadczeń jednostki oraz efektem negocjacji jej widzenia siebie w toku społecznej, zmediatyzowanej znakowo, interakcji z innymi.

1.4. Dyskurs eseistyczny. Za jego naczelną cechę proponuję uznać głębokie przekształcenie relacji między ideą a słowem, myślą a językiem. Stawiam tezę, że nowoczesny esej rodzi się w momencie dostrzeżenia (m. in. za sprawą inspiracji płynących ze strony filozoficznego pisarstwa Nietzschego i Bergsona), iż myśl nie jest czymś uprzednim i niezależnym od języka, czymś, w stosunku do czego środki literackiego wysłowienia byłyby jedynie dodatkowym, «ozdobnym» retorycznie sposobem utrwalenia. W nowoczesnym dyskursie eseistycznym proces myślenia okazuje się nierozdzielnie związany z procesem językowej artykulacji; myślenie jest tu niejako

uwewnętrznionym mówieniem; poznanie – interpretowaniem; prawda – procesem, poszukiwaniem.

IV. Konsekwencje: redefinicja tradycyjnego pojęcia literatury (teza 2)

W tej perspektywie widzianą redefinicję pojęcia literatury («literatury pięknej») najłatwiej uchwycić w odniesieniu do «wczesnomodernistycznego» ujęcia literatury jako autonomicznej fikcji «wysokoartystycznej». Każdy z trzech wymienionych wyżej wymiarów tego nowoczesnego rozumienia literatury zmienia bowiem swą charakterystykę pod wpływem (mówiąc w wielkim uproszczeniu, oczywiście) jednego z niefikcjonalnych dyskursów (2):

2.1. Wrażenie zawieszonej referencjalności zostaje osłabione w rezultacie przenikania cech dyskursu dokumentalnego do tekstu literackiego i eksponowania (wcześniej z reguły schowanej za kulisami artystycznego przedstawienia) podmiotowej więzi między tekstem a światem. Mamy tu do czynienia z referencjalnością przemieszczoną czy też referencjalnością «przyświadczenia»;

2.2. Wrażenie depersonalizacji tekstu i odsunięcia podmiotu autorskiego przemija pod wpływem oddziaływań konwencji i strategii dyskursu autobiograficznego, w konsekwencji czego nie tylko zmieniają się w literaturze nowoczesnej formy prezentacji podmiotu tekstowego, ale i dominujące koncepcje ludzkiej podmiotowości. Mamy tu do czynienia z uznaniem społecznej, kulturowej, a więc i językowo-dyskursywnej natury człowieka, współobecnego od początku w obszarach cielesnym i dyskursywnym, istoty, której odrębność i integralność określa proces dialogowo zdobywanej samowiedzy oraz koncepcja «narracyjnej tożsamości»;

2.3. Wrażenie skrajnej idiosynkratyczności (niemożliwości parafrazy) tekstu literackiego i jego znaczeniowej autonomii zmienia się w pewnej mierze pod wpływem dyskursu eseistycznego, który nie tylko oddziałał na oraz uzupełniał (odrębny) dyskurs fikcjonalny, ale także przekształcił sam charakter literatury jako całości – w rezultacie restytucji dyskursu literackiego jako prawomocnego medium poznania. I to tych zwłaszcza aspektów kulturowej rzeczywistości, które są przez nieliterackie dyskursy niedostrzegane, tłumione czy marginalizowane. Mamy tu do czynienia, z jednej strony, z uznaniem w figuralnym języku literatury eksperymentalnego narzędzia poznawczego (a nie dodatkowego ornamentu), z drugiej zaś, z rozumieniem toku rozwijanego dyskursu literackiego jako procesu inwencyjnego intelektualnego dociekania (a nie tylko słownego opracowania «przedjęzykowo» wykoncypowanych wyników poznania).

Uznanie, iż zakres znaczeniowy pojęcia literatury nowoczesnej obejmuje cztery zasadnicze jej dyskursy (fikcjonalny i niefikcjonalne), które z biegiem XX wieku coraz silniej wiążą się z sobą zmieniając swe dotychczasowe cechy i genologiczne charakterystyki, nie oznacza oczywiście, iż wszelkie przejawy owych dyskursów mają status «literacki». Literatura nowoczesna jest dyskursywno-kulturową instytucją, do której przynależności mogą aspirować wszelkie formy dyskursywne, lecz której status zyskać mogą tylko niektóre. W praktyce, status literacki uzyskują te zwłaszcza, których cechy (podobnie do wyżej omówionego dyskursu fikcjonalnego) podległy interferencji

pozostałych dyskursów, zmieniając w rezultacie istotnie swą wcześniej pozaliteracką, dyskursywną charakterystykę.

V. Konsekwencje: relacja literatury nowoczesnej do ponowoczesnej (teza 3)

Literatura ponowoczesna jest – w moim przekonaniu – konsekwencją ewolucji dyskursów literackiej nowoczesności, które stanowią nie tyle nawet jej stały układ odniesienia, co raczej niezbędny składnik jej wewnętrznej charakterystyki. Specyficzny sposób rozwoju literatury nowoczesnej polegający na przekształcaniu kolejnych zewnętrznych opozycji w wewnętrzne zróżnicowanie (od «albo – albo» do «zarówno... jak») doprowadził do zasymilowania cech charakteryzujących konkurencyjne formy pisarstwa, w tym zwłaszcza istotnych własności modeli literatury instrumentalnej i literatury popularnej. Przyjęty tutaj punkt widzenia ograniczał pole problemowe zasadniczo do literatury tzw. wysokoartystycznej czy autonomiczno-elitarnej. Było to o tyle uzasadnione, że literatura nowoczesna (w wąskim znaczeniu) definiowała się przez opozycje, tzn. przez to od czego chciała się różnić; w tym wypadku, przez świadome przeciwstawienie kulturze popularnej czy masowej z jednej strony, oraz literaturze zinstrumentalizowanej przez ideologię i władzę czy nawet tradycyjne (a często specyficzne dla danej wspólnoty etniczno-kulturowej) uzasadnienia pisarskiego powołania, z drugiej. W tym miejscu wspomnieć przynajmniej wszakże trzeba, że było to o tyle niewystarczające, iż owa autonomia wobec kultury masowej jak też upolitycznienia czy «polityczności» literatury okazywała się w miarę upływu czasu jedną z postaci wewnętrznych opozycji, poprzez budowanie i przezwyciężanie których ewoluowała cała literatura nowoczesna (pojęta w szerokim znaczeniu). Była to nadto ta właśnie opozycja, której rozpad stał się jednym z najbardziej wyrazistych symptomów przesilenia nowoczesności (i rozwoju poetyk ponowoczesnych).

Rezultatem tego procesu było wyparcie zasady ekskluzji (definiowania swej odrębności przez wykluczanie i odróżnianie) przez zasadę inkluzywności (definiowania swej swoistości przez współistnienie i wzajemne związanie heterogenicznych reguł, konkurencyjnych tradycji, alternatywnych poetyk). Oznacza to między innymi, że cechy literatury nowoczesnej pozostają «inkluzem», najgłębiej uwewnętrznioną częścią ponowoczesnej twórczości (3). W konkluzji chciałbym zwrócić uwagę na trzy generalne tendencje, będące rezultatem owej ewolucji literatury XX wieku.

3.1. Z biegiem XX wieku zmienia się ontologiczny status literatury, a więc także zakres i zawartość znaczeniowa pojęcia literatury pięknej (definiowanej nie przez immanentne cechy tkwiące w naturze wzorcowego literackiego dzieła sztuki, naturze pojętej ahistorycznie i pozakulturowo, lecz przez stabilne w ramach danej formacji historyczno-kulturowej instytucjonalne kryteria uzyskiwania statusu «literackości»). Należy zauważyć, iż opozycja *esencjalnego* oraz *instytucjonalnego* definiowania literatury pojawia się od początku wieku (ta druga pod postacią pojęcia «kanonizacji» wprowadzonego przez Tynianowa i Szkłowskiego). Ewolucja polegała na przejściu od prymatu esencjalnego rozumienia literatury (w sferze oddziaływania którego idea instytucjonalizacji miała charakter marginalny, ekscentryczny) do prymatu koncepcji literatury jako instytucji (w ramach której dawna koncepcja definiowana bywa jako substancjalizowanie instytucjonalności).

3.2. Zmianie ulega status literatury jako przedmiotu literaturoznawczego poznania. Nie jest już ona traktowana na podobieństwo systemu językowego, jako normatywny system gatunków i rodzajów mowy, specyficzny *system reguł* językowo-estetycznych, lecz jako *dziedzina dyskursu* językowego, praktyki skodyfikowanej społecznie czy kulturowo. Dyskurs określam tu najogólniej: jako zinstytucjonalizowany – w ramach danej wspólnoty historyczno-kulturowej scil. literackiej, dyscypliny wiedzy, struktury politycznej etc. – sposób społecznego użytkowania języka (raczej więc określony typ wypowiedzi niż konkretna praktyka dyskursywna). I w tym przypadku opozycja literatury jako języka i literatury jako dyskursu pojawia się na progu XX wieku pod postacią modelowej opozycji między poezją jako «językiem w języku» (systemową konstrukcją) i poezją jako językową heterologią (konstelacją kolokwialno-konwersacyjną). Ewolucja i w tej płaszczyźnie doprowadziła do odwrócenia hierarchii – od prymatu autotelicznej konstrukcji do prymatu wielogłosowej heterologii wydobywającej się z – i osadzonej w – uniwersum dyskursu.

3.3. Głębokim przemianom podlega pragmatyczny status literatury (w zakresie jej przed- i pozaliterackiego otoczenia, odniesień przedmiotowych, podmiotowych i «sytuacyjnych»), w rezultacie czego psychospołeczne, historyczno-polityczne, kulturowe konteksty przestają być traktowane jako zewnętrzne obszary w stosunku do zamkniętego, autonomicznego pola literatury, stają się natomiast jego koniecznym wymiarem wewnętrznym oraz pełnoprawnym składnikiem dyskursywnej dziedziny literatury. Przemianę tę ująć mogą opozycyjne kategorie *autonomii* oraz *przynależności*, które także pojawiają się na wczesnym etapie rozwoju literatury XX wieku, i które również z biegiem czasu zaczynają nieoczekiwanie zamieniać się miejscami. Dominująca pozycja zajmowana przez zasadę autonomii przejmowana jest w coraz większym stopniu przez zasadę przynależności (partycypacji) literatury jako dziedziny dyskursu do dyskursywnego uniwersum kulturowej rzeczywistości.

VI. Dopowiedzenie: przykład dzieła Tadeusza Różewicza

Gdyby trzeba było na koniec dać jakiś konkretny przykład faktycznego przejawiania się owych tendencji, wskazałbym – chyba w pierwszej kolejności – na twórczość Tadeusza Różewicza. Jest to bowiem dzieło – z przyjętego tu punktu widzenia – prawdziwie prototypowe, to znaczy takie, w którym, niczym na palimpseście, zapisały się wszystkie kluczowe sprzeczności, jak też doświadczenia nowoczesnej sztuki, w którym utrwalił się proces jej dojrzewania i przeobrażania; w którym widoczna (i uchwytna w dyskursywnym konkrecie) jest cała historia literackiej nowoczesności i (polskiej) ponowoczesności. Po pierwsze dlatego, że pozostały w nim widoczne traumatyczne ślady wpisywania tej twórczości w konkurencyjne modele literatury nowoczesnej. Po drugie, bo dzieło to – bardzo wcześnie – podlegać zaczęło zmianom, wynikającym z równouprawnienia wszystkich czterech dyskursów w wzorcowej heterologii Różewiczowskiego tekstu. Po trzecie, bo jego teksty poetyckie, prozatorskie i dramaturgiczne odznaczają się cechą istotnej ontologicznej niestabilności: wyłanianie się (publikowanie) kolejnych rękopiśmiennych wersji, jak też ciągłe zmiany dotychczas napisanych utworów w nowych wydaniach sprawiają, iż w rezultacie zakwestionowany zostaje status «nienaruszalnego» przedmiotu artystycznego;

nie można zidentyfikować «oryginału» tekstowego – ani wersji pierwotnej, ani ostatecznej[3]. Po czwarte, z uwagi na to, że stylistyczno-gatunkowe cechy tych utworów świadczą wymownie, iż mamy do czynienia ze zdecydowanym zakwestionowaniem «czystości» genologicznej literatury jako systemu; z praktykowaniem literackiej heterologii, otwartej na wszystkie rejestry czy odmiany dyskursu. I wreszcie, po piąte, ze względu na fakt, iż jest to twórczość ostentacyjnie odrzucająca nowoczesne zasady autonomicznej sztuki (odizolowującej się od «nieporządku» życia sztucznymi – tu: artystycznymi – regułami i hermetycznym często językiem) i równie otwarcie opowiadająca się za oparciem twórczości literackiej na zasadzie przynależności twórcy i jego sztuki do świata.

Modern Literature: Four Types of Discourses (theses)

The starting point of the paper is the question as to whether the concept of literature that has been functioning throughout the 20th century is becoming reduced to its traditional meaning that denotes 'fiction' in the sense of 'autonomous fiction'. The answer to this question is negative. It urges us to reject the essential features of 'literariness' (that are of decisive importance for the specificity and autonomy of literature) and leads to inventing a historic concept of the evolution of literature (mostly modern literature and, to a certain degree, the newest writing) as a debate-driven institutionalised area whose characteristics are defined by their own essence and the interaction of four main types of discourse: the fictional, autobiographic, documentary and essayistic. The paper is based on 20th century Polish literary material but the concept of the four types of discourse of modern literature and changes in literature's ontological, epistemological and pragmatic status in modern times can be put to the test not only with regard to Polish literature but to many others as well.

Ryszard Nycz: Literary Historian and Theoretician who works on Polish Literature from the end of the 19th century to the present, and on Theory of Literature, Literary Anthropology and Cultural Perspectives. He is a Professor and Head of the Literary Anthropology and Cultural Studies Department at the Institute of Polish Studies, Jagelonian University (Cracow). He is also a Professor at the Institute of Literary Studies (IBL, PAN, Warsaw), Editor-in-chief of the «Teksty Drugie» journal, and Head of the Editorial Section of the «Modern Horizons: Theory – Literature – Culture» series of the «Universitas» Publishing House. Author of the following books: *Modern Powers: Text Construction Issues* (1994, 2nd edition 1996); *The World of the Text. Poststructuralism and the Science of Literature* (1993, 2nd edition, 2000); *The Language of Modernism. A Historical and Literary Introduction. Poetics of Epiphany in Modern Polish Literature* (2001). Editor of: *After Structuralism* (1992); *Postmodernism* (1997); *Discovering Modernism* (1998); *Deconstruction in Literary Studies* (2000).

[3] Zob. na ten temat: S k r e n d o, A. *Tadeusz Różewicz i granice literatury. Poetyka i etyka transgresji*. «Universitas». Kraków, 2002.

Ełka Konstantinowa (Sofia)

Idee współczesnego modernizmu: polska i bułgarska proza lat 70-ych i 80-ych XX wieku

Moim zdaniem to, co najcenniejsze i najciekawsze w badaniach postmodernistycznego literaturoznawstwa, związane jest ze światem idei i z historią idei: filozoficznych i egzystencjalnych; z wiarą w Boga, z sensem wolności, godnością i prawami człowieka, z nowymi wymiarami wartości duchowych...

Podczas analizy porównawczej literatury polskiej i bułgarskiej mamy do czynienia nie tyle z ich przybliżaniem, ile z przeciwstawianiem, ponieważ należą one do dwóch dość różnych, choć słowiańskich, narodów. Silne kontrasty różnicują historię i kulturę Polaków i Bułgarów, ich radykalnie odmienną psychikę narodową (naród polski znany jest ze swojego umiłowania wolności, bułgarski – z duchowego stoicyzmu; polski – z głęboko religijnego mistycyzmu, bułgarski – z przywiązania do życia, z rozsądku i wytrzymałości...). Zarówno w przeszłości, jak i w czasach nowszych w literaturze polskiej żywe są tradycje religijnej mistyki, rozedrganego romantyzmu i katastrofizmu, w bułgarskiej zaś odwrotnie – nastroje pozytywistyczne i realistyczne tradycje narodowe, powstałe jeszcze w okresie bułgarskiego Odrodzenia.

We współczesnym etapie rozwoju obydwu tych słowiańskich kultur, w wyniku zbieżności ustroju społecznego w niedalekiej przeszłości, pojawiają się również w dziedzinie sztuki obiektywne ekonomiczne i polityczne warunki podobnych procesów i tendencji. Główną cechą, łączącą obie literatury, staje się ich antydogmatyczny kierunek i zrodzone z niego osiągnięcia artystyczne.

Pojmując dogmatyzm szerzej – nie tylko jako owoc komunistycznego kultu jednostki, lecz w ogóle jako najskuteczniejszy środek podtrzymania każdego despotyzmu, samowoli i tłamszenia ludzkiej osobowości, jako formę deptania demokratycznych zasad w życiu społecznym – współcześni prozaicy polscy i bułgarscy w swoich psychologicznych i filozoficznych utworach o treści społecznej, narodowej i uniwersalnej szczegółowo badają jego mechanizmy działania i stopień spowodowanych przez niego spustoszeń psychicznych. Antydogmatyczny patos współczesnej prozy polskiej i bułgarskiej przejawia się w sile prawdy artystycznej i w sposobach, w jakie zostaje ona przekazana: w panowaniu autentyzmu, w przechodzeniu różnych rodzajów w gatunki, jak na przykład dokumentalistyka i fantastyka, we wzbogacaniu obrazowości i języka literackiego, w ogóle we wprowadzaniu nowatorskiej poetyki i w swobodzie interpretacji.

Literackie i kulturalne dialogi bułgarskiej i polskiej myśli artystycznej aktywizują się w epoce modernizmu na początku XX wieku i zwłaszcza w epoce współczesnego modernizmu. Typologiczne podobieństwa i różnice w sposobie myślenia artystycznego i w formach gatunkowych obydwu literatur w sposób widoczny przejawiają się szczególnie wtedy, kiedy umieszczone zostają w szerokim kontekście europejskim.

W ograniczonej przestrzeni lat 70-ych i 80-ych ubiegłego stulecia różnice miedzy polskimi a bułgarskimi pisarzami wywodzą się z różnego odczuwania świata przez twórców, z ich różnego sposobu problematyzowania bytu.

Polska proza współczesna w swoich filozoficznych realizacjach artystycznych pozostaje wierna teologicznej spuściźnie chrześcijańskiej Europy i swoim tradycyjnym zainteresowaniom tym, co w ludzkiej psychice jest zagadkowe i mistyczne. Wchodząc w chrześcijańską problematykę duchową autorzy polscy wierzą w Boskie prawa moralne i wyznają przekonanie, że Dobro zatriumfuje w pozagrobowym życiu dusz i że w ich niebiańskich sadybach panuje Sprawiedliwość Najwyższego.

„Nasze wartości ludzkie osiągną swoją realizację kompletną"[1] – pisze Leszek Kołakowski, głosząc *credo* współczesnej intelektualnej elity Polski.

Rozważając teologiczne tradycje filozofii pisarze polscy kładą ludzkie cierpienia na szali wagi historii, która w odróżnieniu od wagi Bożej nie jest w stanie zapobiec konfliktowi miedzy dobrem a złem ani zrównoważyć ich sił. W swoich iluzorycznych marksistowskich wyobrażeniach (najczęściej narzuconych z zewnątrz) twórcy bułgarscy wierzą w prawidłowości historyczne i w «świetlaną przyszłość» światowego postępu historycznego. Tymczasem ludzkie losy i przeżycia, niezależnie od widzialnych determinant historycznych i społecznych, są już z góry zaprogramowane. To o nich jest najczęściej mowa w nowoczesnej polskiej prozie omawianego okresu, gdzie ludzkim tragediom przypisywane są znacznie poważniejsze wymiary niż te, które dotyczą ich widzialnej fikcyjnej prezentacji.

W powszednią egzystencję bohaterów twórczości Kazimierza Brandysa, Jerzego Andrzejewskiego, Tadeusza Konwickiego, Jerzego Krzysztonia, Edwarda Stachury, Adolfa Rudnickiego, Wiesława Myśliwskiego wkracza coś wyjątkowego, niewytłumaczalnego, mistycznego; daje się odczuć związek z Zaświatami i nawet krańcowo beznadziejne sytuacje opromienia niebiańska poświata. W swojej powieści *Kronika wypadków miłosnych* (1974) Tadeusz Konwicki opowiada o samobójstwach, przeraźliwych śmierciach, ludziach chorych psychicznie i cierpiących, lecz w scenach miłosnych i erotycznych obecna tu jest poezja i piękno, mimo przeważających nastrojów mistycyzmu i niewiary w ziemskie życie. Bohaterom towarzyszą złowieszcze przeczucia i posępne wizje, lecz romantyczna miłość, mimo wydumanych problemów i mrzonek, stwarza nastrój prawdziwej harmonii przez swą wiarę w wieczne życie zakochanych, których dusze będą razem w swej nieśmiertelności.

W nowelach Helmuta Kajzara *Bez końca* i *Epitafia* (wydanych w Krakowie w 1980 r.) życie społeczne w Polsce lat 70-ych doprowadza młodą krakowską inteligencję do stanu głębokiej frustracji. Tu nawet miłość, nawet erotyka są ciężko chore; wszystko staje się patologiczne i przygnębiające w nędznym bytowaniu. Wszystko wokół popada w ruinę: moralność, nawyki pracy, twórczy entuzjazm, miłosna egzaltacja. Również zajęcia intelektualne nie przynoszą bohaterom zadowolenia. W społecznościach studenckich nawet religia nie jest w stanie zahamować rozpaczy młodych ludzi. Autor wyraźnie sugeruje, że w zniewolonym społeczeństwie wysiłki intelektualne są daremne. Oddana tu atmosfera bezsensu i pustki w umarłym starym Krakowie lat 60-ych podtekstowo naprowadza na absolutną konieczność zorganizowanej i solidarnej walki o demokrację.

[1] Kołakowski, L. *Kapłan i błazen.* – In: Kołakowski, L. *Eseje.* Warszawa, 1981, s. 26.

W artystycznych realizacjach polskich pisarzy każdy bohater jest na swój sposób nieszczęśliwy i na swój sposób szuka pocieszenia w religii, szuka ratunku w duchowej kontestacji. Religijność obecna jest we wszystkim, w tym także w stosunku do ojczyzny i ojczystej ziemi. Powieść Wiesława Myśliwskiego *Kamień na kamieniu* (1984), której tytuł cytuje pierwsze słowa polskiej ludowej piosenki i której narracja zbudowana jest w kontekście narodowo-psychologicznym i filozoficznym, wyraża religijne uczucie współczesnego chłopa do polskiej ziemi, na której chce zbudować swój rodzinny grobowiec. W swojej spowiedzi bohater mówi: „Mówi się, że gdzie człowiek się urodził, ziemia jego kołyską. I śmierć jakby cię z powrotem do niej tylko położyła. I buja cię, buja, aż staniesz się znów nie narodzony, nie poczęty"[2]. Mądrość polskiego chłopa nieuchronnie zawiera mistycyzm.

Absurdy współczesności wypełniają także intelektualną mistyczną przestrzeń Tadeusza Konwickiego w jego powieści *Wniebowstąpienie* i w powieści historycznej *Bohiń*, gdzie wielki pisarz wspaniale imituje dawną romantyczną i nawet sentymentalną narrację Elizy Orzeszkowej, wypełniając ją transcedentalnymi przeczuciami i wizjami głównej bohaterki w jej tragiczno-romantycznym losie.

W ciągu obydwu rozpatrywanych dziesięcioleci bułgarski intelektualista rozdzierany jest przez dwa skrajnie przeciwstawne stany myśli i emocji: jest to na przemian wiara i niewiara w siebie, w swoje własne siły duchowe, we własną duchową wytrzymałość (na przykład w powieściach Pawła Wežinowa *Nocą z białymi końmi* [*Нощем с белите коне*] i *Waga* [*Везни*]). Nastroje beznadziei i katastrofizmu towarzyszą problematyzacji ludzkich losów w takich bułgarskich powieściach, nowelach i opowiadaniach jak *Dwoje w nowym mieście* (*Двама в новия град*) Kamena Kałczewa, *Podróż do siebie samej* (*Пътуване към себе си*) Błagi Dimitrowej, *Niespokojna świadomość* (*Неспокойно съзнание*) Aleksandyra Gerowa, *Drogi donikąd* (*Пътища за никъде*) Bogomiła Rajnowa. Także we współczesnej prozie bułgarskiej, podobnie jak w polskiej, katastrofizm zyskuje rangę kierunku literackiego, odrzucającego obowiązkowy optymizm sztuki socjalistycznej.

W tragicznych losach bohaterów bułgarskich beletrystów nader rzadko przebłyskuje nadzieja Sprawiedliwości Bożej. Tak na przykład w powieści Pawła Wežinowa *Bariera* (*Бариера*) podtekst sugeruje, że zdolność Dorotei do latania jest cechą jej nieśmiertelnej duszy, która ma szansę znalezienia spokoju w swym pozaziemskim życiu. Hymn o boskiej istocie sztuki znajdujemy w powieści Wiktora Paskowa *Ballada o Georgu Henichu* (*Балада за Георг Хених*), a mistrz fantastyki naukowej Ljuben Diłow w *Długiej podróży Ikara* (*Пътят на Икар*) doprowadza swoich bohaterów-kosmonautów do zetknięcia się z Bogiem.

Proza polska mistyfikuje ludzkie życie psychiczne i nie przyjmuje ideologicznych manipulacji i prób kierowania jednostką, upodobnienia i unifikacji. Ludzie sztuki w Polsce dzielą przekonanie Marcela Prousta, że role społeczne są wynikiem „konwencjonalnej sytuacji", a konwencja jest zawsze przeciwniczką sztuki.

Choć w niektórych bułgarskich utworach prozatorskich już w latach 60-ych pojawiają się cechy nowego modernizmu, jakościowo różniącego się od modernizmu lat 20-ych i 30-ych XX w., to o ukształtowanym postmodernizmie mówimy dopiero

[2] M y ś l i w s k i, W. *Kamień na kamieniu*. Warszawa, 1986, s. 365.

w latach 90-ych, gdy kierunek ten nabiera coraz bardziej kategorycznego wyrazu, a postmodernistyczna świadomość staje się coraz bardziej fragmentaryczna. Bułgarski postmodernizm jest o dziesięciolecie opóźniony w stosunku do polskiego, a pod względem swoich idei Boga i prawa społecznego do dziś dnia istotnie się od polskiego różni.

W przetworzonych światach polskiej elity artystycznej wyznawane jest religijne humanistyczne credo, a mianowicie: „uzgadniania w naszych działaniach wśród ludzi żywiołów najtrudniejszych do połączenia: dobroci bez pobłażliwości uniwersalnej, odwagi bez fanatyzmu, inteligencji bez zniechęcenia i nadziei bez zaślepień"[3]. „Zapłata nasza obfita jest w niebiesiech"[4] – twierdzi polski filozof i twórca, który nie zgadza się być zniewolonym przez żadne fanatyczne idee ani skrajne, egzaltowane emocje, nie ulega naiwnemu optymizmowi w stosunku do ludzkiego społeczeństwa i politycznych reżymów. Wiara w prawo moralne, jako najgłębiej zakorzeniona w polskiej literaturze, przepaja duchowością także atmosferę narracji postmodernistycznej.

Z religijności wywodzi się również przekonanie polskich autorów, że konkretne cierpienia jednych ludzi mogą pomóc innym w uczynieniu ich życia lepszym, treściwszym. We współczesnym bułgarskim modernizmie lat 70-ych i 80-ych tego typu idee nie są pierwszoplanowe, ponieważ prozaicy nie szukają pocieszenia i dróg wyjścia ani w perspektywach transcendencji, ani w religijności.

Porównanie prozaików z obydwu krajów – z jednej strony Jerzy Andrzejewski, Tadeusz Konwicki, Kazimierz Brandys, Jerzy Krzysztoń, Roman Bratny, z drugiej Emilian Stanew, Jordan Radiczkow, Błaga Dimitrowa, Wera Mutafczijewa, Genczo Stoew, Iwajło Petrow – dobitnie uwidacznia różnice ideowe: różnie jest oceniany stadny charakter kolektywu, ugrupowań rodowych i społecznych, różny jest stosunek do chimer społeczno-politycznych, do kultu sztuki jako najbardziej atrakcyjnej i akceptowalnej iluzji świata, do ratowania twórczej jednostki od upadku moralnego przy politycznych kompromisach, zawieranych w imię osobistych interesów... Różne jest także spojrzenie na widziane przez pryzmat fantazji życie społeczeństwa, jak również na bohatera, w którym drzemie utajona paranoja (na przykład w *Obłędzie* Krzysztonia, gdzie narracja filozoficzno-psychologiczna nieustannie śle przesłania do współczesnej ludzkości i w noweli Gerowa *Niespokojna świadomość*, w której najważniejszy jest proces popadania w obłęd, przedstawiony w pełnej niepokoju przestrzeni narracyjnej z medyczną szczegółowością i wiarygodnością).

U polskich twórców współczesnego modernizmu jednostka ulega duchowej degradacji, gdy zaczyna żyć wyłącznie poprzez stosunki miedzy uciśnionymi i uciskającymi, podczas gdy u bułgarskich degradacja lub uwznioślenie charakteru zależą od umiejscowienia jednostki w bycie społecznym, a dokładniej od tego, czy wywodzi się ona ze środowiska uciśnionych czy uciskających. Różne znaczenie w obu tych literaturach przywiązuje się także do konfliktów społecznych jako istotnych czynników w egzystencji indywiduum, jak również do oddziaływania tych czynników na jego wolę przeistoczenia.

Lata 70-te i 80-te XX w. są okresem przejścia do modernizmu nowego typu w

[3] Kołakowski, L. *Op. cit.*, s. 54.
[4] *Ibidem*, s. 26.

obydwu literaturach, z tym że w literaturze polskiej już wtedy postmodernizm zaczyna przeważać nad autentyzmem i katastrofizmem, związanymi z nowym myśleniem, zrodzonym w walkach ogólnonarodowego ruchu, jakim była «Solidarność».

W Bułgarii taki proces dokonuje się w ostatnim dziesięcioleciu minionego wieku, podczas gdy w latach 70-ych i 80-ych wciąż jeszcze przeważa konkretyzm artystycznego ujawniania prawdy o niedalekiej totalitarnej przeszłości i narodowym bycie, o zmianach w psychologii narodowej, o cierpieniach i poniżeniach Bułgarów (powieść *Obława na wilki* Iwajło Petrowa [*Хайка за вълци*])... W tym okresie bohaterowie bułgarskiej beletrystyki kształtują swoje losy w zderzeniu z aktualnymi wydarzeniami epoki, a każdy fakt artystyczny zaczyna się coraz bardziej wypełniać sensami, które są bardziej ukryte niż jego własna treść w fikcyjnym czasie, w którym przebiega.

Zbieżna jest w polskiej i bułgarskiej beletrystyce tendencja do przezwyciężenia zdefiniowania bohatera i skupienia się na jego refleksjach i przeżyciach. Panuje tendencja do modernizowania narracji poprzez symbole i znaczenia alegoryczne oraz różnorodne nasycone sensem znaki, które mogą być w różny sposób odczytane. Istota metaforycznej narracji określana jest nie przez to, co się wydarza w przestrzeni artystycznej, lecz przez samoidentyfikację bohatera, zanurzonego w historycznym środowisku społecznym i tworzącym własną, niepowtarzalną atmosferę ukrytych i zagadkowych przesłań (dramaturgia Elina Rachnewa, proza Emilii Dworjanowej i Aleka Popowa).

Brak monotonii i powszedniości charakteryzuje najlepsze dzieła obydwu literatur. Świąteczność, którą przynoszą zagadki i niezwykłości prozy współczesnej, wywołana jest przez różne motywy i działania. W utworach polskich są to stany i zjawiska metafizyczne oraz mistyczne, w bułgarskich – spontaniczne przejawy umiłowania życia i niewytłumaczalny stoicyzm.

Energię życiową naszych prozaików rozpalają najczęściej kontakty z przyrodą lub przeżycia osobiste: miłość, oddanie rodzinie, synowskie przywiązanie, przyjacielska wierność... Bohaterowie – nosiciele bojowych idei przemiany społecznej i moralnej, charakterystyczni dla sztuki polskiej z czasów «Solidarności», są oczywiście nieobecni w bułgarskiej literaturze z powodu braku zjawiska takiego jak «Solidarność».

Makrokosmos i mikrokosmos bohaterów prozy polskiej i bułgarskiej końca stulecia to albo hermetycznie zamknięte przestrzenie bez jakiejkolwiek furtki czy wyjścia (*Drogi donikąd* Bogomiła Rajnowa i *Objazd* Błagi Dimitrowej), albo wewnętrzne światy, otwarte ku iluzorycznym zmianom w przyszłości Polski i mroczna rzeczywistość, rozbijająca iluzje (*Kamień na kamieniu* Wiesława Myśliwskiego czy powieści Tadeusza Konwickiego *Wniebowstąpienie* i *Zwierzoczłekoupiór*, zbudowane na uproszczonej i autentycznej opowieści, której tematem jest tragicznie poniżająca codzienność Polaka o skomplikowanej psychice).

Bułgarscy prozaicy ze względu na cenzurę unikają autentyzmu przetwarzania; piszą o wyimaginowanych światach dalekich galaktyk, językiem Ezopa opowiadają smutno-śmieszne historie, przedstawiają istotne i aktualne prawdy w zabawowych sytuacjach, poprzez mityczne i bajkowe tematy i bohaterów (opowiadania Jordana Radiczkowa *Styczeń* [*Януари*] i *Werbljud* [*Вербльод*]).

Egzystencjalna bezradność Bułgarów 70-ych i 80-ych lat ubiegłego wieku znacznie się różni od sytuacji obywateli Polski, zjednoczonych w walce o demokrację i do-

bro kraju, i te wynikające z przyczyn historycznych różnice w dużym stopniu warunkują różnice w myśleniu artystycznym pisarzy i w ideach tych dwóch współczesnych literatur słowiańskich.

Tłum. *Hanna Karpińska*

Similarities and Differences in Problematising Modern Life: Observations on Polish and Bulgarian Prose from the 70^{s} and 80^{s} of the 20th century

The presented text attempts to draw a comparison between writers such as Jerzy Andrzejewski, Tadeusz Konwicki, Roman Bratny, Kazimierz Brandys, Jerzy Krzysztoń, Emilian Stanev, Pavel Vezhinov, Yordan Radichkov, Blaga Dimitrova and others. The main question posed by the paper is that of moral dimensions of the national character. The author's attention has been drawn to the attitude of the studied writers to recreating man's spiritual world and his ability to oppose the totalitarian regimes in either country. The prose analysed in the paper reflects a common striving to overcome description in character-drawing and to lay a greater emphasis on narration of the synthesised human experience and the individual characters' experiences.

In the chosen works, action or intrigue do not present the most prominent component, as Blaga Dimitrova's *to One's Self* or Jerzy Krzysztoń's *Derangement show*. Special attention is devoted to the way in which distinguished Polish and Bulgarian writers interpret social conflicts as important for the existence of the modern individual. Also, there is the powerful desire and will of the protagonist for reincarnation.

The author is particularly interested in the different perceptions of Being in Polish and Bulgarian writers as well as in the degree to which this issue is linked to society and the individual.

Elka Konstantinova is a Professor in Modern Bulgarian Literature. She heads the section of New Bulgarian Literature at the Institute of Literature, BAS. A many years' Lecturer in Bulgarian at the Jagelonian University, and a Scholar of Modern Polish Science-fiction as well as of prominent moral and political aspects of Modern Polish and Bulgarian Literature. Author of: *Georgi Raichev. Life and Works* (1982); *The Bulgarian Short Story: Past and Present* (1987); *The Imaginary and the Real. Bulgarian Science-Fiction* (1987); *What Shall We Say to the Young Hearts* (2002).

БАН
ЦЕНТЪР
БИБЛИОТЕКА

Włodzimierz Bolecki (Warszawa)

Modernizm w literaturze polskiej XX wieku (rekonesans)*

Po przeszło stu latach od pojawienia się w piśmiennictwie polskim terminu «modernizm» termin ten nie tylko nadal nie ma ustabilizowanego zastosowania, ale nie ma też ustabilizowanego znaczenia – akceptowanego przez historyków literatury polskiej. Mówiąc w największym skrócie, w polskiej historii literatury XX wieku termin «modernizm» powoduje równocześnie dwa kłopoty: 1) kłopot z terminem oraz 2) kłopot z przedmiotem.

Modernizm i tradycje nowoczesności

Kwestie te były już wielokrotnie podejmowane w piśmiennictwie zachodnioeuropejskim[1]. Generalnie rzecz ujmując, «modernizm» rozpatrywany jest jako konsekwencja procesów cywilizacyjnych i historycznych określanych terminem «nowoczesność» (*modernity*). Sam termin jest jednak wieloznaczny. Używany bywa: 1) jako określenie idei (filozoficznych, społecznych, artystycznych) oraz procesów cywilizacyjnych trwających przez wiele wieków; 2) jako określenie wydarzeń historycznych w konkretnym wieku; 3) jako nazwa uniwersalnej postawa człowieka wobec świata. Najogólniej rzecz biorąc, termin «modernizm» używany jest w sensie szerokim i wąskim.

W sensie szerokim, «modernizm» oznacza zespół zjawisk, których dynamikę tworzyło przeciwstawienie tego, co jest w kulturze «stare» i tego, co «nowe» lub, inaczej mówiąc, tego, co «tradycyjne» i tego, co «nowoczesne». W Europie to przeciwstawienie jest stałym elementem historii kultury. Historycy wymieniają różne fakty, które – mniej więcej od XV w. – decydowały o tym, co było «nowe» w kulturze europejskiej, a więc: 1) Reformacja, która w Europie post-średniowiecznej była pierwszą wielką zmianą cywilizacyjną – Europa po Reformacji stała się «nowa»; 2) Rewolucja naukowa w wieku XVII (Galileusz, Newton, Leibniz, Kartezjusz); 3) Spór tzw. «nowożytników» ze «starożytnikami» (*querelle*), który dotyczył współistnienia an-

*Jest to zmieniona wersja artykułu, który ukazał się pt. *Modernism in Poland : The Troublesome Subject.* – In: *Swedish-Polish Modernism. Literature – Language – Culture.* Ed. by Małgorzata Anna Packalen & Sven Gustavson, Kungl. Vitterhets. Historie och Antikvites Akademien, Konferenser 56. Stockholm, 2003. Obecna wersja – którą traktuję nadal jako *work in progress*, – została przygotowana w ramach subsydium FNP pt. *Badania nad modernizmem w Polsce.*

[1] Zob. C a l i n e s c u, M. *The Idea of Modernity.* – In: *Faces of Modernity : Avant-Garde, Decadence, Kitsch.* Bloomington – London, 1977, 11–92; F o k k e m a, D., I b i s h, E. *Modernist Conjectures. A Mainstream in European Literature 1910–1940.* London, 1987; M o r a w s k i, S. *Na tropach modernizmu jako formacji kulturowej.* – «Teksty Drugie», 1994, nr 5–6; M o ż e j k o, E. *Modernizm literacki : niejasność terminu i dychotomia kierunku* (tamże).

tyku i kultury współczesnej (XVII w.) i który miał zasadniczy wpływ na rozwój literatury francuskiej; 4) Ideologia Oświecenia, rozumiana jako powiązanie instytucji i norm życia społecznego z myśleniem opartym na racjonalizmie (na ideach umowy społecznej, praw człowieka i obywatela, państwa opartego na prawie, etc.) oraz na zakwestionowaniu modelu świata opartego na religii. Z problemem nowoczesności Oświecenia łączył się także kryzys światopoglądowy trwający od końca wieku XVII[2] oraz późniejszy o wiek konflikt pomiędzy cywilizacją a naturą, krytyka idei postępu, instytucji społecznych, np. w pismach J. J. Rousseau. W szerokim sensie początkiem formacji modernistycznej jest więc post-średniowieczna, renesansowa antropologia, a dziejami modernizmu są zmienne w ciągu wieków, konsekwencje tej antropologii w historii społecznej, politycznej i w historii kultury (w filozofii, estetyce, sztuce).

W sensie węższym «modernizm» oznacza natomiast idee literackie i artystyczne, które definiują «istotę nowoczesności», tzn. współczesności, teraźniejszości, epoki bieżącej. Podstawowym faktem cywilizacyjnym dla powstania tych idei był rozwój w XIX w. systemu kapitalistycznego, rewolucja przemysłowa (tzw. industrializacja), dążenie do postępu ekonomicznego, kształtowanie się systemu demokracji parlamentarnej, rewolucja naukowa na przełomie XIX/XX w. (matematyka, fizyka, chemia, nauki społeczne: m. in. etnologia, lingwistyka, psychologia), etc.[3] Od połowy wieku XIX do najważniejszych tradycji, które składają się na współczesne rozumienie terminu «modernizm», zaliczane są m. in. następujące zjawiska: 1) Oświeceniowo-romantyczna koncepcja «rewolucji estetycznej» (Schlegel, Schiller, *Listy o estetycznym wychowaniu człowieka*) prowadząca do idei autonomii wartości estetycznych i emancypacji człowieka przez sztukę; 2) Koncepcja «*modernité*» (Gautier, Baudelaire), tj. sztuki przedstawiającej współczesność i tematy życia codziennego w ich naturalnym, miejscowym kolorycie przeciwstawiane sztuce historycznej, posługującej się kostiumem i «ponadczasowymi» rekwizytami. W tej koncepcji estetyka «nowoczesności» polega na odnajdywaniu piękna w tym, co ulotne, przemijalne, określone przez czas i miejsce. Ideałem sztuki nowoczesnej stało się utrwalanie tego, co zmienne i lokalne w teraźniejszości. W malarstwie ideał *modernité* zrealizowali impresjoniści[4]; 3) Francuski symbolizm w dwóch wariantach, tj. w wariancie stworzonym przez poezję Rimbauda oraz przez poezję Mallarmé'go[5]; 4) Tzw. przełom antypozytywistyczny, który

---

[2] Hazard, P. *Kryzys świadomości europejskiej 1680–1715* (1935). Przeł. J. Lalewicz, A. Siemek. Wstęp A. Żurowski. Warszawa, 1974.

[3] Schleifer, R. *The Second Industrial Revolution: History, Knowledge, and Subjectivity.* – In: *Modernism and Time. The Logic of Abundance in Literature, Science, and Culture, 1880–1930.* Cambridge, 108–148; Childs, P. *Modern, modernism, modernity.* – In: *Modernism.* London – New York, 2000, 12–17; Calinescu, M. *The Idea of...*; Squillace, R. *From Modernity to Modernism.* – In: *Modernism, Modernity, and Arnold Bennett.* London, 1997, 15–35; Luthersson, P. *Modernism och individualitet* (English summary. Przeł. A. Bladh). Stockholm, 1993; Morawski, S. *Na tropach modernizmu...*; Bocola, S. *The Art of Modernism. Art, Culture, and Society from Goya to the Present Day.* Munich – London – New York, 1999. Nb. «modernizmem» nazywany jest także ruch reformistyczny w kościele katolickim na przełomie wieków, który został potępiony przez papieży Leona XII i Piusa V.

[4] Baudrillard, J. *Modernité.* – In: *Encyclopedia Universalis.* Paris, 1985, 424–426; *Les oublies de la modernité.* Ed. by C. Debon et H. Cudak. Warszawa, 1997.

[5] Zob. Friedich, H. *Struktura nowoczesnej liryki. Od połowy XIX do połowy XX w.* Przeł. E. Feliksiak, 1978.

był najważniejszym filozoficznym zapleczem modernizmu w sztuce przełomu wieków XIX/XX w. (np. *Lebensphilosphie*; fenomenologia); 5) Ruchy awangardowe w Europie, które rozpoczynają się ok. 1909 r. (kubizm, futuryzm, ekspresjonizm, dadaizm), ale których rozwój i popularność ma także miejsce po roku 1918 (surrealizm)[6]. Ta koncepcja jest dziś charakterystyczna dla krytyki anglosaskiej.

Tak rozumiany modernizm rozumiany jako zbiór takich tradycji pojawia się jako ruch artystyczny w Europie i USA w drugiej połowie XIX w., i rozwija się w pierwszej połowie XX w. Zdaniem jednych badaczy osiąga on apogeum w latach 30-ych, zanika w połowie lat 60-ych (w USA już w latach 50-ych) i jest zastępowany przez postmodernizm/postnowoczesność. Według badaczy modernizm rozwija się odmiennie w poszczególnych krajach i trwa przez cały wiek XX – dotyczy to np. Europy Wschodniej. W badaniach nad modernizmem istnieją jeszcze dwie kontrowersje: 1) Niektórzy badacze twierdzą, że za pomocą terminu «modernizm» próbuje się nazywać różne zjawiska artystyczne XX w., które faktycznie nie mają ze sobą wiele wspólnego. Dlatego «modernizm» należy rozumieć wąsko – jedynie jako realizację ściśle określonych idei («modernistycznych/modernizmu»), a nie szeroko – jako epokę, w której wszystko *ex definitione* jest modernistyczne. Inni odwrotnie: „im więcej ograniczeń tym, paradoksalnie, mniej sensu, w który zasobny jest modernizm"[7]; 2) Uważa się, że modernizm był raczej zjawiskiem uniwersalnym niż regionalnym, narodził się i rozwinął przede wszystkim w krajach zachodnioeuropejskich. Jednak w ostatnich latach podkreśla się coraz częściej, że pomimo wspólnych dla wielu krajów idei, modernizm był wewnętrznie bardzo zróżnicowany (chronologia, problemy, konteksty) w zależności od tradycji narodowych oraz wydarzeń historycznych w poszczególnych krajach. Z tego względu różnice pomiędzy narodowymi odmianami modernizmu są, zdaniem wielu badaczy, często wyraźniejsze niż podobieństwa. Dotyczy to różnic pomiędzy modernizmem zachodnio- i wschodnioeuropejskim, ale także pomiędzy modernizmem w obu Amerykach i w Europie Zachodniej, czy nawet w krajach anglosaskich i w Skandynawii[8].

---

[6]Zob. m. in. P o r ę b s k i, M. *Granica współczesności. Ze studiów nad kształtowaniem się poglądów artystycznych XX wieku*. Wrocław, 1965.

[7]M o r a w s k i, S. *Na tropach...*, s. 63. Zob. B r a d b u r y, M., M c F a r l a n e, J. (ed. by) *Modernism. A Guide to European Literature 1890–1930*. London, 1991; M o ż e j k o, E. *Modernizm literacki...*; L u t h e r s s o n, P. *Modernism och...*; B o c o l a, S. *The Art of Modernism...*

[8]Zróżnicowanie modernizmu powoduje, że niektórzy badacze używają tego terminu w liczbie mnogiej lub wskazują na inność poszczególnych **modernizmów**. Zob. N i c h o l l s, P. *At a Tangent : Other Modernisms*. – In: *Modernisms. A literary Guide*. London, 1995, 193–222; E i l e, S. *Modernist Trends in Twentieth-Century Polish Fiction*. London, 1996, 1–18; E v e r d e l l, W. R. *What Modernism Is and What It Probably Isn't*. – In: *The First Moderns. Profiles in The Origins of Twentieth-Century Though*. Chicago – London, 1997, p. 7; C a r t e r, B. G. *Modernism*. – In: *Encyclopedia of World Literature*. Farmington Hills, 1999, 278–279; E y s t e i n s s o n, A. *The Concept of Modernism*. London, 1990; M i t c h e l l, P. M. *The Concept of Modernism in Scandinavia*. – In: *Facets of European Modernism*. Norwich, 1985, 243–256; S y m o n s, J. *American Modernism Is Distinct from European Modernism*. – In: S c o t t, B. (ed. by) *American Modernism*. San Diego, 2000, 36–43; S a l g a d o, C. A. *From Modernism to Neobaroque. Joyce and Lezama Lima*. London, 2001; K r y s i n s k i, W. *Modernist Fallacies and Ambiguities of the Modern*. – In: M o r r i s, P. D. (ed.) *A World of Slavic Literatures : Essays in Comparative Slavic Studies in Honour of Edward Mozejko*. «Slavica». Bloomington, 2002, 211–227; G i e r u s, J. *Russia's Road to Modernity*. Warszawa, 1998. Jakkolwiek i tu nie ma zgody, np. zdaniem jednych badaczy modernizm w Skandynawii

Koncepcje modernizmu w Polsce

Precyzyjnymi opisami modernizmu jako zjawiska w historii literatury polskiej były dotychczas jedynie koncepcje K. Wyki, H. Markiewicza oraz J. J. Lipskiego. Wszystkie one były jednak ograniczone do literatury okresu Młodej Polski. Mimo że wielu badaczy posługiwało się później szerszym znaczeniem tego terminu (np. B. Danek-Wojnowska, M. Delaperière, S. Eile, M. Legierski, E. Możejko, A. Nieukerken, R. Nycz, R. Przybylski, G. Ritz,), to jednak w polskim literaturoznawstwie nadal odczuwany jest brak ustabilizowanego znaczenia terminu i zjawiska modernizmu[9]. Zanim przedstawię tutaj własną propozycję – która dużo zawdzięcza wszystkim tym autorom – kilka uwag poświęcę kłopotom, przed którymi stoi historyk literatury polskiej XX w. pragnący opisać obecność w niej modernizmu w znaczeniu szerszym niż dotychczas przyjęte.

I. Kłopot z terminem

1. Wyka nazwał modernizmem zjawiska dominujące we wczesnej fazie Młodej Polski, odpowiadające mniej więcej terminowi «dekadentyzm» i odróżniał modernizm jako nurt artystyczny z przełomu XIX/XX w. od okresu Młodej Polski. Bez wątpienia, można dziś zachować to znaczenie terminu «modernizm». Tak zresztą postępuje wielu badaczy (np. H. Markiewicz, M. Podraza-Kwiatkowska, A. Makowiecki), którzy rozróżniają znaczenia tych dwóch terminów. W tej koncepcji nie ma jednak możliwości posługiwania się terminem «modernizm» w szerszym znaczeniu[10].

2. Można by rozszerzyć znaczenie terminu «modernizm» na całą Młodą Polskę – tak jak to robiono już w krytyce międzywojennej (1918–1939). Stanowisko takie pozwala zbudować mocną opozycję pomiędzy modernizmem (jako całą literaturą Mło-

---

zaczął się niemal równocześnie z awangardą europejską XX w. (Lutersson, P. *Modernism och...*), według innych dopiero w połowie wieku XX. (Mitchell, P. M. *The Concept of...*, p. 246).

[9] Wyka, K. *Modernizm polski*. Warszawa, 1959. Nie chcąc zawłaszczać tytułu tej książki, posługuję się sformułowaniem «modernizm w Polsce»; Markiewicz, H. *Młoda Polska i izmy*. – In: Wyka, K. *Modernizm polski*; Lipski, J. J. *Twórczość J. Kasprowicza*. Warszawa, 1975; Danek-Wojnowska, B. *S. I. Witkiewicz a modernizm. Kształtowanie się idei katastroficznych*. Wrocław, 1976; Delaperière, M. *Arkana modernizmu*. – «Teksty Drugie», 1994, nr 5–6; Eile, S. *Modernist Trends in Twentieth-Century Polish Fiction*. London, 1996; Korniejenko, A. *Próba periodyzacji procesu historycznoliterackiego*. Kraków, 1998; Legierski, M. *Modernizm Witolda Gombrowicza*. Stockholm, 1996 (Warszawa, 1999); Możejko, E. *Modernizm literacki...*; Nieukerken, A. van, *Ironiczny konceptyzm. Nowoczesna polska poezja metafizyczna*. Kraków, 1998; Nycz, R. *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie* Wrocław, 1997; Przybylski, R. *J. Iwaszkiewicz i modernizm*. – In: *Eros i Thanatos*. Warszawa, 1970; Ritz, G. *J. Iwaszkiewicz. Pogranicza nowoczesności*. Kraków, 1999.

[10] Markiewicz, H. *Młoda Polska...*; Podraza-Kwiatkowska, M. *Literatura Młodej Polski*. Warszawa, 1992; Makowiecki, A. Z. *Modernizm*. – In: *Literatura polska XX wieku*. Vol. I. Warszawa, 2000. Wyka przeformułował swą koncepcję w haśle *Modernizm* w *Przewodniku Encyklopedycznym* pt. *Literatura Polska* (wyd. I, 1984). Rozszerzył w nim, co prawda, czas trwania modernizmu (1880–1910), i zakres zjawisk (elementy modernizmu dostrzegł w dekadentyzmie, symbolizmie, parnasizmie i w cyganerii artystycznej), ale ostatecznie utrzymał wąskie znaczenie modernizmu jako jednego z nurtów Młodej Polski. W historii sztuki polskiej analogiczne znaczenie ustabilizowały prace W. Juszczaka, m. in. *Wojtkiewicz i nowa sztuka*, 1965; *Malarstwo polskie : modernizm*. Warszawa, 1977; Por. Morawski, S. *Na tropach modernizmu...*, s. 63.

dej Polski) a awangardą literacką w Polsce po roku 1918, traktowaną jako zbór wszystkich nowatorskich koncepcji artystycznych. Przeciwstawienie modernizmu i awangardy jest zresztą częste w piśmiennictwie zachodnim[11]. Koncepcja ta uniemożliwia jednak stosowanie terminu «modernizm» do opisu literatury polskiej po 1918 r., gdyż modernizm (w znaczeniu «literatura Młodej Polski») w piśmiennictwie po 1918 r. funkcjonuje jako określenie pejoratywne (tzw. «tradycja negatywna»[12]). Można, co prawda, rozszerzyć termin «awangarda» na cały okres międzywojenny, jednak faktycznie oznaczałoby to utrzymanie dotychczasowego podziału na okresy (okres modernizmu, okres awangardy). W rezultacie kłopoty z wyznaczeniem przedmiotu modernizmu zostają przeniesione na problematykę awangardy w Polsce[13]. Przy takim rozszczepieniu nie sposób też sensownie zastosowac terminu «postmodernizm» do historii literatury polskiej.

3. Można by jednak odrzucic przyjęte w polskiej historii literatury znaczenie terminu «modernizm» i – analogicznie do wielu zachodnioeuropejskich koncepcji badawczych – uznać, że modernizm oznacza jedynie awangardę[14]. Stanowisko to ma kilka zalet. Po pierwsze, koncepcja ta utrwala – zgodnie z polską tradycją literacką i naukową – wyraźne przeciwstawienie pomiędzy literaturą Młodej Polski (1890–1918) a literaturą II Rzeczpospolitej (1919–1939/1945). Po drugie, w koncepcji tej termin «modernizm» jest traktowany jako synonim «nowoczesności», zgodnie z treściami programowymi ruchów awangardowych. Po trzecie, koncepcja ta pozwala opisywać «modernizm» (jako ogół zjawisk awangardowych) w jego długim trwaniu przez kolejne dziesięciolecia literatury polskiej XX w. Stanowisko to pozwala też wprowadzić do historii literatury polskiej kategorię postmodernizmu w znaczeniu postawangardy[15]. Jednak taka koncepcja byłaby źródłem istotnego kłopotu. Termin «moder-

[11] Zwłaszcza w historii sztuki, jakkolwiek ma ono w niej zupełnie inne sensy niż tu referowane, np. w klasycznej rozprawie C. Greenberga *Avant-Garde and Kitsch* (1939) [przedr.] – In: *Mass Culture. The Popular Art. In America.* New York, 1968. Zob. wybór jego esejów – «Kresy», 2001, nr 3, 198–213.

[12] Termin wprowadzony przez J. Sławińskiego, zob. *Koncepcja języka poetyckiego Awangardy Krakowskiej* (1967). Kraków, 1998, s. 263 i n.; zob. Łapiński, Z. *Dwaj nowocześni: Leśmian i Przyboś.* – «Teksty Drugie», 1994, nr 5–6. Por. Jarzębski, J. *Między awangardą a modernizmem: Witkacy, Schulz, Gombrowicz* w książce tegoż: *W Polsce czyli wszędzie. Szkice o polskiej prozie współczesnej.* Wydawnictwo PEN. Warszawa, 1992.

[13] Zob. prace G. Gazdy: hasło *Awangarda* w *Słowniku Literatury Polskiej XX w.* oraz – In: *Słowniku europejskich kierunków i grup literackich XX w.* Warszawa, 2001. Por. Bojtár, E. *Awangarda wschodnioeuropejska jako kierunek literacki.* – «Przegląd Humanistyczny», 1973, nr 11; Murphy, R. *Theorizing the Avant-Garde, Modernism, Expressionism, and the Problem of Postmodernity.* Cambridge, 1998.

[14] W takim znaczeniu modernizm funkcjonował w polskiej krytyce artystycznej po 1918 r. (np. w «kwartalniku modernistów» *Praesens*). Ten kontekst terminologiczny muszę jednak na razie pominąć.

[15] Zob. Behler, E. *Modernism and Postmodernism in Contemporary Thought, in Irony and the Discourse of Modernity.* Seattle – London, 1990, 3–36; Alexander, M. *From Modernism to Postmodernism, in Flights from Realism. Themes and Strategies in Postmodernist British and American Fiction.* London, 1990; Brooker, P. (ed. by) *Modernism/Postmodernism.* London – New York, 1992; Morawski, S. *Na tropach modernizmu...*, 74–78; Porębski, M. *Moderność, moderna, postmodernism.* – «Teksty Drugie», 1994, nr 5–6; *Murphy, R. Theorizing the Avant-Garde...*; Eile, S. *Postmodernizm : przedłużenie czy opozycja wobec modernizmu.* – In: *Kryzys czy przełom. Studia z teorii i historii literatury.* Red. M. Lubelska i A. Łebkowska. Kraków, 1994. Morawski, S. *Awangardy XX wieku – stara i nowa.* – «Miesięcznik Literacki», 1975, nr 3; Giżycki, M. *Koniec i co dalej? Szkice o postmodernizmie, sztuce*

nizm» stałby się bowiem homonimem – oznaczałby równocześnie i Młodą Polskę (w znaczeniu historycznym) i awangardę (w znaczeniu projektującym), czyli wszędzie tam, gdzie termin ten by się pojawiał, trzeba by redefiniowac jego znaczenie. Po drugie – i to jest argument najważniejszy – stanowisko to oznaczałoby faktycznie uznanie paradygmatu awangardy za kryterium definiowania pojęcia «nowoczesności», czyli tak, jak rozumieli ją polscy awangardziści w okresie międzywojennym (np. futuryści, Peiper, Przyboś, czy później Sandauer[16]). Oznaczałoby to uprzywilejowanie jednej historycznej perspektywy (literatura II Rzeczypospolitej przeciw literaturze Młodej Polski). W ten sposób poza klarowną opozycją modernizmu i awangardy pozostałaby twórczość pisarzy, którzy nie mieściliby się ani w jednym, ani w drugim paradygmacie, np. twórczość Leśmiana, który odrzucał nowoczesność w znaczeniu awangardy. Albo twórczość Gombrowicza i Miłosza, którzy odrzucają i modernizm (w znaczeniu Młodej Polski), i awangardę (w anglosaskim znaczeniu modernizmu). Poza tym przeciwstawieniem pozostałyby także pojedyncze utwory, o których można powiedzieć, że były modernistyczne pod względem «treści» (w znaczeniu Młodej Polski), ale były awangardowe pod względem «formy», np. powieść *Niecierpliwi* Nałkowskiej czy choćby proza Schulza.

4. Jednak już wiele lat temu w piśmiennictwie naukowym pojawiały się koncepcje rozszerzenia znaczenia terminu «modernizm» w literaturze polskiej na zjawiska przekraczające granice prądów i okresów. Ich początki sięgają studiów Lipskiego o Kasprowiczu i Sławińskiego o Leśmianie[17]. W latach 90-ych Sławiński – jak niegdyś Wyka – w formie hasła encyklopedycznego sformułował własną koncepcję modernizmu w literaturze polskiej. Sławiński pisał:

> W polskiej literaturze jakkolwiek pomyślany kanon modernistyczny musiałby objąć twórczość takich pisarzy, jak W. Berent, S. Brzozowski, K. Irzykowski, B. Leśmian, S. I. Witkiewicz, B. Schulz, W. Gombrowicz, T. Peiper, J. Przyboś, J. Czechowicz, Cz. Miłosz, T. Różewicz, M. Białoszewski, Z. Herbert.

Referując koncepcje zachodnioeuropejskie, Sławiński zestawił je ze zjawiskami literatury polskiej i wymienił „charakterystyczne rysy modernizmu": 1) autonomiczne i nieinstrumentalne cele estetyczne; 2) oddzielanie sztuki «prawdziwej» (elitarnej) od sztuki masowej (ludycznej, dydaktycznej); 3) kult oryginalności i odrzucenie tradycji; 4) kult eksperymentu; 5) teoretyczne uzasadnianie działań twórczych (autonomiczna rola manifestów literackich); 6) poszukiwanie swoistości sztuk – esencji malarskości, muzyczności czy poetyckości; 7) odrzucenie mimetyzmu (dziewiętnastowiecznych form realizmu i naturalizmu); 8) traktowanie dzieła jako wytworu celowo zorganizowanego, kompletnego i autonomicznego; 9) opozycja konstrukcji (formy) i ekspresji (wyrazu) w każdym utworze; 10) związek sztuki z przemianami nowoczesnej cywilizacji (antynomia pochwały i sprzeciwu)[18].

---

współczesnej i końcu wieku. Gdańsk, 2001.

[16] O powojennych losach ich koncepcji, zob. W o ł o w i e c, G. *Nowocześni w PRL. Przyboś i Sandauer*. Warszawa, 1999.

[17] S ł a w i ń s k i, J. *Przypadki poezji*. Kraków, 2001.

[18] Hasło *Modernizm*. – In: G ł o w i ń s k i, M., O k o p i e ń - S ł a w i ń s k a, A., S ł a w i ń s k i, J. *Słownik terminów literackich*. Wrocław, 1998, s. 319.

5. W ostatnich latach w polskiej krytyce literackiej termin «modernizm» rozszerzany był, co prawda, parokrotnie na zjawiska literackie drugiej połowy XX w. jednak próby takie trudno uznać za wartościowe propozycje badawcze. Nie zawierały one bowiem odpowiedzi na zasadnicze pytania historycznoliterackie[19], czy np.: «modernizm» jest nazwą prądu, stylu, postawy, okresu, czy całego wieku XX; jakie są wyznaczniki tego «modernizmu» oraz relacje pomiędzy nim a pozostałymi prądami w literaturze polskiej XX w., etc.

6. Mimo prób ekstensywnych zastosowań terminu «modernizm» spójny opis różnych zjawisk w literaturze polskiej w całym XX w., takich jak np. twórczość Berenta i Przybosia, Przybyszewskiego i Białoszewskiego, Brzozowskiego i Herberta, Mackiewicza i Gombrowicza, Miłosza, Buczkowskiego czy Różewicza pozostaje nadal postulatem[20]. Innymi słowy, brak jest w polskiej historii literatury ustabilizowanego języka, w którym np. symbolistyczno-ekspresjonistyczne idee Młodej Polski tworzyłyby jedną całość problemową z programami awangardowymi, z literaturą emigracyjną, czy z literaturą po 1956 r. do ostatnich dekad. Niewątpliwym rdzeniem tej całości jest tradycja awangardy, jednak, choć tradycja awangardyzmu należy do najważniejszych składników literatury polskiej po roku 1918, to dla całościowej rekonstrukcji modernizmu w Polsce konieczne jest stworzenie takiego modelu tego zjawiska, który będzie uwzględniać także nieawangardowe i antyawangardowe, a także pozaartystyczne idee modernizmu[21].

* * *

Wybór tylko jednego z historycznych zjawisk literatury polskiej za właściwy paradygmat modernizmu implikuje natychmiast sprzeczności zarówno historycznoliterackie, jak i metodologiczne. Dlatego za wyznacznik modernizmu przyjmuję nie jeden z historycznie rozumianych «modernizmów», np. modernizm Młodej Polski lub modernizm awangardy, lecz ogólne pojęcie nowoczesności – bez względu na jej różne koncepcje[22]. W literaturze XX w. było wiele różnych koncepcji nowoczesności – pod tym względem literatura polska niczym nie różniła się od innych literatur europejskich. Wszystkie koncepcje «nowoczesności» w literaturze polskiej łączyło to, że były poszukiwaniem nowego, dwudziestowiecznego rozumienia tego pojęcia. A równocześnie wyniki tych poszukiwań powodowały radykalne sprzeczności pomiędzy tymi koncepcjami (np. Przybyszewski – Herbert; Przyboś – Leśmian[23]), ponieważ

[19] Por. M o ż e j k o, E. *Modernizm literacki...*; C h i l d s, P. *Periods, Genres, Models.* – In: *Modernism.* London – New York, 2000, 18–25; Zob. też D ą b r o w s k i, M. *Dekadentyzm współczesny. Główne idee, motywy i postawy modernistyczne w polskiej i niemieckojęzycznej literaturze XX wieku.* Warszawa, 1996.

[20] Do wyjątków należą np. prace R. Nycza, zob. tegoż: *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej.* Kraków, 2001 czy Eilego *Modernist Trends...*

[21] Zob. B a l c e r z a n, E. *Poezja polska w latach 1939–1965.* T. 1–2. Warszawa, 1982; S ł a w i ń s k i, J. *Przypadki poezji...*; M o ż r e j k o, E. *Modernizm literacki...*; M o r a w s k i, S. *Na tropach modernizmu...*, s. 74, 77.

[22] Por. C a s c a r d i, A. J. *The Subject of Modernity.* Cambridge, 1992; B r a n d o n K r e s h n e r, R. *Modernism and Modernity (Modernism).* – In: *Encyclopedia of the Novel.* Vol. II. Ed. by Paul Schellinger. Chicago – London, 1998, 854–861; P i p p i n, R. B. *The Modernity Problem, and Modernity and Modernism.* – In: *Modernism as a Philosophical Problem. On the Dissatisfactions of European High Culture.* London, 1999, 1–77.

[23] Zob. Ł a p i ń s k i, Z. *Dwaj nowocześni: Leśmian i Przyboś....*

w zależności od programu czy poglądów poszczególnych pisarzy, pojęciu «nowoczesności» przypisywano skrajnie odmienne znaczenia i zakresy przedmiotowe. Zamiast więc te różne koncepcje sprowadzać do wspólnego mianownika, lepiej potraktować je jako zbiór różnych odpowiedzi na zadawane przez pisarzy identyczne pytanie: „czym jest nowoczesność w literaturze?"

Nazwanie tych skrajnie odmiennych koncepcji «nowoczesności» wspólnym terminem «modernizm» implikuje jednak daleko idące zmiany w sposobie opisu literatury polskiej XX w. Modernizm w tym znaczeniu nigdy bowiem nie istniał jako fakt empiryczny (*sic*!). Tak rozumiany «modernizm» jest natomiast konstrukcją teoretyczną, modelem utworzonym zarówno z elementów rekonstrukcji historycznoliterackiej, jak i efektem ich translacji na inny porządek terminologiczny. W tym znaczeniu «modernizm» jest tu zarysem przyszłej mapy, a nie zdjęciem «ocalałych zabytków».

W przedstawianej tu propozycji takie terminy, jak «nowość», «nowoczesność», «modernizm» i «modernizacja» nie są synonimami. Co prawda – jak przypomina Hamon – nowość była kamieniem węgielnym wszystkich awangard od Rimbauda i Mallarmégo, przez Apollinaire'a, po Le Corbusiera i jego następców[24], to jednak «nowość» nie oznacza automatycznie «nowoczesności», i na odwrót, program «nowoczesności» nie musi być oparty na pojęciu «nowości». Z kolei relacje pomiędzy modernizacją jako procesem cywilizacyjnym a nowoczesnością w sztuce nigdy nie były tak bezpośrednie, jak sugeruje to etymologia tych terminów. Np. *Art Nouveau* (secesja), zarówno jako styl i ruch artystyczny, była próbą stworzenia sztuki nowej i nowoczesnej, ale traktowanej jako negacja i wyzwanie rzucone bezstylowej estetyce modernizacji przemysłowej w XIX w. Krótko mówiąc, artystyczne koncepcje nowoczesności nie były prostymi – w sensie historycznym i programowym – implikacjami procesów modernizacji. Poszukiwania artystyczne pisarzy modernizmu, z wyjątkiem awangardystów, rzadko zresztą programowo nawiązywały do haseł modernizacji. Pisarze poszukiwali bowiem nowoczesności literatury także w zjawiskach innego typu – np. w tradycji, w micie i mitologii, w historii, w wiedzy o psychice człowieka, czy w problemach tożsamości jednostek i społeczeństw, etc. Najważniejsze w tym rozróżnieniu jest jednak to, że «nowoczesność» była także rozumiana jako radykalna polemika z modernizacją, a nawet – paradoksalnie – z nowoczesnością. Konflikt pomiędzy «nowoczesnością» (i «nowością») a modernizacją jest przecież podstawowym elementem twórczości wielu wybitnych pisarzy polskich XX w., np. S. I. Witkiewicza, W. Gombrowicza, B. Schulza, Cz. Miłosza, T. Borowskiego, Z. Herberta, J. M. Rymkiewicza i wielu innych. Przez wielu artystów i myślicieli dwudziestowieczna modernizacja była bowiem traktowana jako wyzwanie, a nawet zagrożenie dla kultury (sztuki), wrażliwości i osobowości jednostki. Modernizm od swych początków był nie tylko buntem przeciw estetyce epoki industrializacji, lecz przede wszystkim obroną koncepcji człowieka przed zagrożeniem, jakie miała przynieść właśnie industrializacja i jej konsekwencje, np. procesy demokratyzacji[25]. Toteż cywilizacja no-

[24] H a m o, Ph. *The Literary Heritage*. – In: *Art Nouveau 1890–1914*. Ed. by P. Greenhalagh. Washington, 2000, p. 94. Por. P r e v s n e r, N. *Modernizm przed rokiem 1914*. – In: t e g o ż *Pionierzy współczesności. Od W. Morrisa do W. Gropiusa* (1943). Przeł. J. Wiercińska. Warszawa, 1978.

[25] Greenhalagh posługuje się nawet określeniem *cultural modernization* przeciwstawiając je moderni-

woczesności była ziemią obiecaną jedynie dla «futurystów» (w szerokim sensie), dla pozostałych twórców oznaczała najczęściej „zmierzch", „koniec", „degenerację", „regres", „jądro ciemności" czy „ziemię jałową". Miłosz nazwał wszak „legendami" ideały nowoczesnych, a samą nowoczesność – „ciemnymi czasami". Ten konflikt, który stał się m. in. źródłem popularności tzw. antyutopii w literaturze XX w., uważam za jeden z najciekawszych wyznaczników literackiego modernizmu w Polsce[26].

II. Modernizm w Polsce: historia i historyczność

Paradygmaty modernizmu w Polsce (w Europie Wschodniej) – znacznie silniej niż w większości krajów zachodnioeuropejskich – uzależnione były od czasu i miejsca formułowania koncepcji literackich. Wyznaczniki modernizmu w Polsce nie zależały bowiem tylko od endogennej dynamiki tego ruchu, lecz w ogromnej mierze od czynników zewnętrznych (historycznych), które określiły także specyfikę procesów modernizacyjnych w Polsce. Ich początkowym źródłem była – inaczej niż na Zachodzie – nie rewolucja naukowa XVII w., lecz idee Oświecenia i podjęta pod koniec XVIII w. reforma I Rzeczpospolitej. A następnie: (2) Nieistnienie państwa w latach 1795–1918, a w rezultacie podporządkowanie problemów modernizacji (i nowoczesności w sztuce) działaniom niepodległościowym i walce o zachowanie tożsamości narodowej, co powodowało często ostry konflikt pomiędzy tymi dążeniami; (3) Specyfika procesów modernizacyjnych w latach 1919–1939 związana z porozbiorowym jednoczeniem państwa i położenie Polski pomiędzy totalitaryzmami ZSRR i III Rzeszy w latach trzydziestych; (4) Przebieg i konsekwencje okupacji niemieckiej i sowieckiej podczas II wojny światowej; (5) System komunistyczny w Polsce (1944–1989) i specyficzne dla niego mechanizmy modernizacyjne à la soviétique (od totalitaryzmu stalinowskiego do komunizmu wojskowego w latach 80-ych).

Z kolei pytanie „czym jest nowoczesność?" w minionym stuleciu nie należało jedynie do historii idei, publicystyki, czy praktyki politycznej, ale było też faktem historycznoliterackim. Możemy je odnaleźć zarówno w piśmiennictwie Młodej Polski, II Rzeczypospolitej, PRL, a także ostatniej dekady. Odpowiedzi na to pytanie były formułowane w zależności od doświadczeń kolejnych generacji pisarzy, toteż obok idei *stricte* artystycznych (nowoczesność w sztuce) odpowiedzi te były także konsekwencją takich faktów, jak np. rewolucja 1905 r., odzyskanie niepodległości w 1918 r., zjawisko emigracji[27], czy narzucenie systemu komunistycznego w 1945 r. i wewnętrzne dzieje PRL.

---

zacji w znaczeniu industrializacji, por. *Art Nouveau 1890–1914...*; por. B e l l, D. *Kulturowe sprzeczności kapitalizmu* (1960). Przeł. W. Zujewicz, wst. M. Tarkowski. Warszawa, 1978; L e g u t k o, R. *Dylematy kapitalizmu*. Paris, 1986.

[26] M i ł o s z, Cz. *Legendy nowoczesności. Eseje okupacyjne*. Kraków, 1996; B o l e c k i, *Postmodernizowanie modernizmu*. – In: *Polowanie na postmodernistów (w Polsce)*. Kraków, 1999; por. K u m a r, K. *Utopia and Anti-utopia in Modern Times*. London, 1987; M o r a w s k i, S. *Na tropach modernizmu...*, s. 5; B e r n a c k i, W. *Od modernizmu do postmodernizmu. Obraz społeczeństwa modernistycznego w literaturze krytycznej*. Kraków, 1999.

[27] Zob. P o m i a n, K. *O nowoczesność świadomą tradycji*. – In: *W kręgu Giedroycia*. Warszawa, 2000; *Littérature et émigration. Europe centrale et orientale*. Sous la direction de Maria Delaperrière. – «Cultures et Sociétes de L'Est», no 27, Paris, 1996.

Charakterystyka modernizmu w literaturze polskiej wymaga uwzględnienia takich kontekstów, gdyż koncepcje «nowoczesności» w piśmiennictwie polskim były mniej lub bardziej bezpośrednio odpowiedziami na ich konsekwencje dla kultury. Niezależnie od szczegółowych różnic pomiędzy programami artystycznymi, zewnętrznym źródłem specyficznych koncepcji nowoczesności w Polsce była historia. Żadna całościowa koncepcja modernizmu nie może pominąć tego faktu.

III. Kłopot z przedmiotem

Niebezpieczeństwem dla szkicowanego tu modelu modernizmu w Polsce są oczywiście sprzeczności wynikające z różnych znaczeń tego terminu. Opis ten wymaga więc określenia przedmiotu «nowoczesności», gdyż w językach poszczególnych artystów termin «nowoczesność», jeżeli w ogóle był używany, odsyłał do zupełnie innych zagadnień. Np. w paradygmacie modernizmu awangardowego «nowoczesność» była definiowana jako nowoczesność estetyki i poetyki nowej literatury. Z kolei w paradygmacie symbolizmu «nowoczesność» była definiowana jako obecność wartości transcendentnych[28]. Np. dla takich artystów jak Van Gogh, Gaudi, Kandinsky czy Mandelsztam nowoczesność oznaczała poszukiwanie m. in. nowej formuły duchowości, a nawet religijności. Także w literaturze polskiej XX w. istniały paradygmaty, w których nowoczesność była oparta na innych niż awangardowe koncepcjach literatury – np. w paradygmacie klasycyzmu wyznacznikiem nowoczesności było kontynuowanie tradycji[29]. Dlatego znaczenie terminu «modernizm» w literaturze polskiej musi być na tyle pojemne, by pozwalało opisać problematykę nowoczesności w twórczości np. poetów tak różnych jak Miciński i Staff, Iwaszkiewicz i Peiper, Przyboś i Miłosz, Leśmian i Herbert, Grochowiak i Białoszewski, klasycystów i lingwistów (w tym Nowej Fali), jak również odmienne rozumienie nowoczesności, np. w prozie Irzykowskiego i Przybyszewskiego, Berenta i Brzozowskiego, Iwaszkiewicza i Parnickiego, Mackiewicza i Odojewskiego, Malewskiej i Terleckiego, Gombrowicza i Herlinga-Grudzińskiego, i wielu, wielu innych aż po ostatnie dekady.

* * *

Podobnie jak to robią badacze modernizmu w literaturach zachodnich, proponuję uznać, że literacki modernizm w Polsce był złożony z kilku głównych nurtów artystycznych oraz z indywidualnych twórczości mieszczących się na ich pograniczu. Do najważniejszych nurtów modernizmu w Polsce trwających z różną intensywnością przez cały wiek XX zaliczam więc: 1) dekadentyzm, 2) parnasizm, 3) ekspresjonizm, 4) symbolizm, 5) futuryzm, 6) awangardę, 7) klasycyzm, 8) katastrofizm. Niektóre z nich powstały w końcu XIX w., inne w następnych dziesięcioleciach, ale ich kontynuacje odnaleźć można jeszcze w ostatniej dekadzie XX w. Co najmniej cztery z nich (dekadentyzm, parnasizm, klasycyzm, katastrofizm) w ogóle nie należały do awangardowego paradygmatu modernizmu (nie zawierały podstaw «no-

[28] Friedrich, H. *Struktura nowoczesnej liryki...*; Gogröf-Voorhees, A. *Defining Modernism. Baudelaire and Nietzsche on Romanticism, Modernity, Decadence, and Wagner*. «Peter Lang». New York, 1997.

[29] Por. Możejko, E. *Modernizm literacki...*

woczesności»: idei nowości i postępu), a tu odgrywają rolę kluczową. W koncepcji tej żaden z wymienionych nurtów nie stanowi bowiem kryterium nowoczesności. Dopiero wszystkie razem, w swoich przeciwstawieniach, we wzajemnym wykluczaniu się, w polemikach i w konfliktach artystycznych tworzą zjawisko, które nazywam modernizmem w Polsce[30].

Jak wspomniałem, w literaturze polskiej XX w. istniały różne koncepcje «nowoczesności», które były realizowane poza paradygmatem awangardy. Koncepcje te opierały się na odrzuceniu awangardowego rozumienia nowości języka literatury jako kryterium oceny jej «nowoczesności». Np. dla Miłosza jednym z wyznaczników nowoczesności jest odrzucenie utopii nauki i społecznego «darwinizmu». Dla Gombrowicza wyznacznikiem nowoczesności był indywidualizm przeciwstawiony wszelkim formom kolektywizmu w kulturze (także kolektywizmu nowoczesności, którego personifikacja są Młodziakowie w *Ferdydurke*). Dla Józefa Mackiewicza wyznacznikiem nowoczesności były m. in. wielokulturowość przeciwstawiona nacjonalizmowi oraz odrzucenie komunizmu jako zbrodniczej utopii.

Innymi słowy, gdy z jednej strony do kluczowych wyznaczników modernizmu należały: eksperymenty ze środkami wyrazu literatury, z jej językiem, gatunkami, rodzajami i tematami, z konstruowaniem czasu, przestrzeni, kompozycji, perspektywy narracyjnej, technik opowiadania (z uprzywilejowaniem strumienia świadomości), odrzucenie mimetyzmu i różne formy deziluzji w sztuce, wzbogacenie języka poezji potocznością i poetyckością, to równocześnie modernizm ten konstytuują także idee, które nie wywodzą się z zagadnień poetyki literatury. Np. 1) Przełamywanie wszelkiego rodzaju tabu – dotyczących zarówno życia jednostki, jak i zbiorowości, a przede wszystkim dotyczących życia seksualnego, rodzinnego, narodowego, politycznego[31]. 2) Studia nad znaczeniami i formami subiektywności oraz podmiotowości traktowanymi jako wyznacznik nowożytnej antropologii filozoficznej[32] oraz jako obiekt zagrożony w XX w. przez społeczne systemy represji (jak w literackim programie Gombrowicza: „Obrona osobowości". „Bronić siebie samego"). 3) Odkrycie cielesności jako elementarnej tożsamości człowieka (odrzucenie dualizmu: *psyche – soma*). 4) Prowokacje wymierzone w publiczność literacką osiągane za pomocą rozmaitych skandali artystycznych, obyczajowych oraz równoczesne odrzucenie gustów

[30] *Tamże*; Morawski, S. *Na tropach modernizmu...*; Nicholls, P. *Modernism. A literary Guide.* London, 1995, 24–164; Bradbury, M., McFarlane, J. *Literary Movements.* – In: Bradbury, M., McFarlane, J. (ed. by) *Modernism. A Guide to European Literature 1890–1930.* London, 1991, 191–310. Nb. Modernizmy w poszczególnych krajach różniły się konfiguracjami takich nurtów.

[31] Faulkner, P. *The Era of Modernism in Modernism.* London – New York, 1977, 13–29; Childs, P. *Modernism.* London – New York, 2000, 1–12; Poulat, E. *Modernism in Encyclopedia Universalis.* Paris, 1985, 421–422; Możejko, E. *Modernizm literacki...*; Howe, I. *The Characteristics of Modernism.* – In: Scott, B. (ed by) *American Modernism. The Greenhaven Press Companion to Literary Movements and Genres.* San Diego, 2000, 28–35; *Modern and Modernism.* – In: Wendell, H. *Dictionary of Concepts in Literary Criticism and Theory*, 237–247; Everdell, W. R. *What Modernism is...*, 1–12; Drabble, M. (ed. by) *Modernism.* – In: *The Oxford Companion to English Literature.* Oxford, 2000; Fokkema, D., Ibish, E. *What is Modernism.* – In: *Modernist Conjectures. A Mainstream in European Literature 1910–1940.* London, 1987, 1–47; Bradbury, M., McFarlane, J. *The Name and Nature of Modernism.* – In: *Modernism. A Guide to...*, 19–56.

[32] Goodheart, E. *The Cult of Ego. The Self in Modern Literature.* London, 1968.

tzw. przeciętnego odbiorcy. 5) Polityczne zaangażowanie artystów w działalność partii, ruchów społecznych i innych organizacji. Początek tej nowej roli pisarza wyznacza już *J'accuse* Zoli. Artysta nowoczesny (tu: antydekadencki) staje się intelektualistą, dla którego wartością i wyznacznikiem nowoczesności jest nie tylko nowość i eksperyment, lecz przede wszystkim prawda. 6) Programowy związek literatury i sztuk plastycznych – nawet w twórczości tego samego artysty (w Polsce np. Wyspiański, Witkacy, Schulz, Pawlikowska-Jasnorzewska, Ciompa, Buczkowski, T. Brzozowski)[33]. Ta ostatnia kwestia – od czasów secesji – należy do centralnych zagadnień nowoczesności w sztuce XX w. Już u swych początków modernizm był bowiem próbą powiązania nowoczesności z jej wizualizacją, co miało miejsce nie tylko w samych dziełach sztuki (i tekstach literackich), ale także w tzw. sztuce użytkowej i w przestrzeni miejskiej. Proces ten trwa do dzisiaj.

Dominanty modernizmu w literaturze polskiej

Literackie nurty modernizmu w Polsce miały charakter empiryczny, istniały w postaci programów lub w twórczości poszczególnych pisarzy. Ale chociaż założenia programowe tych nurtów często się wykluczały, to jednak można z nich wydobyć podobne nadrzędne idee. Nazywam je dominantami modernizmu polskiego. Traktując tu termin «modernizm» nie jako zjawisko empiryczne, lecz jako jego model i mapę, wyodrębniam kilka dominant literackiego «modernizmu» w Polsce. Dominanty te traktuję jako konstrukty teoretyczne, a nie jako rzeczywiste programy istniejące w literaturze polskiej minionego stulecia.

Do najważniejszych dominant polskiego modernizmu zaliczam: symbolizm, witalizm, esencjalizm, relacjonizm, konwencjonalizm, poetyckość, konstruktywizm. Oto ich najkrótsza charakterystyka[34].

Symbolizm. Tak określam koncepcje, zgodnie z którymi sens jest transcendentny wobec znaku. Inaczej mówiąc, sens istnieje poza językiem, jakby obiektywnie – np. tak jak idee Platona – a znaki (tj. literatura) są tylko jego pośrednikami, czyli symbolami.

Witalizm (od łacińskiego słowa *vita*). Jest to nazwa wszystkich koncepcji, w których dominantą jest kategoria «życia» (istnienia) we wszystkich jego wymiarach: teraźniejszość, przeszłość, czas, pamięć, miłość, śmierć, choroba, trwanie, charakter, osobowość człowieka, jego tożsamość, indywidualność, etc. Wprowadzam ją dla uniknięcia skojarzenia z węższym historycznie i zakresowo «egzystencjalizmem».

Esencjalizm. Przez esencjalizm rozumiem poszukiwanie istoty (esencji) zjawisk. W sztuce modernizmu idea esencjalizmu polegała na rozpatrywaniu zagadnień artystycznych z perspektywy ich istoty (autonomii), np. istoty poezji, prozy, teatru, języka, malarstwa, rzeźby, muzyki, etc.

---

[33] Schwarz, R. D. *Explorations in Relationship between Modern Art and Modern Literature*. New York, 1997.

[34] Wstępny charakter tego szkicu niech usprawiedliwi niejasność kryteriów wyodrębnienia dominant i ich niekompletność. Jak wszędzie w tych rozważaniach skupiam się na prezentacji założeń generalnych, sprawy szczegółowe odkładam natomiast na inna okazję.

Relacjonizm. Przez relacjonizm rozumiem przedstawianie rzeczywistości w zależności od przyjętego punktu widzenia. W poezji charakterystyczne jest posługiwanie się wielogłosowością, cytatami, stylizacją, etc.[35]. W prozie najbardziej charakterystyczne było ograniczenie przedstawianej rzeczywistości np. do świadomości postaci, do jej miejsca w przestrzeni oraz w czasie, a także do jej pamięci, wzroku, a nawet słuchu – do ograniczonej perspektywy konkretnego podmiotu. Na relacjonizmie oparta jest anglosaska koncepcja powieści modernistycznej, u której początków znajduje się twórczość H. Jamesa czy W. Woolf.

Konwencjonalizm. Termin ten oznacza koncepcje, zgodnie z którymi istotą nowoczesności w sztuce jest deziluzja. Sztuka to jedynie gra umownymi elementami, znaczeniami, tematami, słowem – konwencjami, które nie mają wartości bezwzględnej, a jedynie ludyczną.

Poetyckość. Termin ten oznacza wszelką nadorganizację wypowiedzi w stosunku do jej zadań informacyjnych, powodującą semantyczną autonomię znaków, wieloznaczność na poziomie organizacji językowej (m. in. metaforyczność), uprzywilejowanie sensu pochodzącego z gry pomiędzy znakami, a nie z ich funkcji wehikularnej (referencyjnej). W historii literatury polskiej zjawisko to miało miejsce zarówno w poezji jak i prozie[36].

Konstruktywizm. Przez konstruktywizm rozumiem ideę, zgodnie z którą nowy sens w sztuce istnieje nie w jej nowych ideach i elementach, lecz w nowej organizacji dowolnych elementów. W tym sensie konstruktywistą był np. Witkacy, choć odrzucał on założenia konstruktywizmu jako konkretnego kierunku w sztuce.

Wszystkie te dominanty istniały w modernizmie już od przełomu XIX/XX w., ale w poszczególnych fazach modernizmu ich wyznaczniki odgrywały różne role. Każdą z tych dominant można traktować jako jeden z problemów modernizmu, kształtowanych przez napięcie pomiędzy tym, co jest w kulturze «stare» («tradycyjne») a tym, co «nowe» («nowoczesne»); pomiędzy tym, co «naturalne» a tym, co «sztuczne»; pomiędzy «mimesis» a «konstrukcją»; pomiędzy techniką a cielesnością, pomiędzy ciałem a psychicznością; tym, co indywidualne a tym, co społeczne; racjonalne i irracjonalne; moralne i amoralne, etc.[37]

Periodyzacja

W tej koncepcji modernizm w Polsce składa się z kilku faz, które różnią się rozłożeniem takich dominant. Fazy te, co prawda, nie pokrywają się z kolejnymi okresami w literaturze polskiej, jednak ich nie wykluczają, albowiem tradycyjna perio-

[35] Zob. B a l b u s, S. *Między stylami*. Kraków, 1996.

[36] S ł a w i ń s k i, J. *Koncepcja języka poetyckiego Awangardy...*; t e n ż e, hasło *Język poetycki* w *Słowniku terminów literackich...*; B o l e c k i, W. *Poetycki model prozy w Dwudziestoleciu Międzywojennym: Witkacy – Gombrowicz – Schulz*. Kraków, 1996; E m i g, R. *Modernism in Poetry: Motivations, Structures and Limits*. London – New York, 1995.

[37] Modernizmy w różnych krajach i kulturach miały różne dominanty (np. w Europie i w obu Amerykach), co bywa źródłem nieporozumień w definiowaniu narodowych odmian modernizmu i postmodernizmu (*sic!*) – ze względu na przeciwstawianie go różnym dominantom modernizmu.

dyzacja pozostaje niezmiennie ważnym składnikiem swoistości dwudziestowiecznej literatury polskiej[38].

W literaturoznawstwie zachodnim przyjął się podział – *per analogiam* do faz życia organizmów żywych – na modernizm wczesny, dojrzały (*high*) i późny. Podział ten w potocznym użyciu jest wygodny, niemniej warunkiem jego precyzyjnego stosowania jest zakończenie fazy ostatniej. Historyk literatury polskiej musiałby jednak uznać, że modernizm rozwijał się w Polsce w tym samym rytmie, co w Europie zachodniej, czyli że skończył się, mniej więcej, w latach 60-ych. Nie znajduję żadnych argumentów na rzecz takiej periodyzacji. Dlatego proponuję inne rozwiązanie.

Mówiąc w skrócie, literacki modernizm w Polsce miał dwa początki. W pierwszej fazie było to odrzucenie tradycji dziewiętnastowiecznego mimetyzmu (Młoda Polska), w drugiej – tradycji romantycznej (po roku 1918). Obie, rzecz jasna, długo jeszcze ze sobą współistniały, a umownym przykładem ich równoczesnego unieważnienia w prozie była już w latach 30-ych twórczość Gombrowicza. Niemniej pytanie o historycznoliterackie początki modernizmu w Polsce zmusza do rekonstrukcji faktycznego końca tradycji romantycznej (podobnie jak rozważania nt. postmodernizmu zainicjowały w ostatniej dekadzie pytania o modernizm w Polsce i jego granice)[39]. Może się wówczas okazać, że paradoksalnie, najbardziej ekspansywne w XX w. koncepcje romantyzmu polskiego jako tzw. systemu romantycznego (M. Janion, M. Żmigrodzka, M. Piwońska, R. Przybylski, J. M. Rymkiewicz, S. Chwin i in.) były *de facto* jego... modernistycznymi interpretacjami.

Ze względów wymienionych wcześniej – i dla jasności tego wykładu – wyodrębniam modernizm Młodej Polski, modernizm II Rzeczpospolitej i modernizm po 1945 r. Jednak trudność periodyzacji modernizmu dotyczy przede wszystkim tego ostatniego okresu, tzn. miejsca literatury emigracyjnej w historii modernizmu polskiego, socrealizmu jako przerwania ciągłości modernizmu II Rzeczypospolitej, funkcji tradycji awangardowej i symbolistycznej w modernizmie po 1956 r. oraz wzajemnych relacji pomiędzy modernizmem a postmodernizmem w literaturze lat 90-ych[40]. A także – *last but not least* – wpływu recepcji literatury i sztuki z innych obszarów kulturowych na rozwój polskiego modernizmu w tym okresie. Wszystkie te kwestie wymagają szczegółowych analiz.

Wracam do koncepcji dominant modernizmu w Polsce. Ujmując rzecz szkicowo (i hipotetycznie): w modernizmie Młodej Polski dominantami były: symbolizm, esencjalizm i witalizm. W modernizmie po roku 1918 dominantami były: witalizm,

[38] W piśmiennictwie zachodnim periodyzacji tej odpowiada mechaniczny podział całego wieku na poszczególne dekady, co powoduje, że podokresów literackich jest faktycznie więcej niż w historii literatury polskiej. Ostatnio problem periodyzacji literatury polskiej XX w. podjął J. Ś w i ę c h w artykule pt. *Czy czeka nas nowa periodyzacja literatury współczesnej?* Zob. *Pisać poza rok 2000. Studia i szkice literackie*. Red. A. Lam, T. Wroczyński. Wyd. «Elipsa». Warszawa, 2002.

[39] Por. G a r v i n, H. R. *Romanticisim, Modernism, Postmodernism*. London, 1980.

[40] Ujmując rzecz w skrócie: relacje pomiędzy modernizmem a postmodernizmem w literaturze można opisywać bądź w kategoriach następstwa w czasie, bądź w kategoriach różnicy. Pomieszanie tych perspektyw jest jednym z kilku głównych źródeł nieporozumień w polskich dyskusjach nt. postmodernizmu w literaturze współczesnej. W obu wypadkach konieczne jest bowiem wcześniejsze zdefiniowanie modernizmu. Por. K. B a r t o s z y ń s k i, *Przymiarki «prądologiczne» : modernizm vs Postmodernizm*. – «Teksty Drugie», 1994, nr 5–6.

esencjalizm, konstruktywizm, symbolizm, relacjonizm i poetyckość. W modernizmie drugiej połowy XX w. (po 1956 r.) dominuje witalizm (np. jako filozoficzny egzystencjalizm), konwencjonalizm oraz poetyckość. Dominanty zmieniały swój charakter i funkcje w poszczególnych okresach, np. zupełnie inne elementy były wyznacznikami witalizmu czy esencjalizmu w okresie Młodej Polski niż w latach 30-ych, jeszcze inne po roku 1956 czy w latach 90-ych, ale nadrzędne dominanty były przez cały wiek XX takie same.

Jedną z centralnych dominant modernizmu był esencjalizm, któremu w różnych okresach odpowiadały odmienne koncepcje autonomii sztuki. W modernizmie młodopolskim esencjalizm był antymimetyczny, negował utylitarną koncepcję literatury i ściśle łączył się z symbolizmem. Po 1918 r. esencjalizm rozszczepił się na wykluczające się wzajemnie koncepcje: stał się zarówno negacją symbolizmu (awangarda) jak i – w węższym zakresie – jego kontynuacją. Odrzucony w latach trzydziestych z powodu antyutylitaryzmu, zanikł w czasie wojny, ale pojawił się po 1945 r. jako antyutylitarna koncepcja obrony sztuki przed instrumentalizacją i sowietyzacją kultury w Polsce. Zlikwidowany oficjalnie w czasach stalinowskich, esencjalizm odżył po 1956 r. w koncepcji autonomii kultury (sztuki, nauki) pełniąc funkcje obronne przed narzucaniem jej roli propagandy i podporządkowaniem dominacji państwa (polityki i jej języka). Gdy przed 1939 r. esencjalizm był utożsamiany z awangardą, to po 1956 r. stał się także partnerem... klasycyzmu. Modernistyczny esencjalizm przemieszczał się w XX w. także pomiędzy koncepcjami uniwersalności sztuki i jej lokalności, a w zależności od kontekstu historycznego pełnił różne funkcje.

Esencjalizm wczesnego modernizmu konstytuowało napięcie pomiędzy uniwersalizmem i lokalnością (np. w twórczości Malczewskiego czy Berenta), natomiast po 1918 r. esencjalizm stał się składnikiem uniwersalistycznych i antytradycjonalistycznych. idei awangardowych. Napięcie pomiędzy uniwersalizmem i lokalnością było nierozwiązywalnym dramatem w twórczości Witkacego, niesprzeczne formuły znaleźli dla niego natomiast inni pisarze, np. Berent, Iwaszkiewicz, Nałkowska, Gombrowicz, Leśmian czy Schulz. Po 1945 r. esencjalizm stał się sprzeciwem wobec totalitaryzmu: zarówno jako koncepcja uniwersalności kultury («Wieczne Teraz» klasycyzmu) oraz jako obrona tożsamości lokalnego charakteru kultury narodowej (renesans romantycznej idei samostanowienia narodu, lokalności małych wspólnot, etc.)[41]. Charakterystyczna była też ewolucja samego uniwersalizmu – od wczesnomodernistycznej i awangardowej apologii wolności jednostki i lokalnych determinant kulturowych po odkrycie konstytutywnej dla tożsamości człowieka kategorii różnicy (już dla Gombrowicza uniwersalizm jest «straszny», choc właśnie ambiwalencja uniwersalizmu i lokalności jest jednym z głównych «napięc kierunkowych» w jego twórczości).

Współistnienie uniwersalności i lokalności (od chwili, gdy uniwersalizm secesji

[41] O analogicznych zagadnieniach w historii sztuki zob. m. in. T u r o w s k i, A. *Wielka utopia awangardy. Artystyczne i społeczne utopie w sztuce rosyjskiej 1910–1930.* Warszawa, 1989; P i o t r o w s k i, P. *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 r.* Poznań, 1999; t e n ż e, *Post-War Central Europe: Art, History and Geography.* Krasnogruda, 1998, nr 8, 27–34. O idei sztuki czystej jako «rezerwatu» zob. S ł a w i ń s k i, J. *Rzut oka na ewolucję poezji polskiej w latach 1956–1980.* – In: *Przypadki poezji...*

był budowany przez absorpcję rozmaitych tradycji narodowych i regionalnych)[42] jest jednym z podstawowych dylematów modernizmu, który przemieszcza się pomiędzy biegunem pełnej harmonii a ich całkowitą sprzecznością. *Notabene*, ponurą karykaturą tego dylematu był socrealistyczny slogan o sztuce narodowej w formie, ale socjalistycznej w treści...

Modernizm w literaturze polskiej (prolegomena do wstępnego zarysu szkicu)

Kluczową kwestią opisu modernizmu w Polsce jest rekonstrukcja wyznaczników nowoczesności jako paradygmatu obejmującego zjawiska nie tylko różnorodne i odmienne, ale też przeciwstawne. Do paradygmatu «nowoczesności» należały bowiem od początku XX w. zarówno zagadnienia identyczne w literaturze całej Europy, jak i takie, które były zupełnie różne w poszczególnych krajach. Historia w XX w. była przecież inna w Anglii, Skandynawii, Francji, w Szwajcarii, w Niemczech, w Polsce, w Rosji, na Bałkanach, a także w USA czy Ameryce Południowej. Tak więc do problemów «nowoczesności» należały – w różnych krajach z różną intensywnością – zagadnienia artystyczne i pozaartystyczne, literackie oraz nie mające nic wspólnego z literaturą. Rzecz w tym, że modernizm nie był *de facto* ruchem tylko literackim (artystycznym), choć literatura (i sztuka) były w nim najważniejszymi wartościami oraz sposobami ich ekspresji. Ujmując rzecz najzwięźlej: modernizm był wielką rewizją dziewiętnastowiecznego modelu świata – zarówno próbą jego radykalnej zmiany, jak i ocalenia jego dorobku. Jako rewizja modernizm był najdosłowniej – używając formuły S. Brzozowskiego – „buntem kwiatu przeciw swym korzeniom". Jako obrona kultury przed nowymi zagrożeniami, modernizm był również wielką hermeneutyką jej dotychczasowego dorobku. Toteż w centrum modernizmu nie znajdowały się wyłącznie zagadnienia artystyczne (tu: literackie), lecz przede wszystkim społeczne, filozoficzne, antropologiczne, religijne, etyczne, obyczajowe, (np. erotyczne), etc., które literatura modernizmu na swój sposób filtrowała, wyrażała, diagnozowała lub po prostu odkrywała, zanim trafiły do jakiejś specjalistycznej dziedziny wiedzy. Najwybitniejsi polscy pisarze XX w. są przecież równocześnie modernistycznymi myślicielami (Irzykowski, Gombrowicz, Witkacy, Miłosz, J. Mackiewicz, Stempowski, Wat, Herling-Grudziński, Lem, Herbert, Odojewski, Grynberg, J. J. Szczepański, i in.). W ich twórczości istnieje oczywiście problem poetyki literatury nowoczesnej, ale kwestia, jaka powinna być ta literatura, podporządkowana jest nie tyle analizie języka artystycznego, co pytaniom o filozofię człowieka, koncepcję społeczeństwa, o miejsce w nim kultury i o sens historycznych doświadczeń XX w. dla wiedzy o tym, kim jest człowiek.

Gdyby więc w sposób skondensowany nazwać zagadnienia, które – obok artystycznych – były w literaturze minionego wieku wyznacznikami nowoczesności, to wymienić by trzeba np. takie: rewolucja naukowa i jej konsekwencje polegające na podważeniu jednowymiarowego, ciągłego, obiektywnego, substancjalnie stabilnego

[42] Np. elementów sztuki chińskiej, japońskiej, afrykańskiej, islamskiej, wikingów, Celtów, antyku, gotyku, rokoko, etc.

obrazu świata (Dedekind, Boltzmann, Einstein, Godel, Heisenberg, Bohr, Planck, Cantor)[43]; psychoanaliza i nowa psychologia; miejsce erotyki i seksualności w życiu człowieka[44]; płec w kulturze[45], społeczny status kobiet (emancypacja) i rozmaite zagadnienia feminizmu[46]; wielokulturowość; odkrywanie wszelkich odmian Inności jako nowych obszarów doświadczenia (także innych kultur); formy i treści totalitaryzmu (komunistycznego i nazistowskiego); konfrontacja liberalizmu i totalitaryzmu; nacjonalizmu i uniwersalizmu (kosmopolityzmu); pamięć w świadomości społecznej; rozmaite formy ludobójstwa (w tym Holocaust); problemy etnologii, historii, religii, ideologii, antropologii filozoficznej; nowe rozumienie języka i miejsca systemów werbalnych w kulturze; zagadnienia komercjalizacji kultury[47]; wzorce i stereotypy kultury masowej; wzajemne relacje wartości «niskich» i «wysokich»; miejsce odbiorcy w sztuce; stereotypy w modelowaniu obrazu świata przez media albo przez propagandę; swoistość i nieswoistość sztuk jako odmiennych systemów semiotycznych; epistemologiczne, ontologiczne i estetyczne problemy reprezentacji świata, wyrażania i komunikowania; cenzura jako źródło tabu w dyskursach na tematy publiczne, etc. Modernizm był, co prawda w bardzo długiej perspektywie konsekwencją procesów industrializacji, jednak w samej sztuce był wieloaspektową teorią kultury i jej wytworów, badaniem kulturowych aspektów i konsekwencji nowoczesności – zwłaszcza dla rozumienia człowieka[48].

W takim modelu modernizmu w literaturze polskiej istnieje więc równorzędne miejsce dla skrajnie odmiennych idei «nowoczesności», jak np. w twórczości Przybosia i Miłosza czy Herberta i Białoszewskiego, Różewicza i Szymborskiej, jak również Przybyszewskiego, Berenta, J. Mackiewicza, Wittlina, Kuśniewicza, Odojewskiego, Herlinga-Grudzińskiego oraz wielu innych pisarzy. Nie o nazwiska jednak tu chodzi, lecz o takie ustabilizowanie rozumienia «modernizmu» w historii literatury polskiej XX w., które nie będzie uwikłane tylko w jedno, arbitralnie przyjęte rozumienie «nowoczesności». Ono samo jest przecież dziś także naszą teoretyczną konstrukcją, współczesną interpretacją idei, problemów czy wybranych elementów poetyki. Rekonstrukcja nowoczesności w literaturze nie może wiec polegać tylko na opisie tej czy innej strategii wysłowienia, która, *notabene*, będzie wyodrębniana zawsze na podsta-

[43] Everdell, W. R. *The First Moderns...*

[44] Stevens, H. C. (ed. by) *Modernist Sexualities*. Manchester – New York, 2000.

[45] Np. Izerberg, G. N. *Modernism and Masculinity* Chicago – London, 2000; Kim Skott, B. *The Gender of Modernism*, 1990.

[46] Kime Scott, B. *Refiguring Modernism*. Vol. I. *The Women of 1928*; Vol. II. *Postmodern Feminist Readings of Woolf, West, and Barnes*. Bloomington, 1995.

[47] W piśmiennictwie polskim klasycznym tekstem jest tu J. Stempowskiego *Chimera jako zwierzę pociągowe*. Warszawa, 1933. Por. Willison, Gould, Chernaik, (ed. by) *Modernist Writers and the Marketplace*. London, 1996.

[48] Tate, T. *Modernism, History and the First World War*. Manchester – New York, 1988; Miller, T. *Theorizing Late Modernism*. – In: *Late Modernism. Politics, Fiction, and the Arts between the World Wars*. Berkley, 3–25; Jay, M. *Modernism and the Specter of Psychologism*. – «Modernism/Modernity», 3.2 (1966), 93–111; North, M. *The Public Unconscious*. – In: *Reading 1922. A Return to the Scene of the Modern*. Oxford, 1999. Everdell, W. R. *The First Moderns...*; Kronfeld, C. *On the Margins of Modernism. Decentering Literary Dynamics*. Berkeley – London, 1993; Kołakowski, L. *Cywilizacja na ławie oskarżonych*. Wyb. P. Kłoczowski. Warszawa, 1990, 195–214.

wie arbitralnych kryteriów przyjętych przez interpretatora. Literatura modernizmu nie znała przecież identycznego dla wszystkich wyznacznika nowoczesności, a historia literatury potrafiła już niejeden raz zadrwić sobie z tych jej Napoleonów, którzy uwierzyli, że noszą go w plecaku...

Historyk literatury piszący o modernizmie w Polsce musi więc przedstawic różne koncepcje nowoczesności w literaturze, ponieważ dopiero wszystkie razem – jako swoje radykalne zaprzeczenia i dopełnienia – tworzą zjawisko, które można nazywac «modernizmem». Dziś przecież nikt z nas nie może wiedzieć, które z dwudziestowiecznych rozumień *modernity* będzie inspirować przyszłe pokolenia pisarzy. Warto pamiętać, że historia literatury XX wieku, także literatury polskiej, to historia szybkich dewaluacji kolejnych koncepcji «nowoczesności» w sztuce, a nawet ich odrzucania przez kolejne pokolenia[49].

* * *

Największą wadą podziałów literatury polskiej XX w. na okresy nie jest, jak się często podkreśla, «plasterkowanie» historii literatury, lecz ich nieprzydatność do opisu literatury polskiej XX w. jako całości. Najwygodniejszym terminem, który z mniej więcej spójnej perspektywy umożliwia opisanie rozwoju zjawisk literackich w ich ponad wiekowej różnorodności jest – spośród wielu możliwości – właśnie «modernizm»[50]. Jak zatem mógłby wyglądać historycznoliteracki schemat całości zwanej tu modernizmem?

Literatura polska XX wieku wyrasta z tzw. przełomu antypozytywistycznego końca wieku XIX. Pierwsze pokolenie polskich pisarzy i artystów modernistycznych przyswoiło sztuce polskiej główne idee artystyczne i filozoficzne Zachodu i Wschodu, idee autonomii sztuki, związku jej różnych dziedzin, powiązania literatury z wiedzą o człowieku (filozofią, psychologią, etnologią), ideę ponadnarodowego i transkulturowego charakteru motywów i środków artystycznych (secesja), a przede wszystkim ideę wieloznaczeniowości utworu niesprowadzalnego do sensu jako jednoznaczeniowej tendencji i utylitarnego zastosowania. Zasługą pierwszej formacji modernistów było m. in. zwrócenie uwagi na konwencjonalny charakter kreacji artystycznej, na społeczny, a nie indywidualny, charakter jej form; diagnoza kryzysu przedstawiania rzeczywistości i wpływu języka na jego rezultaty[51] oraz na odkrycie ludycznych źródeł sztuki (kabaret, parodia). Już w okresie Młodej Polski skrystalizowała się idea, że sztuka nowoczesna jest analizą, demaskacją, rezygnacją z gotowych form przedstawiania rzeczywistości (Irzykowski, Berent, Jaworski, Witkacy, Lemański), że zadaniem «nowej sztuki» jest dążenie do syntezy elementów, ich upraszczanie, wydobywanie z nich esencji (rozmaicie rozumianej) lub odrzucanie ich jako całkowicie sztucznych i umownych. Moderniści przełomu wieków porzucili więc natura-

[49] Por. Gombrich, E. *The Triumph of Modernism.* – In: tegoż *The Story of Art, Oxford*, 1989, p. 476; Witemeyer, H. (ed. by), *The Future of Modernism.* Michigan, 1997; Pippin, Robert B. *Unending Modernity.* – In: *Modernism as a Philosophical Problem. On the Dissatisfactions of European High Culture.* London, 1999, 160–179; Perloff, M. *21st-Century Modernism. The New Poetics.* Oxford, 2002; Gryglewicz, T. *Czy powrót modernizmu?* – «Teksty Drugie», 1994, nr 5–6.

[50] Por. Morawski, S. *Na tropach modernizmu...*, s. 78; Bocola, S. *The Art of Modernism...*

[51] Zob. Nycz, R. *Język modernizmu...*

listyczną ideę sztuki jako «kawałka życia» i «dokumentu etnograficznego». «Nowa sztuka» nie miała się zaczynać – jak dotychczas – od dodawania formy do przedmiotu, lecz odwrotnie: jej inicjalnym elementem stawała się forma, podczas kształtowania której przedmiot dopiero się wyłaniał. Począwszy od Van Gogha dla wszystkich modernistów jest oczywiste, ze sztuka nie jest kopiowaniem rzeczywistości, lecz jej konstruowaniem. Reguły tego konstruowania mogły być radykalnie odmienne (zarówno naturalistyczno-symbolistyczna idea «temperamentu artysty», kapelusz dadaistów, hybrydyczne utwory – «worki», montaże różnych zapisów, «jednorazowe» gatunki wypowiedzi, gry stereotypami, literackie *ready mades*, etc.), jednak idea ta trwa niezmiennie przez cały wiek XX we wszystkich dominantach modernizmu – wcielając się w rozmaite środki, estetyki, czy wartości. Jej efektem było usankcjonowanie pluralizmu literackich «mediów» (rodzajów, gatunków, stylów, konwencji, tematów), czyli impuls permanentnego przekraczania granic literatury. Po roku 1918 idea ta nie stanowi już dla nikogo ani odkrycia, ani wyzwania, jest po prostu abecadłem sztuki nowoczesnej, dzięki któremu tworzy się literaturę.

Pierwszy okres twórczości pisarzy-modernistów przypadł jednak na czas nieistnienia państwa polskiego, toteż dopiero powstanie II Rzeczypospolitej radykalnie zmieniło charakter modernizmu w Polsce, nadając mu charakter bardziej instytucjonalny[52]. Mimo radykalnej opozycji wobec pierwszej formacji modernistów, w latach 20-ych kontynuowano zainteresowanie głównymi ideami europejskiej «sztuki nowoczesnej» (nowej). W potocznym odczuciu zanikło rozumienie sztuki jako metafizycznego absolutu (typowe dla Młodej Polski), a głównymi hasłami stały się w literaturze wyznaczniki *modernité* (codzienność, potoczność, miasto) i nowoczesności (eksperyment, zabawa, deformacja, parodia, technika, forma). Jednak idee te wywodziły się faktycznie z wczesnomodernistycznych inspiracji przełomu XIX/XX (kubizm, futuryzm, dadaizm), chociaż po 1918 r. uważane były powszechnie za wyznaczniki radykalnego zerwania z literaturą poprzedniej dekady. A przecież także moderniści drugiej i trzeciej dekady XX w., identycznie jak artyści wczesnego modernizmu (*sic*!), nie byli zadowoleni z tego, co widzą i jakie są efekty tego widzenia w literaturze (sztuce). Dlatego, zarówno dla awangardzistów, futurystów, kubistów czy surrealistów, podobnie jak wcześniej dla symbolistów, ekspresjonistów czy klasycystów, idea przedstawiania świata oznaczała konstruowanie dzieła jako bytu autonomicznego – niezależnie od tego, czy był nim wczesnomodernistyczny pejzaż duszy, awangardowy tekst jako montaż, czy jednorazowy, sytuacyjny gatunek wypowiedzi (casus Białoszewskiego). Autonomiczny wobec rzeczywistości (w sensie mimetyzmu XIX w.) tekst modernistyczny stawał się jednak równocześnie uzależniony od figury autora i modalności jego mowy jako źródła kreacji rzeczywistości[53]. Moderniści awangardy sięgnęli też po kluczowy wynalazek kultury wczesnego modernizmu – po wizualizację tekstu (radykalnie, rzecz jasna, zmieniając jej sens). Secesyjny ornament zamienili w «teksty-obrazy» wymagające czytania z kilku perspektyw, a rysunki i zapisy nutowe dołączyli do zapisu werbalnego.

[52] B u r g e r, P. *Literary Institution and Modernization*. – In: *The Decline of Modernism*. Cambridge, 1992, 3–18.

[53] Zob. B o l e c k i, W. *Modalność – literaturoznawstwo i kognitywizm*. – In: *Sporne i bezsporne problemy współczesnej wiedzy o literaturze*. Pod. red. W. Boleckiego i R. Nycza. Wyd. IBL PAN. Warszawa, 2000.

Związek pomiędzy tymi dwoma okresami polskiego miał także charakter personalny. Po roku 1918 nadal tworzyli bowiem wybitni pisarze ukształtowani w pierwszej fazie modernizmu: np. Irzykowski, Berent, Witkiewicz, Nałkowska, Boy-Żeleński, Staff, Leśmian, Kasprowicz, Żeromski, Kaden-Bandrowski, Strug. Inni, dopiero debiutujący – jak Skamandryci, a nawet Wat – pozostawali pod bezpośrednim wpływem wczesnego modernizmu. Znaczenie rodowodu ich twórczości stało się wyraźniejsze w latach 30-ych, gdy zanikło zainteresowanie nowoczesnością awangardy, a odrodziło się w literaturze zainteresowanie wartościami transcendentnymi i wynikami nauk o człowieku – psychoanalizy, psychologii społecznej i interakcyjnej, seksuologii, teorii wyobraźni, percepcji, nowych koncepcji historii (Berent, Parnicki, Malewska) etc. Gdy w latach 20-ych dominował modernistyczny kult urbanizacji oraz nieograniczonych możliwości artystycznych i cywilizacyjnych (wyrażane poprzez odnowę języka i tematów literackich), to w latach 30-ych narasta zainteresowanie prowincją, psychologicznymi, ideowymi i społecznymi uwikłaniami jednostki i społeczeństwa oraz poczucie zbliżającej się katastrofy.

W wyniku II wojny światowej (dwóch okupacji – niemieckiej i sowieckiej), zniszczony został dorobek modernizacji poprzednich pokoleń – instytucje i struktura społeczna II Rzeczypospolitej. W czasie wojny zginęła lub umarła większość pierwszego pokolenia polskich modernistów (m. in. Irzykowski, Berent, Boy, Komornicka, Witkiewicz), umarli lub zostali zamordowani pisarze młodsi (m. in. Schulz, Pawlikowska-Jasnorzewska, Czechowicz, Sebyła, Piwowar, Baczyński, Gajcy, Trzebiński, Stroiński, Ginczanka), inni zostali zmuszeni do pozostania na emigracji (m. in. Gombrowicz, Wierzyński, Lechoń, Straszewicz, Vincenz, J. Mackiewicz, Toporska, Naglerowa, Hemar, Wittlin, Herling-Grudziński, Bobkowski, T. Terlecki, Chmielowiec, Haupt, Leo Lipski). Literatura, którą współtworzyli zarówno podczas wojny w Polsce, jak i poza jej nowymi granicami była naturalną kontynuacją modernizmu II Rzeczypospolitej. Natomiast w PRL po 1945, po trzyletnim przejściowym okresie nawiązań do piśmiennictwa poprzednich dekad, ciągłość literatury (jej związek z ideami, tematami i technikami modernizmu) została sztucznie przerwana w ramach eksperymentu socrealizmu, czyli sowietyzacji polskiej kultury (czego początkiem była stalinizacja kultury polskiej we Lwowie 1939 i w Wilnie 1940 r.). W tej sytuacji ciągłość modernizmu w literaturze polskiej XX wieku ocaliła literatura emigracyjna. Z kolei pisarze w Polsce, wyzwalając się stopniowo z komunistycznych ograniczeń cenzuralnych i intelektualnych, odkryli nowe obszary doświadczeń społecznych, indywidualnych i artystycznych (np. językowych). Te różnice pomiędzy literaturą emigracyjną a krajową należą do charakterystycznych składników modernizmu polskiego po 1945 r. Tradycją kluczową dla modernizmu w literaturze emigracyjnej były lata 30-te, dla literatury PRL – awangarda lat 20-ych, a tradycją negatywną tej ostatniej – socrealizm. Jeśli w literaturze emigracyjnej dominowała «klasyczna» koncepcja języka, to w literaturze krajowej znakomitym osiągnięciem były rozmaite – postawangardowe – warianty lingwizmu. To dzięki nim specyficzną cechą polskiego modernizmu stała się programowa nieufność wobec języka jako systemu i jego społecznych użyc. Po roku 1956 (bardzo selektywnie), a faktycznie po r. 1976 następuje w Polsce powolna osmoza obu literatur, której apogeum przypada na lata dziewięćdziesiąte, gdy modernistyczne utwory literatury emigracyjnej sprzed kilkudziesięciu lat (Miłosz, Gombro-

wicz, Herling-Grudziński, Wittlin, Haupt, Bobkowski, Leo Lipski, Józef Mackiewicz, Wat) stają się paradoksalnie partnerami najnowszej literatury krajowej i głównym obszarem zainteresowań krytyki. W latach 90-ych podział na literaturę emigracyjną i krajową przestaje istnieć, w wyniku czego łączą się ze sobą dwa różne warianty polskiego modernizmu. Opisanie «spotkania» tych dwóch modernistycznych tradycji czeka na swego badacza.

Mimo zmian ustrojowych i generacyjnych w ostatnich dekadach literatury XX w. żywe są inspiracje, jakie do literatury polskiej wprowadziły powojenne formacje modernistyczne, tzn. pokolenia: '56 i '68. W tym okresie odrodziły się dominanty charakterystyczne dla literatury II Rzeczpospolitej, jednak już w zupełnie innych konfiguracjach. Miejsce symbolizmu zajęły: witalizm, poetyckość, konwencjonalizm i relacjonizm. Faktycznym końcem systemu literackiego PRL było, co prawda, zniesienie cenzury, ale nie był to przecież koniec modernizmu jako nadrzędnej całości w literaturze polskiej XX w. W ostatnich dekadach tradycje modernistyczne są nadal obecne w twórczości pisarzy, którzy debiutowali zarówno w ciągu ostatnich dziesięcioleci (np. Iwaszkiewicz, Miłosz, Malewska, Herbert, Szymborska, Różewicz, Herling-Grudziński, Hartwig, J. J. Szczepański, Białoszewski, Terlecki, Odojewski, Lipska, Stachura, Barańczak, Zagajewski) jak i w ostatnich latach (np. Huelle, Chwin, Tokarczuk, Stasiuk, Bolecka, Szewc, Libera, J. Szubert). Te tradycje ożywiła także przypadająca na ostatnia dekadę XX w. polska recepcja najważniejszych osiągnięć modernizmu zachodniego, np. dzieł Junga, Nietzschego, Malinowskiego, Frazera, Ortegi y Gasseta, Fromma, Brocha, Eliota, Becketta, Kafki i wielu, wielu innych. Paradoksalnie rewitalizacji idei modernizmu towarzyszą próby wyjścia poza tradycję modernistyczną, czemu służy m. in. postmodernizowanie najoryginalniejszych utworów polskiego modernizmu[54], a przede wszystkim adaptacja haseł postmodernizmu w rozmaitych jego wersjach, np. jako dekonstrukcja kanonów estetycznych i ideowych, nobilitacja i kanonizacja kultury masowej, idea wyczerpania języka, koncepcje programowego tworzenia tekstów ze stereotypów literackich, antyliteratury, «psucia» i «banalizacji» oraz estetyzacja i inkorporacja mechanizmów rynku do poetyki tekstów (np. Gretkowska, Bieńczyk, Pilch, Burzyńska, Mirkowicz, pisarze z kręgu «Fa-Artu», «Lampy i Iskry Bożej»). Trudno jednak dziś orzekać, czy te zjawiska są przekroczeniem granic modernizmu czy jedynie kolejnym wariantem jego dominant[55]. Analiza historycznoliteracka nie jest bowiem jeszcze możliwa ze względu na zbyt mały dystans czasowy. „Tu przerwał, lecz róg trzymał...".

[54] Pisałem o tym w artykule pt. *Postmodernizowanie modernizmu*. – In: *Polowanie na postmodernistów (w Polsce)*. Kraków, 1999, 43–61.

[55] Jest to stały motyw prac poświęconych przemianom w myśli i sztuce ostatnich dekad, relacjom modernizmu i postmodernizmu, awangardy i po/st/neo/awangardy. Zob. m. in. Hussakowska-Szyszko, M. *Spadkobiercy Duchampa?*. Kraków, 1984; Krakowski, P. *O sztuce nowej i najnowszej*. Warszawa, 1984; Morawski, S. *Na zakręcie*. Kraków, 1985; Everdell, W. R. *The Furst Moderns...*; Poprzęcka, M. *O złej sztuce*. Warszawa, 1998; Higgins, D. *Pięć mitów postmodernizmu*. – In: tegoż *Nowoczesność od czasów postmodernizmu oraz inne eseje*. Wybór, opracowanie i posłowie P. Rypson. Gdańsk, 2000.

Modernism in 20th Century Polish Literature (prolegomena)

The paper is based on the assumption that the term 'Modernism', which emerged in Polish literature more than a century ago, has still not found an unambiguous and precise application or meaning accepted by all Polish historians of literature. In Polish history of 20th century literature the term 'Modernism' is related to at least two difficulties: (1) the term per se, and (2) its subject.

Since issues of Modernism and traditions of modernity have been discussed copiously in western literary thought, the author of the current paper starts his argument by a critical review of the known interpretations of this issue and of the known modernism concepts in Poland. Initially, he examines in detail the term in its historical and modern context in Polish literary studies; then he moves on to discuss the second area of issues which is that of the subject. Having outlined the dominant trends in Polish literature – symbolism, vitalism, essentialism, relativism, conventionalism and poeticism, the author dwells on the issue of period drawing since the presented concept of Modernism in Poland can be broken down into several stages that are characterised by different prevailing traits of modernism.

The key issue in describing Polish Modernism should be related to outlining the determining factors of modernity as a paradigm that embraces not only various and varying phenomena but also opposite phenomena, i.e. it encompasses some trends that are identical in European literature and other developments that differ completely in the different European literatures. One important task of the text is to present the entirety of the historical and literary scheme that we call Modernism and that would justify the author's concept revising the narrower understanding of Polish Modernism.

Włodzimierz Bolecki: Professor, Dr. Hab., works at the Institute of Literary Studies (IBL) in Warsaw and the University of Lodz. His important publications include: *A Poetic Model of Prose Between the Two World Wars* (1982, 1996); *Pre-Texts and texts. Intertextuality in 20th Century Polish Literature* (1991, 1998); *Hunting Postmodernists* (1999); *Conversations with Gustaw Herling-Grudzinski* (1997, 2000). Author of numerous monographs, papers and teaching materials. Member of the «Teksty Drugie» Editorial Board.

БАН
БИБЛИОТЕКА

Magda Karabełowa (Sofia)

Postmodernistyczny *software* umysłu lub co wynika z bułgarskiego postmodernizmu

W swoim programowym tekście *Modernizm i postmodernizm*[1] francuski socjolog Gilles Lipovetsky mówi, że pojawiające się w ostatnich latach XX wieku dwuznaczne pojęcie p o s t m o d e r n i z m ma na celu oznaczenie w jakiś sposób artystycznego i literackiego życia współczesności i w praktyce stawia pytanie, czy możemy mówić o początku nowej epoki w sztuce, wiedzy i kulturze – z przynależnymi im wartościami, mentalnością i postrzeganiem świata. Aby przystąpić do takiego doświadczenia musimy oczywiście przede wszystkim określić, co należy do minionego prepostmodernistycznego okresu, który był okresem bardzo różnym dla zachodnio- i wschodnioeuropejskich kultur, jak również dla ich literatur narodowych. Po dokonaniu takiego podsumowania lub przynajmniej jego próbie będziemy mogli pozostawić przeszłości to, co do niej należy. W ten sposób to, co nowe, będzie mogło nabrać własnego oblicza, z własną pamięcią, chronologią i genealogią.

Jest rzeczą ogólnie wiadomą, że lansowanie pojęcia «postmodernizm» związane jest z zamiarem wyniesienia go do rangi globalnej hipotezy, która miałaby naznaczać drogę kultury i literatury w ostatnich dekadach XX wieku. W wariancie wschodnioeuropejskim te dziesięciolecia stanowią proces nader różniący się od wariantu zachodnioeuropejskiego – różniący się i trudny jako przejście od jednego systemu do drugiego. Bałkański wariant tej transformacji to przedmiot całkiem innej rozmowy, innego dyskursu. Wynika to nie tylko z niespokojnej sytuacji i wojen w tym regionie, lecz i z tego, że nowe typy społeczeństw, w tym także bułgarskie, w założeniu demokratyczne i swobodne, o nowym typie kultur odpowiadających tendencjom współczesnej epoki, nie podążyły dokładnie w wytyczonym i zaplanowanym kierunku.

By odpowiedzieć na pytanie, czy w narodowej literaturze istnieje postmodernizm, należy przede wszystkim określić treść i rodzaj narodowego modernizmu, jego rodowych powiązań i zasadniczych funkcji historyczno-kulturalnych, a następnie – stwierdzić, jak doszło do naruszenia logicznego biegu rzeczy (dotyczy to literatury zarówno polskiej, jak i bułgarskiej), zwłaszcza po drugiej wojnie światowej, kiedy «realizm socjalistyczny» pozostawił swoje piętno i modelowe myślenie na okres kilku dziesięcioleci.

Diagnozą i zdefiniowaniem postmodernizmu jako pierwsi zajęli się filozofowie i socjolodzy, a także kulturolodzy i teoretycy literatury. Analizy Daniela Bella dotyczące postmodernizmu prowadzą nas do jego szeroko dyskutowanej monografii *Kulturowe sprzeczności kapitalizmu*[2] z roku 1966, która miała odegrać rolę uargumento-

[1] L i p o v e t s k y, G. *Modernism and Postmodernism.* (Cyt. wg. tłumaczenia bułgarskiego: Л и п о в е ц к и, Ж. *Модернизъм и постмодернизъм.* – «Литературна мисъл», 1993, № 5, 96–121.)

[2] B e l l, D. *Kulturowe sprzeczności kapitalizmu.* Przeł. P. Amsterdamski. Warszawa, 1994.

wanej zapowiedzi pojawienia się i umocnienia pojęcia «postmodernizm». Możemy przyjąć lub odrzucić teorię Bella (zwłaszcza jej drugą część), ale monografia ta niewątpliwie jest częścią głośnego początku postmodernistycznej przygody. Liczne prace Zygmunta Baumana również legły u fundamentów naszego postmodernistycznego domu.

Jak jednak w skrócie wygląda problem postmodernizmu, a ściślej, jak się podchodzi do niego w polskiej i bułgarskiej świadomości kulturowej i w tekstach, poświęconych temu problemowi?

Jak pisze Włodzimierz Bolecki w swoim artykule *Postmodernizowanie modernizmu*[3], w Polsce postmodernizm został odkryty równocześnie z obaleniem komunizmu. W ten sposób pojęcie «postmodernizm» w szczególny sposób łączy problemy polityczne z artystyczno-twórczymi i estetycznymi. Jako że nowa epoka transformacji wymaga nowej nazwy, to w jej polskim wariancie przyjęta zostaje nazwa «postmodernizm», ponieważ zachodnia socjologia poprzez swoich najznamienitszych apologetów zdążyła go już przekształcić w d u c h o w e p r o g r a m o w a n i e i o b j a w i e n i e, w coś, co ja sama określam jako próbę postmodernistycznego s o f t w a r e'u u m y s ł u i z m y s ł ó w.

Jeślibyśmy przedstawili uogólnione rezultaty polskich badań kulturologicznych i porównali je z wnioskami uczonych bułgarskich, którzy o wiele mniej zajmowali się teorią i modelowaniem postmodernizmu, to dostrzeglibyśmy następujące podstawowe momenty, dotyczące kultur obydwu tych narodów w XX w.

W polskim literaturoznawstwie i kulturoznawstwie nawarstwienie zmian politycznych i estetycznych pod kątem postmodernizmu jest nierzadko nader dosłowne. Stwierdzają to Ryszard Nycz, Włodzimierz Bolecki, Aleksander Fiut i inni badacze. W polskim literaturoznawstwie dyskusja na temat postmodernizmu toczy się na powierzchni i jest dostrzegalna nieuzbrojonym okiem, ale trudno byłoby twierdzić, że zjawisko to posiada znaczną głębię. Mnie jako zagranicznej polonistce, lecz także jako uczonej zajmującej się swoją literaturą narodową i zachodzącymi w niej procesami, postmodernizm w Polsce przypomina rodzaj komputerowej komendy przejścia i połączenia trzech różnych plików – modernistycznego, socrealistycznego i postmodernistycznego. Mimo znacznej liczby publikacji w ostatnim dziesięcioleciu polscy literaturoznawcy wciąż jeszcze nie doszli do ostatecznego rozstrzygnięcia pytania: „co to jest postmodernizm i czy ma on odpowiedni grunt w polskiej literaturze", ale wyraźnie są już tą dyskusją znużeni. Jeszcze mniej badany jest ten problem we współczesnym literaturoznawstwie bułgarskim, odpowiedzi są nader fragmentaryczne, a dyskusja na temat postmodernizmu bywa sprowadzana tylko do pojawienia się i oceny kilku powieści i cyklów wierszy, co nie wydaje mi się zbalansowaną metodą oglądu tego zjawiska ze wszystkich stron.

Całkiem uzasadnione wydaje mi się pytanie, które Włodzimierz Bolecki zadaje w cytowanym już tekście: czy w przypadku trzech wielkich polskich prozaików i dramatopisarzy: Stanisława Ignacego Witkiewicza (Witkacego), Witolda Gombrowicza i

[3] B o l e c k i, W. *Postmodernizowanie modernizmu*. – «Teksty Drugie», 1997, nr 1/2, 31–46 (który miałam przyjemność przetłumaczyć na bułgarski dla czasopisma uniwersyteckich pań w 2000 roku, nr 2)

Brunona Schulza chodzi o uznanie ich za «ojców postmodernizmu», czy o to, że ich estetyka i filozofia artystyczna zawierają istotne cechy modernizmu. W takim razie z czym mamy do czynienia: z samym zjawiskiem czy z jego zamianą?

Jeśli spojrzymy na literacką mapę Bułgarii na początku XX w., czyli w niewiele ponad dwadzieścia lat po wyzwoleniu spod niewoli tureckiej (1878 r.), to specjaliści dobrze wiedzą, co znajdziemy: pismo «Misył» («Myśl») Krystio Krystewa i Penczo Sławejkowa, które zapoczątkowuje nowoczesne bułgarskie literaturoznawstwo i nowoczesne myślenie, ideologię indywidualizmu, raczkujący bułgarski symbolizm, który wyniesie bułgarską poezję na europejski i światowy poziom, i w zaledwie dwa dziesięciolecia później, po pierwszej wojnie światowej – wtargnięcie na scenę literacką poety Geo Milewa i jego pisma «Wezni» («Waga»), na łamach którego poeta podejmie zaciekłą walkę w obronie Stanisława Przybyszewskiego i jego recepcji w Bułgarii, a także recepcji Strindberga, Hamsuna i Ibsena.

Bułgarski poeta-ekspresjonista Geo Milew pojmuje recepcję Przybyszewskiego w Bułgarii jako „polską część" i „polską kontynuację" recepcji Nietzschego w naszym kraju. Dzieje się tak, jak chce autor teorii «nagiej duszy»: jest ona odbierana jako kontynuacja teorii «nadczłowieka». Tak więc, aby mówić bułgarskim postmodernizmie w ogóle, należy prześledzić jeszcze kilka tematów z czasów modernizmu. Do faktów ogólnie znanych należy również ten, że recepcja wspomnianych wyżej pisarzy, z której nas interesuje recepcja Nietzschego i Przybyszewskiego, pokrywa się z ogólnym modernistycznym klimatem przygnębienia, cierpiętnictwa i dekadencji, lecz także z kryzysami i depresjami, spowodowanymi przez trzy wojny bałkańskie i dwie nasze narodowe katastrofy.

Czas wyraźnie pokazał, że Przybyszewski przegrał swoją ambitną bitwę ze sławą Nietzschego i że nie został duchowym tytanem, ale dla bułgarskiego modernizmu, dzięki aktywnym wysiłkom Geo Milewa, polski Szatan ze swoją dwudziestoletnią recepcją w Bułgarii (jego sztuki grane były w Bułgarii niemal do jego śmierci) odegrał inną, i to bardzo ważną rolę. Osoba, twórczość, a i legenda Przybyszewskiego, stworzona przez niego samego, zostały przekształcone przez Geo Milewa na łamach pisma «Wezni» w część sporu o bułgarski modernizm. Teoretyczne poglądy Przybyszewskiego przekształciły się zaś w jedne z najbardziej cytowanych i najbardziej słuchanych w obronie i umacnianiu się raczkującego bułgarskiego modernizmu. Tak więc oryginalny jako twórczość czy nie, Stanisław Przybyszewski w swojej bułgarskiej recepcji przekształca się w coś innego: w część innego *software*'u, który bardzo efektownie i efektywnie realizuje narzucone mu funkcje w wielkim sporze za i przeciwko modernizmowi – sporze, w którym obdarzony temperamentem Geo Milew nazywa poezję Penczo Sławejkowa „wypisami zaopatrzonymi w przykłady" i charakteryzuje Bojana Penewa słowami „fajtłapa i niekompetentny".

Bardzo interesujące jest twierdzenie, które ja osobiście podzielam, że o prawdziwej recepcji twórczości Przybyszewskiego w Bułgarii raczej nie można mówić. Chodzi tu w gruncie rzeczy o recepcję literackiej legendy o postaci Przybyszewskiego, która dzięki swojej widowiskowości staje się elementem walki o umocnienie bułgarskiego modernizmu i bułgarskiej modernistycznej recepcji świata.

By zrozumieć wyraźnie, jakie są parametry tej ważnej w sensie nie tyle taktycznym, ile strategicznym bitwy, jaką Geo Milew prowadzi przeciwko Penczo Sławej-

kowowi i Bojanowi Penewowi z jednej strony i w obronie modernizmu oraz o gloryfikację twórczości i idei Przybyszewskiego z drugiej, należy stwierdzić, co następuje. Na początku XX w. w wyniku „spowolnionego i przyspieszonego rozwoju literatury bułgarskiej" (według określenia Georgi Gaczewa) w recepcji literatur obcych w Bułgarii, a zwłaszcza w recepcji literatury polskiej, która okazuje się jedną z literatur kształtujących oblicze bułgarskiego procesu recepcyjnego (razem z literaturą francuską, niemiecką i rosyjską), stają przeciwko sobie dwa modele recepcyjne: synchroniczny (Geo Milew) i asynchroniczny (Penczo Sławejkow i Bojan Penew).

Synchroniczny model Geo Milewa walczy o wypromowanie tylko i wyłącznie takich autorów-modernistów, wśród których szczególne znaczenie nadaje się Stanisławowi Przybyszewskiemu. Penczo Sławejkow i Bojan Penew wyobrażają sobie zaś, że lansując nieco opóźnione, lecz wysoce artystyczne przekłady takich największych polskich romantyków jak Adam Mickiewicz, rozbudzą zainteresowanie młodych poetów jego twórczością i «skłonią» ich nie tylko do zachwytu, lecz i do uznania jego poezji za swój model. Oczywiście ci sami młodzi poeci są już zdeklarowanymi symbolistami i czytaliby Mickiewicza dla przyjemności, doceniając go, lecz nie mogąc przyjąć jego romantycznej poezji jako wzorca.

To istotne wydarzenie w historii recepcji może zostać podsumowane następująco: Geo Milew postawił sobie taktyczne zadanie i zrealizował je w miarę możliwości przez synchroniczny model recepcyjny. Zdołał w tamtych czasach i w tamtej sytuacji kulturalnej oraz klimacie duchowym narzucić twórczość i idee Przybyszewskiego jako wzorcowe, a jego istnienie i postawę jako ważny argument w walce o umocnienie bułgarskiego modernizmu.

Z kolei Penczo Sławejkow i Bojan Penew przegrywają bitwę taktyczną o uznanie romantycznej poezji Mickiewicza za model robienia poezji, lecz odnoszą zwycięstwo strategiczne – nie tylko dlatego, że po tamtych czasach pozostają nam jedne z najlepszych przekładów i najcenniejszych interpretacji twórczości Mickiewicza, lecz i dlatego, że ich wysiłki wypełniają nasze romantyczne braki. Do tej świetnej bitwy, którą nazwalibyśmy «taktyka przeciwko strategii», włącza się duża część bułgarskich pisarzy i przekształca się ona w narodowy spór o bułgarską kulturę i duchowość poprzez dyskusję o charakterze i istocie bułgarskich recepcji. Bułgarscy pisarze – od Iwana Wazowa i Antona Straszimirowa do Geo Milewa i Ljudmiła Stojanowa – w praktyce nie roztrząsają problemu, czym jest modernizm i czy ma on u nas grunt, tylko zajmują się moralnym dylematem, dlaczego pensjonarki najchętniej czytają Arcybaszewa i Przybyszewskiego i jak powstrzymać to zainteresowanie młodzieży i jej zaciekawienie widokiem, kryjącym się pod męskimi pantalonami i damską spódnicą.

Oto w jakim typie modernistycznej atmosfery, z jakim nowoczesnym i klasycznym widzeniem świata – za i przeciwko modernizmowi, co w niemałym stopniu oznacza «za i przeciw Przybyszewskiemu» – należy postrzegać bułgarski postmodernizm, przerwany na ponad cztery dziesięciolecia przez realizm socjalistyczny.

Polskie literaturoznawstwo dyskutuje o tym, jak i o ile postmodernizm może być wiązany z Witkacym, Gombrowiczem i Schulzem i ten spór wydaje mi się o wiele konkretniejszy od nici, jakie bułgarscy filozofowie, socjolodzy kultury i literaturoznawcy muszą znaleźć, by powiązać nasz wciąż jeszcze niejasny postmodernizm z

jego rodzicem – bułgarskim modernizmem. Myślę, że łatwiej i wyraźniej można znaleźć takie powiązania i kontynuację w dziedzinie światopoglądu i recepcji, podczas gdy w aspekcie czysto literackim jest to o wiele bardziej mgliste i o wiele mniej rozpatrywane. Myślę również, że poezja szybciej i skuteczniej poradzi sobie ze «związywaniem nici» między modernistyczną a współczesną postmodernistyczną poezją bułgarską. Znacznie trudniej będzie z prozą.

Istnieje okres, którego długość i konsekwencje dla literatury polskiej i bułgarskiej wyraźnie się nie pokrywają. Wspomnieliśmy już o nim, chodzi o tak zwany «realizm socjalistyczny», polityczno-literacką metodę z czasów komunizmu, z którą literatura polska poradziła sobie o wiele wcześniej i bardziej zdecydowanie niż bułgarska, zmiatając ją pod szafę. Jeśli podążamy od modernizmu do postmodernizmu, cokolwiek by to oznaczało w praktyce, okres realizmu socjalistycznego musi koniecznie zostać zanalizowany i omówiony – rzecz, która w bułgarskim literaturoznawstwie jeszcze się nie zdarzyła. Są różne sposoby realizacji tego zadania; jednym z nich jest przyjrzenie się konsekwencjom «socrealizmu», które do niedawna nazywaliśmy rezultatami.

W praktyce literatura polska, a i cała polska sztuka wyzwoliła się z tak zwanego realizmu socjalistycznego już w latach sześćdziesiątych, gdy wielcy twórcy niemal jednomyślnie odmówili stosowania tej metody nawet dla zachowania pozorów. Nie mówimy o małej grupce oddanych partii pisarzy socrealistów, wychwalanych przez ówczesną oficjalną krytykę, bo to nie oni określają fizjonomię polskiej literatury XX w. Od tego okresu zaczynają się tworzyć różnice między twórczą i osobistą postawą pisarzy bułgarskich i polskich. Niemała część polskich pisarzy, przy czym z całą pewnością byli wśród nich najbardziej wartościowi, odmówiła uznania członkostwa w partii komunistycznej za niezbędny warunek kariery twórczej. W przypadku Bułgarii było dokładnie na odwrót, bardzo niewielu pisarzy pozostało poza partią i to automatycznie wprzęgło bułgarską literaturę w dogmaty realizmu socjalistycznego. Polscy pisarze zaczęli na znak protestu wysyłać swoje książki do Paryża i publikować je pod pseudonimem w legendarnym wydawnictwie Jerzego Giedroyca. W tym samym czasie Bułgarzy nie dysponowali podobną emigracyjną instytucją i w dużej swej części byli skoszarowani w szeregach związku pisarzy, który ściśle przestrzegał linii partii komunistycznej. Reakcje pisarzy wobec otwarcie zideologizowanej prasy aż do lat 80-ych zdarzały się nader rzadko, pisarze w miarę możliwości radzili sobie z ezopowskim językiem lub szukali tematów poza współczesnością. W ten sposób w ciągu ostatnich trzech dziesięcioleci XX w. bardzo się rozwinęła w Bułgarii powieść historyczna, co jednak nie znaczy, że do lat 90-ych nawet nasi najwięksi prozaicy mogli łatwo się wyrwać z mocnych objęć socrealizmu i cenzury. Unikanie problematyki współczesnej i postaci nowego socjalistycznego człowieka należały do pośrednich sposobów nie-współuczestniczenia ze strony bułgarskich pisarzy. Na większą swobodę pozwalali sobie plastycy, a także kompozytorzy, którzy zaklinali się, że to czy tamto jest realizmem socjalistycznym, podczas gdy chodziło o otwartą awangardę lub głęboką filozoficzną refleksję. Cenzorzy nie zawsze zdawali sobie sprawę z tego, jak są nabierani...

Daniel Bell[4] twierdzi o kulturze modernistycznej, że jest antyburżuazyjna i bę-

[4] Bell, D. *Op. cit.*

dąc rewolucyjną w szerokim sensie tego słowa, jest w swej istocie demokratyczna. Te uogólnione wnioski Bella nie dotyczą jednak sytuacji w państwach postkomunistycznych oraz kultur w okresie transformacji i należy bardzo uważać przy przenoszeniu sformułowanych przez niego „kulturalnych sprzeczności kapitalizmu" na kultury i państwa, które nie były tradycyjnie kapitalistyczne i które teraz wchodząc w kapitalizm wykonują karkołomny szpagat: wysoko rozwinięte kultury i inteligencja na poziomie światowym, ale buksujące gospodarki, przechodzące na początku trzeciego tysiąclecia przez etap «pierwotnej akumulacji kapitału», który świat Zachodu zna jako proces z początków XIX w. W związku z tym myślę sobie, na jakiej też podstawie próbujemy szukać dobrze ukształtowanego postmodernizmu w bułgarskiej kulturze postsocjalistycznej, skoro chodzi o kraj, w którym mamy do czynienia ze skomplikowanym i dość konsternującym okresem, który na domiar wszystkiego buksuje. Skoro nasza transformacja jest jakąś imitacją i mimikrą, a nie głęboką przemianą, to dlaczego wymagamy od zjawisk literackich, które mają wyrazić tę przemianę, by były wartościowe i dobrze ukształtowane? Oczywiście jest to pytanie retoryczne.

Tocqueville powiedział, że pojedyncza jednostka, zwrócona ku sobie, uważa siebie za coś osobnego i w ten sposób rozpycha łańcuch pokoleń, w wyniku czego przeszłość i tradycje tracą swój prestiż. Uwolniony od tradycji człowiek nie ma już obowiązku czcić swoich przodków, którzy ograniczają jego absolutne prawo do bycia takim, jakim jest. Ten kult nowości i nowoczesności, cokolwiek by on oznaczał w naszych czasach, w pełni odpowiada aktualnemu stanowi rzeczy; w ten sposób postmodernizm przekształca się w instrument czy raczej klin, do którego ucieka się postmodernistyczny człowiek, by go wykorzystać przeciwko jedności, przeciwko teorii cykliczności w rozwoju kulturalnym, wierności w stosunku do mistrzów przeszłości w imię mobilnej, poliwalencyjnej i wyzwolonej kultury, cokolwiek by się rozumiało pod pojęciem «wyzwolona». A co się dzieje, zastanawiamy się, jeśli modernistyczna kultura i związane z nią tradycje nie były do końca zbudowane, jak jest w przypadku bułgarskim? Co pozwoliłoby im na to, by mogły być w sposób adekwatny burzone lub zmieniane, a nie po prostu zmiecione lub zastąpione czymś innym w imię niejasnych wartości i nihilistycznych zasad? Co zrobi postmodernizm, powiedzmy w swoim bułgarskim wariancie, z tym niehomogenicznym spadkiem, pozostawionym przez modernizm, który według znanego sformułowania Baudelaire'a tkwi w nierozerwalnym związku piękna z nowoczesnością i mody z przypadkiem? Jak dokona transformacji i strukturyzacji problemów i jakimi znakami je naznaczy?

Co jeszcze przepowiadają teoretycy modernizmu, co powinno być przebadane, odrzucone lub związane z postmodernizmem? Adorno charakteryzuje modernizm jako proces nieograniczonego samozaprzeczenia[5] i pod tym względem modernizm nie oszczędza nawet samego siebie. Znany modernistyczny paradoks Rosenberga[6] o «tradycji nowego» głosi zaś, że modernizm postrzega się jako burzenie i nieuniknione pozbawianie wartości tego, co postanawia definicja i w takim razie jedyną zasadą, która rządziłaby sztuką, jest sama zmiana. Podobnie jednak postrzega się także postmodernizm. W takim razie dalej dokąd? Czy postmodernizm jest jedyną alter-

[5] A d o r n o, T. *Teoria estetyczna*. Przeł. K. Krzemieniowa. Warszawa, 1994.
[6] Por. L i p o v e t s k y, G. *Op. cit.*

natywą widzenia świata i drogi kultury, czy też mamy go przyjmować z braku innych projektów kulturalnych?

Daniel Bell jest przekonany, że schemat modernizmu wyczerpał swoje energetyczne możliwości i jego negacja straciła swą twórczą siłę. Jak w takim razie możemy określić bułgarski postmodernizm – jako pierwociny, podglądactwo, nihilizm, «tumiwisizm»? Jakie miejsce w bułgarskiej przestrzeni kulturalnej zajmuje postmodernistyczne widzenie świata, jaka jego część wiąże się z recepcją i została wniesiona wraz z przekładami apologetów postmodernizmu; co jest snobizmem, a co autentyzmem? Czy mamy wyraźnie określone postmodernistyczne zapotrzebowanie, czy też sprawy wyglądają tak, jak w bajce o nowych szatach króla? Wciąż jeszcze skandujemy, że są nowe szaty, wciąż jeszcze nikt nie powiedział, że „król jest goły".

Nasza bułgarska rozmowa o modernizmie takim, jaki się zdarzył w naszej kulturze, już się odbyła i nie byłoby żadnych problemów z jej kontynuowaniem w części postmodernistycznej, gdyby nie pewne istotne «ale». Nie napisaliśmy sobie jeszcze podręcznika literatury okresu po drugiej wojnie światowej. Dopóki tego nie zrobimy, istniejąca luka grozić będzie różnorodnymi niebezpieczeństwami, a przeprowadzane przez nas interpretacje okażą się zbyt kuse na to, by stworzyć szaty, które – jak twierdzimy – zdjęliśmy przed dwunastoma laty, by je zastąpić innymi. Jak w takim razie poznać, czy nie jesteśmy wciąż jeszcze w samej bieliźnie, którą może w dodatku włożyliśmy na lewą stronę, by czytać postmodernistyczne abecadło od tyłu do przodu. Gauguin powiedział: „Chciałem wprowadzić twoje prawo do wypróbowania wszystkiego".

Próbujmy zatem, próbujmy się też bawić. Jeśli nasz postmodernistyczny *software* nie jest błędny albo pretensjonalnie obciążony cudzymi sensami, to powinien nas doprowadzić do ogrodu wiedzy.

Tłum. *Hanna Karpińska*

Postmodern Software of the Mind or What is It That Bulgarian Postmodernism Yields?

It is well known that promoting the concept of 'postmodernism' in West European humanities has been linked to elevating it to the status of a global hypothesis to outline the development of culture, and literature in particular, for the last decades of the 20th century. In their East European version, however, these decades of transition present a rather different and painful process while the Balkan dimensions make the specificity of political and spiritual change part of another debate and another discourse.

The author's aim in the presented text is to reveal the features of the reception of Polish Modernist authors (and St. Przybyszewski's reception in particular) by showing the ways in which it was used for the purposes of Bulgarian Modernism when fighting other literary trends (Geo Milev and the «Vezni» journal). Regardless of his originality or lack of such, Przybyszewski's reception in Bulgaria and his theory of the Naked Soul became a different thing altogether: part of a different type of mental software devoted to the cause of Bulgarian Modernism that fulfilled highly efficiently and effectively all its duties on Bulgarian soil. Since we cannot speak of Postmodernism without having covered extensively enough the preceding period, we come to the conclusion that unlike Polish literary scholars, we have not done our homework: we miss a serious and comprehensive study of 'socialist realism' – an ideological

and literary trend enforced in the 80s that separates the times of Modernism from those of Bulgarian Postmodernism, as incomplete as the latter may seem in its Bulgarian version.

While Western sociology is trying, through its renowned proponents, to turn postmodernism into a 'spiritual revelation' – a phenomenon which the author of this paper defines as an attempt at a Postmodern *software* of the mind – the task of East European (Bulgarian included) theoreticians of literature is the following: once they have conducted their debate on Modernism as it developed in each of the national literatures, they should put the final touches to the dangerously incomplete (at least in its Bulgarian version) and understudied period of 'socialist realism' in order to arrive at the similarities and differences characterising Bulgarian Postmodernism; they should put together its components and see whether the final product does not exhibit itself inside out.

Magda Karabelova: an Associate Professor of Comparative Literature at the Institute of Literature, BAS. She also teaches at the Faculty of Eurolinguistics at the New Bulgarian University. Project Leader of a number of international projects that include: «Odysseus is Travelling Home: the return of modern Slavic emigration literatures home», 1994–1999; «From Modernism to Postmodernism in Bulgarian and Polish Literatures: Literary and Cultural Interpretations of the End of the 20th Century». Compiler and editor of *Exile: Drama and Motivation* (1996), *Bulgarian Minority Literature after the Liberation* (1999).

Małgorzata Czermińska (Gdańsk)

Gombrowicz – oddalanie Polski i oswajanie Argentiny

W biografii i dziele Witolda Gombrowicza możemy dostrzec nietypowy przykład zjawisk typowych dla epoki nowoczesnej, takich jak masowe migracje ludności, konieczność konfrontacji własnej kultury z inną i związany z tą sytuacją (choć nie ograniczający się do niej) problem kryzysu tożsamości w kontekście relacji pomiędzy jednostką a wspólnotą, a także przekraczanie granic pomiędzy kulturą popularną i «wysoką». Lektura *Wspomnień polskich* i *Wędrówek po Argentynie* pozwala dostrzec pewne zjawiska w sposób niezwykle wyrazisty może właśnie dlatego, że teksty te są by tak rzec «produktem ubocznym» właściwej pracy pisarza. W kontekście dwu odległych i odmiennych od siebie wspólnot kulturowych oglądamy jednostkę, która prowadzi podwójną grę o tożsamość, ponieważ pracuje nad oswajaniem tego co obce (Argentyny) i jednocześnie dystansuje się od tego co swojskie (polskości).

Wspomnienia i *Wędrówki*, pisane jako pogadanki radiowe, przeznaczone były do obiegu popularnego w nowoczesnych mediach, a jednak odnajdujemy w nich refleksy tych samych problemów, które już znaliśmy z powieści (jak *Trans-Atlanyk*) i z elitarnego *Dziennika*. Zarazem dzięki nim możemy wyraźniej dostrzec dokonujący się w pisarstwie Gombrowicza ruch odwrotny, to jest czerpanie literatury «wysokiej» z «niskiej», bo przypominamy sobie, że u genezy tych dzieł autobiograficznych Gombrowicza, które pisarz traktował jak najbardziej serio, stoją gatunki paraliterackie, dziennikarskie: felieton (u początków *Dziennika*) i wywiad (w *Testamencie*).

Wspomnienia polskie i *Wędrówki po Argentynie* wiodą swój skromny żywot w cieniu słynnego *Dziennika*, choć powstawały równocześnie z jego drugim tomem i w niektórych punktach do niego nawiązują. To niewątpliwie Gombrowicz «lżejszego kalibru». Sam pisarz zresztą dał temu wyraz, określając w liście do Artura Sandauera te teksty jako „niewinne felietoniki, czysto zarobkowe"[1]. Mimo tego lekceważącego tonu i mimo faktu, że za życia nie doprowadził do wydania ich drukiem, musiał jednak przywiązywać do nich jakąś wagę, skoro je w swoich papierach zachował. Powrócił również do pewnych sytuacji, zdarzeń a także do pewnych opinii, wypowiedzianych w tych «zarobkowych felietonikach», pisząc pod koniec życia swoją intelektualną autobiografię, zatytułowaną *Testament*, publikowaną wcześniej jako rozmowy Dominika de Roux z Gombrowiczem. Widocznie znalazły się w owych «felietonikach» jakieś ziarna istotnej samowiedzy warte ocalenia, skoro trafiły po latach do gruntownego obrachunku z sobą samym, zawartego w *Testamencie*.

Wydaje się, że oba cykle zasługują na większe niż dotąd zainteresowanie niezależnie od tego, jaki ostatecznie stosunek miał do nich sam autor. Do tej pory najczęściej

[1] List z dn. 3 września 1959 r. – In: *Korespondencja Witolda Gombrowicza*. T. 1. *Walka o sławę*. Część pierwsza. *Józef Wittlin, Jarosław Iwaszkiewicz, Artur Sandauer*. Układ, przedmowy, przypisy Jerzy Jarzębski. Kraków, 1996.

(choć nie tylko) przywoływano je w roli źródła biograficznego oraz dla wycieniowania interpretacji niektórych poglądów pisarza[2]. Teraz spróbujmy jednak przyjrzeć się im jako odrębnej, samodzielnej całości pomimo, że zostały wydane w kształcie, co do którego pisarz nie rzekł być może swego ostatniego słowa. Skoro opracowywał redakcyjnie kolejne tomy książkowego wydania *Dziennika*, wprowadzając pewne zmiany w stosunku do odcinków pierwodruku, ukazujących się w na bieżąco w miesięczniku «Kultura», być może również *Wspomnieniom* i *Wędrówkom* nadałby jeszcze jakiś inny szlif, gdyby sam przygotował je do wydania.

Teksty te powstawały w latach 1959–1961 jako dwa cykle krótkich audycji (sam autor określił je terminem przyjętym już w nazewnictwie form radiowych jako «pogadanki») dla rozgłośni polskiej Radia Wolna Europa, od której pisarz otrzymywał przez pewien czas stypendium po rezygnacji z pracy w banku. Maszynopisy odnalazła wdowa po pisarzu, porządkując jego archiwum, dzięki czemu trafiły do pierwszego, paryskiego wydania *Dzieł zebranych*. Znalazły się «po sąsiedzku» w tym samym, jedenastym tomie (1977) i zazwyczaj tak były potem wznawiane, scalając się w pamięci czytelników jako dyptyk, ukazujący czasy dwudziestolecia międzywojennego a następnie wybrane doświadczenia argentyńskie. Łączną lekturę obu cykli usprawiedliwia jednak nie tylko sytuacja stworzona przez wydawcę, ale przede wszystkim rama modalna i postać gatunkowa wypowiedzi. Te dwa zbiory uzupełniają się i oświetlają się nawzajem, pozwalając dojrzeć – dzięki istnieniu niewątpliwych cech wspólnych – także istniejącą między nimi wyraźną odmienność ujęcia.

Oba cykle należą do literatury dokumentu osobistego. Oba są adresowane przede wszystkim do odbiorców w kraju, co autor czasami wyraża wprost. Warto dziś pamiętać, że Radio Wolna Europa mimo zagłuszania było w Polsce słuchane i docierało do szerszego grona, niż publikowane na emigracji książki, przemycane w niewielkich ilościach lub w wyznaczonych bibliotekach naukowych dostępne nie dla zwykłych czytelników, a tylko dla badaczy, a i to z utrudnieniami. Zarówno *Wspomnienia polskie*, jak *Wędrówki po Argentynie* pisane są z elementami stylu gawędowego, z bezpośrednimi zwrotami do przyszłych słuchaczy, nie ma w nich jednak charakterystycznej dla *Dziennika* wyrafinowanej i agresywnej niekiedy gry z czytelnikiem, którego prowokuje się i wyzywa się na intelektualny pojedynek. „Pisałem dla wrogów" powiada Gombrowicz w *Dzienniku* z 1958 roku[3]. Natomiast w obu cyklach dominuje narracja nastawiona nie tyle na prowokację ile na poinformowanie i zaciekawienie odbiorcy, a akcenty ironii i drwiny choć oczywiście obecne, dozowane są dość oględnie.

Poszczególne odcinki, zawsze równej długości, mają rozmiary odpowiadające mniej więcej felietonowi. Każdy z nich posiada mniej czy bardziej wyrazistą dramaturgię wewnętrzną i własny temat, nie stanowi jednak zupełnie autonomicznej jednostki, ale w pewien sposób łączy się z pozostałymi, tworząc serię. Tyle da się w największym skrócie powiedzieć o podobieństwach między obydwoma zbiorami. Na tym tle można wyraźniej zasygnalizować istniejące między nimi różnice. Powiedzieć

[2] Jarzębski, J. *Nota wydawnicza. Wspomnienia i wędrówki.* – In: Gombrowicz, W. *Wspomnienia polskie. Wędrówki po Argentynie.* Kraków, 1999; Kott, J. *Autobiografia młodego pisarza*, tamże; Chądzyńska, Z. *Witoldo Gombrowicz w Argentynie*, tamże.

[3] Gombrowicz, W. *Dzieła.* T. VIII. *Dziennik 1957–1961.* Kraków, 1986, s. 42.

o nich, że oba należą do obszaru literatury dokumentu osobistego, znaczy uczynić zaledwie pierwszy krok, zważywszy że właściwie wszystko, co Gombrowicz napisał, nasycone jest autobiograficznością. Oczywiście jest to autobiograficzność przetwarzana i kształtowana na rozmaite sposoby, modelowana i konstruowana w procesie gry z czytelnikiem aż do takiego stopnia, że pisarz osiąga w pełni świadomie uformowany wizerunek swego drugiego «Ja», istniejącego w świecie tekstowym. Autobiografia zawsze jest w jakimś stopniu opowieścią o sobowtórze, a pisanie o sobie staje się procesem stopniowego kreowania tego sobowtóra. Gombrowicz wypowiada to wyjątkowo jasno i dobitnie w zakończeniu *Testamentu*, nie zostawiając czytelnikowi najmniejszych złudzeń co do różnicy pomiędzy sobą, jako człowiekiem prywatnym, a swoim sobowtórem, powołanym do istnienia w podszytym autobiografią pisarstwie. Relacja pomiędzy «Ja» i tym «Drugim» układa się tak, jak w znanych z tradycji literackiej opowieściach o sobowtórze, gdzie to on zyskuje władzę nad «Ja», niby cień z baśni Andersena, najpierw uniezależniający się od człowieka, by potem stać się jego panem.

> I dzisiaj ja, prywatny, żywy, jestem sługą tego oficjalnego Gombrowicza, tego którego zrobiłem. Mogę już tylko dopowiadać. Moje dawniejsze fermenty, gaffy, dysonanse, ta cała niedojrzałość męcząca... gdzież to jest? Na starość życie stało mi się łatwiejsze. Manewruję wcale zręcznie mymi sprzecznościami, głos mój się ustalił, tak, tak, mam już moje miejsce, funkcję, jestem sługą. Czyim? Gombrowicza.
>
> Czy mój bunt dawniejszy ożyje w czyjejś młodej, zdobywczej wyobraźni? Nie wiem. Ale ja? Czy zdołam zbuntować się jeszcze raz, na stare lata, tym razem przeciw niemu, Gombrowiczowi? Wcale nie jestem tego pewny. Przemyśliwałem nad rozmaitymi podstępami by wydostać się spod tej tyranii, ale choroba i wiek mnie osłabiły. [...]
>
> Zbuntować się? Ale jak? Ja? Sługa?[4]

Wspomnienia polskie i *Wędrówki po Argentynie*, powstające równocześnie z drugim tomem *Dziennika*, prezentują nie tylko wcześniejszą fazę procesu kształtowania Gombrowicza jako sobowtóra i pana wobec Gombrowicza prywatnego, ale operują też odmiennymi niż *Dziennik* metodami, a na dodatek różnią się między sobą.

Wspomnienia, mimo zaznaczenia kompozycyjnego podziału na poszczególne odcinki, posiadają dość spójną i ciągłą narrację. Zachowany maszynopis oryginału świadczy, że początkowo pisarz używał tytułu *Trochę wspomnień polskich*, co sugerowało zupełnie niezobowiązujący, fragmentaryczny i otwarty sposób swobodnego błądzenia myślą po przeszłości. Jednak stylizacja na niefrasobliwy, gawędowy ton nie może przysłonić faktu, że całość układa się w gruncie rzeczy w dość systematycznie uporządkowaną autobiografię pisarza na tle epoki. Już od szóstego odcinka tytuł ulega niewielkiej, ale znaczącej zmianie, stając się bardziej konwencjonalny i zarazem dopuszczający rozumienie w kategoriach pewnej gatunkowej całości. Zdaje się ona obiecywać, że odbiorca otrzyma nie «trochę», czyli jakąś niewielką garść wspomnień, ale coś w rodzaju powieści odcinkowej, która wyodrębnia z biografii pisarza, żyjącego od

[4] Gombrowicz, W. *Testament*. Warszawa, 1990, 105–106.

lat w Argentynie, zamknięty już okres jego przeszłości, objęty zdecydowanym tytułem: *Wspomnienia polskie*. Autobiografia tak ostatecznie zatytułowana, zarysowana jest z pozoru dość szkicowo, ale czytelnik bez trudu znajduje wyraźnie komponującą się całość. Zaczyna się jak należy, od początku, to jest od szkicu środowiska rodzinnego z informacjami o genealogii rodu, charakterystyki obojga rodziców. Dalej następuje autointerpretacja własnej sytuacji, przede wszystkim w konflikcie z matką, który autobiograf przedstawia jako źródło swego późniejszego zrozumienia roli zabawy w kulturze i pierwszy trening dialektycznego myślenia, tak wielką rolę odgrywający w uprawianej przez niego później sztuce dyskusji. Krytycyzm w stosunku do matki i dystans do ojca jest też ukazany jako fundament ukształtowanego później sprzeciwu wobec formy polskiej i wobec dojrzałości.

Kolejne odcinki przynoszą charakterystykę lat szkolnych i doświadczeń, które zostały wykorzystane w pierwszej części *Ferdydurke*. Epizod wojny z bolszewikami w 1920 roku przedstawił autor jako swoje pierwsze starcie z modelem militarno-heroicznego patriotyzmu, starcie, które powróciło wzmocnionym echem w *Trans-Atlantyku*, w opisie sytuacji Polaków, których wybuch drugiej wojny światowej zastał w Argentynie. Ten epizod biografii, omawiany w dwu tylko odcinkach *Wspomnień polskich*, wydaje się wart refleksji wnikliwszej, niż możliwa jest w niniejszym tekście. Pozwoliłoby to włączyć interpretację własnego zachowania, dokonaną przez Gombrowicza, w cały ciąg dramatycznych sytuacji biograficznych polskich intelektualistów XIX i XX w., na różne sposoby zmagających się z imperatywem uczestniczenia w zbrojnej walce o niepodległość. Zachowania te bądź to stawały się przedmiotem autointerpretacji i uogólnień, dokonywanych w dziennikach osobistych, wspomnieniach i utworach literackich, bądź też były omawiane w publicystyce, świadectwach pamiętnikarskich i naukowych opracowaniach biograficznych, stając się utrwalonymi społecznie wzorami zachowań, budzących kontrowersje i różnorodnie ocenianych. Do najbardziej znanych przykładów należy sytuacja Mickiewicza, który mimo podjętych starań nie wziął udziału w powstaniu listopadowym i był potem oskarżany, że spędzał czas na przyjęciach i romansach w gościnnych dworach szlacheckich Wielkopolski, podczas gdy w pobliżu, za granicą zaboru rosyjskiego, powstańcy ginęli w nierównej walce z carską armią[5]. Nieco inny przypadek znajdujemy w niedawno wydanym dzienniku antropologa Bronisława Malinowskiego. Zapiski te przynoszą zaskakujące świadectwo jego rozterek i poczucia niższości jako mężczyzny związane z tym, że nie uczestniczy w wojnie, toczącej się od 1914 r. Mimo głęboko ugruntowanego przekonania o sensowności swojej misji jako uczonego, prowadzącego badania antropologiczne na Nowej Gwinei, Malinowski obsesyjnie powraca do sprawy śmierci poniesionej w wojnie przez brytyjskiego oficera, który był pierwszym narzeczonym kochanej przez niego kobiety. Ona już dawno przebolała tą stratę, kocha Malinowskiego ze wzajemnością, która wkrótce doprowadzi ich do ślubu, a jednak nieszczęsny uczony wielokrotnie odnotowuje dręczące go nawet w snach poczucie, że nie stanął na wysokości zadania jako mężczyzna i jako Polak, pozostając w czasie wojny przy pracy naukowej[6].

[5] Por. np.: W i t k o w s k a, A. *Mickiewicz*. Warszawa, 1998.

[6] M a l i n o w s k i, B. *Dziennik w ścisłym znaczeniu tego wyrazu*. Wstęp i opracowanie Grażyna Ku-

W czasie Drugiej wojny światowej problem powracał w różnych postaciach. Kazimierzowi Wierzyńskiemu, przebywającemu na emigracji w USA, publicznie czyniono wyrzuty, że tylko pisze patriotyczne i zagrzewające do walki wiersze, zamiast zaciągnąć się do armii polskiej, walczącej po stronie aliantów. Odmiennego niż Mickiewicz i Wierzyński wyboru w obliczu takiego samego wyzwania dokonał poeta Krzysztof Kamil Baczyński – i poległ w powstaniu warszawskim. Już po wojnie jego stratę dla polskiej poezji porównywano ze śmiercią Słowackiego. Zanim wstąpił do podziemnej armii długo zmagał się z tą decyzją. Jego wiersze mówią wielokrotnie o dramatyczności wyboru, o osobistej niemożności pogodzenia się z koniecznością zabijania. Jednak w jego pokoleniu i w środowisku młodej inteligencji warszawskiej podczas hitlerowskiej okupacji presja romantycznego wzoru poświęcenia życia w walce za ojczyznę była tak potężna, że mimo fizycznej wątłości wynikającej z choroby (Baczyński cierpiał na astmę) i mimo perswazji autorytetów takich, jak na przykład Iwaszkiewicz, doceniający talent młodego poety, Baczyński został żołnierzem i zginął w sierpniu 1944 r. w pierwszych dniach powstania[7].

Gombrowicz, wspominający swój lęk i niechęć do wojska, przeżywany w wieku lat szesnastu podczas wojny polsko-bolszewickiej, pisze o tej sprawie po czterdziestu latach, z dużego dystansu, już jako autor *Trans-Atlantyku*, w którym rozbił męski, militarno-heroiczny wzór Ojczyzny, zastępując go młodzieńczą, chłopięcą i cywilną «Synczyzną». We *Wspomnieniach* nie powołuje się ani na te kategorie ani na swoją powieść, lecz analogia narzuca się sama. W porządku autobiografii autor dochodzi tu do jednego z tych momentów, którym przypisuje przełomowe znaczenie. Swoje przeżycia z okresu wojny 1920 r. traktuje jako doświadczenie, które ustala podstawy jego stosunku do Polski i polskości, ukształtowanego w wieku wychodzenia z okresu dojrzewania:

> Myślę, że to rok 1920-ty uczynił ze mnie to, czym pozostałem do dzisiaj – indywidualistą. A stało się tak dlatego, że nie potrafiłem sprostać swoim obowiązkom względem narodu w momencie szczególnego zagrożenia świeżej naszej niepodległości. To postawiło mnie w sytuacji przymusowej – nie miałem wyboru. Patriotyzm bez gotowości poświęcenia życia za ojczyznę był dla mnie pustym słowem. Ponieważ we mnie tej gotowości nie było, musiałem wyciągnąć konsekwencje.
>
> Naturalnie w późniejszym rozwoju wszystkie te fermenty młodości ucywilizowały się i uładziły. Ale nie zniknęły. Niedawno pewien znakomity uczony, odznaczony nagrodą Nobla, dziwił się po przeczytaniu jednej mojej książki, że tak mało jestem Polakiem – bo dla niego Polacy to była śmierć bohaterska na polu walki, Szopen, powstania i ruina Warszawy. Odpowiedziałem:
>
> – Jestem Polakiem, doprowadzonym do ostateczności przez Historię.[8]

Po wypunktowaniu kluczowych doświadczeń dzieciństwa i kryzysów młodości, autobiograf opowiada kolejno o latach studiów, które nie zaspokoiły jego osobistych aspiracji i nie dały mu poczucia znalezienia właściwej drogi życiowej, dalej omawia

bica. Kraków, 2002.

[7] W y k a, K. *Krzysztof Baczyński (1921–1944)*. Kraków, 1961.

[8] G o m b r o w i c z, W. *Wspomnienia polskie*. Paryż, 1977, s. 34.

kolejne próby pisarskie, sytuację debiutu, daje dość obszerną panoramę środowiska literackiego dwudziestolecia, odwołuje się do ważniejszych wydarzeń życia politycznego, jak zamach majowy i śmierć Piłsudskiego. Ocenia sytuację społeczną w kraju, omawia osobno problem żydowski i kończy na roku 1938, scenami zapowiadającymi wybuch drugiej wojny, a mianowicie obrazem Wiednia, widzianego w drodze powrotnej z podróży do Włoch, w dniach wkroczenia Hitlera do Austrii. Klimat i styl tego ostatniego odcinka *Wspomnień* jest zupełnie wyjątkowy, chciałoby się powiedzieć, że napisany przez człowieka „doprowadzonego do ostateczności przez Historię", czego owocem jest tym razem nie wybór indywidualizmu i broń ironii, ale tonacja katastroficzna, jaką po latach znajdziemy w groteskowej perspektywie drugiego i trzeciego aktu *Operetki*.

Zasadą organizującą porządek zdarzeń we *Wspomnieniach polskich* jest chronologiczny przepływ czasu. Narrator niejednokrotnie zaznacza pewien dystans do siebie samego jako uczestnika opowiadanych wydarzeń sprzed kilku dziesiątków lat. Ujawnia zarówno epicką perspektywę czasową, jak interpretacyjną przewagę mającego już pozycję, dojrzałego pisarza nad szukającym swej drogi debiutantem, którym był w epoce przywoływanej we *Wspomnieniach*. Wiele tu akcentów autoironii. Pisząc o sobie, o formowaniu się intelektualnym i emocjonalnym, o własnej twórczości, Gombrowicz nieustannie ukazuje siebie w kontekście swego środowiska, pisze o związkach z ludźmi, szkicuje liczne portrety osób z kręgów literackich. Wiele uwagi poświęca ocenie «formy polskiej», mentalności międzywojennego społeczeństwa a zwłaszcza intelektualistów, stosunkowi Polski do Europy i do niedawnej przeszłości, zwłaszcza temu, co nazywa kurczowym trzymaniem się nacjonalizmu. Czytelnik międzywojennych utworów literackich Gombrowicza, a także jego tekstów publicystycznych i krytycznych z tego czasu, znajdzie we *Wspomnieniach* wiele drobnych, ale bardzo znaczących nawiązań, zasługujących na dokładniejszą interpretację (tu brak na nią miejsca), która potwierdziłaby, że Gombrowicz z początku lat sześćdziesiątych, piszący *Wspomnienia*, w znacznym stopniu utożsamia się ze sobą z lat trzydziestych, takim, jaki jest opisany pod koniec tych *Wspomnień*.

Wędrówki po Argentynie, mimo iż także są cyklem felietonów – pogadanek radiowych, stanowią zbiór skonstruowany zupełnie inaczej. Znacznie wyraźniej zaznaczona jest tutaj autonomia poszczególnych cząstek. Wszystkie one mają własne tytuły (na ogół nazwę jakiejś argentyńskiej miejscowości), najczęściej zawierają jakąś mini anegdotę i kończą się dość wyraźną pointą. Styl swobodnej pogawędki, podobny jak we *Wspomnieniach*, wpisany został w całkowicie odmienny wzór gatunkowy. Nie jest to bynajmniej kontynuacja autobiografii, urwanej we *Wspomnieniach polskich* tuż przed wybuchem wojny. Rozczaruje się czytelnik, który oczekiwałby podobnej opowieści o argentyńskiej fazie życia pisarza i dziejach jego powojennej twórczości, sugerując się tym, że wydanie książkowe prezentuje czytelnikowi oba cykle w porządku odpowiadającym chronologii biograficznej, a więc odwrotnym wobec kolejności powstawania tekstów, bowiem *Wspomnienia polskie* zaczął Gombrowicz pisać dopiero po zakończeniu cyklu argentyńskiego.

W *Wędrówkach po Argentynie* modelem gatunkowym nie jest autobiografia lecz relacja z podróży. Dość wyraźnie widać, że tekst nie stosuje się do ścisłego porządku jakiejś jednej określonej wyprawy, ale sięga do wielu, nie określonych bliżej w czasie

i odbywanych w różnych okolicznościach podróży po Argentynie. Doświadczenia te autor wykorzystuje dla zaprezentowania egzotycznego, południowoamerykańskiego kraju odbiorcom w dalekiej Polsce, którym w tych latach niezmiernie trudno było wychylić się poza granice PRL, zwłaszcza w strony tak odległe, jak Ameryka Południowa, choć na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych nie było to już niemożliwe.

Gatunek opisu podróży nie po raz pierwszy pojawił się w horyzoncie zainteresowań Gombrowicza. Stało się to już w dwudziestoleciu międzywojennym, pod koniec lat trzydziestych, ale w zupełnie innej perspektywie, bo wówczas został poddany ironicznemu przenicowaniu. Chodziło wtedy o stereotyp opisu podróży włoskiej z jej głównym elementem obowiązkowym: czołobitnym zachwytem dla zabytków europejskiej kultury, sparodiowanym przez pisarza w kilku korespondencjach nadesłanych do prasy polskiej z wyjazdu przez Wiedeń do Włoch wiosną 1938 r.[9]. Opatrzone są one podtytułami *Wspomnienia z podróży* i zwłaszcza dwa odcinki: *Wjazd do krainy włoskiej* oraz *Swawolnymi stopy po Rzymie*, stanowią brawurową parodię. Natomiast w *Wędrówkach po Argentynie* narrator nie zostaje postawiony wobec sławnych i szacownych antyków, nikt nie oczekuje od niego podziwiania powszechnie czczonych zabytków, jak było to w Paryżu i Rzymie. Z *Dziennika* pamiętamy jego namiętną krucjatę przeciwko współczesnym argentyńskim malarzom, z której rozwinął się atak na malarstwo w ogóle, przygotowywany już wcześniejszym buntem, przeżytym podczas wizyty w Luwrze i owocującym w artykule *Nasza twarz i twarz Giocondy*[10]. Jego echa zabrzmią też w odpowiednim odcinku *Wspomnień polskich*, dotyczących młodzieńczego pobytu w Paryżu. Natomiast w felietonowym cyklu argentyńskim nie znajdziemy akcentów prześmiewczych wobec zwiedzanego kraju. Przeciwnie, narrator przywiązuje wagę do tego, by odbiorcom z drugiej strony Atlantyku objaśnić rozmaite ciekawe szczegóły, dotyczące egzotycznego świata, w którym od lat przebywa, obserwuje go i zna dobrze.

Zasadą organizującą opowieść nie jest czas, jak było to we *Wspomnieniach polskich*, ale porządek przestrzeni. Po pierwsze co rusz odzywa się pamięć o olbrzymiej odległości, która dzieli opowiadającego i odbiorcę: przebywają wszak na innych kontynentach, oddzieleni oceanem. Najważniejsze jest jednak wewnętrzne zróżnicowanie przestrzeni, w której żyje i w której porusza się narrator. W *Wędrówkach po Argentynie* nieoczekiwanie pojawia się temat, który stanowi w pozostałej twórczości Gombrowicza nieomal tabu. Jeśli się pojawia, to jako obiekt szyderstwa, jak na początku *Iwony, księżniczki Burgunda*, gdzie pisarz drwi niemiłosiernie z zachwytów nad zachodem słońca. Tematem tym jest pejzaż natury.

Gombrowicz wielokrotnie i bardzo jednoznacznie określał siebie jako człowieka kultury. Jak wiadomo jego «żywiołem» nie jest ogień ani woda, i nie ziemia ani powietrze, tylko to, co międzyludzkie. Słynna scena w *Dzienniku*, kiedy pisarz mówi o

[9]Przedruk w: Gombrowicz, W. *Dzieła*. T. XII. *Proza (fragmenty), reportaże, krytyka literacka 1933–1939*. Kraków, 1995.

[10]Przedruk w: Gombrowicz, W. *Dzieła*. T. XIII. *Publicystyka, wywiady, teksty różne 1939–1963* Kraków, 1996.

swoim spotkaniu z krową i wymianie spojrzeń z nią, stanowi chyba najdobitniejszą z jego wypowiedzi o doznaniu bezwzględnego poczucia obcości wobec natury. Tymczasem w *Wędrówkach po Argentynie* pojawiają się nie tylko różni ludzie, jak towarzysze podróży i osoby przelotnie poznane lub tylko zaobserwowane w różnych miejscach pobytu. Są wśród nich zarówno Argentyńczycy jak Polacy (i miejscowi, i przybyli chwilowo z kraju), osoby ze świata artystycznego jak i zwykli «zjadacze chleba». Jednak sylwetki pojedynczych ludzi i ogólniejsze refleksje na temat całej społeczności, wśród której pisarz żyje, nie stanowią wyłącznego przedmiotu zainteresowania. Cykl ten najzupełniej nieoczekiwanie przynosi relacje z kilku wojaży, których celem było poznanie niezwykłych fenomenów argentyńskiej przyrody. Był to na przykład wyjazd w Andy, żeby obejrzeć najwyższy w Ameryce szczyt, prawie siedmiotysięczną Aconcaguę, podróż do wodospadu Iguasu większego niż Niagara, wycieczka statkiem wśród pięciu tysięcy wysp w delcie rzeki Parana, odwiedzenie ogromnej plaży nad oceanem w Mar del Plata.

W *Dzienniku* pejzaż Argentyny pojawia się niekiedy w ułamkowym sposobie, jak akapit poświęcony widokowi z okna po przyjeździe do Tandilu, przed zejściem do miasta w poszukiwaniu miejscowych literatów. Jedna z podróży statkiem wyodrębniona jest nawet osobnym tytułem jako *Diariusz Rio Parana*, ale tu sceneria ogromnej rzeki i jej brzegów porośniętych dżunglą potrzebna jest tylko jako pretekst do rozmyślań o filozofii egzystencjalnej. Natomiast w cyklu napisanym dla radia Gombrowicz pozwala sobie po prostu na obserwacje krajobrazu, opisując kształty, kolory i dźwięki. Nie parodiuje powieści podróżniczej o egzotycznych krajach, tak jak sparodiował niegdyś styl opisów wojaży do Italii. Nie parodiuje powieści przygodowej, kiedy opisuje ugrzęźnięcie statku na mieliźnie i gwałtowną tropikalną burzę. Pisze o swojej fascynacji bezkresnymi rozmiarami kontynentu i dzikością Ameryki Południowej, choć nie opuszcza go zmysł autoironii, kiedy wspomina swój lęk w samochodzie pędzącym na zawrotnych wirażach wysokogórskiej szosy, albo dodaje, że dzikość dżungli ogląda z wygodnego pokładu statku, kiedy kelner podaje mu kawę i grzanki z jajkami na miękko. Czytelnik *Iwony, księżniczki Burgunda* może jednak czuć się zaskoczony dowiadując się o niezwykłości wschodu księżyca nad tropikalną rzeką. Czytelnik *Dziennika*, pamiętający epizod o doznaniu obcości natury po spotkaniu z krową, ze zdumieniem czyta wyznanie narratora *Wędrówek po Argentynie*, który wprawdzie nie zapomina, że wpływa w dziewiczy, dziki las na bezpiecznym statku z załogą i służbą, ale tak oto komentuje swoje obserwacje z pokładu:

> Usiłowałem wzrokiem uchwycić jakiś szczegół tego widoku, przesuwającego się bezszelestnie o kilkadziesiąt kroków, drzewo pojedyńcze, gałąź, korzeń... i wejść w osobistą z nim styczność... nie wiem, czy jasno się wyrażam...

I wreszcie czytelnik *Ferdydurke*, pamiętający lekcję profesora Bladaczki, który wmawia nieszczęsnym uczniom, że „Słowacki wieszczem był", znajduje w odcinku o Iguasu opis, który nie jest bynajmniej parodią słynnego fragmentu poematu Słowackiego *W Szwajcarii* o tęczy na wodospadzie:

[...] po raz pierwszy coś podobnego oglądałem – o wiele metrów poniżej bywa zawieszony łuk tęczy. Jest to tęcza dobywająca się z przepaści, o skały oparta... Znużenie ogarnia prawie natychmiast wskutek właśnie nieruchomości tego piekielnego ruchu... Patrzę na tak zwaną «gardziel diabelską» będącą w stanie wrzenia i łoskotu – barwy szmaragdowe, ametystowe, topazowe, rubinowe nawet, biel lśniąca diamentowym błyskiem, cała biżuteria i martwa, zamarła w tym ruchu jak na wystawie jubilera...

Gombrowicz puentuje ten opis konkluzją o nieubłaganym poczuciu obcości, które ogarnia obserwatora:

Rodzi się w widzu coś nieznośnego i poniżającego, [...] widzi, że nic tu po nim, że to wszystko nie jest człowiecze, że inną niż ludzką miarą mierzone. Dreszczyk zbiega widza, może z powodu nadmiernej wilgoci. Odchodzi.

Odchodzi, ale odejść naprawdę nie może. Powracanie nad wodospad staje się manią i szałem, co dzień dwa razy dziennie trzeba robić pielgrzymkę, odchodząc zawsze z tym samym smakiem gorzkiego zawodu na ustach zmoczonych parą wodną.

Trochę to przypomina fascynację żywiołem wody, zapisaną przez innego człowieka miasta, deklarującego niechęć i obawę wobec natury. Myślę o poecie ulic Warszawy i wnętrz mieszkalnych, Mironie Białoszewskim, który w swoich późnych utworach, powstałych po podróży statkiem wokół Europy, pisał o transie, który wywołuje wpatrywanie w monotonnie pieniącą się wodę.

Gombrowicz jednoznacznie potwierdza, że przeżycie jedności z naturą nie jest możliwe. Ale *Wędrówki po Argentynie* pozostają jedynym jego tekstem, gdzie przemyka się minimalny gest nostalgii z tego powodu, gdzie pojawia się ślad podjęcia beznadziejnej próby w postaci spojrzenia na dziewiczą dżunglę i odbywania «pielgrzymek» do wodospadu. Być może stosunek pisarza do natury przypomina jego stosunek do malarstwa: za deklarowaną wrogością kryje się jakaś ciekawość. Przecież programowo zwalczający malarstwo Gombrowicz miał własną małą kolekcję współczesnych obrazów w swoim mieszkaniu w Vence[11].

Oczywiście wiele miejsca poświęca pisarz ludziom spotkanym podczas argentyńskich wędrówek. Po różnych miejscach tekstu rozsiane są liczne uwagi na temat stosunku Argentyńczyków do Europy, który zostaje zestawiony z polskim myśleniem o Europie. Pisarz porównuje dwa różne typy prowincjonalizmu: polskiego i argentyńskiego. Pisze o stosunku pomiędzy tym co narodowe i tym co ludzkie po prostu (wolność, indywidualność, młodość, cielesność, płeć). Nieoczekiwanie włącza kilka miniwykładów dotyczących filozofii egzystencjalnej, sprowokowanych myśleniem o Polsce i Polakach z perspektywy innego kontynentu. Obecność tego wątku, może nie całkiem przekonywująco uzasadniona na planie tematycznym całego cyklu, ma swoje

[11] Szerzej o ambiwalentnym stosunku Gombrowicza do malarstwa pisał ostatnio Piotr Millati w pracy *Witold Gombrowicz wobec sztuki* (praca doktorska obroniona na Uniwersytecie Gdańskim, książka w druku).

oparcie w porządku biograficznym: w połowie lat pięćdziesiątych Gombrowicz przez kilka miesięcy prowadził prywatne wykłady z filozofii w gronie polskich znajomych[12].

Mimo błahej pogadankowo-felietonowej formy, zarówno *Wspomnienia polskie* jak *Wędrówki po Argentynie* stanowią ważny w dorobku Gombrowicza element pisarstwa autobiograficznego i muszą być czytane obok *Dziennika* i *Testamentu*. Nie powinien nas zwodzić «niski» rodowód gatunkowy, sięgający małych form dziennikarskich i użytkowych, skoro pamiętamy, do czego posłużyła pisarzowi rozrywkowa konwencja operetki. W tercecie autobiograficznych dzieł Gombrowicza *Dziennik* stanowi oczywiście osiągnięcie kluczowe. Należy nie tylko do najważniejszych dzieł swego autora, ale stanowi też punkt zwrotny w dziejach polskiej literatury dokumentu osobistego, zapoczątkowując w niej obecność postawy wyzwania, obok wykształconych wcześniej postaw świadectwa i wyznania[13]. Warto jednak pamiętać, że u genezy Gombrowiczowskiego diariusza także leży gatunek «niski» – felieton. O takiej formule mówi się bowiem w początkach korespondencji pisarza z Giedroyciem, gdy omawiane są wstępne pomysły stałej, comiesięcznej rubryki wypełnianej przez Gombrowicza w «Kulturze». *Testament*, będący formą autobiografii intelektualnej, w której porządek doświadczeń życiowych stanowi tylko skromne rusztowanie dla przedstawienia twórczości i poglądów artysty, ma w tle także gatunek popularny, dziennikarski, jakim jest wywiad. To, że Dominik de Roux wywiadu nie przeprowadził a forma dialogowa była tylko mistyfikacją, dokonaną przez Gombrowicza, nie zmienia faktu, że pisarz pierwotnie nadał swej autobiografii formę właściwą gatunkowi dziennikarskiemu.

Z pewnością oba omawiane cykle stanowią nie tak odkrywczy i doniosły sposób uprawiania pisarstwa autobiograficznego jak *Dziennik* i *Testament*, na pewno jednak ich znaczenie nie da się sprowadzić do «felietoników czysto zarobkowych». Zestawienie i przeciwstawienie *Wspomnień polskich* i *Wędrówek po Argentynie* ukazuje ważne dla Gombrowicza kategorie: relacji pomiędzy jednostką a jednostką, między jednostką a społecznością, Polakiem-człowiekiem a polskością, między kulturą a naturą. Są to te same wątki, które pisarz równolegle podejmuje w *Dzienniku*, i które po kilku latach pojawią się ponownie w formie «rozmów» z Dominikiem de Roux już po powrocie Gombrowicza do Europy.

W pierwszym cyklu (o polskiej młodości) istotnym motywem są dzieje wyzwalania się indywiduum z formy zbiorowej, którą jest tam forma polska, zwłaszcza w takiej postaci, jaką postrzegał pisarz w rzeczywistości dwudziestolecia międzywojennego. Autor dokonuje tam rekapitulacji swoich wysiłków zdystansowania się zwłaszcza od presji stereotypów nacjonalistycznych. W drugim cyklu (o argentyńskiej dojrzałości) narrator prezentuje siebie jako jednostkę już wyzwoloną, świadomą siebie i własnej wartości, nawiązującą kontakty (lub ich unikającą) według własnego wyboru, jednostki suwerennej, która oswaja na własne potrzeby egzotyczny świat Południowej Ameryki. «Oswaja» nie tylko ludzi, uformowanych w innej tradycji i mentalności, ale

[12] Gombrowicz, R. *Gombrowicz w Argentynie. Świadectwa i dokumenty 1936–1939*. Wrocław, 1991.

[13] Czermińska, M. *Autobiograficzny trójkąt: świadectwo, wyznanie i wyzwanie*. Kraków, 2000.

nawet znajduje sposób na ostrożne ułożenie stosunków z obojętnym sobie, obcym i nieprzeniknionym światem natury.

Gombrowicz: Moving Away from Poland and Acquiring Argentina

Witold Gombrowicz's biography and works present us with an atypical example of his age's typical phenomena such as mass migration, the inevitability of confrontation between one's own and the foreign cultures and the related (even if broader) issue of identity crisis in the context of links between the community and the individual as well as the surpassing of the boundary between popular (low) and high cultures. Polish Memories and Travels Around Argentina are located in the contexts of two remote and rather different cultural communities; they tell the story of the individual who plays the double game of identity while working on what is foreign (Argentina) and at the same time distances himself from what is native (Poland). In the first cycle (on youth in Poland) the prominent motif is that of the individual who liberates himself from the collective set up which is Polish and feeds itself on nationalistic stereotypes. In the second cycle (maturity in Argentina) the narrator presents himself as a liberated person that has already understood his own value and freedom to establish (or avoid) contacts. This is a sovereign personality that acquired for his own needs the exotic character of nature and human society in Latin America. The writer relies on the travelogue. Both cycles are amenable to playing with the forms of popular literature (feuilletons, reports, operettas, stories for the radio) - something that is significant for Gombrowicz's Modernism.

Małgorzata Czermińska: Professor at Gdansk University. Works in the area of Theory of Literature and Modern Polish Literature. Author of the books: *Time in Teodor Parnicki's Novels* (1972); *Teodor Parnicki* (1974); *Autobiography and Novel or the Writer and His Images* (1987); *An Autobiographic Triangle: Testimony, Recognition and Challenge* (2000). Compiler and Editor of the five volumes of selected works by Maria Yanion (2000–2002).

Edward Możejko (Alberta, Kanada)

Postmodernizm *Powieści naturalnej* Georgi Gospodinowa

Gdyby powieść Georgi Gospodinowa ukazała sie o trzydzieści lat wcześniej z pewnością uznano by ją za manifest nowej literatury postmodernistycznej. Przypuszczam, ze dziś zajmie ona takie miejsce w kontekście literatury bułgarskiej, ale jej paryski sukces wskazuje na to, ze mimo bardzo wielu znakomitych przykładów zakorzenionej już tradycji prozy postmodernistycznej, *Powieść naturalną* uznać można za jeden z jej najbardziej reprezentatywnych przykładów w skali międzynarodowej w ogóle, zaś w Europie Środkowej w szczególności.

Chciałbym tu od razu się zastrzec: uwagi moje nie pretendują do przedstawienia powieści w perspektywie historycznej. Tłumaczy się to tym, że w ostatnich latach nie śledziłem literatury bułgarskiej w sposób na tyle systematyczny, abym mógł posłużyć się jej szerszym tłem porównawczym. Jednakże powieść Gospodinowa stanowi tak wyrazisty przykład poetyki postmodernistycznej, że zasługuje ona chociażby nawet i na krótkie omówienie oraz wstępne usystematyzowanie jej formalnej i tematycznej specyfiki. Dwa dodatkowe względy kierowały mną przy wyborze tego tematu: po pierwsze, jest ona bardzo wymownym sygnałem, który wskazuje, że nadszedł czas, aby poważniej zająć się problematyką postmodernizmu w krajach tzw. byłego obozu socjalistycznego. Po drugie, w tym konkretnym wypadku, powieść G. Gospodinowa można odczytać jako wielką hiperbolę kryzysu wartości etycznych, estetycznych, społecznych i obyczajowych, jakie przeżywają kraje postkomunistyczne. Jeśli postmodernizmowi zarzuca się relatywizm, pustą grę werbalną czy nihilizm, to nasuwa się pytanie, jakkolwiek paradoksalnie może ono zabrzmieć, czy właśnie ta proza nie jest najbardziej predystynowana do tego, aby stać się najbardziej odpowiednim wykładnikiem, ideolektem tego kryzysu.

Fragmentarność. Zasadą konstrukcyjną powieści Gospodinowa pozostaje od początku do końca konsekwentnie stosowana zasada fragmentaryzacji tekstu: powieść składa się z fragmentów i jest jej glowną dominantą formalną. Wstępny fragment zdaje się zapowiadać historię rozwodu narratora z jego żoną Emmą, ale dalsze fragmenty mają charakter dygresyjny, tzn. nie są ze sobą powiązane ani tematem rozwodu, ani jakąs inną przewodnią nicią tematyczną, która nadawałaby całości spójność. Narrator ustawicznie odstępuje od początkowego fragmentu, z którego czytelnik dowiedział się o obopólnej zgodzie malżonków na rozwód. Brak tu szczegółów, a tylko pośrednio, z zachowania i trybu życia narratora wnioskujemy, że rozstanie stało się faktem. Jego lakoniczne potwierdzenie znajdujemy w jednym z końcowych fragmentów powieści: „upłynął rok od czasu naszego rozwodu".

Relacja zachodząca między tekstem a autorem charakteryzuje się daleko idącym rozluźnieniem i nawet otwierający powieść fragment cechuje wewnętrzna niespójność tematyczna. Wprawdzie pierwsze zdania mówią o tym, że z wyjątkiem płyt gra-

mofonowych wszystko już zostało podzielone, ale tłumna obecność krewnych Emmy i narratora w ich mieszkaniu wskazywałaby raczej na to, że chodzi o wesele niż rozwód. Po tym wstępie następuje groteskowy i makabryczny w swym okrucieństwie opis wyrzucania płyt gramofonowych przez okno. Stojąc przed oknem Emma wyrzuca pierwszą płytę, która trafia w przelatującego gołebia i odcina mu głowę. Teraz małżonkowie na przemian wyrzucają swoje płyty. Cytuję: „Emma pochyla się i rzuca następną płytę. Potem ja. Ona. Ja. Ona"[1]. Każda z płyt odcina głowę przelatującemu gołębiowi, chodnik usłany jest ptasimi głowami. Zachwyceni krewni oklaskują każdy trafny rzut płytą, a siedzący na parapecie okna kot Mica drapieżnie się oblizuje. Końcowe zdania tego fragmentu wyjaśniają ten obraz:

„Obudziłem się – mówi narrator – z bólem gardła. Początkowo myślałem, aby opowiedzieć ten sen Emmie, ale poźniej się rozmyśliłem"[2].

Sprawa rozwodu usunięta zostaje na plan drugi, a przestrzeń oczekiwań czytelnika pozostaje czymś niespełnionym. Także inne fragmenty zbudowane są na podobnej zasadzie. Cechuje ich daleko idąca wielowątkowość – układaja się one w mozaikę motywów.

«Notatka redaktora» wtrącona między drugim a trzecim fragmentem jest nie numerowana i zajmuje jak gdyby status wtrętu nie należącego do samego tworzywa powieści, ale wyjaśniająca jej pochodzenie. W tym celu zastosowany zostaje chwyt znalezionego czy otrzymanego anonimowo rękopisu powieści bez tytułu i nazwiska autora. Redaktor zastanawia się, czy w ogóle można ten tekst nazwać powieścią, bowiem opowiada on właściwie o niemożliwości opisu rozpadającego się małżeństwa, decyduje się jednak na wydrukowanie kilku jego odcinków w czasopiśmie w nadziei, że po ich opublikowaniu zgłosi się właściwy autor. Tymczasem zamiast autora, do redakcji przychodzi, podług słów redaktora, „stosunkowo młoda kobieta" (s. 13), protestująca gwałtownie przeciwko opublikowaniu tych wyjątków, gdyż rozpoznaje w nich autorstwo swego byłego męża, który jej zdaniem postanowił przedstawić ją w niekorzystnym świetle. Z uwag kobiety wynika, że jej były mąz jest wykształconym człowiekiem, w przeszłości piszącym i publikującym jakieś opowiadania (zaznacza jednak, że ich nie czytała), a ponadto noszącym to samo nazwisko, co i redaktor czasopisma. Po rozwodzie stał się kloszardem, włóczęgą i wędruje po dzielnicy z krzesłem na plecach często zatrzymując się przed oknami mieszkania swojej byłej żony. Innymi słowy stał się łagodnym dziwakiem. Ten rysopis pozwala redaktorowi odnaleźć i zidentyfikować rzeczywistego autora tekstu, który nie wykazuje jednak żadnego zainteresowania jego dalszymi losami. Ku swemu zdumieniu, przy bezpośrednim spotkaniu, redaktor stwierdza, że obaj mają nie tylko to samo nazwisko i imię, ale są do siebie podobni fizycznie, a redaktor wniósł właśnie powództwo o rozwód.

Metafikcja. Po mistrzowsku wkomponowany motyw sobowtóra stanowi punkt wyjścia dla podjęcia jednego z najbardziej istotnych atrybutów dyskursu postmodernistycznego: metafikcji (metatekstualności), a w konsekwencji i do refleksji nad rożnymi wariantami powieści. Zatrzymajmy się pokrótce nad tym problemem. Bezpośrednio po konstatacjach redaktora, trzeci fragment poświęcony jest rozważaniom

[1] Господинов, Г. *Естествен роман*. 2. изд. «Жанет-45». Пловдив, 2000, с. 8.
[2] *Ibidem*, p. 8.

nad istotą powieści. Narrator przywołuje G. Flauberta, który marzył o stworzeniu powieści bez fabuły, trzymającej się na „wewnętrznej sile stylu" i dodaje: „Nieskromność mojego pragnienia polega na tym, że chcę zrobić powieść z samych początków"[3]. Uzasadnienie dla swego pomysłu próbuje znaleźć u myślicieli starożytnych, Empedoklesa, Anaksagorasa i Demokryta, w ich filozofii natury przy czym najbliższa jest mu idea Anaksagorasa o panspermach czyli nasionach rzeczy dających początek różnym zjawiskom[4]. Dalej narrator cytuje zdania otwierające znane powieści autorów bułgarskich i światowych (np. I. Wazowa *Pod jarzmem*, L. Tołstoja *Anna Karenina* itd.). Stworzyć powieść ze zdań otwierających inne powieści prowadzi właśnie do tego, że nic nie zostaje w powieści opisane. Każdy początek usuwa się w cień po wprowadzeniu następnego (innego, tzn. pochodzącego z innej powieści) początku i prowadzi do tego, że bohaterowie wiążą się ze sobą według zasady przypadku. To, powiada narrator, nazwałbym «powieścią naturalną».

Te rozważania nad możliwościami stworzenia nowego gatunku powieści i analizowanie jej ekspresywnych możliwości kontynuowane są w siódmym fragmencie powieści, ale w tym wypadku narrator zdaje się wątpić, czy w czasach, kiedy odmawia się nam tego, co tragiczne i nieobecne, jest to, co wzniosłe, kiedy istnieje tylko codzienność z jej beztalenciem i przecietnością, pomysł taki da się zrealizować. Prowadzi to do paradoksu: tragiczne i wzniosłe tkwi w samej codzienności, co oczywiście podważa rozumienie tych pojęć takimi, jakimi obdarzała je przeszłość.

W poszukiwaniu eksperymentalnych możliwości stworzenia nowej powieści narrator sugeruje jeszcze inny wariant: powieść złożona wyłącznie z czasowników. Po stwierdzeniu, że tylko czasownik jest „uczciwy, chłodny i dokładny" narrator dokonuje pierwszej próby z czasownikiem *rodzić* (*раждам*, s. 48) i dalej cytuje te, które mogą go poprzedzić, a więc: *począć* (*зачевам*), *spółkować* (*съвкуплявам се*), *pożądać* (*възжелавам*). Tu jednak ten ciąg semantyczny się urywa i, paradoksalnie, znów trzeba wracać do *раждам*. Krąg się zamyka, ale narrator pozostaje przekonany, że „wszystko zaczęło się od czasownika", co stara się potwierdzić przedostatnim paragrafem fragmentu nasyconym właśnie czasownikowymi równoważnikami zdań.

Na podstawie przytoczonych tu przykładów można by wnioskować, że odniesienia metafikcyjne ograniczają się wyłącznie do kwestii ściśle odnoszących się do teoretycznych zagadnień powieści, a niekiedy pozostają wręcz «beztreściową» grą pozbawioną ambicji przekazania dodatkowej informacji. Tak jednak nie jest. Ósmy fragment otwiera zdanie żony: „Jestem w ciąży, powiedziała żona owego wieczoru". Narrator przyjmuje tę wiadomość ze spokojem choć jednocześnie uświadamia sobie, że nie współżył z Emmą już od sześciu miesięcy. Zamiast oburzenia, narrator zastanawia się, jak reagują w powieści mężowie na wiadomość o ciąży żony i wyodrębnia dwie sytuacje:

a) mąż jest zaskoczony, ale szczęśliwy; głupio patrzy, podchodzi do niej i bierze ją w ramiona, czyni to ostrożnie, aby nie zaszkodzić dziecku; nie wie, oczywiście, że jest ono jeszcze garścią komórek (s. 38);

b) mąż jest nieprzyjemnie zaskoczony. Od początku powieści coś nas od niego

[3] *Ibidem*, s. 17.
[4] *Ibidem*, s. 17.

odtrącało i dopiero teraz, w momencie odkrycia cała jego dwulicowość wybucha jak czerwona tasiemka na teście oznajmującym ciążę.

Zwierzenie Emmy, zdaniem narratora, anuluje dwa przytoczone warianty, bowiem reaguje on na wiadomość o ciąży Emmy obojętnością. Jest to stwierdzenie tylko częściowo zgodne z wewnętrzną prawdą narracyjną tekstu, bo przecież stworzony zostaje trzeci wariant stosunków małżeńskich oparty na całkowitej wobec siebie obojętności.

Metatekstualne rozważania i intertekstualne aluzje przetykają (przewijają się poprzez) całą *Powieść naturalną* i nie ma potrzeby omawiania dalszych przykładów. Chciałbym tylko zwrócić jeszcze uwagę na jedno z końcowych nawiązań autotematycznych, które zdają się naprowadzać czytelnika na trop kodu literackiego, jakim posługuje się narrator. We fragmencie czterdziestym czwartym rozmówczyni narratora oznaczona inicjałem M. mówi o odkryciu jakiegoś tekstu, wiersza w jej mniemaniu bardzo ważnego, ale nie podaje nazwiska autora, bo nie jest pewna, czy to ma jakieś znaczenie. „W rzeczywistości masz rację", replikuje narrator, „autor nie ma żadnego statusu" i dodaje: „autor umarł". Kiedy M. wyraża zakłopotanie, bo nie rozumie aluzji, narrator wyjaśnia: „Nie trafiłaś na Barthes'a?". I dodaje: autor zmarł już w 1968. Koryguje ignorancję M. wzmianką o pracy Jean-Francois Lyotard'a *Postmoderna objaśnioną dla dzieci*. „Nie wezmę książki, która kłamie już w tytule", odpowiada M.

Inkluzywność. Posmodernistyczna konstrukcja tekstu zakłada możliwość włączenia do kodu narracyjnego rożnorodnej tematyki nie powiązanej ze sobą jakimkolwiek związkiem logicznym. Narrator «przeskakuje» z jednego tematu na drugi przy czym te «przeskoki» nie stronią, a wręcz preferują podjęcie najbardziej trywialnych, choć niekiedy dość osobliwych zdarzeń, epizodów i opisów codzienności. U Gospodynowa zasada ta funkcjonuje z niezmienną konsekwencją od pierwszej do ostatniej strony powieści i najlepiej wyraża ją motto dwunastego fragmentu: „Interesuje mnie tylko to, co banalne. Nic innego tak mnie nie zabawia". Opis czy «utekstowienie» tej codzienności nie wymaga uzasadnienia, pozostawia narratorowi w tym zakresie wolną rękę, choć niekiedy kieruje się racjami literackimi. Decydując się na opis klozetu (WC) zarówno publicznego, jak i domowego, narrator tłumaczy to tym, że badając literaturę naukową, nie znalazł w niej materiału dotyczącego klozetu. Dochodzi zatem do wniosku, że należy tę lukę uzupełnić. Podobne «literackie» motywacje kierują narratorem przy opisie much, kiedy zastanawia się on jaka powieść mogłaby powstać, gdyby zastosować punkt widzenia, perspektywę muchy. Narrator dostrzega bowiem inną jeszcze ważną cechę much: „fragmentaryczność, którą posługują się niektórzy autorzy jako chwytem literackim, jest w gruncie rzeczy zapożyczona od oka muchy" (s. 90). Mucha w ten właśnie sposób postrzega świat. Pośrednio niejako, mowiąc o „niektórych autorach" posługujących się techniką fragmentaryczności narrator wskazuje właściwie na siebie. I on widzi świat przez pryzmat much.

Parodia / Ironia. Zarówno przy opisie klozetu, jak i much narrator posługuje się kodem quasi-naukowym: w wypadku klozetu próbuje ustalić, kto był wynalazcą nowoczesnego klozetu, terminy używane na jego oznaczenie w języku bułgarskim (*нужник, серник, кенеф*; s. 41) oraz innych jezykach (np. angielskie *WC*). Na te «historyczno-naukowe» dociekania nakładają się elementy kodu lingwistycznego, po-

legającego w tym wypadku na wyeksponowaniu pojedyńczych wyrazów (np. *муха*, *мухо*, *мухаха-хаха*), na próbach etymologicznego wyjaśnienia pochodzenia wyrazów lub też stworzenia podręcznego słownika bułgarsko-włoskiego dla potrzeb przygodnego turysty. Omówiona tu zostaje społeczna pożyteczność klozetu, co rzekomo zostało utrwalone odą na cześć niejakiego Thomasa Crapera, wynalazcy WC. Sądzac z nazwiska mamy tu do czynienia ze zmyśleniem przybranym w formę naukowej powagi. *Crap* znaczy w języku angielskim g..., śmiecie, coś brudnego i nieprzyjemnego. Podobnie rozważania o muchach zawierają wzmianki o ich różnych gatunkach (*Muska domestika*, *Eristolis tenax*; s. 90), o ich miejscu przebywania m. in. „w domu człowieka, obok jego ekskrementow" (s. 29) i noszą znamiona dyskursu naukowego. W zestawieniu z trywialnością takich jednostek semantycznych, wykorzystanie dyskursu naukowego rodzi oczywiście parodię przerastającą niekiedy w groteskę. Ironią zabarwione są fragmenty zatytułowane «Katalog przyjemności» (*списък*) «lat sześćdziesiątych», «siedemdziesiątych» i «osiemdziesiątych». Wyszczególnione tu zostają wydarzenia czy fakty, które świadczą o niewydolności ustroju tzw. «demokracji ludowej», a więc stojące w sprzeczności z oficjalną polityką reżymu lub będące w zgodzie z jej intencjami, ale dlatego właśnie banalne (np. czytanie *Жив е той, жив е...*, *Записки по българските въстания*) itd.

Referencjalność tekstu. Wypada teraz postawić pytanie, czy narracyjna struktura powieści G. Gospodinowa jest wyłącznie ową pustą grą eksperymentów formalnych, o której wspomnieliśmy wyżej, czy też dadzą się w niej dostrzec takie pokłady semantyczne, które nadają jej światu przedstawionemu jakiś sens? Odpowiedź na to pytanie nie jest prosta; co prawda w całej powieści wyraźnie dominuje zasada narracji metafikcyjnej, ale jednocześnie czytelnik wyczuwa, że tej powieści nie da się potraktować wyłącznie jako zabawy, że jest ona nasycona treścią, jest przekazem mającym odniesienie do tzw. rzeczywistości. Jeśli przyjrzeć się dokładniej owym eksperymentom, to można zauważyć, że łączą się one z jednoczesnym wypowiadaniem pewnych sentencji, jakiejś, nazwijmy to, alegorycznej prawdy. „Trzeba mowić wyłącznie alegoriami" („Трябва да се говори само с алегории"), zwierza się w pewnym momencie narrator (s. 105). Bardzo wyraźnym przypadkiem takiej techniki narracyjnej jest fragment, w którym żona zwierza się, że jest w ciąży, natomiast mąż reaguje na tę wiadomość całkowitą obojętnoscia mimo świadomości, że dziecko nie jest jego. Sytuacja międzyludzka, która zwykle wywołuje wybuch oburzenia, kłótni, została tu «wyciszona» całkowitą obojętnością. Także końcowy fragment powieści wykazuje tę «dwoistość», a mianowicie kiedy autor (tzn. ten drugi Gospodinow) zastanawia się nad jej zamknięciem (zakończeniem). Następuje tu zwrot w ocenie męża-kloszarda: okazuje się, że jego włóczęgostwo było eksperymentem, ale „dzień po dniu granice między eksperymentem i prawdziwym życiem kloszarda uległy rozmyciu" (s. 146). Pozostaje to w zgodzie z postmodernistyczną zasadą, „która kwestionuje potoczne rozróżnienie między prawdą a fikcją"[5]

Co jest zatem polem semantycznym powieści Gospodinowa? Wydaje się, że jest rzeczą niemożliwą mówić o jednym polu semantycznym. Można natomiast mówić

[5] F o k k e m a, D. W. *Historia literatury, modernizm i postmodernizm.* Warszawa, 1994, s. 58.

o kolażu, mozaice czy różnorodności pól semantycznych i za najważniejsze uznać następujące: (1) temat rozwodu, który służy jako pretekst do rozpoczęcia powieści; (2) autotematyczność powieści; (3) klozet i jego historia; (4) rozważania o muchach; (5) przedstawienie (referencja do) niektórych cech rzeczywistości «realnego socjalizmu». Obok tych głównych pól semantycznych należy jeszcze wyodrębnić takie, które nazwałbym drugorzędnymi lub uzupełniającymi. Do takich zaliczyłbym fragment o kotach, o paleniu, spostrzeżenia o codzienności, urywki osobistych zwierzeń, tzw. zapiski przyrodnika, refleksje o Bogu itd. Czy można jednak pozostać wyłącznie przy opisie tych pól semantycznych i nie zapytać o jednocząca tę powieść myśl przewodnia? Aby odpowiedzieć na to pytanie, chciałbym wprowadzić tu pojęcie dominanty semantycznej. Pojęciem tym posłużyli się konstruktywiści rosyjscy w swojej polemice z formalistami w latach dwudziestych. W ich przeświadczeniu o randze i nowatorstwie utworu literackiego nie może decydować (wyłącznie) forma, lecz przede wszystkim treść, jego innowacja tematyczna, a wprowadzając jednocześnie pojęcie «podwójnego realizmu» wskazywali, że nie zawsze jest łatwo skonkretyzować jej znaczenie. Linda Hutcheon w swej *Poetyce postmodernizmu*[6] nawiązując do uwagi Bachtina, że badanie sztuki werbalnej może i powinno przezwyciężyć podział między abstrakcyjną postawą «formalną» i równie abstrakcyjną postawą ideologiczną, wysuwa postulat, że referencyjny komponent prozy postmodernistycznej jest znacznie mocniejszy, silniej zaznaczony niż to ma miejsce w prozie modernistycznej i sugeruje, że nie należy go lekceważyć ani pomijać. Proza modernistyczna, a co za tym idzie i teorie na niej oparte, przyjęły absolutystyczny pogląd o fikcyjności dzieła literackiego i braku referencji (odniesienia) do świata zewnętrznego. Z przeciwnego założenia wychodzi postmodernizm, który uznaje istnienie referencji, choć nie znaczy to, że dostępnia ona bezpośrednio to, co realne.

Jeśli tak, i jeśli uznaliśmy, że *Powieść naturalna* napisana została w konwencji postmodernistycznej, to uzasadnione jest postawienie pytania o jej dominantę semantyczną. Jeśli przyjrzeć się dokładniej szczegółom jej materii narracyjnej, przejawiających się w emblematycznych motywach takich jak rozkład, śmierć, sceptycyzm, pesymizm, relatywizm, to można zaryzykować twierdzenie, że powieść Gospodinowa jest powieścią o kryzysie transformacji, albo dokładniej: o kryzysie w procesie transformacji ustrojowej ujawniającej się w świecie poprzez przemiany społeczne, obyczajowe, polityczne i gospodarcze zaszyfrowane w owych wspomnianych przed chwilą motywach.

Pozostaje jeszcze nawiązać w tym kontekście chociażby pobieżnie do różnicy między narracją modernistyczną, a postmodernistyczną. Obok wspomnianej już odmienności w rozumieniu referencjalnego aspektu literatury, warto odnotować brak przedstawienia charakteru narratora. Jest on beznamiętnym, obojętnym obserwatorem, nie ujawniającym własnych poglądów, pozbawiony jakichkolwiek emocji. Nie znajdziemy tu rozważań psychologicznych narratora ani o sobie samym, ani o innych postaciach, które występują tu zresztą przelotnie jako epizody spotkań lub urywkowych wspomnień przeszłości. Jest to świat bez bohatera i bez głębszego wymiaru

[6] Hutcheon, L. *A Poetics of Postmodernism. History, theory, fiction.* New York – London, 1988, 141–157.

perspektywicznego, powieść, którą przyrównać się da do płaskorzeźby raczej niż do rzeźby figuratywnej.

I wreszcie uwaga końcowa. Obok omówionych tu refleksji metafikcyjnych, powieść Gospodinowa skrzy się od ustawicznych odwołań do innych tekstów przy czym inne teksty to nie tylko literatura, ale może to być fotografia, Biblia, aluzja do naukowych rozpraw, wielkich postaci nauki i itp. Można na tej podstawie dojść do przekonania, że *Powieść naturalna* jest palimpsestem, a więc mediacją, która nie ma ambicji tzw. bezpośredniej ingerencji w rzeczywistość czyli tzw. «odzwierciedlania rzeczywistości», lecz paradoksalnie kieruje nas ku współczesności po przez inne teksty. W dyskusjach o stosunku między modernizmem a postmodernizmem często występuje pytanie w jakim stopniu postmodernizm jest kontynuacją, a w jakim stopniu odejściem od modernizmu. Oczywiście w każdej powieści postmodernistycznej tkwią pierwiastki modernizmu, jego pozostałości. Wydaje się, że mimo pewnego pokrewieństwa Gospodinow odszedł jednak bardzo daleko od typowej dla konwencji modernistycznej skłonności do refleksji i epistemologicznych wątpliwości co do możliwości wyjaśnienia rzeczywistości. Jeśli przyjąć za kryterium tezę M. McHale'a, że literatura modernistyczna ma cel epistemologiczny, ale nie może go wykonać, zaś u podstaw literatury postmodernistycznej leży ambicja ontologiczna, to można śmialo powiedzieć, że Gospodinow stworzył «klasyczną» wersję powieści postmodernistycznej.

Postmodernism in the *Natural Novel* by Georgi Gospodinov

The article analyzes the main structural features of *Estestven roman* (*Natural novel*) by Georgi Gospodinov. In the introductory part of the article, the author sets forth a thesis that *Natural novel* constitutes a most notable example of postmodernist prose in contemporary Bulgarian literature and he submits to a close examination its specific and typical characteristics as they assert themselves in the novel, that is, **fragmentariness, metafictional correlations, parody/irony, inclusiveness** and its **referential relevance.**

Thus, fragmentariness manifests itself through thematic diversity and multiplicity of narrative threads; as for metafictional devices, they are discernable in numerous theoretical remarks about the novel and its diverse variants, in the motif of the double and so on. Inclusiveness entails an urge to enfold a variety of motifs and themes, preferably taken from ordinariness and triviality of everyday happenings. Gospodinov parodies scholarly discourse which at times borders on the grotesque, and he clearly applies irony in relation to some aspects of social life under the communist regime. Finally the last problem analyzed in this article is the referential signification of the text. The author suggests that the novel is not constructed around a single semantic field, but constitutes a collage or mosaic of semantic fields.

In his closing remarks, the author reflects on the difference between modernist and postmodernist writing and comes to the conclusion that G. Gospodinov's *Natural novel* is a 'classical' example of postmodernist prose.

Dr Edward Możejko: Professor Emeritus of Comparative and Slavic literature at the University of Alberta, Edmonton, Alberta Canada. In the past four years he was appointed as a Professor in the Institute of Slavic Studies at the Silesian University in Katowice and in the academic year 2001/2002 as a Professor in the Institute of Polish Literature at the Jagiellonian University in Cracow. Fellow of the Royal Society of Canada (Academy II, Humanities and

Social Sciences). In the academic year 2001/2002 Honorary President of the Canadian Association of Slavists. He has to his credit over two hundred publications which include books on Bulgarian, Polish and Russian literature. Laureate of the University of Alberta Research Prize for the year 1988. 1991–2001 Editor-in-Chief of the quarterly «Canadian Slavonic Papers». Doctor honoris causa of the St. Kliment Ohridski University of Sofia.

Celina Juda (Kraków)

Sygnatury postmodernizmu bulgarskiego. Teoria i praktyka literacka: *Powieść naturalna* Georgi Gospodinowa

> «Post-modernizm» [...] widzi przeszłość nie jako przezroczystą, skończoną formę raz na zawsze «zamkniętych» wydarzeń, lecz jako zaciemnioną, otwartą strukturę ulegającą przedefiniowaniu przez przyszłość. Owo przedefiniowywanie jest tym, co nazywamy «teraźniejszością».[1]

Opis literatury sygnowanej znakami kodu post-modernistycznego w kulturach słowiańskich zapoczątkowała w Polsce Halina Janaszek-Ivaničková. Sugestywne opinie na ten temat formułowała wspierając większość ustaleń wywodami badaczy amerykańskich oraz zachodnioeuropejskich. W artykule opublikowanym na przełomie lat 1988/1989 *Nowy problem w badaniach nad literaturą światową – postmodernizm* sporządziła swoisty katalog cech ponowoczesnej formacji kulturowej, jej zdaniem na dobre zadomowionej również w takich literaturach jak np. czeska, polska, słowacka czy bułgarska[2]. Zasadność swojej propozycji motywowała choćby tym, że „literatura i sztuka zawsze przekraczały granice swoich państw i ideologii" oraz faktem, że „żyjemy obecnie w krajach postkomunistycznych w nowej erze radykalnej przebudowy myślenia, pluralizmu światopoglądowego i otwarcia się na różne koncepcje"[3]. Wyznaczona w taki sposób perspektywa pozwoliła Janaszek-Ivaničkovej na sporządzenie listy nazwisk pisarzy – praktyków postmodernizmu. Autorka uznała, że odkrycie w ich twórczości śladów supremacji fantazji, iluzjonizmu, antyutylitarnego i antyautorytatywnego nastawienia do literatury i życia, czy wreszcie, upodobanie do zabawy, parodii, śmiechu może zostać uznane za dowód transformacji nowoczesności i znak przejścia dawnej kultury w fazę budowania normy postmodernistycznej.

Bułgarię w szeregu twórców, którym rzekomo udało się zmodyfikować kod literatury i zredefiniować dotychczas obowiązujący system, a zatem przekształcić go w strukturę postmodernistyczną reprezentowali dwaj pisarze: Emilian Stanew i Jordan Radiczkow. Obecność pierwszego ze wspomnianych prozaików wynikała zdaniem polskiej badaczki „z opozycji do totalitaryzmu i dogmatyzmu i upodobania do my-

[1] Sławek, T. *«Post-modernizm» a re-wizja współczesności. Kilka uwag o Stanisława Brzozowskiego krytyce modernizmu.* – In: *Postmodernizm w literaturze i kulturze krajów Europy Środkowo-Wschodniej.* Red. H. Janašek-Ivaničková, D. Fokkema. Katowice, 1995, s. 27.

[2] Janaszek-Ivaničková, H. *Nowy problem w badaniach nad literaturą światową – postmodernizm* – «Pamiętnik Słowiański», nr XXXVIII/XXXIX, 1988/1989, 211–224.

[3] Janaszek-Ivaničková, H. *Op. cit.* s. 212.

śli szerokiej, otwartej"[4] oraz faktu, że Stanew „pokazał złożoność wszelkiej prawdy, wielość możliwych jej ujęć, dając tym samym wyraz pluralizmu interpretacyjnego i postawy otwartej, przy czym nie o historię mu tylko chodziło, ale i o współczesność nacechowaną tymi samymi niepokojami, które przed wiekami dręczyły myśliciela-relatywistę Sybina i mnicha Teofila"[5]. Autor *Chryi* (*Сумамоха*), Radiczkow, znalazł się w spisie postmodernistów ze względu na możliwość odczytywania jego tekstów jako przykładów będących „najpełniejszym przejawem szeroko rozumianej ludyczności i karnawalizacji kultury tak bliskiej postmodernistom, a będącej właśnie odpowiedzią na zagrożenia kultury masowej"[6].

Lansowanie tezy, że w realiach bułgarskich przed 1989 rokiem da się wyodrębnić czytelny model literatury postmodernistycznej jest przedsięwzięciem co najmniej ryzykownym, a przede wszystkim kontrowersyjnym. Znaczyłoby to przecież, że w określonym momencie (od początku lat 60-ych do końca lat 80-ych XX wieku) dysponujemy strukturą zjawiska samodzielnie funkcjonującego, mocnego ze względu na swoją autonomię. Dodatkowo, w sensie teoretycznym, byłaby to struktura wewnętrznie spójna i istniałaby możliwość jej realizacji w licznych autorskich praktykach artystycznych (odrębność, ostentacyjna innowacyjność poszczególnych realizacji literatury postmodernistycznej jest czymś oczywistym). Byłaby też szansa wyselekcjonowania wypowiedzi mających charakter refleksji estetycznej, a przynajmniej krytycznoliterackiej, których autorzy deklarowaliby aprobatę lub sprzeciw wobec przejawów postmodernistycznego dyskursu. Praktyka jednak dowodzi, że w drugiej połowie XX w., a z pewnością do końca lat 80-ych żaden z tych wymogów w realiach bułgarskich nie został spełniony. Jednym z ważniejszych powodów takiego stanu rzeczy było instytucjonalne (władza i manipulowana przez nią krytyka) lansowanie maksymalnie zamkniętego – zadanego – modelu kultury, który wszelką wariantowość czy próbę jego modyfikacji uznawał za działanie opresyjne, a ekstrawaganckie, czyli liczone na palcach jednej ręki postawy outsiderskie artystów utożsamiano z anarchistyczną rewoltą[7].

Dyskusja nad postmodernizmem w samej Bułgarii dopiero się rozpoczyna. Jedną z nielicznych, a zarazem interesujących propozycji ujęcia tej problematyki znajdujemy u Galina Tichanowa. Próbuje on powiązać biografię rodzimego postmodernizmu z literaturą emigracyjną. Powstałą poza granicami ojczyzny twórczość uznaje za swoiste *alter ego* głównego nurtu literackiego, która „jest w stanie grać rolę recep-

[4] *Ibidem*, s. 222.

[5] Janaszek-Ivaničková, H. *Op. cit.*, s. 222.

[6] Janaszek-Ivaničková, H. *Op. cit.*, s. 222.

[7] W przemówieniu wygłoszonym 15 kwietnia 1963 r. oburzony Żiwkow perorował: „...na wystawie znalazły się obrazy, portrety zdeformowanych sylwetek ludzkich, dziwaczne malunki rzekomo przedstawiające robotników, tylko z nazwy przypominające postacie ludzkie [...] W Hali Przemysłu Ciężkiego w Płowdiwie głowy robotników namalowano w taki sposób, że raz wyglądały jak doniczki, drugi – jak młoty, a czasem – trudno zgadnąć co jeszcze. W Hali Rolnictwa – to samo. Halę Bałkanturistu pomalowano na czarno. Słuchajcie! Komu służy tu ten cmentarny ton? Może do mnie nie dotarła wiadomość, że nasz kraj już umiera? Trudno to pojąć. «Bałkanturist», jasny symbol naszej ojczyzny, ma obowiązek świecić przykładem, wybrzmiewać jasnym, spiżowym głosem..." (Славов, А. *С точността на прилепи*. София, 1992, с. 205.)

tywnego i wartościującego zjawiska będącego korektą dla wewnątrzkrajowego procesu literackiego"[8]. W projekcie autorstwa Tichanowa za pionierskie przejawy bułgarskiego postmodernizmu uznane zostają trzy tomiki poetyckie: Bojko Lambowskiego *Pąsowa dekadencja* (*Ален декаданс*), Iwana Krystewa *Czytając w ciemnościach* (*Четене в тъмното*) i Konstantina Pawłowa *Agonio słodka* (*Агонио сладка*). „We wszystkich trzech odnaleźć możemy zespół postmodernistycznych cech odnoszących się zarówno do warsztatu jak i tzw. *Weltanschauung*. Poezja ta usiłuje zdemaskować dwa mity stanowiące centrum modernizmu. Ponadto, dyskredytuje ona możliwość odbierania świata jako jednolitej, homogenicznej całości, dążącej do teleologicznego spełnienia wymogów «wielkich narracji». Życie na tym świecie nie jest już życiem w majestatycznej przestrzeni społecznych ideałów i historycznych perspektyw, z kolei nie jest jeszcze życiem wyłącznie w intymnej przestrzeni własnej egzystencji. Bardziej waha się ono między tymi obydwiema sferami, podobnie zresztą jak autor wahający się między elitą a masą w poszukiwaniu swojego odbiorcy, by w końcu zespolić obydwu w czytelnika wirtualnego swojej poezji"[9].

Niezależnie od obranych perspektyw i przytoczonych argumentów można sądzić, że krystalizowanie się świadomości postmodernistycznej w Bułgarii jest procesem skomplikowanym i pod wieloma względami nie przystaje do ogólnej typologii sporządzonej przez Janaszek-Ivaničkovą. Argumentem koronnym wydaje się też nieuwzględnienie i tego ważnego faktu, że w warunkach bułgarskich mówimy o kulturze, w której dla zderzenia z propozycjami postmodernistycznymi zabrakło ważnego elementu konfrontacyjnego – awangardy – lub możliwie pełnej realizacji w praktyce artystycznej któregoś z kierunków awangardowych. Poszczególni twórcy, których np. proza (Czawdar Mutafow) zawierała elementy niespotykanego wcześniej w tradycji bułgarskiej awangardowego eksperymentu językowego i stylistycznego, przez długie lata byli wykluczani z obiegu czytelniczego i odrzucani przez krytykę, jako «nieprzystępni». Trudno byłoby też uznać, że rolę tę mogła spełniać krytyka symbolizmu uznawana niekiedy za «program» awangardyzmu[10].

Balcerzan stwierdził, że dla awangardy początków naszego stulecia „sprostać chaosowi świata znaczylo tyle, co narzucić mu rygory ladu. [...] Z kolei we współczesnych nurtach derridiańskich (dekonstrukcjonistycznych) chaos świata przyjmuje się do wiadomości jako jego cechę naczelną, a zatem aktywność intelektualna twórcy czy mędrca polega tutaj głównie na tropieniu i demaskowaniu porządków falszywych, wmówionych, akceptowanych bezrefleksyjnie"[11]. Dla S. Morawskiego postmodernizm oznaczał zaakceptowanie przez sztukę między innymi: konformizmu (jak dodaje: jawnego lecz niekoniecznie deklarowanego), negacji awangardowego przeko-

[8] Tichanow, G. *Literatura emigracyjna a wewnątrzkrajowy proces literacki. Uwagi o bułgarskim postmodernizmie.* – In: *Postmodernizm w literaturze i kulturze krajów Europy Środkowo-Wschodniej.* Red. H. Janaszek-Ivaničková, D. Fokkema. Katowice, 1995, s. 157.

[9] Tichanow, G. *Op. cit.*, s. 157, 158.

[10] Gałązka, W. *Tradycja i współczesność.* Katowice, 1983, s. 151.

[11] Balcerzan, E. *Nowe formy w pisarstwie i wynikające stąd porozumienia.* – In: *Humanistyka przełomu wieków.* Red. J. Kozielecki. Warszawa, 1999, s. 372.

nania, że rozwojem sztuki zainteresowana jest elita i aliansów z kulturą masową[12]. Zaś R. Nycz lakonicznie stwierdzał, że „termin postmodernizm powinien odpowiadać przede wszystkim zjawiskom i kierunkom artystycznym, które występowały od przełomu lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych, a opisywane były dotąd jako neo- czy po-awangardowe"[13].

Wracając do realiów bułgarskich – z powyższej perspektywy wspomniane przez Janaszek-Iwaničkovą «ekstrawagancje» Stanewa, Radiczkowa nawet ramowo nie przylegają do paradygmatu postmodernistycznego. W rzeczywistości proza tych autorów była tylko, a może aż polemiką – próbą wyartykułowania quasikrytyki systemu totalitarnego, który deprecjonował ideę autonomiczności sztuki, niszczył suwerenność artysty i jego prawo do samodzielnego decydowania o niezależności aktu twórczego[14]. Ubrane w historyczny kostium alegorie powieściowe, groteskowe opowieści z życia czerkaskich wieśniaków («późnych wnuków» prostaczka z *Historii Słowianobułgarskiej*) Paisija Chilendarskiego czy, gdyby dodać do tej listy Werę Mutaficziewą i jej paradokumentalne indywidualizujące dzieje narodowe powieści – nigdy nie były systemową, programową działalnością artystyczną zmierzającą do pełnego zakwestionowania tradycji, konwencji rodzimej literatury. Nigdy też, gdyby przyjąć optymalny wariant aktywności postmodernistycznej, ich autorzy nie dążyli do programowego zakwestionowania i zdegradowania istniejącego artystycznego paradygmatu literatury. W kilku fragmentach ich utworów mających charakter autotematycznych wypowiedzi najwyżej natrafiamy na polemikę z «etnografizmem» wzorca narodowej literatury. Nie manifestuje się w nich zamiaru bezwzględnego przewartościowywania myśli na temat opozycji kultura i cywilizacja/natura. Żaden z pisarzy nie zamierzał nie odważył się) inicjować ruchów anarchizujących instytucjonalny, jednokierunkowo zorientowany system kultury. Ryzyko było ogromne, a skutki takich postaw atwe do przewidzenia[15]. I rzecz najważniejsza – kanon literatury – bazujący na gloryfikacji zachowawczej tradycji rodzimo-ludowej i przedmodernistycznej – pozostawał nienaruszony, bo piszący tylko od czasu do czasu bywali artystami. Na co dzień pasjonowało ich administrowanie słowem, co na swój sposób oznaczało demonstracyjne i szczere zaangażowanie w budowanie nowego ładu ideologicznego, politycznego i społecznego. Postawa człowieka zaangażowanego była pożądana i oczekiwana przez wszystkie gremia – od władzy poczynając, a na elitach intelektualnych nie kończąc. Dlatego rację ma Tichanow, gdy twierdzi, że postmodernizm jest słabo obecny w świadomości pojedynczego czytelnika. Nie widać też entuzjazmu i aprobaty w środowisku akademickim dla tych, którzy go «praktykują». I co więcej – „Teoria

[12] M o r a w s k i, S. *Komentarz do kwestii postmodernizmu.* – «Studia Filozoficzne», 1990, nr 4, s. 37.

[13] N y c z, R. *Literatura postmodernistyczna a mimesis. (Wstępne rozróżnienia).* – In: *Po strukturalizmie. Współczesne badania teoretycznoliterackie.* Wroclaw, 1992, s. 174.

[14] Analiza twórczości nie tylko wymienionych autorów pozwala wskazać, że do stałych praktyk należało «równoważenie» niedogmatycznej twórczości utworami – «daninami» składanymi władzy. W przypadku Stanewa byłby to *Iwan Kondarew* (*Иван Кондарев*), Radiczkowa – *Wszyscy i nikt* (*Всички и никой*).

[15] Wydaje się, że jakiś ślad niedogmatycznych postaw demonstrowali poeci. Działania zmierzające do zakwestionowania obowiązującego modelu kultury widać u N. Kynczewa czy K. Pawłowa.

postmodernizmu opiera się na niepopieraniu żadnej ze stron w sporach politycznych [...]. Ogółem pisarze posmodernistyczni muszą zachować równowagę między różnymi stanowiskami i interesami bez wiązania się z którymś z nich. [...] Tak więc obraz niezaangażowanego poety wydaje się opinii społecznej nieprzekonujący"[16].

W komunistycznej Bułgarii totalitarna wladza *à rebours* nobilitowała wszystkich, bez wyjątku, piszących do rangi deskryptorów i egzegetów obowiązującej ideologii. Ich aktywność została namaszczona błogosławieństwem pierwszego sekretarza i uznana za rodzaj politycznego posłannictwa. O większości podpisujących kolejne książki własnym nazwiskiem z trudem dałoby się powiedzieć, że byli pisarzami. Gdy R. Barth definiował istotę osobowości „którą określa to, iż w jej ręku jest język narodu" posługiwał się dwiema formułami: pisarzem i piszącym. Pierwsza z tych osób, której aktywność ma walor sakralny utożsamia swoją egzystencję z bytem slowa. Druga – należy do istot «przechodnich», bo wytyczony cel osiąga wykorzystując jako środek slowo. „Slowo jest dla nich środkiem do czynu, ale samo czynem nie jest".

Okres totalitaryzmu nie dawał szans na ukonstytuowanie się artystycznych indywidualności, bo wladza (instancja o charakterze nadrzędnym wobec całego układu instytucjonalno-społecznego w państwie) z góry zakładała, że pisarze będą próbowali zakwestionować narzucone kryteria piękna, a więc także jak chce Lyotard – będą dążyć do zmiany obowiązującego kanonu dzieł i zechcą kształtować odbiorcę – czytelnika swoich książek[17]. W Bułgarii zdecydowana większość artystów zaakceptowała narzucony przez politycznych decydentów, ideologów system reguły aktywności nazywanej pisarstwem. Nie kwestionowała żadnego rodzaju podległości, jaki obowiązywał – dotyczyło to zarówno apologii realizmu jako metody twórczej jak i zakazu eksperymentowania w którejkolwiek ze sfer struktury dzieła artystycznego. Przekonująco tę sytuację objaśnił A. Kiosew stwierdzając w 1989 r.: „Pisarz bułgarski – forma w jakiej sygnalizuje własne istnienie jest paradoksalna – graniczy bowiem z rodzajem bytu nadprzyrodzonego. Wszędzie, poza Bułgarią, pisarz pisze, u nas – po prostu jest; jeśli za granicą celem pisarskiej aktywności jest tworzenie tekstów, to bułgarski pisarz ma za zadanie pismaczyć; tworzenie tekstów jest zewnętrznym i przypadkowym atrybutem «głębinowego przebywania» w bycie pisarskim"[18].

Limes pojawiania się sygnałów zapowiadających nie tylko transformację, ale w wielu wypadkach zupełnie nowych, dotychczas niespotykanych tendencji literackich w przybliżeniu można wyznaczyć dopiero na koniec lat 80-ych i początek 90-ych XX w. Jak to się zdarzało już wcześniej, a do czego wielu literaturoznawców opisujących świat bułgarskiej kultury i starających się wyznaczyć początek egzystencji nowych zjawisk już przywykło, czasu zmiany nie wyznaczyło wyczerpanie się tradycji ideowo-filozoficznej poprzedniej epoki. Selekcję właściwości i kształtowanie się nowego – postmodernistycznego paradygmatu kultury – umożliwił przełom ideologiczny. Następujący po niej okres transformacji systemu społeczno-politycznego po-

[16] Tichanow, G. *Op. cit.*, s. 160, 161.

[17] Lyotard, J.-F. *Odpowiedź na pytanie: co to jest postmodernizm?* – In: *Postmodernizm*. Red. R. Nycz. Kraków, 1997, s. 53.

[18] Кьосев, А. *Радикален манифест. Пред българската литература няма бъдеще.* – «Литературен вестник», 1991, № 1.

zwolił literaturze i twórcom na sukcesywne odchodzenie od zasad systemu reglamentacji idei, poetyk i języków. Publikowane od tego czasu teksty już nie tylko ignorują, lecz konsekwentnie burzą stary porządek funkcjonowania literatury (od systemu instytucjonalnego po strategie artystyczne). Zasadniczą cechą przełomu jest dążenie do afirmacji sztuki bazującej na fenotypie, a to oznacza dyskwalifikację dominującego do tej pory literatury genotypowego rodzaju. Poza tym widać także dążenie do zakwestionowania ugruntowanych przekonań, że literatura ma zdolności egzegetyczne wyplywające z quasistabilności normy języka artystycznego. Akt buntu czytelny w strukturze paradygmatu językowego zmierza wtedy do radykalnego zmodyfikowania sposobów komunikowania, a przede wszystkim do zakwestionowania statusu języka jako narzędzia szeroko rozumianej poprawności (np. ontologicznej czy aksjologicznej). W najbardziej radykalnym wariancie oznacza to odrzucenie wcześniej gwarantowanego porozumienia poprzez slowo – tekst. Literatura odrzuca obowiązek trwania przy kanonie obarczonym asocjacjami z kulturą wysoką, choć jej całkowicie nie dyskwalifikuje, raczej stosuje gesty – grymasy ironicznie ją komentujące. Chce sama decydować o swoich związkach i w zależności od doraźnych potrzeb żongluje estetykami, często wynosząc na piedestal to, co w kanonie było w rejestrze najniższym lub wręcz w nim się nie mieściło. Tryumfuje chaos i każdego rodzaju bardziej lub mniej zawoalowana transgresja. W konsekwencji literaturze przestaje zależeć tylko na eksponowaniu polisemii slowa i objaśnianiu czytelnikowi świata swoimi tekstami, ale cały jej wysiłek zostaje skierowany w stronę aktu dekonstrukcji, w którym słowo ma za zadanie opisywać, to co trudne do przewidzenia, czego nie da się wpisać w «zadaną» ramę (wybiórczo traktowana tradycja, ograniczony katalog tematów itp.). *Światy strachu* (*Цветя на ужаса*) Jordana Iwanczewa, *Zabijanie koguta* (*Клането на петела*) Dejana Enewa, *Powieść naturalna* (*Естествен роман*) Georgi Gospodinowa, *Passion czyli śmierć Alicji* (*Passion или смъртта на Алиса*) Emilii Dworjanowej to tylko kilka przykładów tryumfu literatury idiomatycznej – wpisującej się zarówno w ten rodzaj aktywności, który kwestionuje jakąkolwiek powtarzalność, jak i potwierdzającej fakt niezdolności, niemożliwości funkcjonowania poza biblioteką tekstów, nawet jeśli twórca będzie ochraniał siebie i swoje dzielo etykietą emblematycznego miejsca – wieżą Babel.

Interesującymi i swoiście czystymi przykładami tekstów bardzo czytelnie przylegających do poetyk skonstruowanych z elementów znaków post-modernistycznych są narracje Georgi Gospodinowa: *Powieść naturalna* (*Естествен роман*) oraz *I inne historie* (*И други истории*). Wyliczanie cech dystynktywnych pierwszego utworu warto zacząć od perspektywy gatunkowej, co pozwoli na przyjrzenie się zarówno poetyce tego tekstu jak i autorskim manifestacjom metatekstowym[19]. Ogląd konstrukcji formy pozwala zauważyć, że sprawca tekstu czysto zewnętrznie, by nie powiedzieć fałszywie deklaruje powinowactwa ze «starym», tradycyjnym układem gatunkowym. *Powieść naturalna* jest w istocie typową realizacją ogniwa nowej genologii akceptującej wszystkie formy komunikacji piśmienniczej – artystyczną (powieść, opowiadanie), poprzez paraartystyczną (przypowieść) do nieartystycznej (list, esej, cytaty z

[19] Balcerzan, E. *Op. cit.*, s. 363

pism filozoficznych, antropologii stosowanej, elementarz). Całość kolażowo zorganizowanego tekstu wspiera się na dwóch filarach – „porządku masowym (romans) i elitarnym rozgardiaszu (proza idiomatyczna – powieść)"[20].

Tytułowe – kategoryczne odesłanie czytelnika do gatunku powieści – jest więc zarazem pierwszym sygnałem szeregu uzurpacji, jakie atakują odbiorcę ze wszystkich możliwych perspektyw tekstowych, a których nie można zignorować czytając Gospodinowa. Zgłębianie lektury, niezależnie od tego czy czytelnik potraktuje swój kontakt z narracjami jako swoistą zabawę, grę literacką czy raczej celowe wypełnienie czasu «pożyteczną» lekturą wymaga specyficznych umiejętności – zdolności deszyfrowania i demaskowania głębinowych struktur semantycznych. Zainteresowania animatora poszczególnych narracji obejmują bowiem pola: tradycji narodowej, historii cywilizacji, życia codziennego, dziejów filozofii, kultury, literatury; czytelny jest również adres biblijny.

Już w pierwszym fragmencie zostaje narzucona strategia – porozumienia/nieporozumienia z czytelnikiem. Z jednej strony każdy z narratorów każe stale pamiętać o tym, że jego pozycja, to czym się zajmuje nie jest czymś wyjątkowym – bagaż jego przeżyć, jak każdego śmiertelnika jest wypełniony podobnymi – na przemian – dramatycznymi i banalnymi doświadczeniami. Z drugiej strony – wyraźnie, bez zbędnych objaśnień – naturalnie – w oczywisty sposób zaznacza strategiczny dystans dzielący jego zmyśloną, wykreowaną rzeczywistość od czasoprzestrzeni słuchacza/czytelnika jego opowieści. Wybiera maskę deskryptora, już ani proroka, ani kaplana, nawet nie inżyniera dusz lecz solidnego (co nie znaczy nudnego), dobrze wykształconego przez świat tekstowy rzeczoznawcy – gdy trzeba wzniosłych idei, gdy byłoby to niestosowne – zwykłych, ocierających się o trywialność fraz.

Składający się z 49 segmentów tekst akceptuje z poetyki nowoczesnej/tradycyjnej powieści (w kilku fragmentach) sposób prowadzenia narracji (w pierwszej osobie, co pozwala podważać sens nieustannego pielęgnowania rodzimej pamięci – tradycji o modelu XIX-wiecznej prozy realistycznej, w której narrator z niezachwianą pewnością ogłaszał, że opowie historię, która wydarzyła się np. 4 maja 18... roku). Novum stanowi karykaturalnie rozbudowany ciąg pisanych w różnych konwencjach rozważań autotematycznych. Źródłem swoistej udręki narratora jest bowiem poczucie, że każdy ze sposobów ujawniających grunt jego artystycznego rzemiosła jest wątpliwy, nie dość przekonywający, nie dość oryginalny. Zachodzi obawa, że odpowiedź (sobie i innym) na pytanie czym jest pisanie, tworzenie formy określanej mianem powieści może nie być dostatecznie wiarygodna. Świadomość, że rzeczywistość i człowiek w niej egzystujący jest skazany na powszedniość, zwyczajność czynią kolejne argumenty mało przekonywającymi i refleksja na ten temat jest już tylko grą, ironicznym znakiem[21].

Poza tym, jak zauważa E. Konstantinowa, sprawca prozy Gospodinowa – współ-

[20] Określenie Balcerzana (B a l c e r z a n, E. *Op. cit.*, s. 363).

[21] Określenie «естествен» u Gospodinowa jest wieloznaczne. Odnosi się zarówno do tego, co zgodne z prawami natury, ale może po prostu wskazywać na właściwości opisywanego obiektu. Wielokrotnie oznacza to, co proste, zwykłe i niewymuszone.

czesny intelektualista – zdaje sobie sprawę z tego, że w rzeczywistości nigdy nie uda mu się napisać własnej historii, bo czy opowie ją jako Gaustin, Goszo Centyra, Sokrates (bohater opowiadania *Człowiek o wielu imionach* (*Човекът с много имена*) tego ostatniego imienia używał w dni powszednie), Platon, Heraklit, Dziadek Mróz i Święty Mikołaj, to i tak zawsze będzie miał świadomość, że jego zajęcie ociera się o jakiś rodzaj świętokradztwa – musi pogodzić się z myślą, że jest demiurgiem-uzurpatorem, nie ma własnej historii, wszystko już się kiedyś zdarzyło[22]. Jemu pozostało zachwalać swoje niewiarygodne, acz nieco wstydliwie ujawniane zdolności ekwilibrystyczne (autoironia ratuje prestiż narratora, neutralizuje ewentualne posądzenie go o megalomanię chęć powrotu do sytuacji, w której traktowano by go jako kapłana, osobnika wtajemniczonego w wyższy stopień literackiego objawienia).

W tej sytuacji, dla zrównoważenia ewentualnego zarzutu, że egzystencja «tragarzy słów» – uznawanych przez otoczenie za darmozjadów, a w najlepszym razie za pomyleńców (postać błąkającego się po bazarze człowieka z wiklinowym fotelem na plecach) – pojawia się odwrotna strategia, w której pisarz manifestacyjnie przestaje się troszczyć o reputację sprawcy opowiadania. Jawnie uwodzi czytelnika rezygnacją z misyjności swojego rzemiosła. Przestaje się poświęcać «dla sprawy» – zaczyna pisać w sposób atrakcyjny, pokupny – bestselerowy. Arcydzieła demonstracyjnie odsyła do biblioteki, miejsca odwiedzanego przez dziwaków, a twórcom mającym ambicje pisania wybitnych utworów uzmysławia, że pora pogodzić się z faktem egzystowania w enklawach stworzonych dla gatunków skazanych na wyginięcie. Patetycznie uzasadnia bezceremonialne postępowanie: „Jak dzisiaj możliwa jest powieść skoro odmówiono nam tragizmu. Jak w ogóle możliwa jest myśl o powieści, skoro nie ma nowy o wzniosłości. Przecież istnieje wyłącznie powszedniość – całkowicie przewidywalna lub, co gorsza, udająca nadmiar zagadkowości męcząca przypadkowość. Powszedniość w swojej bylejakości – jedynie tutaj widać jakieś przebłyski tragizmu i wzniosłości. W bylejakości powszedniości" (s. 36).

Rzemiosło pisarskie jest więc aktywnością narażającą podmiot sprawczy na frustrację. Nigdy nie udaje się znaleźć odpowiedzi na proste z pozoru pytanie – po co autor pisze swoją *Powieść naturalną*. Uzasadnienia trwania w tym swoistym nałogu bywają najrozmaitsze; żadne nie zdobywa przywileju wyjaśnienia ostatecznego. Pisanie może być źródłem rozrywki, czasem pełni funkcję terapeutyczną (pozwala zapomnieć o wiarołomnej Emmie, kobiecie, którą darzyło się wielkim uczuciem, daje szansę na odzyskanie czasu, który bezpowrotnie przeminął [s. 64]). Strategia postmodernistycznej kreacji daje też niepowtarzalną szansą wykorzystania rekwizytu niekonwencjonalnego, uznawanego w świecie sztuki tradycyjnej za niedostatecznie artystyczny. Bohaterką jednego z fragmentów jest mucha i właśnie temu nieestetycznemu owadowi – u Gospodinowa „aniołowi i diabłowi" jednocześnie – narrator pozwala przez chwilę pełnić rolę najdoskonalszego medium organizującego i porządkującego formę utworu, choć stale zastanawia się czy nie istnieje lepszy wzór powieści, inna, lepsza alegoria jej istoty (s. 92). Walczy z pokusą, by, zgodnie z przysługującym mu prawem postmodernistycznym lekceważenia obowiązujących praw i reguł nie napi-

[22] Константинова, Е. *Откриване на магическото във всекидневното. За българския разказ вчера и днес – Алек Попов и Георги Господинов.* – «Критика» II, 2001, кн. 1, 61–69.

sać powieść składającą się z samych początków (stwarza nawet dla nowego gatunku nazwę – „powieść atomistyczna z unoszącymi się w pustce początkami" (s. 18) W ostateczności decyduje się «tylko» na modyfikację pomysłu. Dochodzi do wniosku, że właściwym rozwiązaniem jego dylematów byłoby stworzenie hybrydycznej/«przypadkowej» kombinacji narracyjnej (przyznaje, że inspirację znalazl w pismach starożytnych filozofów, np. Empedoklesa: „z ziemi wzeszło mnóstwo głów bez szyi, gołych rąk, które pozbawione ramion poniewierały się w najmniej spodziewanych miejscach, a dookoła błądzily oczy bez opiekuńczego czoła, szukające sposobu złączenia się ze sobą..."). Nowa formuła, przynajmniej na tę okazję brzmi: „Odtąd rozwój wydarzeń może przybrać najbardziej nieoczekiwany obrót – Jeździec bez głowy pojawi się na przyjęciu u Rostowych i zwymyśla głośno Holdena Caulfielda. Mogą zdarzyć się też inne rzeczy. Niczego jednak nie uda się opisać w Powieści z początkami. Odegra rolę pierwszego impulsu, a subtelna natura pozwoli mu na ukrycie się w cieniu kolejnego początku i porzucenie bohaterów, których odtąd będzie kojarzyć ze sobą zwykły przypadek. To nazwałbym «powieścią naturalną»" (s. 22).

Formuł nowego porządku literatury (modyfikowanych najbardziej zaskakującymi, co nie znaczy niemotywowanymi czynnikami) jest w prozie Gospodinowa tyle, ile możliwych wariantów odkryje we własnej wrażliwości i osobowości główny strateg tekstu – narrator. Umiejętne ich wykorzystanie i dysponowanie nimi jest o tyle istotne, że pozwala określić, czy tekst okazuje się produktem wyczerpującym regułę ze względu na własną jednorazowość, doraźne fabrykowanie swojej ideologii, czy też daje impuls aktywności kwestionującej wszelki autorytaryzm, czy konsekwentnie degraduje jednorodność dostrzegając walor zawieszenia, czyli „przekraczania granic i zasypywania przepaści".

Do najbardziej wyraźnych sygnatur bułgarskiej prozy idiomatycznej/post-modernistycznej można więc zaliczyć:

1) rezygnację z autorytarnej funkcji pisarza – «wykorzenienie» z języka jako znak jego aktywności;

2) zawieszenie procedur zamknięcia – rodzima kultura nie ma obowiązku stałego odtwarzania własnych rytuałów,

3) gatunkową labilność, otwartość struktury formy – w konsekwencji unieważniony zostaje podział na literaturę wysoką i niską, artystyczną i popularną itp.

Signs of Bulgarian Postmodernism. Literary Theory and Practis: *Natural Novel* by Georgi Gospodinov

Study on postmodernism in Bulgarian literature are of a twofold nature. On the one hand the relation between the postmodernist code and the tradition, i. e. widely understood modernism is being examined. On the other hand analyses of particular artistic works, which are treated as examples of this phenomenon, are published. This work is an attempt at establishing fundamental facts to allow verification of the nature of phenomena which, it seems, have been too soon and erroneously qualified as postmodern. Signs of Bulgarian postmodernism appeared only at the beginning of the 1990^{s}, when the model of culture was maximally opened and when art – liberated from ideological subjection – was searching for opportunities and chances of defining itself in the future. An almost perfect realization of this formula is the idiomatic prose of Georgi Gospodinow. In the creative act the language is being deprived

of its signifying activity. The native culture is no longer obliged to repeat its own formal and ideological rituals.

Celina Juda. Lectures on the History of the Bulgarian Literature at the Jagiellonian University, Institute of Slavonic Studies. Author of books: *Literature Suspected. Contemporary Macedonian Prose of the 1960s* (1992) and *Under the Sign of BRL. Bulgarian Culture and Literature Trapped in Ideology* (2003). Publishes articles on the shaping mechanisms of the national identity in the Bulgarian and Macedonian cultures as well as phenomena connected with the currentness of the national tradition. Translates literary fiction and scholarly works (B i o l c z e w, B. *On the Opposite Side of Myth. Adam Bernard Mickiewicz – Between the Prophet's Halo and Homo Ludens*, 2002). Received awards from the Minister of Culture of the Bulgarian Republic and the Bulgarian Academy of Sciences. Lives in Cracow.

Michał Paweł Markowski (Kraków)

Czy Przyboś jest poetą metafizycznym?

Obraz jest sobą, a jednocześnie wszystkim, co widzialne.

J. Przyboś[1]

Mój tekst traktuję prowokacyjnie i proszę łaskawego czytelnika, by go tak odbierał, choć wszystko, co piszę, skrywa w sobie solidny ładunek asercji, którego gotów jestem zażarcie bronić. Być może nie uszło uwadze wnikliwych obserwatorów życia naukowego, że identycznie brzmiące pytanie zadał niemal dziesięć lat temu na sesji IBL-owskiej poświęconej Białoszewskiemu, Marian Stala[2]. Pytanie Stali było pytaniem czysto retorycznym, gdyż z dużą wirtuozerią i – jak to u Mariana – niemniejszą ilością metafizycznych wielokropków, dowodził on, że Białoszewski w istocie był poetą metafizycznym, a to z powodu zarysowanego w dziele osobliwego «projektu egzystencjalnego» [113]. Przywołuję ten szkic tylko po to, by odwrócić sytuację wyjściową. Otóż powiadam tak: Przyboś rzeczywiście jest poetą metafizycznym, ale: (1) z powodów całkiem innych niż te, które się zwykle przywołuje, oraz (2) jego metafizyczność wcale nie jest powodem do wysokiej kwalifikacji jego dzieła. W ciągu dalszym postaram się wytłumaczyć znaczenie obu tych kontrowersyjnych punktów. Powiem jeszcze tyle, że z powodu braku miejsca ograniczam się jedynie do skrótowej prezentacji mojego wywodu, pozostawiając wiele miejsc w nieusuwalnym z tego powodu stanie niedookreślenia, zapraszając wybitnych Przybosiologów wśród których czuję się nieswojo, do owych niepokojących luk uzupełnienia.

I. Czym jest, jeśli już nie sposób pozbyć się tego kłopotliwego określenia, poezja metafizyczna?

Nie jestem, czego można łatwo domyśleć się ze śródtytułu, zwolennikiem tej niewyraźnej formuły. A to z dwóch powodów. Po pierwsze dlatego, że każdy używa jej jak chce, gdy tylko zamierza mówić o poezji, która traktuje o – jak to się mówi – «wielkich problemach ludzkich», «ostatecznych pytaniach», czy «dialogu z transcendencją», co uważam za zabieg niezbyt fortunny, choć wielce popularny. Można by zadowolić się w takich razach określeniem: religijna, filozoficzna, bądź refleksyjna, ale widać są to określenia zbyt trywialne i należy je pominąć, gdy chce się zwrócić uwagę na wyjątkowe znaczenie jakiegoś wiersza, tomu, lub – jak to najczęściej bywa –

[1] Przyboś, J. *Zapiski bez daty*. Warszawa, 1970, s. 14. Dalej jako Z z podaniem strony.

[2] Stala, M. *Czy Białoszewski jest poetą metafizycznym?* – In: *Pisanie Białoszewskiego*. Pod red. M. Głowińskiego i Z. Łapińskiego. Warszawa, 1993, s. 113.

całej twórczości. Miłosz na przykład nie jest metafizyczny w jakimś poszczególnym wierszu, lecz w całej swej twórczości, podobnie jak Szymborska, Białoszewski, czy – co nas szczególnie interesuje – Przyboś. Trudno bowiem być metafizycznym na użytek jednego tylko wiersza, z czego wyciągam wniosek, że określenie «metafizyczny» jest ukrytą hipotezą dotyczącą całości czyjegoś pisarstwa i rację ma Edward Balcerzan, gdy mówi, że metafizyka Przybosia to „hipoteza sensu Całości", co ja odnoszę do całości poetyckiego dzieła. Co jednak wtedy zrobić z wierszami – by przywołać do Miłosza – pisanymi ku chwale Jana Pawła II, Wałęsy, czy – ostatnio – Jana Błońskiego, nie wiadomo. Podobnie jak nie wiadomo, co robić z fraszkami Przybosia, czy *Podfruwajami* Białoszewskiego.

Po drugie uważam, że użycie tego terminu jest jawnie i ostentacyjnie wartościujące i komu przypadnie los poety metafizycznego, ten także natychmiast skacze o parę pięter w górę w literackiej hierarchii. Jest najczęściej tak, że jeśli chcemy jakiegoś poetę umieścić na cokole historii literatury, albo wyciągnąć go z czyśćca krytyki, to zaczynamy o nim pisać, że jest poetą metafizycznym i sprawa jest załatwiona. Na grzbiecie «metafizyki» niejeden poeta i niejedna poetka przeszli do wieczności, a czasem zdarza się tak, że metafizyczny poeta robi też przysługę metafizycznej (według niego) poetce i razem świętują zasłużony sukces, jak miało to miejsce w przypadku Miłosza i Szymborskiej. Bywa też i tak, że wielkim poetą staje się poeta anty-metafizyczny, na przykład Różewicz, który swoją wielkość zawdzięcza upartemu negowaniu tego, czemu poezja metafizyczna troskliwie się poświęca. Jest to oczywista Heglowska zależność, wedle której negacja i afirmacja to tylko dwie strony tej samej monety.

Te dwa aspekty są ze sobą wyjątkowo ściśle powiązane. Nie spotkałem jeszcze przypadku, by w języku krytyki poeta metafizyczny był jednocześnie poetą niewysokich lotów, albo odwrotnie: by kiepski rymopis otrzymał szlachetne miano «poety metafizycznego». Dawno już minęły czasy doktora Johnsona – do którego jeszcze wrócę – kiedy «poezja metafizyczna» była określeniem zdecydowanie negatywnym. Dziś metafizyka jest niewątpliwie najwyższą stawką, o jaką warto grać w literaturze, i to nie tylko – o czym przekonują nas przypadki Olgi Tokarczuk czy Andrzeja Stasiuka – w poezji.

Istnieją oczywiście liczne przykłady, które świadczą o tym, że przymiotnik «metafizyczna» położony jest przy rzeczowniku «poezja» z większym wyczuciem i – powiedziałbym nawet – filozoficzną trafnością. Jeśli przyjmiemy, na razie roboczo, że metafizyka to nazwa filozoficznego namysłu nad bytem, a więc nad tym, co istnieje, to jasne jest, że poezja, która mierzy się z rzeczywistością (jakkolwiek ją rozumieć) jest – z definicji – poezją metafizyczną. „Metafizyczne «tak» to jakby zaślubiny poezji i bytu" pisze o Miłoszu Jan Błoński[3] i jest to wykładnia obowiązkowa: poezja metafizyczna to poezja, w której w sposób naturalny ujawnia się – cytuję dalej Błońskiego – „spontaniczne przytaknięcie bytowi", które oczywiście przeradza się w zachwyt nad światem. Tu oczywiście moglibyśmy tonami cytować Miłosza i jego komentatorów, których rozpoznać można łatwo po rozmaitych wariantach zwrotu: „ekstatyczna po-

[3] Błoński, J. *Jeszcze o poezji i świętości*. – In: *Poznawanie Miłosza 2*. Część pierwsza: 1980–1998. Pod red. A. Fiuta. Kraków, 2000, s. 45.

chwała bytu" czy na różne sposoby odmieniana „afirmacja rzeczywistości". Podobnie z Białoszewskim. Jeśli twórca cykli *Awanturki*, *Faramuszki* czy *Fatygi* jest poetą metafizycznym, to dlatego, że – jak napisał Marian Stala w szkicy przywoływanym na początku – przyjmuje on „wszystko, co przynosi rzeczywistość" [113].

Proszę zwrócić uwagę: moja ironia podszyta jest poważną objekcją. Otóż tak się porobiło, że ktokolwiek będzie pisał natrętnie o rzeczywistości (która najczęściej wchodzi na miejsce bytu w rozmaitych, naprędce skleconych definicjach) stanie się poetą metafizycznym. Ale nie zawsze: tylko wtedy, gdy zechcemy owego poetę dowartościować, gdy uznamy, że jego pozycja jest na tyle mocna (a poeta na tyle stary i mądry), że trzeba ją ugruntować, zafiksować na sicher, albo odwrotnie: gdy jest nie dość uznany i trzeba zrobić wszystko, by go na powrót do wysokiego obiegu wprowadzić, albo też – i jest to chyba przypadek Przybosia – gdy trzeba oczyścić poetę z dotychczasowych podejrzeń dotyczących jego poetyki, umieścić go w świetle nowego konceptuarium, i tym samym dokonać powtórnej intronizacji. Jesteśmy tu raczej w kręgu określonej strategii «promocyjnej» lub literackiej technologii żywienia (czytelników, rzecz jasna) niż opisu zjawiska. Oczywiście nie twierdzę naiwnie, że opis krytyczny czy historycznoliteracki jest obiektywny i pozbawiony wartościujących presupozycji. Twierdzę jedynie, że określenie «poezja metafizyczna» niewiele już znaczy i warto rozglądnąć się za jakimś owego określenia przeformułowaniem. Poezja Przybosia jest dogodnym punktem wyjścia dla takiej – przyznaję: ryzykownej – operacji.

II. Czym więc jest, jeśli już nie chcemy pozbyć się tego krytycznego określenia, ale je jakoś wyklarować, poezja metafizyczna?

Obiecałem, że wrócę do doktora Johnsona, do którego czuję dziwną słabość (odkąd kilkanaście lat temu przeczytałem jego żywot pióra Boswella), więc słowa dotrzymuję. Wiadomo, że to on właśnie ukuł określenie «poezja metafizyczna» i uczynił to, jak pisze Barańczak, „z wyżyn swej oświeceniowej trzeźwości"[4]. Kto czytał Boswella, zwłaszcza w wersji integralnej, wie, że różnie z tą trzeźwością bywało (Johnson zwykł mawiać: „wino francuskie to napój dla młokosów, porto dla mężczyzn, ale ktoś, kto aspiruje do godności bohatera winien pijać jedynie brandy. Po pierwsze brandy ma smak najmilszy podniebieniu, a po wtóre, najszybciej potrafi zdziałać to, czego człowiek może oczekiwać po trunku. Niewielu mamy ludzi zdolnych do picia brandy, bo to zaiste zdolność, o której marzymy raczej, niż ją osiągamy"[5]). Tak więc nie wiadomo czemu zawdzięczamy tę definicję, ale jedno jest pewne: wszyscy mówią Johnson, Johnson, ale co on rzeczywiście napisał mało kto wie. Otóż chcę powiedzieć, że to, co o poezji metafizycznej napisał Samuel Johnson w *Żywotach poetów angielskich* jest bardzo interesujące i warte przypomnienia. Z kilku wątków wybieram trzy, szczególnie ważne w mojej późniejszej argumentacji. Oto w *Żywocie Cowleya*, w którym po raz pierwszy pada określenie «poezja metafizyczna», Johnson pisze tak:

[4] Barańczak, S. *Wstęp*. – In: *Antologia angielskiej poezji metafizycznej XVII stulecia*. Warszawa, 1982, s. 8.

[5] *Boswell's Life of Johnson*. London – New York, 1984, p. 104. Wyd. polskie: Boswell, J. *Żywot doktora Samuela Johnsona*. Wyboru dokonał i przełożył T. J. Dehnel. Warszawa, 1962, s. 259.

> Poeci metafizyczni byli ludźmi uczonymi i ukazanie owej uczoności [*learning*] było ich głównym zajęciem. Na nieszczęście starali się to zrobić w rymach, więc zamiast pisać poezję pisali jedynie wiersze i nader często wiersze te podporządkowane były prawu palca, a nie ucha, gdyż modulacja była tak niedoskonała, że tylko liczenie sylab przekonać mogło o tym, że rzeczywiście są to wiersze[6].

Nie chodzi mi tu o różnicę między poezją a wierszami, choć i tu przeciwnik Przybosia mógłby znaleźć w doktorze tęgiego sojusznika, lecz o podkreślaną przez Johnsona nieusuwalną asymetrię między wiedzą a poezją. Pominę cały *passus* dotyczący naśladowania i zacytuję taki oto, uzupełniający fragment:

> Ich myśli często są nowe, choć rzadko naturalne; nie są oczywiste, ale też nie są trafne. Czytelnik zaś, wcale nie zachwycony, że coś mu umknęło, zdumiewa się częściej, jakaż to przewrotna pilność pozwoliła w ogóle je wynaleźć [404].

I Johnson konkluduje: „Ich jedyne życzenie ograniczało się do tego, by powiedzieć coś, czego nikt inny jeszcze do tej pory nie powiedział" [405].

Czytelnik Przybosia od razu rozpozna w tym stwierdzeniu jego poetyckie *credo* maksymalnego poszerzania pola Powiedzianego (koniecznie dużą literą), ale być może następny cytat bardziej przypadnie mu do gustu:

> Ich próby były zawsze analityczne: rozbijali każdy obraz na cząstki i z trudem mogli za pomocą tych wątłych pojęć i wypracowanych usilnie osobliwości przedstawić widoki natury lub sceny z życia, podobnie jak ktoś rozszczepiając za pomocą soczewki promień słońca chce ukazać olśniewający blask letniego południa [405].

Dobrze, ale czym jest poezja metafizyczna, poza tym, że jest uczona, ostentacyjnie oryginalna i analityczna? Najlepsza odpowiedź pada w innym eseju Johnsona, poświęconym *Życiu Waltera* „bezpośredniemu następcy" poetów metafizycznych (1606–1687). Otóż część tego żywota poświęcona jest poezji nabożnej [*devotional poetry*].

> Często podnosił się lament dobrych mężów, iż wiersze nazbyt rzadko stosowano do celów kultu i wiele uczyniono po temu, by ożywić świętość przez pobożną poezję. O tym, że rzadko ów cel osiągano, powszechnie wiadomo i być może nie będzie niestosowne zbadanie przyczyn, dlaczego tak się działo [407].

Johnson dowodzi, że „kontemplacyjna pobożność, albo też relacja między Bogiem a ludzką duszą nie może być poetycka". Argument, który w swej oczywistości

[6] Johnson, S. *Selected Writings*. Ed. by P Cruttwell. Harmondsworth, 1986, p. 405. W dalszym ciągu cytuję to wydanie, podając stronę w tekście.

bardzo trafia mi do przekonania, jest bardzo prosty. Otóż poezja jest sprawą inwencji, która wynajdując „coś nieoczekiwanego, zdumiewa i zachwyca". Od dobrej poezji człowiek oczekuje „poszerzenia swego rozumowania i uwznioślenia swojej wyobraźni". Tymczasem co jest „wielkie, upragnione, lub przerażające ujmujemy pod nazwą Bytu Najwyższego. Wszechmocy nie sposób uwznioślić; Nieskończoności nie można zastosować; Doskonałości nie można ulepszyć" [407]. I żeby dopowiedzieć do końca: „idee teologii chrześcijańskiej są zbyt proste dla wymowności, zbyt święte dla fikcji i zbyt wyniosłe dla ozdóbek; zachwalać je za pomocą figur i tropów to powiększać niebo za pomocą wklęsłego zwierciadła" [408].

W tym znaczeniu, jakiego użył po raz pierwszy Samuel Johnson, poezja metafizyczna rodzi się w momencie, w którym asymetria między Najwyższym Bytem a wierszem ustępuje miejsca innej asymetrii: między wiedzą o Najwyższym Bycie a poezją. Innymi słowy: poezja metafizyczna próbuje wysówić to, co wysłowić się nie da i schwycić w słowa pierwszą zasadę wszystkiego, a więc także własnego mówienia, które podporządkowuje własnej świadomości. Nie musi to być Bóg Abrahama i Izaaka lub Bóg-Człowiek Ewangelii. Może to być także Najwyższy Byt, niezależnie od tego, czy będzie to Byt Parmenidesa, czy Byt Heraklita, Jedno Plotyna, czy Jedno Przybosia. Najważniejsze jest bowiem to, że poeta metafizyczny, w tym rozumieniu, jakie tu za Samuelem Johsonem przyjmuję, stara się ulokować w asymetrii między tym, co nieprzedstawialne, a samym przedstawieniem i że swoje powołanie odnajduje w niestrudzonym zmniejszaniu owego dystansu. To, co w swoim «oświeceniowym» języku wypowiedział doktor Johnson, powiedział też wiele lat później – mam nadzieję, że Państwa nie zgorszy to porównanie – Martin Heidegger. Otóż w tekście *Onto-teo-logiczny charakter metafizyki* pisze on o Bogu filozofii, czyli absolutnym gruncie wszystkiego, co istnieje, tak:

> Jest to przyczyna w sensie *causa sui*. Tak nazywa się Boga w filozofii. Do takiego Boga człowiek nie może się ani modlić, ani mu się ofiarować. Przed *causa sui* człowiek ni może padać w trwodze na kolana, takiemu Bogu nie może on grać, ani przed Nim tańczyć[7].

Dopowiedziałbym jeszcze: nie może też pisać o nim wierszy. A jeśli pisze, jest poetą metafizycznym, nawet jeśli w jego wierszach nie pojawi się słowo «Bóg». Wystarczy bowiem, że będzie poszukiwał odpowiedzi na pytanie: jak jest to, co jest? Tak więc Bóg filozofów, o którym z niechęcią pisał Heidegger, bliski jest Bogu poetów, gdyż i w jednym, i w drugim wypadku mowa przedstawiająca mianuje Go Najwyższym Bytem, zasadą wszelkiego istnienia.

To mówiąc, zmierzam powoli do najważniejszej, ale i najbardziej ryzykownej części mojego wystąpienia, w której chcę pokazać, że Przyboś jest poetą metafizycznym i być może nawet jest najbardziej konsekwentnym polskim poetą metafizycznym, co jednak według mnie wcale nie świadczy o jego sile i wartości, a wręcz przeciwnie. By to ukazać, muszę odwołać się do określonej, chyba najbardziej wpływowej, choć w interpretacjach polskich literaturoznawców najmniej obecnej wykładni metafizyki, jaka

[7] Heidegger, M. *Onto-teo-logiczny charakter metafizyki*. Przeł. J. Mizera. – In: *Drogi Heideggera*. – «Principia» XX (1998), s. 182.

powstała dzięki Martinowi Heideggerowi. To, że jego koncepcja metafizyki nie pojawia się wcale w pracach poświęconych poezji metafizycznej, wcale nie dziwi, gdyż Heidegger o metafizyce, w przeciwieństwie do literaturoznawców, dobrego pojęcia wcale nie ma. Tak więc kategoria «poeta metafizyczny», którą za chwilę spróbuję skonstruować na podstawie jego wywodów, jak można się domyślać, aprobatywna bynajmniej nie jest.

III. Tak więc, czym dla pilnego czytelnika pism Martina Heideggera, który chce wynieść z jego czytania skromną choćby naukę, może być poezja metafizyczna?

Otóż poezja metafizyczna – i jest to definicja urzekająca swą prostotą – jest esencja myślenia metafizycznego. To mówiąc twierdzę, że kto o metafizyce dziś (od pół wieku) chce mówić, musi do Heideggera się odwołać, z tej prostej przyczyny, że nie istnieje pełniejsza i – tak uważam – najtrafniejsza jej wykładnia, wykładnia, bez której trudno zrozumieć zarówno losy nowożytnej filozofii, jak i – jestem o tym przekonany – losy nowożytnej poezji. Powiem to jeszcze inaczej, tym razem wprost: kto mówiąc o metafizyce dziś nie odwołuje się do Heideggera, popełnia przeoczenie niewytłumaczalne.

W czym więc – mówiąc w największym skrócie – tkwi istota myślenia metafizycznego, a więc także – co tu zakładam – poezji metafizycznej? Otóż tkwi ona w tym, że zarówno myślenie, jak poezja metafizyczna mają charakter *onto-teo-logiczny*. Metafizyka jest zarówno *onto-* jak i *teo*-logiką. Ale *onto-* i *teo*-logiką jest także poezja, którą chcielibyśmy nazywać metafizyczną. Taka jest moja teza dotycząca poezji metafizycznej i, żeby ją wyjaśnić, wytłumaczę teraz szybko, co rozumiem pod tymi dwoma pojęciami. Oczywiście wykład ten musi przybrać postać skondensowanej egzegezy niektórych, szczególnie późnych, pism Martina Heideggera. Bardzo za to przepraszam, ale innej drogi nie widzę.

Teza pierwsza brzmi następująco: metafizyka zapomina o różnicy między bytem a byciem i stara się myśleć bycie bytu jako byt, nie pomnąc wcale o byciu. Dlatego właśnie jest onto-logiką: nauką o tym, co w ogóle istnieje, a więc nauką, która – tu proszę Przybosiologów o uwagę – myśli byt w całości. W związku z tym jednak, że bycie jest podstawą bytu, jego ugruntowaniem, to naturalne jest myślenie bycia jako gruntu absolutnego, czyli Boga. W związku z tym zaś, że bycie myślane jest jako byt, to i Bóg – jako *fundamentum inconcussum* – musi istnieć jako szczególny rodzaj bytu, w którym byt jako całość znajduje swe źródło i oparcie. Dlatego właśnie metafizyka jest także teo-logiką. Onto- i teo-logika określają więc ten sam kierunek myślenia, który Platonowi kazał odróżnić świat zmysłowy, dziedzinę bytu, i świat ponadzmysłowy, dziedzinę podstawy wszelkiego bytu, a więc to, co jest w sposób najdoskonalszy. W związku z tym, że najdoskonalej istnieje Bóg, czyli „najwyższy, wszystko ugruntowujący byt"[8], teologia poplatońska jest metafizyką w sensie najściślejszym, gdyż nie potrafi myśleć bycia inaczej niż pod postacią Boga, czyli bytu najwyższego.

[8] *Tamże.*

Metafizyka jako onto-teo-logia myśli więc byt w całości, czyli zarówno grunt, jak i to, co «ugruntowane». Mówiąc prościej, metafizyka porusza się nieustannie między dwoma porządkami: tym, co istnieje w sposób niedoskonały (bo uzależniony od swego gruntu) i tym, co istnieje w sposób absolutny (bo gruntujący wszystko inne). Jednym słowem: metafizyka myśli to, co jest, ze względu na to, co jest w sposób o wiele doskonalszy. Onto-logika jest więc z konieczności teo-logiką, co oznacza, że myśląc o Całości nie może ona nie myśleć o owej Całości fundamencie, który – jako byt – daje się przedstawić. W tym właśnie sensie można tłumaczyć znane powiedzenie Hegla, *das Wahre ist das Ganze*, które pojawia się w rozmaitych wariantach u Przybosia, raz nawet wprost, jako motto jednego z jego kluczowych tekstów[9].

I tu dochodzimy do drugiej właściwości myślenia metafizycznego. Otóż byt jest bytem ze względu na swoją przedstawialność. Tak zwłaszcza Heidegger określa metafizykę nowożytną, której wykładnia bytu umożliwia jego „przedmiotowe przedstawienie". Rzecz jest dość znana, więc ograniczę się tylko do najważniejszych punktów. Metafizyka nowożytna dochodzi do swego spełnienia w subiektywizmie, co należy rozumieć tak, że byt jako taki jest o tyle, o ile zostaje przedstawiony przez podmiot, czyli subiekt. Pamiętajmy, że słowo «przedstawienie», *Vor-stellung*, można rozumieć, za Kartezjuszem, bardzo szeroko, gdyż jest nim „każdy stosunek do czegoś – chcenie, zajmowanie stanowiska, doznawanie"[10]. Najogólnej można powiedzieć, że przedstawianie jest takim sposobem odnoszenia się do bytu, który „ujmując i pojmując" to, co jest, przekształca go w obraz: to, co widziane. Podbój świata (czyli całości bytu) jako obrazu: tak właśnie Heidegger określa istotę nowożytnej metafizyki.

> Tam, gdzie świat czyni się obrazem, byt w całości zakłada się jako coś, na co człowiek się nastawia i co chce zatem pozwać przed siebie, mieć przed sobą i w ten sposób w zdecydowanym sensie postawić przed sobą[11].

Heidegger nazywa ową przedstawiającą wykładnię bytu po imieniu. W wykładzie *W kwestii bycia*, z tomu *Wegmarken*, pisze tak:

> ...nowożytny sposób przedstawiania rzeczywistości, uprzedmiotowienie, w którego horyzoncie od początku porusza się pojmowanie, wszędzie jest napaścią na rzeczywistość, gdyż wzywa się tu ją, by ukazywała się w polu widzenia przedstawiającego uchwytywania[12]

Podbój świata jako obrazu, czyli przekształcenie bytu w jego obraz to „napaść na rzeczywistość". Ale owa napaść nastąpić może tylko wówczas, gdy człowiek sam siebie czyni miarą przedstawialności bytu, gdy sam siebie umieszcza przed bytem, jako jego podstawę, sub-iekt, jako to, ze względu na co, byt daję się przedstawić: uchwycić,

[9] *Sens poetycki*. – In: P r z y b o ś, J. *Sens poetycki*. Kraków, 1967 (wyd. II, powiększone). T. I, s. 43 (dalej jako SP z podaniem tomu i strony). Por. także: „Jesteśmy więc bliższy prawdy, pewniejsi Całości?" [Z 81].

[10] H e i d e g g e r, M. *Czas światoobrazu*. Przeł. K. Wolicki. – In: *Drogi lasu*. Warszawa, 1997, s. 92.

[11] H e i d e g g e r, M. *Czas światoobrazu...*, s. 77.

[12] H e i d e g g e r, M. *W kwestii bycia*. Przeł. M. Poręba. – In: *Znaki drogi*. Warszawa, 1995, s. 197.

pojąć, przekształcić w obraz. Słowem: obrobić. Dla Heideggera wywiedziona z nowożytnej metafizyki teoria poznania jest «obróbką», *Betrachtung*, „w tej mierze, w jakiej *on*, pomyślany jako przedmiot, zapytywany jest o przedmiotowość i o to, co ją umożliwia (*he on*)"[13]. W tej wykładni byt jest poznawalny tylko wtedy, gdy myślany jest w całości, wraz z tym, co go umożliwia, jako to, co daję się przedstawić, co daje się ująć i zabezpieczyć w percepcji, w idei traktowanej od Kartezjusza jako *perceptio*.

Ale i to jeszcze nie wszystko. Pozwólcie mi więc Państwo dodać jeszcze jeden, ostatni już wątek do tej egzegezy. Wiem, że już powinienem kończyć, ale jak tu skończyć, skoro jeszcze właściwie nie zacząłem?

W bodaj najbardziej swym hermetycznym, wydanym już pośmiertnie dziele, *Przyczynkach do filozofii*, Heidegger określa trzy podstawowe wyróżniki myślenia metafizycznego, które teraz chciałbym krótko przedstawić. Otóż Heidegger powiada, że nasza epoka – nowożytna metafizyka – zapomniała już pytać o to, co skryte, co się nie daje przedstawić, co się nie pojawia przed pewnym siebie podmiotem, co – mówiąc najogólnej – świadczy o „opuszczeniu bycia". W zamian za to wykształciła bardzo szczególne zjawiska. Są to: *machinacja*, *przeżycie*, *ogrom* i *kalkulacja*. Krótko wyjaśnie, na czym one polegają[14].

Machinacja [*Machenschaft*], czy – jak mówi Heidegger – „machinacyjna wykładnia bytu"[15] to konsekwencja technicznego (od *techne*) i poetycznego (od *poiesis*) modelu wytwarzania, w którym „na pierwszy plan wychodzi wykonalność bytu". Machinacja to przekonanie, że to, co jest, powstaje jako produkt robienia, który w ten sposób jest trwale obecny i dostępny. Machinacja to „panowanie robienia i tego, co zrobione"[16], choć nie w sensie ludzkich zatrudnień i uczynków, lecz bardziej pierwotnego – przedstawiającego i zabezpieczającego – sposobu odnoszenia się do tego, jest.

Z kolei prze-życie [*Erlebnis*] nie jest afektem, czy tym, co Przyboś nazwałby „łzawymi strumykami czułostkowości"[17], ale zamachem na byt. „Byt jako coś przedstawionego odnieść do siebie jako ośrodka odniesienia i w ten sposób wnieść w «życie». Oto sens prze-życia, które nieodłączne jest od nowożytnego subiektywizmu, który pojawia się w chwili, gdy „człowiek nadał swemu życiu ujętemu jako subiectum naczelną rangę ośrodka odniesienia"[18]. Byt więc o tyle, o ile jest w to życie wnoszony i przeżywany. A jako taki – zsubiektywizowany.

O machinacji i przeżyciu Heidegger pisze tak:

> W istocie ich obu tkwi to, by nie znać żadnych granic, a nade wszystko żadnych kłopotów, w końcu zaś żadnej niepewności. [...] Dla machinacji i przeżycia, które nie mają granic ani kłopotów, jest otwarte wszystko i nic nie jest dla

[13] Heidegger, M. *Przezwyciężenie intuicji*. Przeł. M. J. Siemek. – In: *Budować, mieszkać, myśleć*. Warszawa, 1977, s. 288.

[14] Zob. Heidegger, M. *Przyczynki do filozofii (z wydarzania)*. Przeł. B. Baran, J. Mizera. Kraków, 1996. Zob. także omówienie C. Wodzińskiego w: *Przewodnik po literaturze filozoficznej XX wieku*. Pod red. B. Skargi. T. IV. Warszawa, 1996, s. 217–230.

[15] *Tamże*, s. 123.

[16] *Tamże*, s. 127.

[17] *Rozmowa toczy się dalej*. – In: SP II 121.

[18] *Heidegger, M. Czas światoobrazu...*, s. 81.

nich niemożliwe. Muszą one roić sobie siebie w całości i jako coś trwałego; dlatego nic nie jest im tak znajome jak to, co «wieczne». Wszystko jest «wieczne». A wieczne – to wieczne – jakże mogło nie być również istotowe?[19]

Skoro u początków machinacyjnej wykładni tkwi poczucie bezgraniczności, to ogrom [*das Riesenhafte*] oznacza „zamiar przed-stawienia w sensie uprzedzająco-planująco-organizującego uchwycenia wszystkiego, zanim uchwycone zostało to w swej swoistości i szczegółach" [131]. Ogrom to to, co odsłania możliwość przedstawienia bytu jako całości, zanim jeszcze cokolwiek pojawi się na scenie świadomości przedstawiającej. Mówiąc krótko: ogrom to panowanie «obliczalnej» ilości, która możliwa jest – i to jest czwarty rys myślenia nowożytnego zapominającego o byciu – dzięki kalkulacji [*Berechnung*]: całkowitemu opanowaniu bytu poprzez projektowanie i planowanie.

Te cztery „metafizyczne oznaki porzucenia przez bycie"[20] ale i porzucenia pytania o bycie: machinacja, przeżycie, ogrom i kalkulacja określają więc myślenie metafizyczne, takie w szczególności, które zdominowało epokę nowożytną. Mowa jest nie tylko o filozofii i nauce, ale o całym – by tak rzec – paradygmacie. Także – powtarzam uparcie – o poezji. Dlaczego? Ano dlatego, że skoro – jak dowodzi nie bez racji Heidegger – wszystkie nasze zachodnie języki nowożytne są językami metafizycznymi, zaś poezja – poezja nowożytna w szczególności a poezja Przybosia egzemplarycznie – chce być esencją języka, to poezja, na mocy tego dość oczywistego sylogizmu, jest esencją nowożytnej metafizyki. Tego właśnie dowodzę w niniejszym wystąpieniu.

IV. A więc, by rzecz doprowadzić do końca, trzeba odpowiedzieć na pytanie tytułowe: jest-że Przyboś poetą metafizycznym, czy nim nie jest?

Tu powinna nastąpić długa część analityczna, w której odpowiedziałbym na to pytanie pozytywnie i bez wahania. Argumentowałbym tak: niezależnie od tego, jaki język opisu zastosujemy, czy będziemy mówić o transcendentalizmie, percepcji czy wyobraźni (a takie, jak się zdaje, są trzy, zarejestrowane już możliwości[21]), poezja Przybosia mieści się w kręgu myślenia przedstawiającego i to myślenie stara się doprowadzić do końca, uczestnicząc skutecznie w tym, co Heidegger nazwał „napaścią na rzeczywistość" a co Przyboś przemienił na nieustający „zamach na Wszystkość"[22]. Cytowałbym tu obficie zdania dotyczące całości, dowodząc, że owa Całość pojawia

[19] *Przyczynki...*, s. 127.

[20] W o d z i ń s k i, C. *Op. cyt.*, s. 227.

[21] W kolejności związane z nazwiskami W. P. Szymańskiego, Z. Łapińskiego i J. Kwiatkowskiego.

[22] *Więcej o manifest.* – In: *Utwory poetyckie.* T. 2, s. 172. W przypisie do swego chicagowskiego referatu Maria Delaperrière pisze, że „Przyboś nie przyznawał się do wpływów Heideggera" (*Metafora absolutu.* – «Teksty drugie», 1992, nr 4, s. 51). Prawda to i nieprawda zarazem. Owszem, Przyboś nie chciał, żeby uważano go za epigona Heideggera, ale jednocześnie Heidegger pojawia się niezwykle często w jego pismach, w rozmaitych, wcale nie negatywnych kontekstach. Wprawdzie Przyboś powiada, że z jego tekstów czytał jedynie – co nie jest bez znaczenia – *Holzwege* (być może tytuł *W głąb las* byłby nienajgorszym tłumaczeniem zbioru Heideggera), to jednak nie o wpływy i zależności tu chodzi, lecz o przynależność do opisanej przez Heideggera nowożytnej metafizyki, w której – jak mniemam – Przyboś czuje się jak w domu.

БАН - Институт за литература БИБЛИОТЕКА

się u Przybosia jako wyraźny znak jego onto-teologicznej wizji świata, nawet wówczas – czy wręcz właśnie dlatego – gdy świat opuszczony został przez Bogów, i trwa w postaci samoobjawiającego się bytu (co Przyboś nazywa stawaniem się[23]), który dostępny jest, jako byt obecny (cóż z tego, że tylko przez chwilę) w „bezbożnej epifanii"[24], kiedy to odsłania się „zasada [...] Wszystkiego, co jest", jak mówi w eseiku *Jak możliwy jest liryzm*. Tu mógłbym też – dla przykładu – zacytować drugi paragraf z artykułu *Pytanie o miejsce na ziemi* z drugiego wydania *Sensu poetyckiego* (T. II, s. 246), gdzie mowa jest o „uobecnianiu" tego, co zobaczone, o „obrazie rzeczy" zastępującym rzeczywisty. Zacytowałbym też mini-esej *Pierwszy słowik* z tomu *Próba całości* (*Utwory całości*. T. 2, s. 95), gdzie Przyboś mówi o tym, że rzeczywistość poezji jest „pewniejsza niż rzeczywistość świata", gdyż może być dowolnie „brana w powolne posiadanie". I przytoczyłbym powtarzające się w wierszach zwroty typu: „zdejmij ze śnieżnej ściany widok odtajały"[25], albo „ze światła zdjęty wizerunek"[26].

Potem zająłbym się Przybosiowym widzeniem i pokazał, jak jego „prawda widzenia"[27] wpisuje się w optykocentryczną, poplatońską metafizykę zachodnią, która odkąd Platon istotę złączył w słowie *eidos* z widzeniem, nastaje na ukazywanie istoty jako bytu obecnego, a więc – w konsekwencji – „schwytanego przez oko"[28] i rozporządzalnego. Powiedziałbym także, że u Przybosia „synteza tego, co widzialne"[29] równa się z zasady syntezie tego, co powiedziane.

Następnie dowodziłbym, że Przybosiowy program poetycko-antropologiczny, z naczelną zasadą „robić świat, świecić"[30] to doskonały przykład machinacyjnej i kalkulacyjnej wykładni bytu, która dochodzi do głosu w jego socjalistycznej utopii sztuki-działania, kiedy to znika różnica między słowem a rzeczą. Oczywistym skutkiem niesieniem tej różnicy jest absolutna «rozporządzalność» (określenie Przybosia[31]) ytu, którym można manipulować za pomocą wiersza. Poezja to „obróbka słowa"[32], oeta zaś to *macher* języka, inżynier zdania i wszystkie te określenia, których pełno w wypowiedziach Przybosia i które można wyjaśnić odwołując się do dobrze znanych idei awangardowych, określają w sposób pokazowy jego metafizyczność (nawiasem mówiąc, awangardyzm to metafizyka w stanie czystym). Tu zacytowałbym na przykład zdanie z pierwszego akapitu eseju o Rilkem: „Burzliwy naś wiek podbijał ma-

[23] Gdyby ktoś słusznie oponował, że przecież Przyboś ciągle mówi o stawaniu się, a nie o bycie („istota świata, ustawiczna zmienność", *Obłoczność*. – In: *Utwory poetyckie*. T. 2, s. 71, albo „świat nie jest, świat się wiecznie zaczyna", *Noc powrotna*. – In: *Utwory poetyckie*. T. 2, s. 115), że wybiera nieustannie Heraklita przeciwko Parmenidesowi, to odeślę go do Heideggerowskiej krytyki Nietzschego (H e i d e g g e r, M. *Nietzsche*. T. 1–2. Warszawa, 1999). Nie wystarczy bowiem zastąpić Bytu Stawaniem się, by uniknąć onto-teologii. Postawienie metafizyki na głowie tylko ją, jak wiadomo, potwierdza, a nie likwiduje.

[24] *O metaforze*. – In: SP I 41.

[25] *Dzeworyt*. – In: *Utwory poetyckie*. T. 2, s. 179.

[26] *Miejsce dwóch mórz*. – In: *Utwory poetyckie*. T. 2, s. 106.

[27] Z 116.

[28] *Sztuka abstrakcyjna, jak z niej wyjść?* – In: SP I 239.

[29] *Polskie kierunki w sztuce*. – In: SP I 221.

[30] *Świecić*. – In: *Utwory poetyckie*. T. 2. Kraków, 1994, s. 76.

[31] *Ogród w Bernie*. – In: *Utwory poetyckie*. T. 2, s. 72.

[32] *Z «teorii poznania» lirycznego*. – In: SP I 16.

szynami przestrzeń, wdzierał się w środek materii, a największy poeta niemiecki tego czasu [tzreba tu dostrzec ironię Przybosia, albo, jak powiedziałby Barańczak, jego „oświeceniowa trzeźwość"] rozmawiał z aniołami i umarłymi"[33] (to pewnie jest najlepszy dowód: Heidegger mógł czytać Rilkego, ale w życiu nie zachwyciłby się Przybosiem, który skądinąd nie pozostał mu dłużny). Cytowałbym obficie zachwyty Przybosia nad „zagarnianiem coraz to nowych obszarów świata"[34], nad „człowiekiem bezpośrednio kształtującym świat materialny"[35], nad „człowiekiem sprawnym, doskonałym technikiem"[36], by pokazać, że jego metafizyczność jest z gruntu machinacyjna, planująca i kalkulacyjna. Zacytowałbym – podkreślone przez samego autora – zdanie „O nowoczesności w sztuce stanowi jej związek z nowymi zdobyczami naukowymi"[37] i dowiódł koniecznego sojuszu sztuki i nauki w nowoczesnym procesie uprzedmiotowiania i obrabiania rzeczywistości. Powiedziałbym także, że cytowane z upodobaniem przez Przybosia zdanie „człowiek może i powinien ważyć się na wszystko"[38] jest najlepszym z możliwych wyznań machinacyjnej i przeżywającej wykładni bytu, której syntezę Przyboś zawarł w wyznaniu; „Poezja jest realizowaniem niemożliwości. Każdy prawdziwy wiersz jest szturmem nieba, zamachem na świat. A skoro dziś, w epoce rozszczepionego atomu, wszystko jest możliwe – poezja jest to Wszystko, którego jeszcze nie osiągnęliśmy, które musimy osiągnąć"[39]. (Z litości natomiast przemilczałbym zdania typu: „Koła racjonalizatorów projektujących ulepszenia w przebiegu wytwórczości, zgłaszających wnioski organizacyjne i pomysły wynalazcze – to cel już w naszym czasie socjalistycznej pracy osiągalny"[40], choć i ono – zdanie wcale nie ze wczesnych lat 50-ych, ale z 1964 roku! – mogłoby wyraziście poprzeć moją tezę).

Dowodziłbym więc metafizyczności Przybosia, utrzymując, że nie ma u niego różnych, jak chce Edward Balcerzan[41], metafizyk, ale jest jedna, wszechobejmująca metafizyka, która trzymając Przybosia w żelaznym ucisku, każe jemu samemu, Przybosiowi, w takimż morderczym chwycie trzymać to, co jest, zgodnie z tezą: „im więcej rzeczywistości – tym więcej m a t e r i a ł u[42] dla myśli i wyobraźni"[43]. Poezja byłaby więc sposobem, w jaki – by sparafrazować Heideggera mówiącego o technice – „prezentuje się nam wszystko, co jest"[44]. A jak się prezentuje? Tak, że daje się objąć spojrzeniem, przed-stawić, a tym samym przekształcić, obrobić słowem. Poeta metafizyczny to poeta słownej obróbki, „nastającej i podstawiającej obróbki tego, co

[33] *O Rilkem.* – In: SP II 133.
[34] *Radość sporu.* – In: SP II 109.
[35] *W czasie długotrwałym (moje dwudziestolecie).* – In: SP II 65.
[36] Z 373.
[37] *„Nowoczesność – co to jest?* – In: SP I 228.
[38] *Jaka będzie sztuka przyszłości?* – In: SP I 264.
[39] Z 87
[40] *O sojuszu pracy ze sztuką.* – In: SP II 260.
[41] B a l c e r z a n, E. *Przyboś metafizyczny.* – «Teksty drugie», 1992, nr 4.
[42] Podkreślenie moje – M. P. M.
[43] Z 85.
[44] H e i d e g g e r, M. *Nauka i namysł.* Przeł. M. J. Siemek. – In: *Budować, mieszkać, myśleć...*, s. 256.

rzeczywiste"[45]. W konsekwencji musiałbym powiedzieć, że metafizyczność Przybosia nie jest wcale oznaką jego wielkości, lecz wręcz przeciwnie – znakiem słabości. Nie jest powodem do dumy, lecz – odwrotnie – świadectwem filozoficznej ułomności, którą dzielił ze współczesną myślą zafascynowaną podbojem świata jako obrazu.

Taki więc tekst bym napisał, gdybym miał więcej miejsca i czasu. Jednocześnie zdawałbym sobie sprawę ze swej stronniczości, gdyż wiem doskonale, że istnieje też odwrotna strona Przybosiowej poezji, zdecydowanie anty-metafizyczna. To jej właśnie należałoby oddać sprawiedliwość, skrupulatnie analizując nawet te same teksty, którymi zająłem się w niniejszym szkicu i dochodząc do wniosku, że Przyboś wtedy jest wielki, gdy swej metafizyczności zaprzecza, a nie, gdy ją – jak myśli wielu jego badaczy – afirmuje. To jednak jest materiał na osobny, równie obszerny tekst.

Is Przyboś a Metaphysical Poet?

The author insists that the question in the paper's title be interpreted as a provocation. Ten years ago, the very same question was asked by the well-known literary critic Marian Stella in connection with the poetry of the great modern poet Miron Białoszewski. Michal Markowski mentions Stala's brilliant paper on Białoszewski in order to invert its basic assumptions and declare: (1) yes, Przyboś is indeed a metaphysical poet but; (2) his type of metaphysics is not a reason whatsoever to interpret his poetry as one of high value. Further on, the author tries to clarify the meaning of his two conflicting statements. To this end, he analyses (in his own original way and by applying his own arguments) what metaphysical poetry is by pointing out that the term explains little but introduces a lot of subjective judgements and in this way makes it possible for every poet to move upwards in the hierarchy of values.

In the course of the analysis, an attempt has been made to reveal the essence of the concept of "metaphysics' according to Heidegger and on the basis of the simple definition that metaphysical poetry is the core of metaphysical thinking. The author of the presented paper defines his thesis in the following way: metaphysical poetry as well as metaphysical thinking possesses an onto-theological character. Metaphysics is both onto- and theo- logic. Yet poetry is also onto- and theo-logic at the same time. Basing himself on Heidegger's later letters, the author presents his arguments on what metaphysical poetry is and why is it that Przyboś's being a metaphysical poet does not make him a great poet; yet metaphysics is certainly in unison with Przyboś's arch-modern intimation that „If something is and is there, this something is the eternal beginning".

Michał Paweł Markowski, born in1962, Professor at the Institute of Polish Studies at the Jagiellonian University (Cracow), Head of the Department of International Polish Studies. Author of 9 books: *The Inscription Effect. Jaques Derrida and Literature* (1997; 2nd revised edition 2003; transl. into Bulgarian); *Nietzsche. The Philosophy of Interpretation* (1997, publ. 2002); *An Anatomy of Curiosity* (1999); *Desire for Presence. Philosophies of Representation from Plato to Decartes* (1999, transl. into French); *Chronik des Polnischen Essays 1951–2000* (2000); *The Sin. Essays on Writing and Reading* (2000, transl. into English); *Perecreation* (2003); *Identity and Interpretation* (Stokholm 2003); *Desire and Idolatry* (2004); Translator of Derrida, Lyotard, Deleuze (*Proust and Signs*, 1999), Foucault and Perek (*The Collectioner's Hoard*, 2003), publisher of the works of R. Barthes (*S/Z*, *Fragments from the Love Discours*,

[45] *Tamże*, s. 268.

Mythologies. Readings) and M. Proust (*Memory and Style*). Laureat of a number of prizes such as the «Literatura na Świecie» journal award for comparative studies in 1998, the Kościelski award (2000), the Aleksander Brückner award of the Polish Academy of Sciences, the award of the Ministry of National Education (1998, 2001. 2004). Member of the International Institute for Hermeneutics. Delivered lectures in Vienna, Stockholm, New York, Chicago, Toronto, Bloomington, Columbus. Visiting Professor at Harvard in 2002/2003; taught Polish and Comparative Literature in Northwestern University (Evanston, USA) in 2004.

Milena Kirowa (Sofia)

Postfeminizm – gdy brak feministycznej tradycji

Kapryśnie falująca krzywa historycznego rozwoju bułgarskiej kultury nieustannie stawia nas wobec pytania, czy jest możliwe – i jeśli powiemy, że tak, to czy jest wystarczająco uzasadnione – mierzenie fenomenologii bułgarskiego życia kulturalnego przy pomocy aparatu konceptualnego i strategii metodologicznych panującego europejsko-amerykańskiego centralizmu. Na początku lat 90-ych słyszeliśmy wystarczająco wiele wezwań do oryginalności posttotalitarnego modelu wschodnioeuropejskiego. Napływały one z Zachodu, wśród nich szczególnie wyróżniały się ze względu na zakładane bułgarskie (współ)zaangażowanie głosy Julii Kristevej i Tzvetana Todorova. Teraz, w zaledwie parę lat później, wezwania te wydają się coraz bardziej znużone i bezradnie przycichające. Czy dlatego, że ich nadawcy dostrzegli utopijność tego typu modelu? Czy uświadomili sobie, że stanowi on właśnie inność w stosunku do ich własnej postawy? Mimo wszystko pozostaje otwarte pytanie: czy jesteśmy w stanie nadbudować oryginalność w sytuacji braku nowoczesnej tradycji, zdobyć się u schyłku stulecia na niezwykłość wypływającą z naszego tradycyjnego zamknięcia się w sobie? Przy tym w przestrzeni bułgarskiej kultury, gdzie brak tradycji zajmuje obszerne pole i tworzy synkopy samego obrazu historyczności i kontynuacji, prowokując ideę cywilizacji rozumianej jako gromadzenie. Bataille w swojej *Teorii religii* napisał wspaniałe słowa: „Podstawą myślenia jest myślenie o tym, co inne, myślenie jest cegłą wmurowaną w ścianę. [...] Praca murarza, który łączy, jest w pełni konieczna"[1]. Tak znamienne słowa mogą zostać wypowiedziane przez twórcę, który nie ma kompleksu historycznego i prowincjonalnego ograniczenia. Do niego należą cegły całego świata. Nam zaś pozostaje zwątpienie: czy może być wspaniały dach nad ścianami, w których zieją dziury? I jeszcze: czy może być taki wspaniały dach, którego konstrukcja jest oryginalna właśnie dlatego, że wywodzi się z tradycji dziur, braku kontynuacji, luk rozwojowych? Albo też – jak w najbardziej typowej bałkańskiej legendzie, tej o zamurowaniu żywej istoty w nowo wznoszonej budowli – musimy coś poświęcić, oddać własną duszę, by do końca zbudować gmach swojego kulturalnego rozwoju? I wreszcie jaki będzie język tej nowej konstrukcji intelektualnej? W jaki sposób stanie się on wolny od centralizmu konceptualnej informacyjności i niewinny mimo wysiłku przykładności pod względem metodologicznym?

W idei oryginalnego posttotalitarnego projektu kulturalnego w sposób widoczny odzwierciedla się teoria Innego. Może ona być grą pragnienia pluralizmu i demokracji – planetą Tlon Borgesa, gdzie świat postrzegany jest jako łańcuch procesów myślowych, które nie zachodzą w przestrzeni, lecz tylko w czasie. W wezwaniu „*Bądźcie sobą*" brzmi pragnienie inności; zwierciadło, które kusząco odbija (cenę, jaką ma) swoje i gotowość dostrzeżenia różnic z cudzym. I tu otwiera się nowa otchłań pro-

[1] Bataille, G. *Teoria religii*. Przeł. K. Matuszewski. Warszawa, 1996, s. 11.

blemów filozoficznych. W jakim stopniu utopijna i w jakim stopniu naiwna jest idea inności jako innej, podczas gdy to, co inne, pozostaje przykute do konieczności wypowiadania poprzez języki, wyobrażenia i nawet poprzez swoje nieuświadomienie – bo przecież nieuświadomienie możliwe jest jedynie jako uświadomiona rzeczywistość?

W odpowiedzi na te wszystkie ważne, lecz abstrakcyjne pytania feminizm wysuwa historycznie osiągalną i teoretycznie konkretną sytuację refleksji. W literaturze bułgarskiej brak autentycznej tradycji feministycznej. Obecność Elisawety Bagrjany (która może być nazwana «matriarchą» bułgarskiej poezji kobiecej, jeśli w ogóle możemy sobie pozwolić na użycie tak ambiwalentnego pojęcia) w latach 20-ych i 30-ych bardziej potwierdza, niż podrywa w jakikolwiek sposób tradycyjny model liryzmu w patriarchalnym przeżywaniu. Jej tekst namiętnie dowartościowuje właśnie te cechy i postawy ludzkiego bytu, które tradycyjnie mieszczą się dokładnie w centrum wysokiego, bohaterskiego i «męskiego» modelu patriarchalnej cywilizacji: niezależność, umiłowanie wolności, klaustrofobia, ekspansywność, agresywność w miłości... Zmieniona wydaje się jedynie charakterystyka płciowa podmiotu lirycznego. W średniowieczu byłby to błędny rycerz; w okresie bułgarskiego Odrodzenia – rewolucjonista-emigrant; w 20-ych latach XX w. patriarchalny uniwersalizm robi nowy krok naprzód, sięgając po cechy kobiecej podmiotowości.

Z braku możliwości, a i chęci prezentacji zaimprowizowanej pobieżnej historii feministycznych braków w bułgarskiej tradycji literackiej przypomnę tylko ten pseudokobiecy, bezsilnie buntowniczy model, który pojawił się w totalitarnej liryce lat 70-ych i 80-ych jako alternatywa plakatowego uniseksualizmu w socjalnej tożsamości bułgarskiego człowieka. «Zwariowane» poetki z peryferii komunistycznej moralności starały się być gorące, namiętne i nienasycone – idealne kochanki pewnego typu patriarchalnie poczętego obrazu kobiecości. Ich postawa wywołała potrzebę odczytania jej jako histerycznego symptomu poczucia historycznej i socjalnej niższości.

Jednym z ostatnich świadectw życzliwej niezdolności do uświadomienia alternatywności kobiecego sposobu przeżywania stało się użycie nazwiska Emily Dickinson w przemówieniu prezydenta Petyra Stojanowa z okazji uroczystego otwarcia międzynarodowej «damskiej» konferencji «Kobiety w XXI wieku» w 1999 r. Co najmniej śmiesznie zabrzmiał ten – skądinąd piękny – wers, który mówi o odpowiedzialności kobiety za bycie kwiatem. Ta czułostkowo-dekoracyjna fraza, hojnie przypięta połowie ludzkości u schyłku trudnego stulecia, które nie tyle władzę, ile wszystkie katastrofalne skutki jej sprawowania dzieliło równo miedzy obie istniejące płcie, w smutny sposób pokazała nieumiejętność (wynikającą z braku chęci) dostrzeżenia kogoś innego poza ramami historycznie ustalonego wyobrażenia/zapotrzebowania.

Jeśli opuścimy teraz przestrzeń poezji, niezależnie od tego, czy będzie to dotyczyło literackiego, czy tez politycznego życia bułgarskiego państwa, i sięgniemy do beletrystyki, to trzeba będzie całkiem szczerze powiedzieć, że tam feministyczne postrzeganie świata jest jednym wielkim brakiem. Jego korzenie mogą tkwić w powszechnym wśród bułgarskich pisarzy kryzysie świadomości beletrystycznej. Zastanawianie się, dlaczego Bułgarom trudno jest tworzyć prozę wykraczająca poza ramy ich bytowej codzienności, będzie jednak zbliżone do szukania odpowiedzi na pytanie, dlaczego Bułgarzy nie lubią morza i mogłoby doprowadzić do powstania romantyczno-globalistycznych twierdzeń. Bardziej prowokujące, gdyż o wiele konkretniejsze, wy-

daje się pytanie: jak na tym białym tle feministyczno-beletrystycznej pustki mógł się pojawić taki typowo postfeministyczny dyskurs, jakim są powieści dwóch bułgarskich pisarek z końca 90-ych lat XX w.? Jak się narodziła i obroniła bułgarska *écriture feminine*? Jeśli nie jest możliwe sformułowanie typologii (z braku perspektywy porównawczej) i trudne – dostrzeżenie etiologii, to spróbujmy chociaż nazwać fragmentaryczną fenomenologię tego zastanawiającego zjawiska.

Pierwszą i już uznaną autorką z kręgów tego nowego zjawiska jest Emilija Dworjanowa. Debiutowała powieścią *Dom* (*Къщата*), ale szczególną uwagę krytyki przyciągnęła w 1996 r. jej powieść *Passion czyli śmierć Alicji* (*Passion или смъртта на Алиса*), po której nastąpiła nowela *La Velata* (1998) i nowa powieść – *Pani G.* (*Госпожа Г.*) – w 2001 r. Skoro zaczęliśmy od braku odpowiedniej tradycji, to należy z kolei stwierdzić, że – może zgodnie z prawem reakcji – tekst Dworjanowej jest antytradycjonalistyczny. Jak szczerze przyznaje w jednym z wywiadów sama autorka, ma on być może rzeczywiście jakieś powiązania z ogólnym bułgarskim duchem literackim i przede wszystkim ze starobułgarską tradycją piśmienniczą, ale nie może być bezpośrednio odniesiony do ani jednego zjawiska spośród tych, które dotychczas poznaliśmy. To niezrealizowanie się bułgarskości jako tradycji literackiej przynosi jako rezultat specyficzne i w gruncie rzeczy logiczne zjawisko: rezygnację z porównywania, współzawodniczenia; niechęć do walki. Tekst Dworjanowej pojawia się wraz z dziwną pewnością co do swojego miejsca w kulturze bułgarskiej; jest życzliwie nastawiony w stosunku do wszystkich innych zjawisk, ale z tą nieco leniwą życzliwością, właściwą dzieciom, które wyrastają w atmosferze spokoju, zamożności i pieszczot.

Jako że eksperyment w węższym sensie tego słowa oznacza dążenie do zmiany, niezgodę na to, co zastane, poczucie radykalnej niezgodności ze starym – to postfeminizm Dworjanowej nie zna pragnienia, a tym bardziej potrzeby eksperymentowania. Eksperyment stanowi praktyczny wyraz tego samego nastawienia, które zrodziło teorię Innego. Jego pasją jest negacja i poprzez nią właściwie likwiduje w sobie właśnie te normy, które z największą namiętnością i zapalczywością neguje. Tu znów wspomnę Bagrjanę. Tekst Dworjanowej nie neguje patriarchalnego charakteru bułgarskiej tradycji, ponieważ właściwie go nie zna. Jest on całkowicie niezdatny do posługiwania się edypowymi tematami i sytuacjami, trudno byłoby poprzez niego zilustrować teorię Harolda Blooma o «strachu przed wpływem» jako motorze procesu literacko-historycznego.

Druga autorka, która włączyłabym do «kręgu postfeministycznego», pojawiła się nagle, bez zapowiedzi w postaci jakichś wcześniejszych utworów, wtedy, kiedy pisarstwo Dworjanowej zaczęło przypominać wyjątek, zdolny do potwierdzenia znaczenia powszechnej reguły. Na samym początku 2002 r. pismo «Sezon» opublikowało pełny tekst powieści *Jest to tak, jak się dzieje* (*Това е, както се случва*) Albeny Stambołowej. Powieść, jak zresztą wskazuje sam tytuł, nie chce być tekstem konwencjonalnej narracyjności: płynnie powiązanym, rozsądnie uporządkowanym, zrozumiale konsekwentnym... Zaczyna się ona jako chaotycznie opowiedziane «historie osobiste», które stopniowo się łączą, uzupełniają, przemieszczają w paradoksalnej systemowości chaosu, zwanego ludzkim życiem. «Ontologia» opowieści budowana jest na idei irracjonalnego, nieubłaganego porządku bytu, gdzie wszystko zdarza się tak, jak musi się zdarzyć, ponieważ tak się zdarza... Według tej zasady zbudowane są charaktery,

tak bardzo obciążone symbolicznymi znaczeniami, że w jakimś sensie katalogują role tego, co ludzkie, i jego możliwości zdarzenia się jako «miłosne». Dzieje się tak i z wydarzeniami, i z miejscami, i z czasem – wszystko się powtarza w jakiejś z góry założonej, ale niewyrażalnej konsekwencji. Pisarstwo Stambołowej pozostaje pod silnym wpływem wiedzy psychoanalitycznej. Jest to niemal wyraźnie zadeklarowane w krótkim wstępie, mówiącym o miłosnym założeniu każdego ludzkiego doświadczenia. I mimo wszystko w jej tekście rozwiązania teoretyczno-konceptualne są gładko włączone w tkankę umiejętności narracyjnych. Wiedza psychoanalityczna, można by powiedzieć, funkcjonuje jako strategia światopoglądowa wiedzy o ludzkim doświadczeniu, tym bardziej, że nowoczesna wiedza o człowieku z reguły zawiera repertuar psychoanalitycznych praktyk hermeneutycznych.

Reprezentacja «kobiecej» problematyki i kobiecych postaci w powieści Stambołowej jest rozdwojona w symptomatyczny sposób. Z jednej strony powinniśmy uznać ortodoksalny charakter symbolizmu, w jakim postrzegana jest «kobiecość». Jest to wyraźnie skoncentrowane w postaci Marii. Już samym swoim imieniem bohaterka wprowadza ideę «wiecznej» i «absolutnej» kobiecości, jej obecność potwierdza archetyp kobiecości jako nieuchwytnej w kategoriach racjonalnych, tajemniczej, przyciągającej-i-pochłaniającej siły. Pod tym względem dyskurs zdaje się zbyt dobrze wychowany w duchu postulatów tradycyjnej freudowskiej teorii, uzupełnionej przez zasadniczą korektę mitologiczno-antropologicznych badań postjungowskich. Jest jednak jeszcze coś, co mnie skłania do uznania za możliwe wpisania tej powieści w ledwie zarysowaną przestrzeń bułgarskiego literackiego postfeminizmu. Jest to idea szczególnej władzy kobiety – władzy życia, która w warunkach uregulowanego życia zbiorowego nieuchronnie przekształci się we władzę nad życiem i właśnie dlatego jest tak konsekwentnie nadzorowana i przytłaczana we wszystkich historycznych formacjach społeczeństwa patriarchalnego. Maria stanowi centrum świata, budowanego przez powieść, i symboliczne centrum potrzeby poszukiwania sensu ludzkiego bytowania; jej obecność nadaje sens życiu innych ludzi i uzupełnia je, tworząc całość.

Choć już zaakcentowałam brak jakichkolwiek genetycznych powiązań pomiędzy nieoczekiwanym pojawieniem się w Bułgarii postfeminizmu a dotychczasową beletrystyczną spuścizną, muszę wspomnieć również o szczególnym aspekcie tego braku, o powiązaniu-poprzez-brak, gdzie nadmierna ekspansja pewnego rodzaju zjawisk hamuje pojawienie się innego, alternatywnego rodzaju, lecz jednocześnie czyni je niezbędnym właśnie jako brakującą realizację głębokiej, historycznie rozwijającej się potrzeby. Konkretniej mówiąc mam na myśli skandaliczną niezdolność naszej beletrystyki do wyrażania alternatywnych psychicznych modusów przeżywania. Radzi sobie ona dobrze z kompozycją, tematem i fabularyzacją, ale ze wzruszającą patriarchalną bezradnością reaguje na możność estetycznego wkładu w złożoność «obcych» paradygmatów psychologicznych. Nasza proza jest wciąż tak samo prozaiczna, nudna, normalna do normatywności, jak w pierwszych dziesięcioleciach XX w., kiedy te same niedostatki zarzucał jej nasz wybitny krytyk Bojan Penew. Nieliczne wyjątki – z gatunku tych, które potwierdzają regułę – znajdziemy w latach 20-ych u Borisa Sziwaczewa czy też u Marii Stankowej w jej pierwszej powieści *Podręcznik własnoręcznych zabójstw* (*Наръчник по саморъчни убийства*) oraz w kilku oryginalnych nowelach z końca XX w.

W dosłownym sensie tego słowa nie-ludzkim byłoby przypuszczanie, że alternatywne modusy psychicznego przeżywania są całkowicie obce bułgarskiej świadomości i całkowicie w niej nieobecne. Bardziej prawdopodobne wydaje się, że dojrzewają one w warunkach ucisku, przestrachu, alienacji, ale że mimo wszystko mają swoją ukrytą historię. W postfeminizmie trysnął głos ich długiego milczenia; poza wszystkim innym również dlatego, że feminizm – jeśli nie u nas, to w innych krajach, które czasem naśladujemy – stworzył tradycję, która go przybliżyła do idei normy i władzy. A każda uczciwa norma szanuje sobie podobne, nawet jeśli są one normami obcości i dziwności. Nieprzypadkowo tekst Dworjanowej nie problematyzuje nigdzie, w tym również na poziomie swojego implicytnego systemu ideowo-mitologicznego, postaci Innego, problemów inności. On sam jest Innym w bułgarskiej tradycji literackiej, jeśli mamy się uciec do języka normy patriarchalnej; w istocie jednak okazuje się, że ta inna inność nie postrzega siebie w kategoriach wyalienowania i różnicy. Jest ona zamknięta w sobie, samowystarczalna. Brak potrzeby buntu nie oznacza przy tym koniecznie braku wewnętrznego napięcia, zdolności dramatycznego samoistnego rozwoju.

I wreszcie fala postfeministyczna stawia nas wobec ważnego problemu: problemu konceptualnego wychowania człowieka piszącego. W bułgarskiej kulturze wciąż jeszcze mocne są korzenie romantycznego mitu o naiwnym darze tego, kto umie pisać. Wiosną 1997 r. tygodnik «Kułtura» opublikował wywiad z czołowymi bułgarskimi dramatopisarzami i reżyserami, w tym z Jordanem Radiczkowem i Konstantinem Ilijewem. Wspólnym elementem ich bezbarwnych wypowiedzi był źle ukryty brak zainteresowania sformułowaniem idei produkcji twórczej, nadania nazwy intuicjom, werbalizacji olśnienia. Tymczasem feminizm to wychowanie. Nikt się nie rodzi z przekonaniami feministycznymi lub z postfeministycznymi umiejętnościami dyskursywnymi. Kierunek rozwoju, widoczny w czterech książkach Dworjanowej, wyraźnie dowodzi możliwości konsekwentnego konstruowania świadomości pisarskiej. Powieść Ałbeny Stambołowej byłaby niemożliwa bez teoretycznej erudycji swojej autorki w punkcie przecięcia idei, rozwiniętych przez psychoanalizę i feminizm w 70–80-ych latach XX w. Nie mając na myśli takich procesów jak intelektualna mimikra, naśladownictwo, adaptacja, uważam, że feminizm – jak zresztą każdy system idei w przestrzeni publicznej – zależy od obecności oświatowo-propagandowego kontekstu, w który wpadają teorie filozoficzne i praktyki socjalne, dzieła artystyczne i wytwory medialne... Mimo żałośnie małej skali dotychczasowych wysiłków można stwierdzić, że w ciągu ostatnich dziesięciu lat powstało u nas ideologiczne tło pragnienia feminizmu – częściowo przy pomocy przekładów, częściowo dzięki fragmentarycznym wysiłkom rodzimym. Wydaje się, że zapoczątkowana została bułgarska krytyka feministyczna, na przykład w tekstach Migleny Nikołczziny; o wiele więcej jest tekstów z elementami błądzącej feministycznej orientacji.

W następnym momencie powiedzieć należy, że postfeminizm wydaje się ściśle związany z językiem, jest on wezbraniem języka w literaturze bułgarskiej, która – z małymi wyjątkami, jak symbolizm na początku XX w. – jest nader oziębła wobec możliwości produktywnej zabawy jego cechami psychologicznymi. Eksperyment językowy w bułgarskiej tradycji kulturalnej z zasady dotyczy idei, która ma zostać wypowiedziana. Sam język jako psycho-materialna substancja kultury pozostaje niechciany i dziewiczy; język jako ciało psychiki, ciało jako język zdolności do literatury.

W beletrystyce Dworjanowej i Stambołowej zaczyna przemawiać śpiące ciało bułgarskiej literackości; i nieprzypadkowo głosem postfeminizmu. Podobnie jak nieprzypadkowo Julia Kristeva przeszła od swojego feminizmu lat 70-ych do głębi świadomości językowej, zwanej Proust. W tym sensie jako metaforycznie postfeministyczne mogą zostać określone również książki Jeana Geneta.

I ostatnia rzecz, może najbardziej «post» w całej feministycznej tradycji. Brak idei granic zawiera płciowy podział istoty ludzkiej na męską i żeńską. Z punktu widzenia mnożących się cech spod znaku «post» nowe «kobiece» powieści stanowią zjawisko nie tylko w literaturze bułgarskiej. Tu cielesno-duchowość nie wydają się anatomicznie skazana, jak w wiktoriańskiej myśli Freuda. Pierwiastek ludzki okazuje się ponownie rozdzielony i sformułowany według innych kryteriów jego znaczenia. Nie ma nic bardziej bezsensownego od postrzegania bohaterek-symboli w kategoriach banalnej namiętności: miłość, zazdrość, zdrada, kłamstwo... W powieści Stambołowej jest enigmatyczna «podwójna» postać bliźniaków Margarity i Walentina, reprezentująca ideę idealnej jedności męsko-kobiecej. Para ta oddziałuje magnetycznie na pozostałych bohaterów, bo jest właściwie uosobieniem ich własnej nieuświadomionej tęsknoty do całości: męskiego-i-żeńskiego, siebie-w-kimś-innym... Postfeminizm następuje w sytuacji zmęczenia odwiecznym ciężarem patriarchalnego przeżywania. Na miejsce mitologicznego wyobrażenia androgyne koniec XX w. wymyślił uniseks, który wydaje się obecnie nie tyle protestem przeciwko starej, ile początkiem nowej tradycji.

Tłum. *Hanna Karpińska*

Postfeminism: What a Feminist Tradition is Lacking

The paper analyses an issue that is specific to modern Bulgarian culture: how is it possible to have a postfeminist magazine in the 90^{s} of the 20th century, given the almost complete lack of a feminist tradition in the history (and particularly in the canon) of Bulgarian literature? And, even more paradoxically, why has this magazine emerged nowhere else but in the field of Bulgarian prose where this lack is especially obvious?

Three symptomatic female writers from the end of the 20th and beginning of the 21st centuries have been analysed as an exemplification of postfeminist writing (liberated from the radicalism of the fight for 'release' and 'liberation'): Emiliya Dvoryanova (with her four books published so far), Teodora Dimova with her prose debut entitled *Emine* and Albena Stambolova with her allegorical novel *This is As It Happens*. Some specific issues related to the poetics and psychology of this type of modern literariness have been analysed: developing the language of new ('female') sensitivity, introducing the alternative modes of psychological experiences and the conceptual upbringing of the feminist author.

Milena Kirova is Professor at the University of Sofia, Doctor of Sciences, Chair of the Dept. of Bulgarian Literature. She teaches History of Bulgarian Literature, Theory of Psychoanalysis and Gender Studies. Visiting Professor at the University of California at Los Angeles, University of Belgrade, CEU – Budapest, University of Helsinki. Specializations at the University of Kent, Great Britain, and the University of Geneva. President of the Bulgarian Association of University Women.

Author of a great number of publications in scientific and cultural periodicals and of seven books. Some of them are: *The Dream of the Meduze. Psychoanalysis of Bulgarian Literature* (1995, 1997); *Trial of the Symbols. Psychoanalysis and History of literature* (1997); *Jordan Jovkov. Myths and Mythology* (2001); *The Problematic Realism* (2002); *Criticism on the Thresholds. New Trends and Tendencies in Bulgarian Literature of the 90s* (2002). For the last 8 years she has been Critical Reviewer of new books at the «Culture» weekly.

Reneta Bożankowa (Sofia)

Alfabety postmodernizmu

Jean Cocteau, podrwiwając być może z wysiłków wszystkich piszących lub też podkreślając absolutną przewagę ustalonego porządku literowego, twierdzi w którymś miejscu, że nawet największe arcydzieło nie jest niczym innym jak porozrzucanym alfabetem. Między tymi dwoma biegunami – ironii i zachwytu – sytuuje się też późne, związane z ostatnim przełomem stuleci zainteresowanie alfabetami, które stały się wdzięcznym obiektem dla postmodernistycznej refleksji z powodu ciała/materialności, jakich przydają wszechobecnemu językowi, ale także z powodu utożsamialności z literami poety czy pisarza, który podobnie jak one jest mediatorem między światami i słowami.

Jeszcze jedną podstawą postmodernistycznego zainteresowania alfabetem jest jego rzekoma niehierarchiczność, jego pozorna obojętność w stosunku do opisywanego przedmiotu – cechy, które stały się hasłem samego postmodernizmu. Są one jednak łatwe do podważenia przynajmniej jeśli chodzi o spojrzenie na alfabety poprzez ich historię w różnych kulturach, gdzie mitologiczne, religijne i poetyckie wyobrażenia nadają alfabetom status «języka bogów», opisu wszystkich znanych stosunków przestrzennych, odbicia konstelacji i przewodnika po gwiezdnej mapie, zakodowanej wiedzy o elementach przyrody, barwach, tonacjach dźwięków i nawet cechach moralnych. Wystarczy przypomnieć trudny do objęcia zakres znaczeń A, Alfa, Alef lub przynajmniej wizję Borgesa w opowiadaniu *Alef* z cyklu pod tym samym tytułem (1949), wizję, która wywołała „bezmierne uwielbienie, bezmierną litość"[1] nad tym, że Alef zawiera i ogarnia całą przestrzeń kosmiczną. Dlaczego w takim razie postmodernizm uważa alfabet nie tylko za uniwersalny, lecz i za obojętny wobec hierarchii – przecież jego uniwersalność polega właśnie na tym, że wyraża i wyobraża uporządkowanie świata? Mamy tu raczej do czynienia z postrzeganiem życzeń jako rzeczywistości: myśl postmodernistyczna rada jest przyjmować literowy porządek w oderwaniu od symboli, kuszących nawet dla jej najbliższych poprzedników – modernistów, jako coś ustalonego, danego i z tej racji obojętnego. Czy jednak postracjonalistyczne abstrahowanie od symbolowego sensu liter, od ich ezoterycznej interpretacji nie stanowi reakcji zmęczonej pamięci? Postmodernizm w gruncie rzeczy podporządkował się sakralności utylizując ją, przemilczając sens najwyższy, ale nadając jej mnogość sensów ziemskich – tj. zastosowań. W ten sposób obnażona zostaje też inna cecha postmodernizmu – zapomnienie o procesualności przeszłości, przyjmowanie jej jako czegoś zastygłego. Teraz, nawet z tak małego dystansu, jaki mamy, możemy powiedzieć, że postmodernizm jest krótkim zatrzymaniem czasu kultury w celu inwentaryzacji zasobów. To ze swej strony wzmaga zainteresowanie strukturami formalnymi, które mogą być w tym procesie przydatne. W literaturze są one dla tekstu czymś zewnętrz-

[1] *Alef. Przeł. Z. Chądzyńska.* – [In:] B o r g e s, L. *Alef.* Warszawa, 1972, s. 194.

nym: słownikiem (Dubravka Ugrešić, *Amerykański fikcjonarz*), encyklopedią (Wiktor Jerofiejew, *Encyklopedia rosyjskiej duszy*), podręcznikiem wróżenia, gry w karty lub w szachy (Milorad Pavić) i oczywiście alfabetem. Alfabet widnieje w tytule ogromnej liczby utworów literackich – przy niektórych z nich się zatrzymamy – ale jest także punktem wyjścia teoretyzowania na temat «sytuacji postmodernistycznej», co może być uznane za praktykę zapożyczoną w takim samym stopniu z literatury, jak i z po bibliotekarsku usystematyzowanej wiedzy o świecie przed końcem XX w., która właśnie w tym czasie przechodzi radykalną zmianę.

Alfabet kusi postmodernizm swoją paradoksalnością, na którą jest szczególnie podatny z powodu własnych wysiłków, zmierzajacych do ogarnięcia wszystkiego. Alfabet jest zamknięty, skrajny, a jednocześnie niesie potencjał takiej liczby literowych kombinacji, którą można mierzyć na sekstyliony. Alfabet jest na tyle archaiczny, że prowokuje do zmodernizowania. Jest on też łatwy do segmentacji, wyraźnie podzielny, ale przy próbach sprawdzenia jego fragmentaryczności tj. usunięcia jednego z elementów rozpada się, ponieważ stanowi całość, przyjmowaną jako nienaruszalna jedność. I jeszcze coś – alfabetyczne teksty, abecedariusze demonstrują jednocześnie uniwersalność (w lewej rubryce «urzędowego» porządku literowego) i unikatowość (w polu tekstu autorskiego). Alfabety ciążą ku temu, by być wyczerpujące, wszechogarniające (przypomnijmy sobie takie frazeologizmy jak *od a do z*, *alfa i omega*, *от а до я*, *a to z*, przy których użyciu zadziwiająco łatwo określa się jednocześnie początek i koniec).

Literatura dla dzieci zaczyna się od wierszyków o alfabecie, każda kultura ma swoje wzorce (cóż dla nas bardziej archetypowego od cyrylickiego азъ, боукы, вѣдѣ, глаголи, добро, есть, живете...), alfabet jako wariant ustalonych form poetyckich służy przy młodzieńczym opanowaniu słowa (pisanie twórcze), ale może on być też formatem, mieszczącym późne wspomnienia, myśli, obserwacje, impresje, aforyzmy, podporządkowane jedynie kolejności alfabetycznej wtedy, gdy logice i chronologii już się one nie chcą albo nie mogą podporządkować. Tak postępuje Czesław Miłosz w swoich książkach *Abecadło Miłosza* (1997) i *Inne abecadło* (1998)[2], której gatunek sam autor określa jako „książka «zamiast»" – „zamiast powieści, zamiast eseju o dwudziestym wieku, zamiast pamiętnika"[3]. Poeta, pisarz o modernistycznym rodowodzie proponuje w nich sumę (lub raczej ciąg) wizji, wywołanych przez postmodernizm jako globalny stan strukturalny i przez Miłoszowskie własne po-modernistyczne bytowanie z próbami równoczesnego ujrzenia przeszłości, teraźniejszości, niezmienności. Te książki to autobiografia, odwracająca się plecami od wysiłków chronologii i dająca wolną drogę pamięci, której przypadkowość, skojarzenia, aberracje czują się przytulniej w alfabetycznej dziupli niż w sekwencyjności lat i dziesięcioleci minionego już stulecia. Okładki polskiego wydania wyobrażają opuszczony miejski dom, opuszczanie posiadłości wiejskiej i przypominają o opuszczonym XX wieku europejskiego człowieka, który nawet za oceanem żyje jak Miłosz dzięki mieszance swego

[2] W oryginałach warto podkreślić potrójne użycie alfabetu: inicjały (raczej litery-obrazki, poprzedzające każdy rozdział książki), alfabetyczny porządek fragmentów (alfabet artystyczny, literacki) i indeks osób i tytułów w końcu książki (alfabet użytkowy, informacyjny).

[3] M i ł o s z Cz. *Inne abecadło*. Kraków, 1998, s. 201.

europejskiego pochodzenia i pamięci kulturalnej, zawierającej elementy polskie, litewskie, ruskie, niemieckie, francuskie; wojny, rewolucje, klęski, grozę, książki, słowa, miasta, twarze z niemal równego stuleciu życia. Fragmenty tych «Abecadeł» próbują odzyskać kęsy tego życia, które już się rozpadło i tylko słowa podejmują desperacki wysiłek jego sklejenia.

Teksty alfabetyczne są z zasady egalitarne, porządkują one nie według znaczenia, lecz według współbrzmienia, ale właśnie wtedy rodzą się dziwne i wieloznaczne sąsiedztwa w linearności, jak i równe prawa czytelnika do wyboru zgodnego zarówno z własnymi upodobaniami, jak i z «abecadłem» swojej racjonalności i emocjonalności. Tu szczególnym problemem jest tłumaczenie tego typu alfabetycznej struktury, ponieważ oddanie w innym języku zakładałoby też przeszeregowanie całości, należy zatem wybrać alfabet tj. formę lub oryginalne uszeregowanie utworu wraz z generowanymi przez niego sensami.

W związku z angielskojęzycznym wydaniem *Abecadła Miłosza* w 2001 r. George Suboczewski twierdzi, że gatunek abecadłowy „lets the author write about just everything under the sun in short spurts, sometimes only a page. The order of these tiny chapters breaks the book's contents in capricious manner; the reader is forced to re-focus his attention from one field to another every few minutes: a biographical entry full of details changes into a philosophical discourse, soon followed by a linguistic observation, suddenly interrupted by tourist information"[4] („pozwala autorowi pisać o wszystkim pod słońcem w krótkich, nieraz tylko jednostronicowych szkicach. Porządek tych rozdzialików łamie treść książki w kapryśny sposób; co kilka minut czytelnik jest zmuszany do przerzucania uwagi z jednego pola na inne: pełen szczegółów fragment biograficzny zmienia się w rozważanie filozoficzne, po którym następuje notatka językoznawcza, raptownie przerwana informacją turystyczną"). Kalejdoskop tekstów, mikromodeli gatunków jest jednak – możemy dodać – demonstracją zarówno kunsztu pisarskiego, jak i tej szczególnej przewagi, którą Viktor E. Frankl, godząc się z nieodwracalnością życia, skłonny jest zdefiniować następująco: „błędem jest widzieć tylko ścierniska, a nie pamiętać o pełnych stodołach przeszłości. [...] W przeszłości nic bezpowrotnie nie ginie, w bycie przeszłym wszystko zachowuje się bez straty"[5]. Rozwijając metaforę, sformułowaną przez psychoterapeutę, dodamy, że alfabet jest idealnym budynkiem-spichrzem, gromadzącym doświadczenia jednostek i pokoleń.

Na wstępie swoich rozważań o wielobarwności książki Miłosza Suboczewski stwierdza, że „the ABC genre is not the best literary invention" („gatunek ABC nie jest najlepszym wynalazkiem literackim") i prawdopodobnie ma rację – pozornie jest to gatunek łatwy do realizacji, ale łatwość ta z pewnością jest najbardziej adekwatna w stosunku do stanów «pre» i «post». W ten sam sposób możemy sobie wytłumaczyć też wybór Tatiany Tołstoj, która w swojej powieści *Kyś*[6] (2000) zatytułowała rozdziały starymi nazwami cyrylickich liter – tej mało znanej ostatnim pokoleniom, wręcz egzotycznej serii, określającej człowieka, życie i świat i rozpoczynającej się w nowej

[4] **http://www.polishlibrary.org/review/milosz_abc.htm**

[5] F r a n k l, V. E. *Homo patiens*. Przeł. R. Czerniecki i J. Morawski. Warszawa, 1984, s. 80.

[6] Oryginalny, nieprzetłumaczalny tytuł brzmi *Кысь*.

grafii tak samo jak w tamtej, tradycyjnej: Аз, Буки, Веди, Глаголь, Добро, Есть, Живете... Dla Tatiany Tołstoj jednak w tej powieści-antyutopii alfabet (od «a» do «iżycy») stanowi nie tyle strukturalny model tekstu, ile znak utraconej pamięci kulturowej. I główny bohater, pytający w rozpaczy: „Книгу-то эту где искать? [...] Где сказано, как жить!"[7] („Ale gdzie szukać tej książki? [...] Gdzie jest powiedziane, jak żyć!"), otrzymuje odpowiedź: „Азбуку учи! Азбуку! Сто раз повторял! Без азбуки не прочтешь![8] („Alfabetu się ucz! Alfabetu! Sto razy mówiłem! Bez alfabetu nie przeczytasz!"). Stąd wniosek, że należy szukać nie głównej księgi, lecz alfabetu - w nim jest prawda. Także jednak to odkrycie bohaterów (i czytelników) jest stare jak świat słowa pisanego; pisarka raczej sygnalizuje zamknięcie kręgu – od alfabetu poprzez wszystkie księgi, stworzone w nim, tj. poprzez całą kulturę literacką i piśmienną ponownie do alfabetu; wszystko, co wyszło z tej magicznej maszyny[9], ponownie się z nią zlewa. Można dodać, że w powieści *Kyś* alfabet odgrywa rolę także elementu archaizującego w postmodernistycznej mieszance czasów historycznych, wyobrażeń, obrazów i imion, jakie konstruuje utopijny świat po Wybuchu, świat, który w gruncie rzeczy artykułuje wschodnioeuropejskie doświadczenia, obawy i nadzieje końca stulecia.

Abecadło Miłosza i abecadło Tatiany Tołstoj to tylko dwa spośród wzorców, reprezentujących gatunek ABC w utworach z końca XX w., tekstach różnych gatunkowo, ale podobnych pod względem zaoceanicznych przeżyć i niechęci (czy nie byłoby zbyt nie-postmodernistyczne, gdyby powiedzieć „wycierpianej niechęci"?) do tego, co swoje. Nieco wcześniej (w latach 80-ych i na początku 90-ych) postawangardziści-konceptualiści również zwracają się do alfabetu, tworząc szczególne gatunki – nie wiersze, nie prozę, eksploatując rytmikę, dźwięczność, uniwersalne znaczenie ustanowionego literowego porządku. Takie są instalacje słowne Dmitrija Prigowa, Gienricha Sapgira, Wsiewołoda Niekrasowa, Jeleny Kacjuby[10], w których modernistyczny respekt wobec alfabetu splata się z postmodernistyczną skłonnością do zabawy w *niezabawne* gry, do tworzenia efektów poprzez niszczenie jednego kontekstu i tworzenie innego dla wytartych i zużytych słów, fraz, prawd. Alfabetyczne «środowisko», jak się okazuje, jest właśnie takim wygodnym kontekstem – zawsze znanym i zawsze nowym. To, co zostało powiedziane, przypomina nam jednak także pewne, być może zbyt kategoryczne – co nie ujmuje mu prawdziwości – twierdzenie, że mówiąc o postmodernizmie nieustannie musimy zwracać spojrzenie na modernizm, porównywać, szukać pokrewieństw i zakończeń rozpoczętych projektów. W tym sensie alfabety modernistyczne byłyby nie mniej prowokującym i wdzięcznym obiektem badań niż postmodernistyczne. Pozwalając sobie na pewne uogólnienie powiemy, że w

[7] Т о л с т а я, Т. *Кысь*. Москва, 2002, с. 314.

[8] *Ibidem*.

[9] Umberto Eco nazywa alfabet „maszyną do produkcji tekstów", ale jeszcze przed nim, już w 1931 r., Daniił Charms pisze: „Siła, znajdująca się w słowach, powinna być wyzwolona. [...] Na razie znam cztery rodzaje maszyn słownych: wiersze, modlitwy, pieśni i zaklęcia. Te maszyny zostały zbudowane nie drogą obliczeń czy też rozważań, ale w inny sposób, który nosi nazwę ALFABET" (C h a r m s, D. *Pijcie ocet, panowie*. Przełożył i wstępem opatrzył J. Czech. Kraków, 1997, s. 112)

[10] „Аз – это А,/ А каталог интонаций:/ А? А! А... / А – это все,/ Я – это я./ Идет алфавит от всего до меня." (К а ц ю б а, Е. *Азбука*. – **http://rvb.ru/np./publication/01text/40/02katssyuba.htm**)

utworach literackich postmodernizm myśli **poprzez** alfabety, poprzez ich strukturalność i uniwersalność, podczas gdy modernizm myśli **o** alfabetach, o literach i ich potencjale przedstawiającym i skojarzeniowym, co jest szczególnie zauważalne w europejskiej awangardzie. Przykład możemy znaleźć w twórczości rosyjskiego awangardzisty Welimira Chlebnikowa, który, szukając dogłębnych sensów liter, widzi w nich ideogramy, których treść została oddana poprzez ich „przestrzenno-geometryczną specyfikę" (Erika Schmidt). Jednakowoż dla Chlebnikowa litery, alfabet może nabrać również innego sensu, dla którego jedno z wyjaśnień jest takie, że jego uświadomiona potęga wywołuje respekt, rozbrzmiewający w takich enigmatycznych wersach jak „А, шагает Азбука! Страшный час!" („Och, kroczy Alfabet! Straszliwa godzina!") (*Zangezi*) czy „Азбука шагает – что страшнее?" („Kroczy Alfabet – cóż bardziej przerażającego?") (*Sprężyna suchot*).

Również w ramach europejskiej awangardy w 1926 r. w Czechach Vitězslav Nezval, Karel Teige, Marie Majerová i Karel Paspa prezentują «Abecedę» (Alfabet)[11] – syntetyczny projekt, jak nazwalibyśmy go dzisiaj, łączący środki wyrazu poezji, choreografii, fotografii i typografii. Alfabet przedstawiony jest jednocześnie jako obraz i jako tekst; litery są i grafiką, i gestem, i pozą ludzkiego ciała; utwór jako cały atakuje percepcję na kilku poziomach, niwelując, według swoich twórców, bruzdę dzielącą elitarność od masowości. Piękno ciała łagodzi kategoryczność drukowanych wielkich liter, a wiersze Nezvala, których tematem i pretekstem są właśnie litery, przydają sensowi głębi.

* * *

Jak podkreśliliśmy powyżej, alfabet jest nie tylko – określmy to starym i z tego powodu zrozumiałym słowem – chwytem w literaturze czy nawet gatunkiem, lecz i wygodną matrycą teoretyzowania na temat postmodernizmu. Jest dawną praktyką proponowanie serii czy łańcuchów pojęć, które go opisują, jak na przykład w *Encyclopedia of Literature and Criticism* (1991)[12], gdzie według kolejności alfabetu łacińskiego wyliczone zostały imiona postmodernizmu. My z kolei (również w celu przywrócenia równowagi) zaproponowaliśmy studentom slawistyki próbę stworzenia **postmodernistycznej cyrylicy** i zdefiniowania w ten sposób własnych wyobrażeń na temat tego zjawiska z naszego punktu widzenia między Wschodem a Zachodem. **Postmodernistyczna cyrylica** (por. *Załącznik*), nawet tylko z powodu napięcia między czasowymi skojarzeniami, wiążącymi się z tymi dwoma słowami (pierwsze, akcentujące to, co globalne i aktualne, i drugie, związane z historią słowiańskiej kultury), okazała się dobrą praktyką w sytuacji, gdy literatura ujęta została w reżym wykładania. Tworzenie tego typu glosariusza jest wdzięcznym zadaniem także dlatego, że jedyna niewzruszona stała – sama cyrylica – jest znana każdemu od zawsze, a reszta to prowokująca niesystematyczność, fragmentaryczność, gra słów, w której najbardziej pociągające są jej konsekwencje naukowe. W końcowym wariancie tej «postmodernistycznej cyrylicy» przeplatają się rzeczy przeczytane, usłyszane i widziane, globalne wyobrażenia i aktualności sofijskiego życia uniwersyteckiego z końca lat 90-

[11] Za tę podpowiedź dziękuję specjaliście od literatury czeskiej, dr. Dobromirowi Grigorowowi.

[12] *Encyclopedia of Literature and Criticism*. Ed. by M. Coyle et al. Routledge. London, 1991, 144–145.

ych i początków nowego stulecia. Przy opracowywaniu tego szczególnego alfabetu swoboda zderza się z surową normą, to, co «trzeba, żeby było» napotyka nasze rodzime «chcę, żeby było», występuje konieczność szukania odpowiedników czegoś tak trudno wymawialnego jak «Ь» (miękki znak), przyrównany do niezgrabnego skrótu «PM» (postmodernizm), czy samogłoski «Ъ», dla której jednym z odpowiedników była «ъгловост» ('kanciastość', 'narożność') którą możemy wyjaśnić jako «charakter i geografię naszego, bułgarskiego postmodernizmu». Jeśli alfabet jest tylko formą, jak stwierdzało postawione przed studentami zadanie, to może on być w ramach gry poprzestawiany (jak zaproponował Dimityr Michajłow w 2002 r.) tak, by tworzyć koncentryczne kręgi, umożliwiające czytanie w dwóch przeciwstawnych sobie kierunkach – od «а» do «я» i od «я» do «а» – w wyniku czego alfabet wyglądałby tak: А Я Б Ю В Ь Г Ъ Д Щ itd., a każda z liter ponownie byłaby początkiem terminu lub nazwiska. Ta wersja nie tylko jest oryginalnym pomysłem, lecz także demonstracyjnie przypomina o umowności takiego alfabetycznego teoretyzowania na temat postmodernizmu i w gruncie rzeczy doprowadza eksperyment do końca, wyczerpując go.

Każde mówienie o postmodernizmie nieuchronnie schodzi/dochodzi do pojawienia się nowej kultury elektronicznej i sieciowej i nowych zasad strukturalnych, przy których, jak się wydaje, w jeszcze większym stopniu niż w alfabecie występuje przypadkowość wyboru. Możemy jednak przyjąć, że świadomość współczesnego człowieka jest do niej przygotowana właśnie dzięki tak silnemu w końcu stulecia zainteresowaniu alfabetami. Alfabety postmodernizmu stanowią próbę zgromadzenia resztek, kawałków kultury minionego stulecia i usiłują być tym, czym były stare alfabety – ogniskiem, syntezą, ciągiem metafor, nazywających cały znany świat. Światowa pajęczyna ze swej strony wygląda jak parada alfabetów, apogeum literowej kultury, ale wszechobecna już jest technika cyfrowa i gdzieś tam, w cybernetycznych głębiach, zza znanych, atrakcyjnych i delikatnych liter wychylają się cyfry.

Załącznik

Próby postmodernistycznej cyrylicy (1996–2002)

А [A] – alfabet, archiwum, anonimowość, amoralność, amorfizm, autorefleksja, «Ach, Marija» [pismo][13], apatia

Б [B] – bezsilność, przepaść [бездна], Borges, Barthes, *Bułgarska antologia*, bricolage, dosłowność [буквалност], bibliografia

В [W, V] – wirtualność, wizualizacja, Wittgenstein, wideo, wersja/wariant

Г [G] – globalizacja, groteska, Gospodinow (Georgi), grafitti, grafomania, granica, jak wyżej [гореказаното]

[13] W nawiasie kwadratowym umieszczone są wyjaśnienia tłumaczki lub – tam, gdzie występuje różnica literowa – odpowiednie bułgarskie wyrazy. Nawiasy okrągłe pochodzą od Autorki. – H. K.

Д [D]	–	dyskurs, dialog, dewaluacja, demoniczność, Derrida, cyfrowy [дигитален], dekanonizacja, gender [джендър], inność [другост], deformacja, jak niżej [долуспоменатото]
Е [E]	–	język [език], estetyzm, «Egoist» (pismo), erotyzm, *Naturalna powieść* [*Естествен роман*, aut. G. Gospodinow], eklektyzm, Jerofiejew (Wiktor)
Ж [Ż]	–	gest/gestykulacja [жест/жестикулация], żółć, życzenie
З [Z]	–	znak, *Zombifikacja* (W. Pielewin), buksowanie [зацикляне], substytut [заместител], zależność
И [I]	–	ironia, interpretacja, Iłkow (Ani), instalacja, internet, intertekstualność, informacja, gra [игра], ikoniczność
Й [J]	–	hieroglif [йероглиф], j. e. (inicjały Jordana Eftimowa), dehierarchizacja (йерархless), hierarchaos [йерархаос]
К [K]	–	kultowy, kompilacyjność, kosmopolityzm, Kamburow (Dimityr), konceptualizm, klip, krach
Л [L, Ł]	–	labirynt, *Lolita*, Lyotard, «Literaturen westnik» [pismo], *Lazurowy smalec* (W. Sorokin)
М [M]	–	meta-, mistyfikacja, metatekst, wielowarstwowość [многопластовост], matryca, Sieć [Мрежа], multimedia, minimalizm, muzeum, masowa kultura, manipulacja
Н [N]	–	nietypowość, nawarstwianie, Nikołczina (Miglena), nieprzewidywalność
О [O]	–	otrzeźwienie, odsunięcie, obsesja, omawianie, odesłanie, ogólnodostępność
П [P]	–	palimpsest, post scriptum, Pelewa (Ina), powtórzenie, Pavić (Milorad), parodia, polistylowość, Pajęczyna
Р [R]	–	słownik [речник], relatywizm, refleksja, rozpad, recykling, różnica, reklama
С [S]	–	symulacja, symulakr, Spasow (Teodosi), przeteoretyzowywanie [свръхтеоретизиране], szybkość, standard
Т [T]	–	tekst, trans, transgresja, technologie, tolerancja, wyszukiwarka [търсачка]
У [U]	–	zmęczenie [умора], urbanizacja, zadowolenie [удоволствие], utylitaryzm, «Уикеда» (zespół muzyczny), urojenie, uniseks (moda)
Ф [F]	–	fragment/fragmentaryczność, frustracja, Foucault (Michel; *Wahadło Foucault* Umberto Eco), fasetowość
Х [H, Ch]	–	hipertekst, hiperrealność, hipernaturalizm, hybryda, haiku, chaos
Ц [C]	–	cytat, odśrodkowość [центробежност], centon
Ч [Cz]	–	brudnopis [чернова], *Czapajew i pustka* (W. Pielewin), czat
Ш [Sz]	–	schizofrenia [шизофрения], żart [шега], szok
Щ [Szt]	–	sztafeta, szablon
Ъ [A/Y]	–	underground, kanciastość [ъгловост], Irvine Welsh, «Ъпсурт» (zespół muzyczny)

Ь [«miękki» zn.]	–	PM [postmodernism], miękki znak [Ер-малък]
Ю [Ju]	–	Julia Kristeva
Я [Ja]	–	jałowość, wściekłość [ярост], jaskrawość, Jawaszew (Christo)

(studenci Wydziału Filologii Słowiańskich; doc. dr R. Bożankowa)

Tłum. *Hanna Karpińska*

Postmodern Alphabets

The exorbitant interest of postmodern culture to alphabets is provoked by the idea that letters are the body of the omnipotent and omnipresent language and that a writer or a poet is functionally identical to the alphabet being a medium between worlds and words. The alphabet tempts the postmodernism being paradoxical: it is finite and may produce a sextillion of combinations; it is ancient and constantly re-generating; it is divisible and bears the concept of integrity and wholeness; it is a symbol of the beginning and a symbol of the end (from *A* to *Z*, от *А* до *Я*).

The alphabet is adequate, proper not only in early childhood (ABC-books, rhymes, songs) but also in the twilight of life - a suitable non-chronological and non-logical line of memories, impressions, observations. That is the type of Czesław Miłosz's books *Miłosz's ABC's* (1997) and *Another ABC* (1998). A different application of the ABC-genre may be traced in poems and fragmentary art of conceptualists who use it both as an exotic or antique ornament and as a PM sign of affiliation. Alphabetical structures, dictionaries, encyclopedias have become an attractive way to organize a piece of literature (M. Pavić, D. Ugrešić, V. Erofeev, T. Tolstaya). Literature, its history, theory, philosophy skillfully operate with alphabets, but their real parade is visible only in the World web. The challenge and the problem are that somewhere in the innermost depths of the digital universe figures stand behind familiar and delicate letters.

Reneta Bozhankova: St. Kliment Ohridski University of Sofia, Faculty of Slavic Studies, Associate Professor. Ph.D. Thesis: *Russian XXth century miniature prose*. Monograph: *Postmodern Russian text*. Sofia, 2002. Author of more than 30 publications on Theory of Literature; XXth century Russian Literature; Postmodernism in Western and Slavic Cultures; new methods and interdisciplinary approaches in humanities; *e*-literature on the Internet.

e-mail: **vankova@slav.uni-sofia.bg**

Anna Nasiłowska (Warszawa)

Postmodernizm i modernizm w poezji polskiej po 1989 roku

Identyfikacja tego, co w polskiej poezji ostatnich lat zaliczyć można do formacji modernistycznej, wydaje się trudniejsza niż określenie postmodernizmu. Wiąże się to w oczywisty sposób z historią samego terminu «modernizm», której nie trzeba w tym miejscu opowiadać po raz kolejny[1]. Postmodernizm – pojawił się jako hasło nowe, zapożyczone z Zachodu, przejęte za pośrednictwem filozofii i modnych ideologii, znanych początkowo «z drugiej ręki» lub z pojedynczych, wyrwanych z kontekstu manifestacji, związane z niepełnymi jeszcze, ale oczekiwanymi przekształceniami kultury. Reakcje sztuki na konsumpcyjny nadmiar, wielokulturowość, utratę hierarchii miały stać się oczywistymi wyznacznikami «nowego», choć być może to «nowe» jeszcze nawet nie zdążyło na dobre zaistnieć, a jeśli nawet – to przybrało szczególne formy, nieprzystawalne do doświadczeń społecznych Zachodu. Można by odnieść do wczesnych manifestacji postmodernizmu, jeszcze przed przełomem 1989 r. tę samą krytykę «nieprzystawalności», jaką powtarza w stosunku do Awangardy Krakowskiej Czesław Miłosz – że owa ideologia sztuki nowoczesnej w kraju zapóźnionym, rolniczym i biednym opierała się na groteskowo błędnej diagnozie rzeczywistości. Z biegiem czasu sprawa ta przestaje być tak oczywista.

O ile ideologiom poetyckim, które mieszczą się w ramach postnowoczesności, często zarzucić można pewną powierzchowność, a nawet powtórzyć tu za Irzykowskim zarzut «plagiatowości», to jednak trudno odmowić im tego, że istnieją, oddziałują na praktykę twórczą i są łatwo identyfikowane, choćby przez opór, jaki poszczególne utwory czy propozycje twórcze stawiają czytelnikowi, świadomą prowokacyjność i kontrast wobec sztuki wcześniejszej.

Status terminu «modernizm»i jego konkretna treść i zakres są jeczcze bardziej problematyczne. To pojawienie się «post-» (nowoczesności/modernizmu) wywołało potrzebę identyfikacji «modernizmu» jako określonej formacji i redefinicji tego, co wcześniej uznawane było za oczywiste, normalne i nie podlegające dyskusji. Język artystyczny poezji polskiej po 1956 r., czyli po przymusowej przerwie na socrealizm, odznacza się wspólnymi cechami, opiera się na pewnych założeniach. Wcześniej nie wyłonił się jednak ujmujący tę wspólnotę termin, a wiele cech i założeń generalnych stało się czytelnych dopiero w momencie, gdy pojawiła się próba ich kontestacji.

Taka kolejność zastosowania terminów i zarysowania się problemów powoduje, że zasadne jest zapytanie najpierw o postmodernizm, by móc określić ramy modernizmu, choć porządek ten wydaje się sprzeczny z historią literatury, a oba zaganienia są ze sobą mocno związane. Odwrócenie logiki historycznej jest zresztą pozorne, obie formacje nie tylko jednocześnie wyłaniają się jako tak postawiony problem teo-

[1] Zajmuję się tym problemem w książce *Persona liryczna*. Warszawa, 2000.

retyczny, ale można nawet mówić o ich wzajemnym przenikaniu się i nieuchronnej współzależności modernizmu i postmodernizmu. Żadne z zachodnich uzasadnień społecznych, historycznych czy politycznych estetyki obu formacji nie jest możliwe do powtórzenia. I tak jak Jurgen Habermas uznaje przemiany mieszczaństwa za fundament modernizmu[2], tak w Polsce można by mówić raczej o oświeconej, liberalnej inteligencji, która spełnia rolę spającą między okresem międzywojennym a powojennym i zapewnia kontynuację niezależnie od głębokich zmian ustrojowych w ciągu XX w. Podobnie problematyczna jest możliwość prostego przeniesienia relacji postmodernizmu wobec społeczeństwa masowej konsumpcji, wielkokulturowości i przesytu. Chodzi raczej o pewną antycypację możliwych zmian kulturowych i chęć «dogonienia» głównego rytmu przemian. Polski przypadek poddaje w wątpliwość tezę o wynikaniu czy zależności sztuki wobec formacji społecznej i warunków ustrojowych. A kontrpropozycją wobec socjologicznie nastawionej estetyki okazuje się nie tyle koncepcja sztuki autotelicznej, co uznanie jej podnadnarodowego charakteru, dostrzeżenie i docenienie mechanizmu mediacji pomiędzy międzynarodowymi trendami, obecnymi w kulturze zachodniej, a lokalnymi aspiracjami, uwarunkowaniami i silnym odczuwaniem tożsamości poprzez język.

Krytyka literacka po 1989 r. nie chce postawić diagnozy przełomu literackiego. Jerzy Jarzębski (zresztą odnosząc się do prozy) mówił o „apetycie na przemianę", Julian Kornhauser postawił diagnozę „międzyepoki", Przemysław Czapliński (również w prozie) poszukiwał „śladów przełomu", Piotr Śliwiński w najnowszej książce o poezji polskiej zdecydował się na formułę „przygody z nowoczesnością"[3] jako nie wartościującą i nie rozstrzygającą wątpliwości. Wszelkie «ślady» nowego są jednak skrzętnie wychwytywane i gromadzone. Traktuje się je jako wyrazisty znak zmian, jakie nastąpiły po przełomie politycznym. Jednoznacznie wskazuje się autorów z grona młodszego pokolenia poetów identyfikując różne praktyki poetyckie jako postmodernistyczne.

Charakterystyczne wydaje tu się zerwanie z referencjalną funkcją języka i specyficzna gra z czytelnikiem, uniemożliwiająca mu zastosowanie «sensotwórczej» interpretacji. To praktyka Andrzeja Sosnowskiego, twórcy hermetycznego i elitarnego,

---

[2] Habermas, J. *Modernizm – niedokończony projekt*. Przeł. Małgorzata Łukasiewicz. – In: *Postmodernizm, Antologia przekładów*. Red. R. Nycz. Kraków, 1996, 25–46.

[3] Śliwiński, P. *Przygody z wolnością. Uwagi o poezji współczesnej*. «Znak». Kraków, 2002. W szkicu tym koncentruję się na relacji modernizm/postmodernizm, nie powtarzam natomiast ustaleń bogatej literatury krytycznej. Por. *Parnas bis, Słownik literatury polskiej urodzonej po 1960 roku*. Opr. P. Dunin-Wąsowicz, K. Varga. Wyd. II. Warszawa, 1995; Kornhauser, J. *Międzyepoka,Szkice o poezji i krytyce*. Kraków, 1995; Orski, M. *A mury runęły*. Wrocław, 1995; Orski, M. *Autokreacje i mitologie*. Wrocław, 1997; Klejnocki, J., Sosnowski, J. *Chwilowe zawieszenie broni. O twórczości tzw. «pokolenia brulionu»*. Warszawa, 1996; Grupiński, R. Kiec, I. *Niebawem spadnie błoto, czyli kilka uwag o literaturze nieprzyjemnej*. Poznań, 1997; Stala, M. *Druga strona. Notatki o poezji współczesnej*. Kraków, 1997; Szaruga, L. *Dochodzenie do siebie. Wybrane wątki literatury po 1989 roku*. Sejny, 1997; Czapliński, P. *Ślady przełomu*. Kraków, 1997; Jarzębski, J. *Apetyt na przemianę*. Kraków, 1997; Pawelec, D. *Debiuty i powroty*. Katowice, 1998; Tomkowski, J. *Dwadzieścia lat z literaturą*. Warszawa, 1998; Kornhauser, J. *Postscriptum. Notatnik krytyczny*. Kraków, 1999; Maliszewski, K. *Nasi klasycyści, nasi barbarzyńcy. Szkice o nowej poezji*. Bydgoszcz, 1999, oraz inne – przywoływane w dalszym ciągu.

uważanego za dekonstruktywistę[4]. Teksty Sosnowskiego charakteryzje niewątpliwy urok (rytmiczny, frazeologiczny) i nieuchwytność znaczenia. Karol Maliszewski, entuzjasta twórczości Andrzeja Sosnowskiego omówienie tomu *Stancje* (1997) rozpoczyna od stwierdzenia, że Sosnowski „zlitował się nad prostolinijnymi odbiorcami swej sztuki poetyckiej i dołączył do najnowszego zbioru instrukcję obsługi"[5].

Chodzi tu o wiersz *Ruch lokalny* wraz z komentarzem *Zasady ruchu lokalnego*. Komentarz nie jest jednak eksplikacją, dodając do wiersza wyrazistsze niż w nim zarysowane wyjaśnienie sytuacji lirycznej, sposób zamierzony powtarza niejasność wiersza, uznając ją za nieredukowalną, a nawet – za właściwy sens. „Ale każdy dzień, nawet ten najgorszy, w swoich nieskończonych modulacjach, w przeraźliwie czytelnych obrotach godzin, minut i sekund, jest jak zdanie, które powoli pochyla się w chłodną i pojemną noc wiersza"[6]. Wiersz jest zapisem «modulacji» wyzwolonych napotkaniem na cmentarzu w Serocku regulaminu wraz ze zdaniem, że istnienie grobu zależy od kolejnych opłat. To zdanie uruchamia ciąg asocjacji, wśród których przewija się kilka motywów, a przede wszystkim konieczność regulowania rachunków, która nie ma kresu. A więc w domyślnym polu zderzeń różnorodnych implikacji, wolność istnienia ma swoje odbicie w absolutnym zniewoleniu (finansowym, fiskalnej konieczności). Życie ma kres (a więc i wolność ma granicę), lecz konieczność płacenia jest bezkresna.

Rozpoznanie sprzeczności, obserwacja wyłaniania się absurdu jest podstawowym mechanizmem poezji Sosnowskiego. Modernistyczna dykcja zakłada koncepcję wiersza jako «momentu jasności», wyłanianie się z osadzonej w rzeczywistości sytuacji lirycznej pewnego nietrwałego, momentalnego sensu. Wersja dekonstruktywistyczna to wyłanianie się sprzeczności, nie za pomocą podmiotowego aktu, lecz przy jego biernym udziale, w ciągu swobodnych skojarzeń, snujących się myśli i faktów. Tekst musi dekonstruować się sam. Toteż w poezji Sosnowskiego ulubioną sytuacją liryczną jest «przymglenie», w wierszu *Ruch lokalny* jest to choroba, gorączka i dotkliwy upał, w obszernym *Wierszu dla J.S.* nasilający się podczas picia piwa z przyjaciółmi, obezwładniający ból głowy. Stan podmiotu mówiącego w wierszu *XVIII* określają słowa „Byłem wykończony". Podmiot nie konstruuje, pozostaje bierny, czy też – otwarty na swobodny przepływ monologu wewnętrznego. W ten sposób pojawia się ekstrawagancki paradoks – figura dekonstrukcji sensu nie kontrolowanego już przez arogancję racjonalności.

> Wczoraj po dzienniku dawali nowy hymn właściwie
> dwa w jednym mazurek i sernik w czekoladowej
> wylewie z anżeliką.

Tak rozpoczyna się wiersz *Warszawa*. Strumień swobodnych skojarzeń opiera się na dwuznaczności (mazurek to jednocześnie nazwa tańca a zarazem hymnu i ciasta), operowaniu elementami zapożyczonymi («dwa w jednym» – hasło popularnego

[4] Śliwiński, P. *Op. cit.*, s. 140.

[5] Maliszewski, K. *Zwierzę na J. Szkice o wierszach i ludziach.* «Wydawnictwo Dolnośląskie». Wrocław, 2001, s. 154.

[6] Sosnowski, A. *Zasady ruchu lokalnego. Stancje.* Stowarzyszenie Literackie «Kresy». Lublin, 1997, s. 47.

sloganu reklamowego szamponu z odżywką), i przesunięciach («wylewa» zamiast «polewa»). Sosnowski okazuje się tu bliski eksperymentom prozatorskim Leopolda Buczkowskiego. To nazwisko pojawia się zresztą w *Wierszu dla J.S.* Zasada spójności tekstu tego typu to językowe asocjacje przy swobodnych przesunięciach sensu, których nie kontroluje racjonalny podmiot. Język jawi się tu jako warstwa nieprzezroczysta, ukazująca swój samoistny charakter. Taka koncepcja języka wyłoniła się już w nurcie lingwistycznym polskiej poezji w latach 60-ych.

Od razu trzeba jednak odnotować różnice. O ile Witold Wirpsza czy Tymoteusz Karpowicz, przedstawiciele lingwizmu, byliby rodzajem strukturalistów, koncentrujących się na języku jako skupionej, immanentnej artystyczności (zgodnie z pewną interpretacją koncepcji funkcji poetyckiej Jakobsona), to Sosnowski wydaje się postmodernistycznym filozofem egzystencji. Powtarza on wciąż ten sam gest rozpoznania nieciągłości między językiem a światem i konstatuje paradoks. Różnica nie jest radykalna, dotyczy nie tyle stosowanych procedur artystycznych (dla tych można znaleźć antenatów), ale przede wszystkim filozoficznego zaplecza.

Sosnowski przełamuje też modernistyczną koncepcję sztuki elitarnej, wysokiej. Oczywiście, historia modernizmu jest w pewnym sensie historią nieustannych przełomów. Efekt działań Sosnowskiego jest odmienny, przełamanie wystudiowanego kanonu artystycznego wzmaga elitarność. W *Wierszu dla J.S.* na prawach równoprawnych elementów gry pojawia się „kampania reklamowa papierosów Lucky Strike" i ostentacyjny autobiografizm. To wyrazista manifestacja «rozluźnienia» idiomu, o tyle czytelna jako gest o pewnej wartości, o ile sam idiom wciąż istnieje i podtrzymywany jest jako wartość. Sosnowski odrzucając idiom jednocześnie zacieśnia go, buduje świat jeszcze bardziej hermetyczny, choć używa do tego powszechnie znanych elementów.

Autobiografizm części młodych poetów traktowany jest jako prowokacja na tle strategii autobiograficznych przyjętych w poezji polskiej po 1956 r. Pojawia się także u Andrzeja Sosnowskiego, w charakterystyczny sposób włączane są w wiersz autentyczne postacie jak krytyk Henryk Breeza, ideolog «rewolucji artystycznej» (zresztą w prozie). Tego typu autentyzm spotyka się u wielu poetów, których nie sposób już wpisać w dekonstruktywizm, ale określenie ich jako postmodernistów wydaje się zasadne. „Oto cały ja" – tak tytułuje Jacek Podsiadło wstęp do wydania swoich *Wierszy zebranych*, zapowiadając, że ogromna ilość wierszowanych prób to „dorodne okazy grafomanii"[7]. Autobiografizm obejmuje tu również możliwość autodyskredytacji. Najczęstszą jego formą jest jednak ostentacyjna banalność przedmiotu opisu: „Lidka zrobiła pranie, wszędzie schnie jakieś ubranie, nad wanną slipów mnogość, na kaloryferze tyle skarpet, że mógłbym się poczuć stonogą"[8].

Autobiografizm Białoszewskiego obejmował sztuczną szczękę, nie obejmował slipów i skarpet. Sztuczna szczęka Białoszewskiego była codzienna, ale nie była banalna, stanowiła prowokacyjny element obcości wewnątrz ciała i jako proteza musiała być oswojona. Codzienność w polskiej poezji – jak stwierdza Anna Sobolewska w odniesieniu do poezji po 1956 r., a zwłaszcza Białoszewskiego – stała się „samodzielnym

[7] Podsiadło, J. *Wiersze wybrane*. T. I. «Lampa i Iskra Boża». Warszawa, 1998, s. 3.
[8] Podsiadło, J. ***. – In: *Niczyje, boskie*. «BibLioteka». Warszawa, 1998, s. 14.

żywiołem"[9], została jednak poddana zabiegom sensotwórczym, potraktowana jako teren niesłusznie dyskredytowany. W nowej poezji lat 90-ych nie zawsze chodzi o odkrycie dla usensownienia, przeciwnie, o gest prowokacji bezsensem: „Pies śpi koło grzejnika. Kotka zmierza w stronę kuwety, / do której nasra"[10].

U cytowanego tu Darka Foksa nie chodzi jednak o ten sam bezsens, co u Andrzeja Sosnowskiego, który na tym tle wydaje się subtelnym arystokratą. U «barbarzyńców» bezsens ma rangę banału i młodzieńczej (a nawet: świadomie gówniarskiej) prowokacji, której celem jest manifestacja własnej postawy.

Najbardziej wyrazistym zabiegiem usensownienia w przestrzeni codzienności jest w poezji modernistycznej epifania. Zdarza się to również w poezji „urodzonej po 1960". W twórczości Podsiadły epifania jest częsta, wśród młodszych możliwe jest jednak także wyznanie religijne w czysto deklaratywnej postaci. „Jezu o twarzy Stana Borysa" – tak rozpoczyna wiersz Jacek Podsiadło, mieszając sacrum i pop. I tu – jak poprzednio – trzeba zaobserwować, że rzeczywiste nowatorstwo młodszych wobec poezji polskiej po 1956 r. jest względne, opisywane zjawiska pojawiały się już wcześniej. Codzienność jako sfera do odkrycia to jeden z najważniejszych motywów poezji polskiej po 1956 r., punkt odniesienia dla tożsamości piszącego, wymiar indywidualnej egzystencji nie podlegający zafałszowaniu. Barbarzyńcy są tu kontynuatorami, którzy wnoszą nowe realia (jak telefon komórkowy) i zrywają z zasadą, że każdy zabieg ma być celowy.

Praktyką jednoznacznie identyfikowaną jako postmodernistyczna jest posługiwanie się kliszami kultury masowej i kliszami języka (Świetlicki, Podsiadło). Ogólnikowe hasła programowe nie zawsze ściśle wyrażają istotę zjawiska, zwłaszcza, że formułowane były przede wszystkim wobec prozy i rzadko w ogóle obejmowały poezję. I to zjawisko w poezji wcześniejszej już było, ale «Nowa Fala» nasyciła język poetycki realiami językowymi związanymi z ideologią i nowomową czasów socjalizmu, a «barbarzyńcy» – kulturą masową i znakami konsumpcji. Dopuszczalnym, a nawet eksponowanym tematem wiersza stało się oglądanie telewizji. Oczywiście motyw taki pojawia się też u Zagajewskiego (*Oglądając «Shoah»*), u młodych chodzi jednak o oglądanie bezmyślne, bierne, komentowanie bzdurnych seriali, przeskakiwanie z programu na program. Wśród rekwizytow nie dziwi marka spodni, Mac Donalds ani Burger King (np w wierszu Darka Foksa *Krowy Mazowsza* z tomu: *Misterny tren*, 1997), choć ta druga firma, zdaje się, zniknęła już z miejskiego pejzażu.

Jeszcze bardziej radykalnym wyborem jest pisanie wierszy świadomie kiczowatych, programowo sentymentalnych, rymowanych, wprost przeładowanych tandetą:

> Mamusiu! Tatusiu! Ojcze, Matko!
> Jak płynie wam czas?
> Czy z wolna, czy z kopyta
> Synuś ciekawski pyta
> Czy harmonia panuje wśród was?

[9] Sobolewska, A. *Mistyka dnia codziennego*. Warszawa, 1992; Sobolewska, A. *Maksymalnie udana egzystencja*. Warszawa, 1997.

[10] Foks, D. *Podwójny Gonzalez*. – In: Foks, D. *Misterny tren*. Lublin, 1997, s. 11.

Tak otwiera Kazik Malinowski wiersz *List z lata*[11], a dalszy ciąg konsekwentnie trzyma się tego, co zapowiedział początek. Paweł Dunin-Wąsowicz, czyni z tego typu poezji manifest buntu przeciwko instytucjom kontroli i zamaskowanej przemocy, które we własnym interesie bronią obrazu «sztuki wysokiej». Trudno zaprzeczyć, że elitarny charakter modernizmu powoduje wykluczenie, choć i dla lubelskich sentymentalistów da się znaleźć antenatów, Dunin-Wąsowicz wymienia np. Gałczyńskiego.

Inny wariant reprezentują młodzi twórcy zaliczani do nowoklasycystów. Taką wersję nazwy tego nurtu proponują autorzy «Parnasu bis», zapewne chcąc odróżnić go zdecydowanie od pojęcia zaproponowanego w latach 60-ych i 70-ych przez Jarosława Marka Rymkiewicza i Ryszarda Przybylskiego. Tamten «klasycyzm» był trudnym do zdefiniowania elementem estetyki modernistycznej, wyróżniającym się odwołaniem do trwałych elementów kultury, zapisanych w warstwach nieświadomości, symboliki czy tradycji[12]. Nowoklasycyzm nie sięga tak głęboko, wystarczy mu niezgoda na praktyki rówieśników – «barbarzyńców», preferowanie wiersza regularnego, rymowanego, powrót do estetyki piękna, która w głównym nurcie poezji powojennej, zwłaszcza u Różewicza była uważana za co najmniej mocno podejrzaną. Bardzo często mamy do czynienia z próbą wykreowania nowej postawy konserwatywnej, łączącej się jednak z oceną współczesności jako czasu «wymieszania», zachwiania wartości[13]. Jednak dla Jarosława Klejnockiego klasycyzm to przede wszystkim wybór piękna, powrót do piękna jako celu dzieła sztuki, wbrew tradycji i argumentom Różewicza, a zgodnie z wyborem, jakiego dokonał w latach 80-ych Adam Zagajewski.

Trudno mówić o «nurcie postmodernistycznym» w poezji polskiej po 1989 r., jest to raczej kilka osobnych wariantów, opartych na odmiennych założeniach i wizjach estetycznych. Dla każdej z tych postaw można znaleźć poprzedników w literaturze wcześniejszej, ale jest to za każdym razem inny zestaw nazwisk i wartości zasługujących na rozwijanie. A jednak dwa razy podobnie, to nie znaczy to samo. Marian Stala obserwując na przykład niewątpliwe podobieństwo postawy poetyckiej minimalisty Jakuba Ekiera do Ryszarda Krynickiego stwierdził, że wyraża ona odmienne postawy. „Czy [...] poezja milczenia tak ważna w latach 80-ych będzie w nadchodzących czasach zupełnie inną poezją?"[14]. Na to pytanie, zadane u progu lat 90-ych, da się już odpowiedzieć, i to twierdząco. Jednocześnie podważa to możliwość wytyczenia jasnej, jednolitej granicy między tym, co można zakwalifikować jako postmodernistyczne, a modernizmem. To nie tyle zarysowanie się alternatywy w postaci zespołu jasno zdefiniowanych nowych jakości, których nie miałaby literatura wcześniejsza, ale ich wybór wraz z polemiczną intencją wobec niedefiniowanej, ale traktowanej jako całość starszej literatury, wpisanie w odmienny kontekst kulturowy i określone interpretacje.

Sporo autorów, należących do tej samej generacji «urodzonych po 1960», da się

---

[11] Malinowski, K. *List z lata* w wyborze *Lubelscy sentymentaliści* («Lampa i Iskra Boża». Warszawa, 1986, s. 143).

[12] Por. Nasiłowska, A. *Klasycyzm*. – In: *Słownik literatyry XX wieku*. Red. A. Brodzka (z zespołem). Wrocław, 1992.

[13] Rezygnuję tu z bardziej rozbudowanej prezentacji. Por. Nasiłowska, A. *Dzicy i barbarzyńscy klasycy*. – In: *Sporne sprawy literatury współczesnej*. Red. A. Brodzka, L. Burska. Wydawnictwo IBL. Warszawa, 1998, 459–476, oraz wybrane pozycje z bibliografii przytoczonej w przypisie 3.

[14] Stala, M. *Wobec wszystkiego*. – «Tygodnik Literacki», 1990, nr 50. Przedr. Ekier, J. *Cały czas. Wiersze*. «bibLioteka». Warszawa – Kraków, 1992.

bez przeszkód zaliczyć do formacji modernistycznej. Należy tu z całą pewnością na przykład nagradzana i chwalona także przez rówieśników Marzanna Bogumiła Kielar, autorka wystudiowanych wierszy o odkrywaniu tajemnicy. Granica między formacjami nie jest granicą pokoleniową.

Najciekawsze jest jednak to, jak na tle postmodernizmu zaznacza się odmienność modernizmu, dając okazję do potraktowania poezji starszych jako pewnej formacji, której reguły a nawet sam fakt odrębności w ogóle nie były wcześniej czytelne. Prowokacje młodszych wydobywają fakt istnienia kanonu wartości i pewnej estetyki.

Wyrazistym, niemal modelowym przykładem wydaje mi się tu twórczość Julii Hartwig, zwłaszcza po 1989 r. Julia Harwig począwszy od swojego debiutu tomem *Pożegnania* w 1956 r. była poetką cenioną i uważaną za bliską głównego nurtu, zaliczano ją do klasyków (jej twórczość przywołana została w programowej książce Ryszarda Przybylskiego *To jest klasycyzm*), choć od początku jasne było też, że ważne jest dla niej artystyczne dziedzictwo awangardy, co widać chociażby w wyborze form wypowiedzi – wiersza wolnego i prozy poetyckiej. Klasycyzm może oznaczać tu poczucie ciągłości kultury i szacunek dla wybitnych dzieł; zresztą odkąd pojawili się młodzi klasycy a wygasł ruch programowy, który wykreował w latach 60-ych tamten «klasycyzm», określenie to ma coraz mniej sensu i więcej zaciemnia niż wyjaśnia.

W latach 90-ych pojawiło się kilka nowych tomów Julii Hartwig, wyraźnie świadczących o tym, że jej liryka nie tylko nie traci na znaczeniu, ale zyskuje. Wraz z noblistami: Miłoszem i Szymborską (która publikuje niewiele) i znów czynnym Różewiczem należy Hartwig do ścisłej czołówki, nie ze względu na przeszłość i autorytet (te zawsze będą czymś względnym), ale na wybitne późne dokonania. W jej wyborze z 1995 roki „*Nim opatrzy się zieleń* pojawił się wiersz, który można uznać za rodzaj «Ars poetica»:

> Pisz jak pragniesz
> nie kieruj się modą ani cudzym upodobaniem
> jest to jedyna być może sposobność w której możesz się wypróbować
> w chaosie ucywilizowany kwaśny owocu epok byłych
> i obecnego trwania[15].

„Pisz jak pragniesz" – to wezwanie do lirycznego «ty», poety, którym może być też piszący. Owemu poecie wyznacza się miejsce na pograniczu przeszłości i teraźniejszości. Mówiący widzi więc poetę jako nie do końca osobowy klucz pewnego doświadczenia, wyraźnie pomija np. płeć, abstrahując od własnej kobiecości. Taki mechanizm tworzenia sensu poetyckiego miałam na myśli proponując termin «persona liryczna» na określenie sytuacji modernistycznego podmiotu w poezji: z jednej strony traktowany jest on jako element konieczny, warunek spójności tekstu i jego uwierzytelnienie, z drugiej – konieczna jest uniwersalizacja, związana z anty-biografizmem[16]. Liryczne «ty» spełnia te warunki lepiej niż «ja», jest doskonale otwarte, daje się umieścić w abstrakcyjnej przestrzeni pomiędzy doświadczeniem wieków a współczesnością. Mamy tu też do czynienia z postawą, którą Arent van Nieukerken trafnie nazwał

[15] H a r t w i g, J. *Pisz jak pragniesz.* – In: H a r t w i g, J. *Nim opatrzy się zieleń.* Kraków, 1995, s. 112.
[16] O tym w książce: N a s i ł o w s k a, A. *Persona liryczna.* IBL. Warszawa, 2000.

«ironicznym konceptyzmem» i prześledził w poezji polskiej posługując się egzemplifikacjami od Norwida – do Szymborskiej[17]. Manifestacyjny biografizm Podsiadły czy Świetlickiego mają polemiczny adres w takich wyborach artystycznych starszego pokolenia.

W jednej z próz z lat 80-ych Julia Hartwig wyraziła pogląd, który dziś mógłby się wydawać polemiką z wybrykami «barbarzyńców»:

> Co mu ślina na język przyniesie. Bez ładu i składu. Poezja okruchów, obierzyn, odpadków, niejasnych aluzji, nieprecyzyjnych słów, nie dokończonych myśli. Zwolniona od wszelkiej piękności, usprawiedliwiona z niechlujstwa [...]

Passus powstał zanim jeszcze z pewnego typu niechlujstwa uczyniono artystyczne *credo* i nie jest wyraźnie adresowany jako konkretna polemika wobec jakiejś grupy lub nazwiska. Jego zadaniem jest raczej podkreślenie przez kontrast własnej postawy, przede wszystkim w tych miejscach, które nie dadzą się dobrze sformułować wprost. Trudno bowiem prostodusznie uznać, że ideałem Hartwig jest porządek, precyzja, wystudiowanie i jasność, gdy niejasność jest nie do uniknięcia. Jest ona znakiem docierania do niewyrażalnego i dalszy ciąg tego samego utworu stanowić tu może dobry przykład. Modernistyczna ekonomia środków narzuca zwielokrotnienie sensu, minimum słów oznacza więc konieczny brak precyzji, dorównujący ambicjom wyrazu. Akceptowaną postawę poetka określa tak:

> Tęsknota do symboliki trwałej. Nie przez szpary, dziury w płotach i piwnice. Wejść głównymi drzwiami, gdzie umarli czekają na żywych w nie cierpiących zwłoki sprawach. Gdzie żywi stają się na powrót żywymi[18]

Przestrzeń poetycka jest tu abstrakcyjna, podobnie – czas. Pojawia się jednak wiara w to, że taka przestrzeń jest uporządkowana hierarchicznie, skoro istnieją zarówno «główne drzwi» jak i «opłotki».

Wiersze Hartwig są charakterystycznym dla modernizmu poszukiwaniem wyrazu dla «formuły świata», przy jednoczesnej świadomości, że formuła taka jest niemożliwa, albo też – może być jedynie momentalna[19]. Ambicja dotarcia jak najdalej, prowadzi do przyznania ogromnej wagi poszukiwaniom metafizycznym. Metafizycznym, a nie religijnym, bo podstawą ich jest pewne przeżycie abstrakcyjnego podmiotu, a nie określona wiara czy doktryna, która musiałaby być traktowana jako zewnętrzny autorytet. Dopiero w latach 90-ych ta zasada zaczęła być przekraczana, ostatnio – przez Czesława Miłosza w jego deklaratywnym *Traktacie teologicznym*. Uprzywilejowane miejsce zajmuje w sztuce modernistycznej metafora, rozumiana nie tylko jako trop, ale jako «wielka metafora», a więc możliwość przeniesienia sensu i jego rozszerzania poza wyrażony literalnie przy jak największej oszczędności słów i zastosowaniu skromnych środków. Modernizm wymaga surowej dyscypliny.

[17] Van Nieukerken, A. *Ironiczny konceptyzm. Nowoczesna polska poezja metafizyczna*. Kraków, 1998.

[18] Hartwig, J. ***. – In: Hartwig, J. *Nim opatrzy się zieleń*. Kraków, 1995, s. 85.

[19] Emig, R. *Modernism in Poetry, Motivations, Structures and Limits*. «Longman». London – New York, 1995, p. 129.

Przedsięwzięcie modernistyczne jest niemożliwe ze swej natury, łatwo poddać je dekonstrukcji odsłaniając nieciągłość między językiem a światem i jednostkowością doświadczenia a uzurpatorskim uniwersalizowaniem. Z drugiej strony te właśnie trudności stanowią o jego wadze i uczciwości. Hieratyczny, uniwersalizujący modernizm kusi niemożliwą transendencją i niewyrażalnością, postmodernistyczna estetyka ma tu do zaproponowania jedynie poczucie «nieprzekraczalności» warstwy językowej i wzajemną dewaluację formuł w wersji jaką proponuje nurt dekonstrukcji oraz «barbarzyńskie» prowokacje, albo – powrót do autorytetu, co wybierają zorientowani konserwatywnie nowoklasycyści.

Postmodernizm w poezji polskiej lat 90-ych nie jest jakimś nowym projektem, ale bytem rozproszonym, serią polemik adresowanych do różnych elementów estetyki modernistycznej. W pewien sposób nie może się bez niej obejść, a więc jednoczesność modernizmu i postmodernizmu jest sytuacją sprzyjającą. Postmodernizm nie może być rozumiany jako spójna, konkurencyjna wobec sztuki poprzedników formacja. Poszczególne propozycje odnoszą się prowokacyjnie do różnych elementów estetyki modernizmu, rozwijając jednocześnie dokonania powstałe w jego obrębie.

Taka sytuacja powoduje jednak dezorientację, gdy oceniana jest w kategoriach «przełomu literackiego», «nowości», czy zdolności do zerwania z poprzednikami. Są to kategorie rozumienia przeniesione z modernizmu, który wraz z awangardą wypracował widzenie przełomu jako wejścia nowej formacji, zaprzeczającej wartościom uznanym przez poprzedników. Gdy zgromadzimy argumenty, jakie przywołuje Piotr Śliwiński, próbując odpowiedzieć, dlaczego nie stawia diagnozy przełomu literackiego, są to przede wszystkim: 1. fakt, że nowa poezja nie reprezentuje jakiegoś pokolenia; 2. brak sukcesu; 3. brak arcydzieła[20]. Wszystkie – są wątpliwe. Kategoria pokolenia, bardzo rozpowszechniona w polskiej krytyce literackiej, od początku spełniała rolę nie tyle porządkującą, co lansującą «nowość», szczególnie pożądaną w myśleniu modernistycznym. Już w okolicach 1956 r. jej sytuacyjne stosowanie spowodowało zatarcie istotnych rozróżnień generacyjnych; do pokolenia «październikowego» zaliczono w ten sposób część rówieśników twórców wojennych. Wydaje się, że kategoria ta skompromitowała się, gdy zaczęto mówić o „pokoleniu, którego przeżyciem generacyjnym miałby być brak przeżycia" (było ich kilka, pierwsze stanowiła «Orientacja» na początku lat 60-ych). A jednak nie dość oczywistego absurdu, by położyć kres mitowi generacyjności. Brak sukcesu jest zawsze względny: trudno oczekiwać, by Andrzej Sosnowski, twórca trudny i hermetyczny zaczął być popularny; na miarę możliwości, jakie stwarza ta istotna propozycja, można tu jednak mówić o sukcesie. Z całą pewnością całkiem spektakularny sukces odniósł Świetlicki, znakomicie wpisując swe teksty w różne momenty publicznej dyskusji, sięgając po nowe środki wypowiedzi, jak występy z rockową grupą «Świetliki». A oczekiwanie na arcydzieło jest przeniesionym z estetyki klasycznej wymaganiem normatywnym. Czy jest możliwe arcydzieło postmodernistyczne? Na przykład jako utwór perfidnie wtórny...

Sytuacja jest nowa, a spór o to, czy przełom nastąpił czy nie jest sporem o słowa, zresztą nie najlepiej dobrane. Modernizm był tak długo absolutnym hegemonem, że utożsamiono go ze «sztuką w ogóle». Powstanie wyrazistej opozycji pokazuje jed-

[20] Śliwiński, P. *Op. cit.*, s. 132.

nostronność modernistycznej estetyki i zawężenie dykcji. Młodzi są tego świadomi. W powieściowej parodystycznej wersji Marcina Świetlickiego i Grzegorza Dyducha wyraża się to tak:

> Każdy z tego pokolenia różnił się zdecydowanie od drugiego. To różniło to pokolenie zdecydowanie od poprzedniego pokolenia. Tamci mieli takiej samej długości brody, takie same okulary i pisali od wielu lat jeden i ten sam wiersz.[21]

W tej chwili poezji polskiej mamy do czynienia z jednoczesnością kilku odmiennych formacji, o sprzecznych założeniach i różnych estetykach. Modernizm był «monokulturą» rozsadzaną nieustannie od wewnątrz w wyścigu po nowość i pierwszeństwo, teraz zarysowało się wiele możliwych punktów dojścia.

Postmodernism and Modernism in post-1989 Polish Poetry

The term Postmodernism has been used more broadly in Polish literary criticism of the 90[s] of the 20th century. Following the political changes, it has become one of the new definitions applied to young Polish literature. Its emergence creates the necessity to redefine the concept of Modernism that prior to 1989 was reduced to the short period of 'novel art' at the end of the 19th century. The presented paper questions the scope of both terms with regard to Polish poetry of the 90[s]. The works of Andrzej Sosnowski present an ambitions attempt to transfer New York poetry aspirations to the Polish soil while the new idioms try to refer to a somewhat different interpretation of the principles that govern the poetical text. The lack of spontaneity and the exhibition of the wide gap that has opened up between reality and language has been related to the categories of deconstruction. The poetry of the young present a different version of the new diction (for instance, Marcin Świetlicki); yet some young poets continue to follow the Modernist project. The most convincing proof of the durability of Modernism is contained in the unusual enlivening of the work of Julia Hartwig – a representative of the generation that made its debut after 1956. She is a poet that reflects the traditions of French vanguard art. The link between Modernism and Postmodernism in Polish poetry should not be considered, according to the author of the paper, as a turning point that undermines (and destroys) the old Modernist project since this link has been historically tied to the concepts of Modernism. This is a type of coexistence of Modernist formations with other projects that problematise Modernism and, most of all, themselves.

Anna Nasiłowska: works at the Institute of Literary Studies, PAN, Warsaw. Her PhD dissertation is devoted to the issues of the Enlightenment. Its material has been published in a book entitled *The Descriptive Poetry of Stanisław Trembecki* (1990). Member of the Editorial Board of the «Texty Drugie» journal. Specialises in 20th century literature. Her publications include: *The Lyrical Persona* (2000). Author of many papers and articles, including encyclopaedic and literary reference sources material (*The Three Decades of 1914–1944*; *Kazimierz Wierzyński*). Author of literary criticism as well as creative prose. Her last book is *The Book of the Beginning*.

[21] Świeduchowska, M. G. *Katecheci i frustraci*. Kraków, 2001, s. 32.

Kleo Protochristowa (Płowdiw)

Powieść Kundery *Nieśmiertelność* i przemieszczenie postmodernistycznego paradygmatu

Po serii niczym niekwestionowanych triumfalnych sukcesów Milana Kundery jego powieść *Nieśmiertelność* (1991) w sposób naturalny, już w chwili samego opublikowania stała się sensacją na rynku książkowym. Jako bestseller w znacznej liczbie krajów, w dziesiątkach wydań przyciągnęła ona uwagę wiodących pism i krytyków. Zarówno pierwsze recenzje, jak i późniejsze pogłębione interpretacje zwracały uwagę przede wszystkim na kolejną demonstrację charakterystycznego sposobu pisania, właściwego Kunderze. Stwierdzono również, że powieść kolejny raz powtarza inwariantowe dla twórczości pisarza formuły tematyczno-treściowe, równocześnie się od nich oddalając, przy tym w znacznym stopniu. Centralne dla tej kolejnej powieści Kundery tematy śmierć – nieśmiertelność, obraz – tożsamość i rozum – uczucia, których nieuchwytne granice są w trakcie narracji nieustannie weryfikowane, łatwo mogą być postrzegane jako kontynuacja i poszerzenie trwale obecnych w jego twórczości jąder tematycznych, przedstawionych również jako opozycje – ciało i dusza, ciężar i lekkość, śmiech i zapomnienie, miłość i seks. Co więcej, w *Nieśmiertelności* ukazany jest sam mechanizm rozwijania aspektu tematycznego – temat przedstawiany jest w różnych wariacjach, a każda wariacja zawiera możliwość generowania nowego tematu i w ten sposób liczba tematów nieustannie rośnie jako możliwość, która może być zrealizowana, ale może również pozostać jedynie jako niezużyty potencjał. W ten sposób obok podstawowej opozycji śmierć – nieśmiertelność (tworzącej, według samego Kundery, „nierozłączną parę, piękniejszą niż Marks i Engels, niż Romeo i Julia, niż Flip i Flap“[1]) i towarzyszącego jej dylematu obraz – tożsamość (rozwiniętego jako całościowa teoria i wyodrębnionego w ekskurs o tytule *Imagologia*), w powieści wieloaspektowo wypróbowywana jest także alternatywa uczucie–rozum. Całemu temu kompleksowi problemów towarzyszą z kolei tematyczne rozwinięcia, których punktami wyjścia są codzienne gesty, muzyka, literatura, precoitalna miłość, lustra, ciemne okulary i mnóstwo innych rzeczy – a każda z nich przekształcona w lejtmotyw i argumentowy repertuar przy rozpatrywaniu fundamentalnych dylematów intelektualnych, moralnych i obyczajowych.

Tylko niektóre komentarze na temat *Nieśmiertelności* rozważają problem tego, jak powieść ta sytuuje się w polu aktualnie dominujących orientacji ideologicznych i metodologicznych oraz ruchów na płaszczyźnie gatunku powieściowego. Najczęściej komentarze te sprowadzają się jedynie do stwierdzenia nieobecności wystarczająco uwidocznionej akcji oraz oczywistego braku u Kundery dążenia do prawdopodobieństwa w narracji. W pojedynczych przypadkach krytyka proponuje nie do końca uargumentowane wnioski, opierające się na zaobserwowanym w powieści braku dźwięku

[1] K u n d e r a, M. *Nieśmiertelność*. Z francuskiego przeł. M. Bieńczyk. Warszawa, 1995, s. 64.

i zapachu (takie jest na przykład główne założenie recenzji D. M. Thomasa w «New York Times' Review»).

Jest rzeczą oczywistą, że mimo upływu ponad dziesięciu lat od pojawienia się książki zainteresowanie nią pozostaje w sferze operatywnej reakcji krytyczno-ocenowej. W pewnym dysonansie z tą przeważającą tendencją pozostają pojedyncze komentarze, koncentrujące się na ideologicznym zaangażowaniu Kundery[2]. Wyznaczają one kierunek, zakładający możliwość przyjmowania powieści *Nieśmiertelność* jako trafnej i eksplikującej ilustracji interesujących przypadków socjo-psychologicznych. Tego typu praktyki ze swej strony przekształcają ją – w jakimś sensie z góry – w przedmiot obserwacji socjologicznych i kulturologicznych[3], zanim jeszcze teoria literatury włączyła ja w swoje pole problemowe.

W kontekście tego typu nastawień recepcyjnych ważnym wydaje się zidentyfikowanie ogólniejszych zasad konstrukcyjnych, zdemontowanych w *Nieśmiertelności* Kundery, ponieważ poprzez nie możliwe jest zracjonalizowanie niedostrzeżonych dotychczas możliwości powieści. Jeszcze bardziej konieczne jest dokonanie odpowiednich procedur analitycznych z powodu rozpowszechnionej w ostatnich dziesięcioleciach praktyki krytycznej, polegającej na odczytywaniu powieści współczesnej poprzez pryzmat gotowych, przekształconych już w klisze formuł, absolutyzujących taką czy inną dominantę w literaturze postmodernizmu – metapowieść lub gra z gatunku parodyjno-pastiszowego. Jednocześnie istnieją bardzo poważne podstawy do postrzegania *Nieśmiertelności* przez teorię powieści i przez narratologię w sposób ogólniejszy, jako ich uprzywilejowany obiekt, ponieważ mamy tu do czynienia z interesującym, złożonym i niejednoznacznym zjawiskiem. Krytyczna wrażliwość zarejestrowała już czołową rolę refleksji w tym utworze Kundery, specyficzne przeplatanie i wzajemne uzupełnianie opowieści i komentarza, odwagę eksperymentu, poprzez który pisarz ucieka od gotowych nastawień czytelników i krytyków. Uznanie zyskały również skuteczne charakterystyki *Nieśmiertelności* jako powieści, proponującej nie tylko i nie tyle opowieść o współczesnym świecie, ile rozmowę[4]. Tezą niniejszych rozważań nad powieścią Kundery jest to, że obok zasad, emblematycznych dla powieści postmodernistycznej, pojawiają się w niej także nowe narracyjne rozwiązania, nie tylko proponujące różne modelowanie niezmiennie zmieniającej się i mimo to w dużym stopniu sztywnej, zmęczonej i zużytej formy, którą widzimy jako powieść postmodernistyczną, lecz także stanowiące sygnał głębszych i istotniejszych zmian w literackim paradygmacie.

W tym kierunku dotychczas czynione były jedynie sporadyczne obserwacje. I tak na przykład John O'Brien w swoim komentarzu na temat *Nieśmiertelności* zauważa – w związku ze stwierdzeniami o różnego rodzaju nieobecnościach, jak na przykład akcji, wyraźnie określonej fabuły, oraz o rezygnacji z prawdopodobieństwa – że w zasadzie w teorii i praktyce Kundery powieść określana jest w terminach nie negacji,

[2]Por. np. prace Sergeja Kuznecova (Кузнецов, С. *История одного жеста.* – «Иностранная литература», 1995, № 6) i Kirilla Kutalova (Куталов, К. *Милан Кундера. Бессмертие.* – «Русский журнал», 17.01.1998.)

[3]Por. np. Atkinson, P., Silverman, D. *Kundera's Immortality. The Interview Society and the Invention of the Self.* – «Qualitative Inquiry», 1997, No 3, 304–325.

[4]Por. Григоров, Д. *Милан Кундера и познанието на романа.* София, 2001, с. 160.

tylko dwuznaczności. Od tego punktu prowadzi swoją analizę w kierunku, tworzącym rozumienie powieści jako „an exploration of the human condition in the form of a question"[5] („studium nad ludzką kondycją, ujęte w formę pytania").

I rzeczywiście próba przedstawienia treści *Nieśmiertelności* prowadzi do powierzchownych i nie do końca adekwatnych opisów. Jedną z możliwości jest oparcie się na bohaterach. Z tego punktu widzenia powieść prezentuje się jako wzajemny splot stosunków łączących kilkoro mieszkańców Paryża: główna bohaterka Agnes, kobieta w późnej fazie wieku dojrzałego, pracująca w firmie komputerowej; jej mąż Paul, będący adwokatem; jej siostra Laura, będąca jej swoistym przeciwieństwem; jej kochanek Rubens, którego poznała jako 17–18-letnia dziewczyna i związek z którym podtrzymują nader rzadkie spotkania – raz czy dwa razy w roku, przy tym z długimi przerwami; przyjaciel jej męża, profesor Avenarius, i wreszcie narrator, określony jako Milan Kundera, znajomy Paula i Avenariusa, autor postaci Agnes, stworzonej z jednego gestu nieznajomej sześćdziesięcioletniej kobiety, zauważonego podczas pobytu na basenie. Przypadkowo uchwycony, gest ten postrzegany jest przez niego jako coś czarująco autonomicznego, jako samodzielny byt, niepodlegający czasowi, jako jakieś istnienie poza indywidualnością jego nosiciela. W ten sposób spontaniczny, pełen uroku młodzieńczy gest pożegnania, wykonany przez posuniętą już w latach i nieatrakcyjną kobietę, opanowuje wyobraźnię narratora i powoduje powstanie powieści.

Inną możliwością przedstawienia *Nieśmiertelności* jest przyjrzenie się jej treści. Można wtedy powiedzieć, że mamy tu do czynienia z dyskretnie przedstawionym dramatem kobiety, mijającej nieokreśloną granicę miedzy młodością a starością, z jej własnym życiem i śmiercią, lecz także z jej nieśmiertelnością, zagwarantowaną przez pamięć innych, przez obrazy, które zachowały się w ich pamięci, przez kaprysy jakichś zobowiązań, zrealizowanych w czyjejś wyobraźni. I ta nieśmiertelność nabiera realności w kontekście okoliczności, z pozoru całkowicie niezależnych wobec opisywanej historii, dotyczących późnej miłości Goethego i wysiłków – jego własnych i jego ukochanej Bettiny von Arnim – zmierzających do uzyskania poprzez tę miłość świadectwa nieśmiertelności, a także porównanie przypadku nieśmiertelności z opowieściami o Beethovenie, Hemingwayu czy Salvadorze Dali. Jak słusznie zauważył jeden z komentatorów powieści, maniera narracyjna Kundery skłania do rewizji tradycyjnego rozumienia tematu jako działania, rodzącego oczekiwania. Prezentowana jest u niego raczej seria werbalnych gestów, budzących ciekawość[6].

Jest oczywiste, że mamy do czynienia z powieścią, wykluczającą streszczenie. Sam Kundera deklaruje w autokomentarzach, włączonych do powieści, że streszczenie jest zamianą, że nieuchronnie podporządkowuje się ono „termitom redukcji"[7]. Specyficzną podejrzliwość przejawia także w stosunku do wszelkiego rodzaju adaptacji. W swojej przedmowie do *Kubusia Fatalisty i jego pana* Kundera pisze: „A good novel cannot be anything but a novel, after an adaptation only an insignificant storyline

[5] **http://www.mndaily.com/daily/gopher-archives/1991/07/10/unbearable_quandaries.txt.**

[6] Lehmann-Haupt, Chr. *The Novel Re-examined in a Novel by Kundera.* – «The New York Times Book Review», 16.05.1991.

[7] Kundera, M. *The Art of the Novel.* New York, 1988, p. 17.

remains"[8] („Dobra powieść nie może być niczym innym niż powieścią, po adaptacji pozostaje z niej tylko nikła linia tematyczna"). Stąd tez impuls tworzenia powieści w sposób wykluczający możliwość ich opowiedzenia. W podobny sposób w jednym ze swoich esejów twierdzi, że wszystkie ekranizacje lub teatralne wersje *Anny Kareniny*, które znamy, nie są niczym więcej niż tylko adaptacjami, co nieuchronnie oznacza także redukcję powieści Tołstoja[9]. Redukcja zaś oznacza usunięcie elegancji i sensu powieści.

Projekt Kundery przeciwstawia się wyobrażeniu o ukierunkowanej narracji, które – niezależnie od tego, czy jest przestrzegane, czy kontestowane – zachowuje swoje centralne miejsce w całej wielowiekowej historii powieści. W trakcie samej narracji, występując jako bohater swojej własnej powieści, Kundera wyjaśnia jednemu ze swoich bohaterów, że „powieść nie powinna przypominać wyścigu kolarskiego", tylko stanowić „ucztę, na której podaje się niezliczone ilości dań"[10]. Stwierdza również, że „napięcie dramatyczne jest prawdziwym przekleństwem powieści, gdyż przekształca wszystko, najpiękniejsze nawet stronice, najbardziej nawet zadziwiające sceny i obserwacje, w zwykły etap prowadzący ku ostatecznemu zakończeniu, w którym gromadzi się cały sens tego, co wydarzyło się przedtem"[11].

Jako alternatywa nakreślonego w ten sposób nieakceptowalnego sposobu narracji wybrana została niezwykła kombinacja, prezentująca się na pierwszy rzut oka jako połączenie opowiadania i eseistyki. Jeden z krytyków określa powieść Kundery jako „trójgłowego potwora, składającego się z powieści, metapowieści i komentarza, splecionych w jedno"[12]. Określona w ten sposób, strukturalno-kompozycyjna formuła *Nieśmiertelności* nie wydaje się tak unikatowa, ponieważ postmodernizm z zasady wykazuje aktywną tendencję mnożenia metapoziomów, tak więc to, co określane jest jako «komentarz», może łatwo zostać włączone w system refleksyjnych warstw utworu.

Wzajemne następowanie po sobie narracji i eseistyki tworzy jednak dyskurs, który może być odbierany z jednakowo mocnym uzasadnieniem i jako literatura, i jako filozofia, i jako historia literatury, i jako socjologia, i jako publicystyka. Podstawowe problemy śmierci i nieśmiertelności; stosunku między obrazem a tożsamością, sprowadzonego do skali całościowej, stabilnie pomyślanej «imagologii»; alternatywy rozum–uczucia, rozwiniętej jako samodzielne opus na tle charakterologii różnych narodów, epok i typów sztuki – cała ta nieustannie rozwijająca się debata zakorzeniona została w konkretnych ludzkich obecnościach i losach, przedstawionych w reżymie do końca niejednoznacznego wzajemnego odniesienia realności i wyobrażeń. Świat *Nieśmiertelności* jest manifestacyjnie wymyślony, wywodzi się on z pełnego wdzięku ruchu ręki, podpowiadającego pisarskiej wyobraźni imię Agnes, ale w tym świecie obecny jest także sam Kundera, a przyjaciel opisywanej rodziny, profesor Avenarius, jest także przyjacielem pisarza-bohatera, właśnie z nim «Kundera» omawia swoją własną powieść, z nim świętuje swój powrót i scena tego świętowania przewija się

[8] Kundera, M. *Jacques and His Master : an Homage to Diderot in Three Acts.* New York, 1994, p. 14.
[9] Kundera, M. *Zdradzone testamenty.* Z francuskiego przełożył M. Bieńczyk. Warszawa, 1996.
[10] Kundera, M. *Nieśmiertelność...*, s. 271.
[11] *Ibidem*, s. 270.
[12] Кузнецов, С. *Op. cit.*

przez karty powieści, która ciągle trwa... Obraz i rama stają się jednym i tym samym, granice między rzeczywistością a fikcją zostają ostatecznie rozmyte i zlikwidowane. I w tym niezwykłym typie narracji centralne zwroty tematyczne jak śmierć, ślub czy olśnienie przestają być jądrem narracji i poprzez energiczne przemieszczenie hierarchii stają się współmierne z innymi, pozornie drugorzędnymi elementami, jak oryginalność sposobu, w jaki noszone są okulary słoneczne lub gustowanie w tym czy innym rodzaju muzyki. Te na pierwszy rzut oka nieważne elementy niespodziewanie okazują się jednak centralne i określające, ponieważ odbijają w sobie jakieś bardzo zasadnicze sprawy ogólne, stanowiące w istocie główną treść powieści.

Przedstawiając po raz pierwszy czytelnikowi siostrę Agnes, Laurę, narrator dywaguje na temat dwóch diametralnie różnych sposobów szukania własnej tożsamości, demonstrowanych przez obie siostry. O ile dla Agnes ważna jest «metoda odejmowania», w której jednostka próbuje odrzucić od siebie to wszystko, co wydaje jej się nieautentyczne, by osiągnąć unikatową istotę swojej osobowości, to Laura jest ilustracją alternatywnej «metody dodawania», oferującej możność samoidentyfikacji poprzez przyswajanie sobie i nadawanie znaczenia coraz to nowym atrybutom, które same w sobie są niezależne, ale raz uznane za własne zostają obarczone zadaniem uczynienia własnej obecności w świecie widzialną, akceptowalną, dotykalną, wymierną[13]. Laura przejmuje od Agnes jako podporę swojej tożsamości wdzięczny pożegnalny ruch ręki, również od niej przejmuje manierę chodzenia w ciemnych okularach. U niej te atrybuty zmieniają swoje znaczenie. Tak na przykład ciemne okulary są znakiem jej stałej melancholii, natarczywego przypominania, że oczy są za nimi ukryte po to, by nie widać było śladów płaczu, ale w gruncie rzeczy natarczywość tego przypominania mówi raczej o pragnieniu podkreślenia i rozgłoszenia właśnie tego, co jest pozornie ukrywane. Tą samą metodą dodawania Laura przyjmuje męża swojej siostry jako jedynego mężczyznę godnego miłości i małżeństwa i mimo prób stworzenia własnego życia właściwie przywłaszcza sobie życie swojej siostry.

Choć pozornie niemająca nic wspólnego z tą linią zagarniania, do tej samej skłonności Laury może być odniesiona także jej namiętność do śpiewu oraz gustowanie w muzyce Mahlera. Do tej samej typologii należy też jej stosunek do kota, do własnego ciała i do seksu, a także do kochanków. Tak nawarstwione cechy identyfikują ją jako przejaw tego socjo-psychologicznego zjawiska kultury europejskiej, które Kundera racjonalizuje w swojej powieści poprzez pojęcie *homo sentimentalis*. W ten sposób każdy z pozornie przypadkowych elementów okazuje się współznaczący dla pozostałych w systemie jakiegoś wszechogarniającego megatekstu, w którym poszczególne atrybuty jednostki identyfikują jej rodową przynależność poprzez stałe potwierdzanie na różnych poziomach oznaczania i odpowiednio w różnorodnych kodach. Sentymentalna natura Laury nie tylko powtarza model zachowania Bettiny von Arnim; przejawia się ona poprzez te wszystkie uniwersalne gesty i nawyki, sympatie i antypatie, które identyfikują *homo sentimentalis* w kodach tak do siebie niepasujących i nawet niemożliwych do pogodzenia jak psychologiczny, behawioralny, estetyczny, biologiczny i nawet gastronomiczny.

[13]Rozważaniom na ten temat poświęcony jest cały rozdział *Dodawanie i odejmowanie* (*Addition and Substraction*).

W tak powstałej inercji dodawania coraz to nowych i nowych markerów identyfikacyjnych kolejny atrybut pojawia się po to, by nadać modelowi dodatkowe znaczenie według charakterystycznej dla mitu zasady naddeterminacji lub naddatku znaczeniowego.

To podobieństwo między powieścią Kundery a semiotyką mitu jest symptomatyczne, wskazuje bowiem, że adekwatnym odczytaniem *Nieśmiertelności* będzie takie, które najmocniej trzyma się paradygmatyki tekstu. Jeśli powieść proponuje jakieś opowiadanie, zadowalające oczekiwania na poziomie syntagmatyki, to opowiadanie to, realizujące liniowe i przestrzenne rozwinięcie utworu, stanowi mniej ważny składnik jego struktury sensu, przejawiającej się przede wszystkim poprzez kompleks trwałych powiązań paradygmatycznych. W znacznej części te powiązania w semantyce są raczej implicytne. O ile czasami są one również nazywane bezpośrednio, to dzieje się to wyłącznie w kręgu ironii i paradoksalizacji.

Dopiero poprzez stworzenie tych logicznych powiązań i ich zestawienie z serią trwałych symboli, którymi posługuje się tekst Kundery, staje się możliwe rozpoznanie prawdziwej natury jego powieściowego projektu. Uzasadnionym wydaje się określenie go jako pozatematyczne autokonstruowanie w systemie europejskiego kulturalnego megatekstu, z uściśleniem, że semiotyczny mechanizm, poprzez który realizują się narodziny sensów, jest pokrewny mechanizmowi mitotwórczemu. Nie twierdząc, że chodzi o zjawisko bezprecedensowe lub unikatowe – wielowiekowe nagromadzenie doświadczeń pozbawiło estetyczne poszukiwania współczesnej nam epoki takiej szansy – możemy zakwalifikować powieść Kundery jako swoistą konkretyzację modernistycznego projektu nastawienia sztuki powieści na takie techniki, które pozwalają na budowę głębokiej, związanej z wewnętrznym sensem perspektywy narracji poprzez wprowadzenie i utrzymanie wewnątrz, w jego syntagmatycznie uwidocznionym przebiegu, trwałych ciągów semantycznych, realizujących się w planie paradygmatyki. Chodzi właściwie o jedną z najbardziej produktywnych linii w rozwoju powieści modernistycznej, zadaną przez Joyce'a i następnie potwierdzoną i dopracowaną w twórczości Tomasza Manna.

Szczególnie odczuwalne jest pokrewieństwo Kundery z T. Mannem. Przejawia się ono w charakterystycznej dla obu tych pisarzy technice lejtmotywu, którą Kundera wielokrotnie komentuje. Właśnie na mistrzowskiej orkiestracji lejtmotywu budowany jest dziwny – i autentyczny, i nieprawdopodobny zarazem – wszechświat *Nieśmiertelności*. Ten swoisty świat, jaki Kundera tworzy w swojej powieści, jest wynikiem jego pryncypialnej odmowy pokazywania lub przedstawiania. Jego rola to rola opowiadającego, ale to, co zostaje przez niego opowiedziane, nie może zostać sprowadzone do znanych formuł narracyjnych. To bowiem, co się zawiera w *Nieśmiertelności*, nie jest po prostu serią lub kombinacją kilku historii, tylko opowiadaniem, w którym mówi się jednocześnie o różnych rzeczach i temat, choć wystarczająco kategorycznie utrzymany, zawsze okazuje się identyczny z innym tematem, który w jakimś innym momencie był lub będzie przedstawiony jako prowadzący. W ten sposób narracja zaczyna upodabniać się do muzyki i wcale nie jest przypadkiem, że jedna z najwyraźniejszych linii tematycznych powieści jest związana właśnie z muzyką. Jeśli w planie bezpośredniej artykulacji o muzyce mówi się raczej ironicznie, w kontekście jej powiązań ze światem emocji, i widzi się w niej emblematyczno-rozpoznawczy

znak aktywistów sentymentalizmu[14], to jako zasada strukturalno-kompozycyjna jest ona dla Kundery najpewniejszym nośnikiem przesłań. Właśnie poprzez polifoniczny rozwój i zestawianie tematów autor dąży do takiej artykulacji, jaką jego własne doświadczenie literackie uznało za niemożliwą do realizacji w reżymie ukierunkowanej narracji.

W ten sposób narracja okazuje się opanowana przez teoretyzowanie na takie drobne, niepozorne tematy, jak powszednie zajęcia, machinalne gesty, okulary słoneczne, teksty literackie lub muzyczne. Każda z tych pozornie drobnych czy nawet nieważnych rzeczy przekształca się u Kundery w temat, przetwarzany w licznych wariacjach. Wariacja ze swej strony przedstawiana jest jako quasi-temat. Tak dzieje się z wirtuozerską improwizacją na temat gestu, którą i od której powieść się zaczyna. To skinięcie sześćdziesięcioletniej kobiety z basenu, wokół którego zrodzi się obraz Agnes, okazało się gestem, który sama Agnes upodobała sobie i przyswoiła od koleżanki ojca i który potem zostanie przejęty przez jej młodszą siostrę. Ta historia stanowi bazę, na której rozwija się paradoksalne teoretyzowanie na temat gestu jako wyraziciela ludzkiej indywidualności, ale także jako czegoś najbardziej przypadkowego, zewnętrznego, nieautentycznego. W *Nieśmiertelności* bowiem gest jest tym, poprzez co człowiek może żyć także po swojej śmierci, równocześnie jednak dobitnie przypomina się o tym, że repertuar gestów jest ograniczony lub – według ironicznej matematycznej rekapitulacji Kundery – jest wielu ludzi, lecz mało gestów. W taki sam sposób rozwijany jest w tej powieści poprzez liczne wariacje także inny trwały temat – hałas, rozpoznany jako zasadnicza oznaka zbrzydnięcia świata, ale identyfikowany również jako ambiwalentnie zracjonalizowana alternatywa muzyki.

Kundera przedstawia termin «wariacja» jako alternatywną manierę twórczej interpretacji zajętych tematów literackich (właśnie jako wariację rozumie swoją sztukę *Kubuś Fatalista i jego pan*, zainspirowaną tak samo zatytułowana powieścią Diderota). Odrzuconym podejściem jest «adaptacja», niemożliwa do przyjęcia, zdaniem Kundery, z powodu swojej redukcjonistycznej natury. Choć wykorzystany w sensie literackim, termin «wariacja» pochodzi u niego od muzyki, on sam zapożycza go u Beethovena, a w jego manierze pisarskiej właśnie muzyczny aspekt wariacji odgrywa decydującą rolę. Urodzony i wychowany w rodzinie muzyków, będący sam doskonałym pianistą, wykształconym w sztuce kompozycji, Kundera wykorzystuje wariację także jako chwyt techniczny w swoich własnych powieściach. W *Nieśmiertelności* nadanie powieści struktury odpowiadającej zasadom kompozycji muzycznej w pewnym stopniu powtarza rozwiązania, znane już z poprzednich utworów. Jednym z nich jest konsekwentne dzielenie powieści na siedem części i wyraźne uwidocznienie w spisie treści schematu kompozycyjnego. W *Nieśmiertelności* zasada ta zostaje dodatkowo rozwinięta i skomplikowana, ponieważ już sam spis treści eksplikuje zasadę wariacji i stanowi demonstrację modelu, według którego będą się rozwijać tematy powieści w trakcie narracji[15]. Zasada ta pojawia się dalej również w eleganckim przechodzeniu od wydarzeń i rzeczy do ich omówienia, podczas którego różnica, nie-

[14] „Muzyka: pompa do nadmuchania duszy. Przerośnięte dusze, przemienione w ogromne balony, szybują pod sufit sali koncertowej i tłocząc się okropnie, wpadają na siebie" (K u n d e r a, M. *Nieśmiertelność...*, s. 233).

[15] Siedem części powieści zatytułowanych jest: *Twarz*, *Nieśmiertelność*, *Walka*, *Homo sentimentalis*,

zgodność między przedmiotem a ideą zostaje ostatecznie zatarta i ważne pozostaje jedynie ich brzmienie jako tematu. Niektóre spośród tematów zostają tylko nazwane, inne są rozwijane przez nieustannie odnawiające się brzmienie w nowych i nieoczekiwanych kontekstach, jeszcze inne zostają przedstawione jako samodzielne epizody. Epizody te ze swej strony są czasem rozwijane jako bardziej całościowe historie (na przykład scena z wdzięcznym młodzieńczym gestem nieznajomej starszej kobiety), kiedy indziej pozostają pozornie wyizolowane z narracji (tak się dzieje w szóstej części powieści, w której prezentowany jest kochanek Agnes). Tego typu epizody odgrywają w powieści wyjątkowo interesującą rolę. Sam Kundera zastanawia się nad ich miejscem w narracji, twierdząc, że „żaden epizod nie jest a priori skazany na wieczną epizodyczność, ponieważ w każdym zdarzeniu, nawet tym najmniej istotnym, kryje się możliwość bycia w przyszłości przyczyną innych wydarzeń, a zatem stania się historią, przygodą. Epizody są jak miny. Większość nie wybucha nigdy, jednak przychodzi dzień, w którym epizod najbardziej niepokaźny okaże się dla was fatalny"[16]. Właśnie poprzez «epizod» z Rubensem, kochankiem Agnes, w związku z którym autor wypowiada przytoczoną konstatację, w powieści pojawia się nowy, ważny i niezbędny punkt widzenia w stosunku do opowiedzianej historii i ta inna optyka staje się nosicielką specyficznych znaczeń, nieosiągalnych w inny sposób.

Inną ważna cechą dyskursu w *Nieśmiertelności*, bezbłędnie odnotowaną przez większość komentatorów Kundery, jest konsekwentne przejście do instruktażowo-wyjaśniającego reżymu narracji. Jednomyślnie twierdzi się, że powieść demonstruje skłonność autora do pouczania swoich czytelników, ale że tendencja ta jest realizowana bez popadania w krańcowy dydaktyzm[17].

W tego typu asekuracyjnych zastrzeżeniach jest niewiele prawdy o powieści Kundery, a więcej przejawów uprzedzenia w stosunku do obecności w literaturze momentów dydaktycznych. Uprzedzenie to jest owocem charakterystycznego dla postmodernizmu nastawienia antytradycjonalistycznego, aktywnie odrzucającego pamięć o tym, że w ciągu całych tysiącleci dydaktyka była postrzegana i przyjmowana jako naturalna część składowa tekstu literackiego, obok dwu jego innych fundamentalnych elementów – opisu i narracji. Wraz ze zużyciem się i odrzuceniem tradycjonalizmu obok całego szeregu przemieszczeń odrzucona także została dydaktyka jako kategoria w twórczości artystycznej. Po epoce romantyzmu element instruktażowy w literaturze stał się zdecydowanie niewskazany. Transformacja ta może być dostrzeżona wystarczająco wyraźnie w charakterystycznej dla literatury wczesnej fazy modernizmu reorientacji od tradycyjnej powieści wychowawczej do powieści edukacyjnej, ponieważ w tej ostatniej moment oddziaływania ze strony obdarzonego autoryte-

Przypadek, Tarcza, Uroczystość. W odróżnieniu od pozostałych części, podzielonych na oznaczone cyframi arabskimi rozdziały, część trzecia zawiera rozdziały noszące samodzielne tytuły, a mianowicie: *Siostry*; *Ciemne okulary*; *Ciało*; *Dodawanie i odejmowanie*; *Starsza kobieta młodszy mężczyzna*; *Jedenaste przykazanie*; *Imagologia*; *Błyskotliwy sprzymierzeniec własnych grabarzy*; *Osioł kompletny*; *Kotka*; *Gest sprzeciwu wobec zamachów na prawa człowieka*; *Być absolutnie nowoczesnym*; *Być ofiarą własnej sławy*; *Walka*; *Profesor Avenarius*; *Ciało*; *Gest pragnienia nieśmiertelności*; *Dwuznaczność*; *Wróżbitka*; *Samobójstwo*; *Ciemne okulary*.

[16] Kundera, M. *Nieśmiertelność...*, s. 343.

[17] Lehmann-Haupt, Chr. *Op. cit.*

tem wychowawcy zastępuje sytuacja pracy nad sobą i samokształcenia, w której ostateczną gwarancję stanowią osobowościowe cechy podmiotu. W ten sposób epoka romantyzmu produkuje literacki konflikt, który od tego momentu jest odbierany – bez żadnego uzasadnienia – jako aprioryczny. Chodzi o sprzeczność między powieścią a szkołą[18]. Z chwilą, gdy literatura odmawia bycia dydaktyczną, wstępuje ona w konflikt z instytucją szkoły. Rolę podstawowych wartości zaczynają w niej odgrywać: wyobraźnia poetycka i indywidualny geniusz, co odpowiednio zakłada widzenie instytucji szkolnej jako miejsca, które zabija geniuszy i produkuje filistrów. Dlatego też po XVIII w. wzorcowe tematy powieściowe zalecają bohaterowi jak najwcześniejsze opuszczenie szkoły i traktują lata kształcenia jako niepotrzebne interludium, którego można uniknąć. Szkoła ze swej strony widzi w literaturze nielojalnego konkurenta, a za kwintesencję literatury uważa – i dlatego traktuje jako szczególnie znienawidzoną – powieść, z racji jej centralnego usytuowania w ustanowionym nowym paradygmacie nowoczesności. Opozycja ta ukazuje dwojaką naturę modernistycznej socjalizacji, obejmującej jednocześnie zarówno obiektywny proces socjalnej adaptacji jednostki, nastawiony na jej funkcjonalne zintegrowanie z ładem społecznym – co jest zadaniem zinstytucjonalizowanego kształcenia, – jak i subiektywny proces symbolicznego uprawomocnienia ładu społecznego, stanowiący zadanie literatury. Innymi słowy instytucje i w szczególności szkoła dążą do socjalizacji zachowania jednostki bez względu na jej osobiste przekonania. Dlatego też w szkole ważne jest to, żeby umieć lekcje, a nie – żeby wierzyć w to, co w nich jest. Literatura tymczasem dąży do socjalizacji emocji, dąży do tego konsensusu, który zagwarantowałby nieantagonistyczną wzajemną symbiozę indywidualnego istnienia i społecznej adaptacji. Przeciwstawienie powieści i szkoły oraz – odpowiednio – literatury i dydaktyki jest romantycznym paradygmatem, leżącym u podstaw modernistycznego pojmowania literatury. Jej ewentualne uwolnienie od czynników ograniczających może być interpretowane jako niezawodny znak reaktualizacji tych literackich możliwości, których projekt modernistyczny nie uwzględniał.

A właśnie to obserwujemy w *Nieśmiertelności* Kundery. Powieść otwarcie poucza, przy tym w rozmaitych z punktu widzenia dyscypliny polach. Największe wrażenie robią «lekcje» literatury i historii literatury. Wprowadzeniem do tematu śmierci, w jednej ze swoich wariacji skonkretyzowanego przez postać ojca głównej bohaterki, staje się wiersz Goethego, wykonywany zazwyczaj jako kołysanka. Tekst wiersza przedstawiony jest najpierw w tłumaczeniu[19], a potem w niemieckim oryginale, tak jak ojciec go recytował córce. Obydwu tekstom towarzyszy komentarz, uzupełniony następnie przez całkowicie odmienne podejście interpretacyjne. Jeśli w dzieciństwie bohaterka odbierała treść wiersza jako uspokajające słowa, poprzez które rodzice przygotowują dziecko do snu, to przypomniany później, w przedśmiertnych dniach ojca, wiersz ten nagle jej się jawi jako przeczucie śmierci, która przyniesie tak długo oczekiwane ukojenie.

[18]Pogląd ten przedstawił Franko Moretti (zob. M o r e t t i, Fr. *The Way of the World. The Bildungsroman in European Culture*. «Verso». London, 1987).

[19]W wydaniu anglojęzycznym, wykorzystywanym przez Autorkę tekstu, jest to tłumaczenie na angielski.

W podobnym trybie roztrząsa Kundera temat literackiej biografii, by zidentyfikować ją jako niezawodną metodę produkowania publicznych wizerunków i ilustruje swoje obserwacje historią stosunków między Goethem a Bettiną von Arnim, zrekonstruowaną i prześledzoną z pedantyzmem i skrupulatnością, godnymi naukowca i historyka literatury. Znów z nieukrywanym dydaktyzmem, ale tym razem w manierze moralizatorskiego kazania, rozpatrywany jest przypadek *homo sentimentalis*, zdyskredytowanego poprzez paradoksalizację ogólnie przyjętych europejskich wartości kulturowych i zidentyfikowanego jako *homo hystericus*.

Znamienna jest jednomyślność, z jaką w komentarzach na temat *Nieśmiertelności* wykorzystywane jest określenie «powieść polifoniczna». Określenie to będzie absolutnie adekwatne, jeśli się je odniesie do zasad strukturalnych powieści, ponieważ wirtuozerska technika, przy pomocy której pisarz wprowadza, rozwija i przeplata tematy, z jakich buduje treściową tkankę swojej powieści, rzeczywiście przypomina polifonię. Ponieważ jednak termin «polifoniczny» pojawia się w recenzjach *Nieśmiertelności* raczej w sensie, w jakim używał go Bachtin, to w świetle wybranej tu strategii interpretacyjnej określenie takie jest raczej nie na miejscu. Powieść Kundery bowiem, mimo iż spotyka w swojej przestrzeni mnogość różnych głosów, nie rezygnuje z ingerencji ze strony wyraźnie zamarkowanej najwyższej instancji, przyznając status takiej instancji swoim własnym poglądom intelektualnym, moralnym, politycznym i estetycznym. W ten sposób reaktualizowane w niej zostają – by nie tylko się spotkać, lecz i obcować – dwa historycznie sprzeczne paradygmaty powieści europejskiej: intelektualny i ideologiczny. Jeśli w planie gry narracyjnej powieść prezentuje się jako ideologiczna, przeciwstawiając sobie różne poglądy na człowieka i na świat, na przeszłość i współczesność, na moralność i obyczaje, na życie i sztukę i dlatego może być określona jako polifoniczna (w wariancie, który znalazł wzorcową realizację na przykład u Balzaka), to w planie generalnych przesłań obserwujemy tu raczej tekst o charakterze monologowo-intelektualnym. Podobny do dyrygenta typu autorytatywno-dominującego, Kundera reguluje brzmienie złożonej powieściowej orkiestracji, by umożliwić popis wszelkim, nawet diametralnie odmiennym liniom melodycznym, ale nigdy nie traci kontroli nad wiodącym tematem, w którym definitywnie i niezmiennie dominuje jego własny głos. I stawia właśnie na tę artykulację, warcie stronniczą i dydaktyczną. Wybór taki zawiera w sobie ogromne ryzyko nie ko dlatego, że czytelnik już dawno zapomniał, jak i za co, w imię jakiej rekompenty pozwalać na to, by go pouczano, lecz i dlatego, że uzurpowana rola nauczyciela wymaga jasnych i niedwuznacznych przesłań, a ta umiejętność okazała się w literaturze postmodernizmu niefunkcjonalna i dlatego, nie będąc wykorzystywaną, została ostatecznie zarzucona. Jeśli Kunderze udaje się odpowiedzieć na wymogi, jakie stawia przed nim jego własny pisarski wybór, to okazuje się to możliwe – paradoksalnie – właśnie dzięki jego mistrzowskiej, długo kształconej ironii, konsekwentnie testowanej i doskonalonej w jego poprzednich powieściach. W kontekście tej wszechobecnej ironii słuszna staje się także reaktualizacja zaangażowania w oświatowy projekt racjonalistycznej krytyki, ośmieszony i porzucony przez apologetów postmodernizmu.

Tłum. *Hanna Karpińska*

Kundera's Novel *Immortality* and the Shift of the Postmodern Paradigm

The paper presents an attempt to rationalize Kundera's novel *Immortality* (1991) in the context of ongoing narrative developments and the postmodern novelistic paradigm. The analysis is concerned with the unconventionality of the plot and of the narrative mode, the specific re-actualization of literary didactics and the structural ambiguity of the novel which tends to reconcile the incompatibility of the intellectual and the ideological paradigms. Consequently, the orchestration of the novel is identified as a unique co-operation of polyphony and monologism.

Special attention is paid to the ruling semiotic mechanism of *Immortality*, similar to the modernist idea of the novel as an act of mythmaking and a reference to the system of the European cultural megatext.

Cleo Protokhristova: Teaches at the Paissii Hilendarski University of Plovdiv, Department of History of Literature and Comparative Literature. Specialises in Ancient and West European Literature as well as in Comparative Literature. Her books include: *Imperfect Sentences* (Plovdiv, 1990); *The Harmony of Dissonance. Attempts at Intertextuality* (Sofia, 1991, second edition: Academica series. Shumen, 1996); *Through the Looking Glass into Mystery. Literary and Metadiscursive Aspects of the Mirror Metaphor* (Shumen, 1996); *West European Literature. Comparative Studies, Theses, Ideas* (Plovdiv, 2000).

Dobromir Grigorow (Sofia)

Dlaczego właśnie Witold Gombrowicz lub jak autor chce być czytany?

> ...ani na chwilę «Ferdydurkę» nie pozostawia w czytelniku wrażenie, że zetknął się on z utworem poszukiwania formalnego. Z eksperymentem, będącym celem dla samego siebie.[1]
>
> B. Biołczew

W swojej rozmowie z Lois Oppenheimer Milan Kundera określa granice powieści środkowoeuropejskiej poprzez nazwiska czterech autorów, którzy za życia z pewnością nie zgodziliby się na tego typu późne odczytanie. „Plejadę wielkich powieściopisarzy środkowoeuropejskich" („the «pleiad» of Central Europe's great novelists") tworzą mianowicie: Hermann Broch, Robert Musil, Franz Kafka i Witold Gombrowicz. Zacznijmy od tego, że Broch był wyjątkowo krytyczny i sceptyczny w stosunku do twórczości Musila, nigdy nie pisał żadnych komentarzy na temat utworów Gombrowicza, nie był wielbicielem Kafki, a on sam dla tych trzech pisarzy był zapewne postacią całkowicie nieznaną. Motywem, jakim kierował się Kundera w takiej przebudowie europejskiej mapy literackiej, jest obojętność lub awersja czterech wymienionych pisarzy w stosunku do „ideologii awangardy", sceptyczny stosunek do idei postępu, do futurystycznych wizji i konstrukcji nowego, nieznanego świata, a także nieufność wobec wszelkich rewolucji. Drugą przyczyną, pozostającą poza typologią Kundery, jest kontekst kulturalno-historyczny bezpośrednio przez drugą wojną światową. *Ferdydurke* wychodzi drukiem, gdy oznaczenie i zdefiniowanie nowych zjawisk społecznych staje się absolutnie niezbędne. Faszyzm stanowi przykład nowo utworzonego i niewyjaśnionego pojęcia, które prawie wszędzie w Europie staje się nieodłączną częścią aparatu pojęciowego w myśleniu tamtych czasów. Krytyka i gusty czytelnicze ponownie aktualizują literacką antyutopię i obarczają ją funkcjami metafory i kategorii racjonalnej. Futurystyczne wizje antyutopii stają się identyfikującą oznaką sztuki awangardowej lub narzędziem dystansu, wybranego przez jej krytyków. *Ferdydurke* ukazuje się w chwili, gdy utopijne obrazy przyszłego świata aktualizują się nie jako adekwatny środek odróżnienia cywilizacji technicznej od kategorii etyki, lecz jako gest rozpaczy i ostrzeżenie przed niewytłumaczalnym irracjonalizmem ludzkiego zachowania. Antyutopia zmienia funkcję, stając się przypomnieniem i racjonalnym oznaczeniem nieprzewidywalności zarówno ludzkiego zachowania, jak i wielkiej historii. Autor *Ferdydurke* wyraźnie podkreśla, że książka ta może być rozumiana w jej ścisłym powiązaniu z rozpoczęciem kolejnej wojny światowej. Pojawienie się powieści przypada na chwilę, w której odruchy obronne polskiej i

[1] Биолчев, Б. *Предговор.* – В: Гомбрович, В. *Фердидурке.* София, 1988, с. 9.

środkowoeuropejskiej świadomości kulturalnej ostatecznie utwierdzają swoje narodowe kanony poprzez aktualizację archetypów kulturalnych z czasów romantyków. Tak więc narodowi klasycy literaccy są już określeni i uświęceni, gusty czytelnicze są już ukształtowane i przewidywalne, a „żeby ją zrozumieć – wyjaśnia autor książki – nie należy o tym zapominać".

Teksty Milorada Pavicia i Dubravki Ugrešsić wskazują możliwe odpowiedzi na pytanie, dlaczego Milan Kundera wybrał Gombrowicza jako jednego ze swoich ulubieńców. Co łączy Gombrowicza, Pavicia, Ugrešić i Kunderę? Przede wszystkim nie wszyscy oni mogą się (samo)zidentyfikować wobec pozostałych. Jeśli pójdziemy za tokiem myślenia eseisty Kundery, to dla Gombrowicza późne debiuty Pavicia i Ugrešić pozostają nieznane, a ostatnie swoje teksty pisze on w chwili, gdy Kundera tworzy swoje pierwsze opowiadania. Kundera przeczy istnieniu słowiańskiej wspólnoty literackiej („«Slavic literature» doesn't exist."), podczas gdy interpretacje twórczości Pavicia i Ugrešić (poza poetyką hipertekstu) często kończą się na slawistycznym paradygmacie. Dubravka Ugresić jest jedną z najuważniejszych czytelniczek Pavicia, nie będąc zarazem jego zajzagorzalszą wielbicielką, a jednocześnie często i chętnie powołuje się na autorytet Kundery. I wreszcie, drogą analogii z plejadą Kundery, każdy z tej czwórki autorów wschodnioeuropejskich spojrzałby na towarzystwo, w którym się znalazł, co najmniej sceptycznie. Przyczyną tego sceptycyzmu byłaby zaś sprzeczność między samoidentyfikacją powieściopisarzy a refleksją czytelniczą tj. między zamiarami czytelnika z jednej strony a próbami autora jako interpretatora, zmierzającymi do prze-widzenia lub prze-powiedzenia tych zamiarów – z drugiej.

* * *

W swoim eseju *Początek i koniec powieści* (*Početak i kraj romana*) Pavić wyróżnia sztukę «odwracalną» i «nieodwracalną», przy czym kryteriami wyróżniającymi są: linearna struktura tekstu i stanowisko odbiorcy: „nereverzibilne umetnosti, kao što su muzika ili književnost [...] liče na jednosmerne ulice, po kojima se sve kreće od početka ka kraju, od rodjenja ka smrti. Ja sam odavno želeo da književnost, koja je nereverzibilna umetnost, načinim reverzibilnom. Otuda moji romani nemaju početak i kraj u klasičnom značenju reči"[2]. („nieodwracalne gatunki sztuki, jak muzyka czy literatura [...] podobne są do ulic jednokierunkowych, po których wszystko porusza się od początku do końca, od narodzin do śmierci. Dawno chciałem literaturę, która jest sztuką nieodwracalną, uczynić odwracalną. Stąd też moje powieści nie mają początku ani końca w klasycznym znaczeniu tego słowa"). Dlatego tez lektura *Słownika chazarskiego* może się zaczynać lub kończyć na każdym akapicie. *Ferdydurke* przyjmowana jest jako książka, która nieprzerwanie się odnawia, książka, która również może zaczynać się od każdej strony, ponieważ „każda strona zawiera to, co Gombrowicz ma do opowiedzenia". W ten sposób nie tylko *Ferdydurke*, lecz i wczesne teksty z 1926 r. „zawierają powieści" Gombrowicza (Jean-Pierre Salgas)[3]. Dubravka Ugrešić,

[2] **http://www.khazars.com/pocetak-i-kraj.html**

[3] „chaque page contient à peu près tout ce que Gombrowicz a «voulu dire». Par exemple, non seulement *Ferdydurke* contient les autres romans mais le tout premier texte publié, *Le danseur de Maître Kraykowski* 1926) renferme les quarante ans qui suivent" (Witold G o m b r o w i c z. *Entretien avec Jean-Pierre Salgas*. **http://perso.club-internet.fr/mul/mul17-2.htm**)

podobnie jak Pavić, motywuje zasady konstrukcyjne swojego literackiego fikcjonarza jako uściślenie jego formy i funkcji: *Amerykański fikcjonarz* to książka, pisana w chwili, gdy „rozsypały się w s z y s t k i e s ł o w a jak Alicji, bohaterce Carrolla"[4]. Pisarka tworzy krainę haseł słownikowych, których zestawienie i opracowanie ani nie jest tożsame z historią ich napisania, ani nie odsyła do osobistej historii realnego autora. „Pisząc książkę, usiłowałam rozsypane słowa (i rozsypane światy) doprowadzić do jakiego takiego porządku"[5]. Dlatego też słowa w słowniku literackim porządkują i klasyfikują znaczenia w celu ich transformacji. „Tylko słowa – ciągnie Ugrešić – doprowadzone do porządku układają się w słownik"[6]. Pierwszą funkcją «haseł słownikowych» jest p r z y p o m i n a n i e i tym samym przechowywanie pamięci znaczeń. Drugim ich przeznaczeniem jest r e d e f i n i o w a n i e pojedynczych fragmentów w indywidualnej pamięci. Jest to możliwe, gdy ich zachowanie nie jest mechaniczne, nie określa się przez ich ilościową akumulację, tylko przechowuje w każdym haśle słownikowym jego wszystkie możliwe znaczenia. Indywidualna realizacja każdego słownika literackiego wyraża się w odmiennym formacie «hasła», jak również kryteriów opracowania. Do funkcji słownika *Nieznośnej lekkości bytu* Kundera dodaje u o g ó l n i e n i e. Powieść staje się „małym słownikiem niezrozumianych słów" z zadeklarowanym zamiarem przezwyciężenia kryzysu obcowania i nieporozumień różnojęzyczności. Słownik, wraz z elementarzem, jest jedną z możliwości zastępujących brakujące punkty oparcia komunikacji poprzez ich nazwanie i uporządkowanie jako wspólne znaczenia dla obydwu stron dialogu.

Nieraz w esejach i autoryzowanych wywiadach Milan Kundera wskazuje *Ferdydurke* jako jedną ze swoich ulubionych książek i jako kluczową książkę Gombrowicza. Dlaczego powieść ta zakłada odczytanie porównawcze z utworami pozostałych dzieł autorów? Pierwszym argumentem jest tu świadomość nieuchronnie towarzyszącej czytelniczej reakcji. Książka Gombrowicza nakreśla typologię dopuszczalnych odczytań i prawdopodobnych interpretacji krytycznoliterackich. Dlatego też korzysta z retoryki prowokującego sceptycyzmu, zaadresowanej do możliwości czytelnika, do personifikacji przewidywanych nastawień: „nie waham się przyznać – ja pragnę uchylić się tyleż waszej Sztuce, panowie, której nie mogę znieść, ile wam samym"[7]. Najważniejszym punktem oparcia literackiej samoidentyfikacji jest uświadomiona czytelnicza refleksja – w stosunku do niej *Ferdydurke* jest w sytuacji tekstu, wyznaczającego kryteria własnej interpretacji i ignorującego jej z góry założone oczekiwania.

Drugim przypuszczalnym argumentem Kundery na rzecz uznania powieści Gombrowicza jest jej autoanaliza – część składowa poziomu sensu i zasada konstrukcyjna, organizująca całość tekstu. Czwarty rozdział *Ferdydurke* zaczyna się podsumowaniem tego, co obserwuje i co słyszy czytelnik („i byliście niemymi świadkami"[8]). Książka określa siebie jako „więź konstrukcyjną estetyczno-artystyczną", komentując zasady logiki kompozycyjnej. W odruchu obronnym tekst stwierdza, że „nie ustępuje najści-

[4] U g r e š i ć. *Amerykański fikcjonarz*. Przełożyła D. Cirlić-Straszyńska. Wołowiec, 2001, s. 7.
[5] *Ibidem*.
[6] *Ibidem*.
[7] G o m b r o w i c z, W. *Ferdydurke*. Kraków, 1993, s. 72.
[8] *Ibidem*, s. 67.

ślejszym i najbardziej logicznym konstrukcjom"[9]. W powieści jednakowo znacząca jest zarówno relacja o wydarzeniu, jak i uargumentowana samoobrona przed atakami krytyki. Struktura kompozycji jest zarówno centralnym problemem literackiej autorefleksji, jak i formalnym powodem jej początku. W imię adekwatnego przedstawienia wszystkich podpowiedzi lub replik skierowanych do czytelnika tekst formułuje swój własny metajęzyk. I tak od 1937 r. do dziś logicznym następstwem konstruowania aparatu terminologicznego jest nieświadome r e p r o d u k o w a n i e lub p r z e f o r m u ł o w a n i e treści, włożone w pojęcia *groteska*, *maska*, *forma* itp. Wyzywający stosunek młodego pisarza wirtualnego Józia i jego tekstu prowokuje realną krytykę literacką. W ten sposób pisanie, które formułuje pojęcia za pośrednictwem autoanalizy, jest zarówno wyobrażalnym widmem niedojrzałego powieściowego autora, jak i realnym wyzwaniem dla interpretatorów *Ferdydurke*.

Autoanaliza powieści realizuje się jako apologia jej fragmentaryczności, jako konstatacja wagi «poszczególnych części» w ich funkcji najmniejszych jednostek na poziomie konstrukcji i sensu. Tekst oznacza ten model pisania i postrzegania świata jako «koncepcję partykularną» i umacnia jednoczesność literackiej percepcji fragmentu i całości. Szczegół nabiera znaczenia dzięki apriorycznemu fragmentaryzmowi lektury. Zgodnie z koncepcją autora wirtualnego czytelnik nie jest zdolny do percepowania tekstu bez jego fragmentaryzowania: „Absolutna niemożność całości znamionuje ludzką duszę"[10]. W ten sposób autoanaliza powieści określa niezdolność ludzkich zmysłów do scalenia widzialnego świata jako podstawową przyczynę, warunkującą nie tylko przewidywalność czytelniczych nastawień, lecz również istotę struktury literackiej. *Ferdydurke* określa siebie samą jako emblematyczny przykład, udowadniający ważność i produktywność wyobrażenia o zatomizowanym świecie. Dlatego też autorefleksyjne wskazanie powieści podpowiada krytyce możliwość rozpoczynania lub kończenia lektury na dowolnie wybranej stronicy. Ten typ lektury jest w *Słowniku chazarskim* wskazany jednoznacznie, a w *Amerykańskim fikcjonarzu* Dubravka Ugrešić delikatnie go dopuszcza. Zwątpienie w efekt innych technik pisania, podzielane przez tych troje autorów, dzieli także Kundera przy definiowaniu pojęcia pisarza idealnego. Wydając *Nieśmiertelność* pisarz wyjaśnia, jak tekst jest powiązany osobami bohaterów, jednością akcji i jednością motywów. „Román je spjat i opakujícími motivy: například motivem brýlí puštených na zem, motivem mužské ruky položené na dívčí prs, motivem čtyř různých gest, která přecházejí od postavy k postavě"[11] („Powieść jest powiązana także przez powtarzające się motywy: na przykład motyw upuszczonych na ziemię okularów, motyw męskiej ręki, położonej na dziewczęcej piersi, motyw czterech różnych gestów, które przechodzą z osoby na osobę.") W ten sposób poetyka *Nieśmiertelności* stawia wyjątkowe wymagania, dotyczące skupienia się nad lekturą i czytelniczej pamięci, ponieważ – ciągnie Kundera – „jednotlivé myšlenky, motivy a situace si odpovídají a vzájemně se objasňují přes vzdálenost mnoha stran, kapitol či dílů"[12] („poszczególne myśli, motywy i sytuacje nawzajem sobie odpowiadają i nawzajem się interpretują, pokonując wiele stronic, rozdziałów lub utwo-

[9] *Ibidem*, s. 68.
[10] *Ibidem*, s. 71.
[11] K u n d e r a, M. *Poznámka autora*. – In: *Nesmrtelnost*. Brno, 1993, s. 349.
[12] *Ibidem*.

rów"). Dlatego też nie każdy czytelnik posiada potencjał odpowiadający narzuconym przez autora wymaganiom: „Jestliže můj čtenář přeskočí jednu větu mého románu, nebude mu rozumět"[13] („Jeśli mój czytelnik przeskoczy jedno zdanie z mojej powieści, to jej nie zrozumie"). Stąd też Kundera widzi idealnego czytelnika jako wyimaginowaną kategorię, pozostającą w sferze nieosiągalnych autorskich pragnień, i nie marzy o pamięci doskonałej. Sceptycyzm przybliża w maksymalnym stopniu autora do wyobrażeń i treści pojęcia czytelnika idealnego. Idealna lektura jest nieosiągalna, ponieważ wchodzi w konflikt z jedną spośród cech ludzkiej świadomości, tj. – według słów Gombrowicza – z „absolutną niemożnością całości".

Sceptycyzm autoanalizy może zrobić na Kunderze wrażenie dzięki jednemu spośród jego następstw – sformułowaniu literackiej «filozofii powtórzenia». Autor wirtualny w powieści Gombrowicza określa nieuchronne następstwo percepowania powtarzalności 1) jako technikę pisania i 2) jako filozofię literacką. Efekt polega na stworzeniu i spetryfikowaniu trwałych obrazów, przeznaczonych do porządkowania świata widzialnego: „Przez powtarzanie, przez powtarzanie najsnadniej tworzy się wszelka mitologia¡'[14]. W *Słowniku chazarskim* powtórzenie narusza pozorną niezmienność słownika z jego funkcją kodyfikowania znaczeń. Powieść umyślnie zestawia ze sobą jedne i te same tematy i osoby, składające się na trzy księgi. W ten sposób hasło słownikowe jest w każdej swojej części w tym samym stopniu jednostką, kodyfikującą sens, co i obiektem interpretacji. Tekst samookreśla się jako ciąg zdefiniowanych fragmentów (powieść-leksykon), których niezmienność na poziomie sensu jest celowo naruszana. Powtarzalność włącza się w konstruktywne zasady literackiej leksykografii wbrew oczekiwanemu ostatecznemu i zakończonemu charakterowi dopisanego do końca hasła słownikowego. Powieść wybiera empirię historii poprzez aktualizację dwóch wyobrażeń jej odczytania. Pierwsze definiuje historię jako coś ostatecznie odbytego i zakończonego, podczas gdy drugie bazuje na dopisywaniu i przeformułowywaniu pozornie ostatecznego sensu. Tekst Pavicia konkretyzuje historyczne tematy i indywidualności, pozwalające na otwarte odczytywanie powtarzalności.

Jeśli Pavić motywuje swoje pisanie również jako zamiar przekształcenia literatury i muzyki w „sztuki odwracalne", to Kundera demonstruje tę transformację za pośrednictwem kompozycyjnej techniki t e m a t u z w a r i a c j a m i. Zapożyczony mechanizm muzykowania ma na celu odróżnienie w możliwie jak największym stopniu nowego tematu muzycznego od pierwotnego. Transformacja bazująca na zasadzie wariacyjności również wykorzystuje powtarzalność. W muzykologii dowodem opanowania sztuki kompozycji jest opanowanie sztuki komponowania wariacji. Jedną z charakterystycznych ról tematu z wariacjami jest również aktywizacja pamięci literackiej. Technika kompozycyjna zachowuje teksty z ich aksjomatycznymi znaczeniami, by dołączyć do nich nowe rezultaty wariacji. Zasada wariacyjności nie może istnieć bez spetryfikowania pierwowzoru, ale mimo to opiera się na ukierunkowanym w sposób celowy powtórnym odczytaniu. Wybór techniki wariacyjnej wyklucza możność przyjęcia przez powieść narzuconych interpretacji lub reprodukowania raz już skodyfikowanych znaczeń. Dlatego też filozofia powtórzenia, wyznawana przez

[13] *Ibidem*, s. 350.

[14] G o m b r o w i c z, W. *Op. cit.*, s. 69.

Gombrowicza, nie tylko oznacza odmowę ingerencji w wybór technik pisania, lecz także uodparnia autonomiczność tekstu na zakusy czytelnika. Z tej przyczyny młody pisarz w *Ferdydurke* zaczyna pisać dojrzałą książkę po uświadomieniu sobie wagi autoanalizy: „Niech kształt mój rodzi się ze mnie, niech nie będzie zrobiony mi!"[15].

Cień literackich ciotek

Początek powieści zakłada długą i pełną przeszkód drogę fizjologicznego dojrzewania, jaka stoi przez Józiem. Ten punkt widzenia na powieść określa też postaci, z jakimi główny bohater nieuchronnie się spotyka, by zebrać potrzebne doświadczenia i osiągnąć główny cel. *Piekło* Dantego („W połowie drogi mojego żywota pośród ciemnego znalazłem się lasu. Las ten, co gorsza, był z i e l o n y."[16]) przypomniane zostaje po to, by umocnić pierwotne wrażenie linearności inicjacji jako kompozycyjnej logiki powieści. Pierwsze spotkanie młodego adepta stawia go wobec portretu wyobrażającego ciotki – „te liczne ćwierćmatki doczepione, przyłatane, ale szczerze kochające"[17]. Każda osoba, związana z rozwojem chłopca i mężczyzny, ma funkcję odzwierciedlania jego postaci i konstruowania jego wyobrażenia o sobie samym. Troska ciotek jest obciążeniem, ponieważ nie przyjmują one pierwotnej nieokreśloności młodego człowieka w hierarchii społecznej. Ich tworzenie obrazów zostaje zakłócone przez brak samoidentyfikacji adepta: „nie wiedziały, jak rozmawiać ze mną nie wiedząc, kim jestem, co najwyżej mamlały tylko"[18]. Powieść ukazuje również niezbędne przesłanki początku inicjacji – niewyjaśnione pochodzenie adepta Józia, rodzinne zatroskanie życzliwych ciotek (żon wuja jako najbardziej akceptowalnej postaci, uosabiającej wtajemniczającego), uświadomiona przez adepta jego (fizyczna lub duchowa) niedojrzałość, poczucie konieczności i nieuchronności zmiany. *Ferdydurke* wyodrębnia inicjację jako poziom tematyczny o dwóch podstawowych znaczeniach – dojrzewanie fizyczne (młodzieniec zmienia się w mężczyznę) i rozwój duchowy (adept przechodzi metamorfozę, stając się wtajemniczonym, wybawcą, uratowanym). Józio znajduje najlepsze, najbardziej udane rozwiązanie swojego rozwoju – pisze książkę. Od tego zwrotnego momentu każdy z bohaterów, określających los chłopca, zaczyna mieć dwojakie przeznaczenie. Ciotki z ćwierćmatek, kochanych i serdecznych istot przekształcają się w kulturalne ćwierć-autorki, w rodzaj „doczepionych pół-krytyczek, wypowiadających sądy swe po czasopismach"[19], a doczepienie jako ich podstawowa cecha zostaje unaocznione w ich stosunku do sztuki. Powieść wprowadza także postać nauczyciela, która z jednej strony jest zindywidualizowana przez portret „kulturalnego filologa" T. Pimki, z drugiej zaś – stanowi uogólnienie „literackiego specjalisty", obarczonego społeczną rolą oceniania literatury. Wtajemniczenie literackie okazuje się o wiele trudniejsze – dokuczliwa troska bliskich krewnych zastąpiona została przez estetyczne kryteria niezależnych, inteligentnych i zdecydowanych na wszystko «kulturalnych ciotek». Ich przeznaczenie według Gombrowiczowskiego wirtualnego autora

[15] *Ibidem*, s. 17.
[16] *Ibidem*, s. 6.
[17] *Ibidem*, s. 7.
[18] *Ibidem*.
[19] *Ibidem*, s. 9.

jest porównywalne z radykalnym stanowiskiem Kundery: „Utwór literacki nie potrzebuje specjalisty, by zostać zrozumianym"[20]. W *Ferdydurke* funkcja krytyki literackiej została syntetycznie określona metaforą „stado babin, przyczepionych, przyłatanych do literatury"[21]. Wtajemniczenie młodego pisarza zostało postawione pod znakiem zapytania także z jego winy – milczenie chłopca dodatkowo zniechęca wszystkich, którzy są mu życzliwi, „literaci [...] wzdragają się poruszać sprawę najważniejszą swej przemiany w człowieka publicznego, społecznego"[22].

Powieść opóźnia inicjację adepta, biografia literacka pisarza została przerwana. Nauczyciel Józia cofa go w rozwoju o całe lata, wprowadzając go wbrew woli w środowisko szkolne, złożone z podrostków. Główny bohater zostaje otoczony niewtajemniczonymi, których edukacja jest pozorna, środowisko uczniowskie znajduje się w początkowej fazie swojego rozwoju duchowego, a język powieści określa je jako anonimową masę, składającą się z „istot pośrednich"[23]. Tradycyjny schemat wtajemniczania wymaga za wszelką cenę wstępnego wyjaśnienia sensu drogi, którą ma podążać adept.

Nabiera to szczególnej wagi, gdy przed czytelnikiem konkretyzuje się sens przesłania, gdy niewtajemniczony obarczony zostaje przeznaczeniem wybawcy zbiorowych społeczności. Tak na przykład dla literackiego romantyzmu wprowadzeniem do aktu inicjacji może być zagadkowe przesłanie wtajemniczającego (Szaman), wprowadzającego adepta (Anhelli) w czekające go trudności i w motywy obrania takiej a nie innej drogi. Nader często jednak wtajemniczający przemilcza przyszłe trudności, pozostawiając adeptowi samodzielne zdobycie niezbędnej dla wtajemniczenia wiedzy (to podtrzymuje zainteresowanie czytelnika procesem inicjacyjnym). Dlatego też w mitologii wtajemniczeni obdarzeni zostali wyjątkowymi cechami, ale z powodu swej niewiedzy popełniają fatalne i niemożliwe do naprawienia błędy (Edyp odgaduje skomplikowaną zagadkę Sfinksa, ale nie uświadamia sobie, że to on jest ofiarą). *Ferdydurke* parodiuje sakralne zagadkowe rozwiązanie tematu inicjacji; bardzo niedługo po znalezieniu się w środowisku szkolnym Józio (a wraz z nim czytelnik) uświadamia sobie istotę i role, przypisane do szkoły – nie pokrywają się one z wyobrażeniem wykształcenia jako instrumentarium, wprowadzającego w tajniki wiedzy. Instytucja kształcąca stanowi kolejną przeszkodę w zrealizowaniu inicjacji; znalezienie się w niej jest karykaturą zagadkowego wprowadzenia adepta w pierwsze etapy inicjacji. Szkoła nie wyrabia samodzielności, głoszonej przez filozofię Oświecenia, lecz doskonali się w kultywowaniu „świeżości i naiwności młodzieńczej". Wtajemniczenie staje się problematyczne także z powodu demonstracji „anachronicznych metod pedagogicznych", konstruujących sztuczne i odizolowane środowisko społeczne. Edukacja w powieści Gombrowicza nie stanowi oczekiwanej przestrzeni duchowych prób, oczekujących wybrańca. *Ferdydurke* parodiuje metody szkolne i personifikuje belferstwo, by postawić pod znakiem zapytania ten potencjał instytucji szkolnej. Zamiast tego autor wirtualny poznaje najdoskonalszy socjalny instrument petryfikacji narodowego

[20] K u n d e r a, M. *On Criticism, Aesthetics, and Europe.* – «The Review of Contemporary Fiction». Summer 1989. Vol. 9, n. 2, 13–16.

[21] G o m b r o w i c z, W. *Op. cit.*, 9–10.

[22] *Ibidem*, s. 8.

[23] *Ibidem*, s. 23.

kanonu literackiego. Oto jak autor empiryczny definiuje «przygodę» w przedmowie do książki: przede wszystkim świadome i umyślne nieprzystosowanie tekstu do gustów krytyki w konkretnej sytuacji literackiej. Przygoda oznacza przewidywanie niezdolności krytyki do nazywania znaczeń w tekście („powieść pozostanie niezrozumiana") i przyjęcie przykrości niezrozumienia („książka nie zajmie trwałego miejsca w oficjalnej kulturze").

Motywacja niezrealizowanego adepta jest jednym z dowodów na odwrócenie w *Ferdydurke* modelu inicjacyjnego. Józio robi wszystko, by ukształtować jakieś wyobrażenie siebie samego, wyobrażenie, które mimo jego wysiłków pozostaje tożsame w stosunku do cudzych oczekiwań. Samouświadomienie «Ja» polega na gorączkowo poszukiwanym zharmonizowaniu z identyfikacją «z zewnątrz», która dynamicznie się zmienia i prowadzi do zamkniętego kręgu niedopasowania. Próby młodego człowieka (lub początkującego pisarza), zmierzające do osiągnięcia sukcesu w labiryncie (literackich) gustów skazane są na wieczne błądzenie i mają nieprzewidywalny koniec. W micie lub w bajce droga poznania, usiana trudnymi do przezwyciężenia przeszkodami i śmiertelnymi niebezpieczeństwami, jest wyborem adepta. W powieści Gombrowicza nie tylko nic nie leży w zakresie sił Józia, lecz i spodziewani pomocnicy (ciotki, nauczyciele, koledzy szkolni) nie radzą sobie ze swoimi zadaniami i częściej przeszkadzają, niż pomagają.

Nauczyciel i ciotki są «złem koniecznym», określającym kierunek i punkty orientacyjne w poruszaniu się młodego człowieka, a także wyobrażenia otoczenia na temat osobowości Józia. *Ferdydurke* upewnia co do niemożności liczenia na ich poparcie, ale bez nich inicjacja literacka jest niemożliwa. Inicjacja młodego pisarza nie zostanie osiągnięta, jeśli zaspokojone zostaną gusty «literackich ciotek». Ratunek przed nimi kryje się w uwolnieniu autorskiej świadomości od ich estetycznych ocen, w odmowie nieuchronnego towarzyszenia adeptowi. *Ferdydurke* kojarzy się z *Boską komedią*, gdzie poeta nie może dotrzeć do czyśćca czy do piekła bez swego przewodnika, i z *Labiryntem świata i rajem serca* Komenskiego, gdzie barokowy podróżnik popada w czwartym rozdziale w uzależnienie od narzuconych mu różowych okularów i uzdy. Perypetie młodego autora zaczynają się u Gombrowicza od momentu, w którym zaczyna się wartościowanie, od pierwszego wprowadzenia sztuki słowa do operatywnych (krytycznych) wyroków, którym nadany został status autorytetu kategorii estetycznych.

Wartościowanie utworu literackiego stanowi w powieści powód nieustannej konfrontacji wyobrażeń. Wtajemniczenie, dokonane przez literackie ciotki i kulturalnych filologów, prowadzi do sprzeczności zamiarów tekstu artystycznego i czytelnika. Tekst krytycznoliteracki nie zostaje podany w wątpliwość z powodu swojej funkcji polegającej na pośredniczeniu oraz wprowadzeniu czytelnika w jednorazowość autora wirtualnego i jego powieściowego debiutu literackiego. Książka wykpiwa powagę, z jaką literackie ciotki przeżywają swoją rolę osób wtajemniczających, demaskuje ich samozadowolenie pyszałkowatych koneserek piękna w sztuce, dla których wtajemniczenie w tekst oznacza przede wszystkim aksjologiczną sankcję. W ten sposób *Ferdydurke* wprowadza rozróżnienie między literackością a czytaniem, którego nastawienie określane jest przez imperatywy aksjologiczne i etyczne. W przedmowie do hiszpańskojęzycznego wydania powieści autor przewiduje niezgodność realistycznej tradycji

z literacką strukturą tekstu, ponieważ zaktualizowany model inicjacyjny jest repliką na moralizatorski patos w poetyce powieści edukacyjnej. Dlatego też młody pisarz Józio czuje się twórcą swojej biografii jedynie wtedy, kiedy sam konstruuje wyobrażenia o sobie i kiedy udaje mu się je narzucić myśleniu innych. Powieść Gombrowicza szuka ratunku przed cieniem «kulturalnych ciotek» w samoidentyfikacji autora jako demiurga wtajemniczenia. Ratunek tekstu artystycznego przez samowolą krytyków oznacza ignorowanie ich wiodącej roli we wtajemniczaniu czytelnika. Parodia powieści edukacyjnej przejawia się także w poprawkach, narzuconych prawom i sankcjom krytyki literackiej, której role nie sprowadzają się wyłącznie do kształtowania gustów czytelniczych. Zdaniem Gombrowicza odpowiedzialność wobec czytelnika podzielona jest między «ciotki» i «filologów» – jako stałych towarzyszy w biografii utworu literackiego – oraz samoświadomość autora, dotyczącą jego znaczenia jako pośrednika. *Ferdydurke* próbuje nie tyle uwolnić pisarza od ich cienia, ile przefunkcjonalizować ich wszechobecność i świadomość wszechmocy. Uwagi wstępne w *Słowniku chazarskim* zawierają dość instrukcji dotyczących sposobu użycia powieści, zaadresowanych zarówno do realnego czytelnika, jak i do funkcjonalnego autora. Ostatnia ze wskazówek Pavicia, dziewiąty «zachowany fragment» przedmowy fikcyjnego wydania z 1691 r., formułuje autorską strategię wtajemniczenia, a także określa przeznaczenie «kulturalnych ciotek»: „czytelnik jest niby koń wyścigowy, którego trzeba przyzwyczaić, że ilekroć się dobrze spisze czeka go w nagrodę kostka cukru. I jeśli tego cukru zbraknie, nie podejmie żadnego wysiłku. Co zaś do krytyków i oceniaczy książek – ci są niczym zdradzeni mężowie: zawsze dowiadują się ostatni“[24].

«Wskrzeszenie» autora w tekście artystycznym wyprzedza pozornie nieprzewidziane przemieszczanie *Ferdydurke* do różnych przestrzeni kulturowych. Twórca postaci Józia aktualizuje postać autora po to, by mówiąc kategoriami powieści zachować «treść sztuki». W ten sposób realizuje się cel tekstu, polegający na uchronieniu własnej biografii przed zakusami krytyki. Każdy nowy kontekst zawiera ryzyko i potencjalną skłonność do wybiórczego wartościowania i do powtarzania skrajności literackich ciotek i kulturalnych filologów w powieści Gombrowicza. W tego typu sytuacji autor wirtualny wybiera między dwiema możliwościami, z których pierwsza jest szczególnym przejawem drugiej. W pierwszym przypadku autor nie jest identyczny z adeptem literackiego wtajemniczenia, przyjmuje rolę demiurga czytania i zakreśla granice krytycznego pisania. W ten sposób konstruuje się nowe pole kontekstowe (w samym tekście artystycznym, w para- lub metatekstach) po to, by przewidzieć i uogólnić przyszłe krytyczne refleksje. Demiurgiczna ingerencja autora uwalnia utwór literacki od jego predestynacji w stosunku do środowiska, w którym się pojawia. Nowy kontekst oznacza słabo znane i trudne do przeniknięcia środowisko. Dubravka Ugrešić określa je jako wejście do nowej „umowy społecznej, ustalającej miejsca naszego śmiechu, płaczu i naszych przyjemności“, ponieważ „każda zmiana zakłada także nowy kod obcowania“[25]. Bardzo często, zwłaszcza

[24] Pavić, M. *Słownik chazarski. Powieść-leksykon w stu tysiącach słów*. Przełożyły E. Kwaśniewska i D. Cirlić-Straszyńska. Warszawa, 1993, s. 21.

[25] Cyt. za wydaniem bułgarskim (Угрешич, Д. *Четенето забранено*. «Факел». София, 2002, с. 84.)

kiedy ojczysta literatura «przybysza» jest jedną z literatur wschodnioeuropejskich, ciekawość stanowi uprzejmą maskę obojętności. D r u g a możliwość przejawia się w samowyłączeniu świadomości literackiej z historyczności kontekstowych granic i w przyjmowaniu utworu literackiego jako fakt literacko-historyczny. Ahistoryczne odczytywanie w większym stopniu oznacza dekontekstualizację tekstu artystycznego. Dlatego też samoidentyfikacja autora-pośrednika jest porównywalna z niemożnością dokonywania przez literackiego adepta wyboru – poprzez swoje pierwsze kroki na drodze wtajemniczenia zamyka on za sobą drogę wiodącą z powrotem (drzwi za jego plecami się zatrzaskują, zwodzone mosty się podnoszą, światowi towarzysze porzucają go w labiryncie-mieście-świecie itp.).

Czytelnik jako adept

Jako pisarz tęsknię za swoim czytelnikiem...
D. Ugrešić

Kiedy empiryczny autor opuszcza fizyczne granice przestrzeni narodowej, literaturoznawstwo aktualizuje literaturę narodową jako dominujące kryterium w odczytywaniu tekstu literackiego. W tym przypadku stopień przekładalności na język narodowy jako całość kulturalnych kodów określa p r z y n a l e ż n o ś ć tekstu artystycznego do środowiska, w którym został on stworzony. Środkowoeuropejski kontekst literacki, skonstruowany przez Milana Kunderę, przeformatował europejską literacką kartografię i proponuje w stosunku do Gombrowicza, Kafki i Musila czytelniczą strategię nieodpowiadającą kryteriom narodowych nauk o literaturze. Środkowoeuropejskość zakreśla przestrzeń kulturalną, która zawiera w sobie literaturę narodową i nie jest jej pochodną kategorią. Narodowa charakterystyka autora nie stanowi aksjomatycznego wymogu podczas lektury, a on sam nie jest już uczestnikiem (lub ofiarą) takich typologicznych (biograficznych i literacko-historycznych) tematów jak wybór wygnania lub powrotu do tego, co ojczyste. Według Kundery tych czterech pisarzy to nie ludzie bezdomni poza konkretnym umiejscowieniem narodowym, tylko ofiary bezduszności ze strony zachodniej tradycji kulturalnej. Dlatego też aktualizacja mitu kulturalnego *Europa Środkowa* u Kundery ma podwójne życie publiczne w dwóch tytułach: *The Tragedy of Central Europe* (dla czytelnika zachodniego) i *Únos Západu* (*Porwanie Zachodu* – dla czytelników z Europy Wschodniej i jej powojennej emigracji), rozgraniczających dwa czytelnicze audytoria z ich specyficzną kulturalno-historyczną kompetencją. Poza dyferencjacją środkowoeuropejskiej spuścizny w przestrzeni między cywilizacjami Wschodu i Zachodu aktualizacja kulturalnego mitu uwalnia tekst literacki od obowiązkowej przynależności do literatury narodowej. Poetyka Gombrowicza na przykład tradycyjnie jest od nowa odkrywana lub utwierdzana jako poetyka narodowego geniusza literackiego, a w metodologii narodowego literaturoznawstwa pytanie o to, jak należy czytać taką powieść jak *Ferdydurke*, napisaną w Polsce i w języku polskim, jest pytaniem retorycznym. Konstruowanie nowych ram kontekstowych jednoznacznie wyklucza ograniczanie tekstu literackiego do granic specyfiki narodowej. We wschodnioeuropejskiej sytuacji lite-

rackiej drugiej połowy XX w. Václav Havel i Milan Kundera egzemplifikują dwa przeciwległe sposoby autorskiej samoidentyfikacji. Kontrast przejawia się na poziomie języka literackiego i kodów kulturalnych: Havel pisze trudno przekładalne (nie tylko na poziomie językowym) teksty dramaturgiczne, ich kontekst jest nieprzetłumaczalny, trudny do zrozumienia w obcym środowisku kulturalnym z powodu nieobecności analogicznych punktów odniesienia; Kundera w zachodnioeuropejskich i amerykańskich wydaniach swoich powieści starannie zaciera każdy ślad, odsyłający do kontekstu narodowego i pochodzenie realnego autora nie ma w nich żadnego znaczenia. I chociaż czytelnicy zachodnioeuropejscy potrzebują aktualizacji konkretnych faktów z biografii autora empirycznego (szczególne znaczenie zachowują tu daty odebrania obywatelstwa czeskiego i przyznania francuskiego), to w ciągu ostatnich lat identyfikujące określenie krytyki *czech writer* zaczyna być zastępowane przez *czech-born writer*. Czytanie «za granicą» jest identyczne z nastawieniem «domowego» środowiska literackiego, według analizy Czecha Petra Bíleka wciąż jeszcze szuka ono „obrazu autora, poznania jego życia", nadania pisarzowi funkcji „sumienia narodu". Wszystko to, według słów krytyka, stanowi „nierozłączną część czeskiej tradycji czytania"[26]. Model ten może być adekwatny w przypadku Hávla, którego interpretacja wymaga odtworzenia kontekstu socjo-kulturalnego. Tak na przykład różnorodność kodów językowych w *Audiencji* wymaga wyjaśnień i odesłań do społecznej aktywności pisarza-dysydenta, zakazu publikacji itp. Dane biograficzne stanowią bardzo ważną część wystroju książek Hávla za granicą, gdzie emblematyczne biografemy pokrywają się z ważnymi dla narodu emblematami – Praska Wiosna, Karta 77, więzienie polityczne, zakaz publikowania w kraju. Na drugim biegunie Kundera redukuje lekturę przez pryzmat «życia i twórczości» do jednego jedynego zdania: „Milan Kundera was born in 1929 in Czecholovakia and since 1975 has been living in France". Celowo poszukiwana niezależność od narodowych granic literackich umożliwia Kunderze nieustanne redefiniowanie znaczeń w jego własnych książkach. *Żart* ulega w okresie między 1967 a 1993 r. kilku metamorfozom; już w pierwszym wydaniu powieści autor czyni niesłychane wysiłki «przeformatowania» politycznego traktowania, po trzydziestu latach zaś ją aktualizuje, określając w *Zdradzonych testamentach* czterech protagonistów jako „cztery formy rozpadu komunizmu"[27].

Pozytywistyczne refleksy narodowej krytyki literackiej, każącej autorowi być «sumieniem narodu», utożsamiają tę społeczną rolę z zaangażowaniem społeczno-politycznym. W ten sposób przynależność narodowa pisarza określana jest także przez aktualizację historycznych (narodowych) mitologem. I tak od połowy lat 80-ych serbska krytyka literacka z jednej strony jednoznacznie określa powieści Milorada Pavicia

[26] B í l e k, P. *Pojem «exilu» jako koncept neustálého zprostředkovávání a míjení*. – In: *Jak reflektujeme českou literaturu vzniklou v zahraničí*. Praha, 2000, s. 26.

[27] „ [...] wszyscy czterej bohaterowie: cztery osobiste światy komunistyczne: Ludwik: komunizm, który wpada w jadowitego wolteriańskiego ducha; Jarosław: komunizm jako pragnienie odtworzenia czasu patriarchalnej przeszłości zachowanej w folklorze; Kostka: utopia komunistyczna wszczepiona w Ewangelię; Helena: komunizm, źródło entuzjazmu homo sentimentalis. Wszystkie te osobiste światy zostały uchwycone w chwili ich rozpadu: cztery formy rozpadu komunizmu; co oznacza również: załamanie się czterech starych przygód europejskich" (K u n d e r a, M. *Zdradzone testamenty*. Z francuskiego przełożył M. Bieńczyk. Warszawa, 1996, 17–18).

jako wzorzec literatury narodowej, a z drugiej – dostrzega w nich wyraźne zaangażowanie społeczne. Apologizowanie pisarza przez wyspecjalizowaną krytykę doprowadziło do sprzecznych reakcji dotyczących jego poglądów politycznych. Na domiar wszystkiego sam autor nie opuścił kraju i ten gest zdefiniowany został jako odmowa protestu. Ukazanie się w 1996 r. książki *Pudełko do pisania* (*Kutija za pisanje*) postawiło pisarza przed kolejnym wyzwaniem jednoznacznego wyrażenia poparcia dla nurtu nacjonalistycznego (proserbskiego). Podczas wywiadów dla oficjalnych jugosłowiańskich mediów zadawano pisarzowi takie pytania, w których już z góry kryła się określona odpowiedź. Pavić zrezygnował z (samo)identyfikowania się jako autor literatury politycznej i pozostał pozornie pogodzony z sytuacją, przypominając tylko, że trzy spośród swoich pięciu powieści napisał podczas wojny.

Dekontekstualizacja tekstu literackiego określa nowe pojmowanie zdolności czytelnika. Autor został pozbawiony znanych kodów kulturalnych i nie zna «nowej umowy społecznej», o której pisze Dubravka Ugrešić. Wygnanie, wybrane przez Gombrowicza, Kunderę i Ugrešić i rezygnacja z obowiązków, związanych z rolą zbiorowego sumienia (Pavić) wyłączają narodową historię kulturalną spod kompetencji nowego czytelnika, którego hipotetyczny i uogólniony portret rysuje się w oczekiwaniach autora. Dla Gombrowicza umiejętność czytania porównywalna jest pod względem ważności z wysiłkiem fragmentaryzowania i scalania, a jej znaczenie można przyrównać do wysiłku zapamiętywania i zapominania. Idealny czytelnik to według Gombrowicza złudzenie, ponieważ nie umie on percepować świata i tekstu artystycznego w ich całości. Pavić wybiera format «słownika literackiego», aby pomóc swojemu nieznanemu czytelnikowi w ponownym scalaniu. Leksykograficzna zasada ważności każdej jednostki słownikowej określa także wagę każdego hasła słownikowego w powieści *Słownik chazarski*. Zasada ta ułatwia czytanie «leksykonu» i przyciąga znacznie szerszy krąg czytelników. Książka zaintryguje zarówno poszukiwaczy „słowa lub nazwy, która interesuje ich w danej chwili", jak i tych, którzy ją przeczytają „od początku do końca, za jednym zamachem, aby mieć pełen obraz kwestii chazarskiej, a także osób, rzeczy i wydarzeń z nią związanych"[28]. Czytelnik przechodzi wtajemniczenie w temat i historię chazarskiej polemiki niezależnie od tego, jaką wiedzę przyswoił sobie ze słownika, ile wersji słownika przejrzał i w jakim stopniu uświadomił sobie niepełność każdego z trzech wariantów. W tym sensie lektura *Słownika chazarskiego* stanowi przybliżenie do uświadomionej niepełności ludzkiej wiedzy, opisanej przez Jusufa Masudi w islamskiej *Zielonej księdze* muzułmanów. W t a j e m n i c z o n y m c z y t e l n i k i e m Pavicia jest ten, kto przeczyta wszystkie hasła słownika, odkryje wszystkie główne linki, prowadzące ku nawarstwianiu znaczeń i ich dopełnianiu i uświadomi sobie logikę wariacyjnej powtarzalności, układającej tematy, motywy i osoby w pamięci wszystkich trzech ksiąg. Taki czytelnik ma doskonałą pamięć, w którą wątpi Kundera, negując pojęcie idealnego czytelnika. Zdolność rozpoznania wariacyjnego powtórzenia każdego motywu w powieści (Kundera) jest równie mocna, jak wysiłek zapamiętania i zinterpretowania wszystkich haseł literackiego leksykonu (Pavić, Ugresić) lub wysiłek wyobrażenia sobie utworu literackiego jako całości, rozfragmentaryzowanej przez autora (Gombrowicz). Wta-

[28] P a v i ć, M. *Op. cit.*, s. 19.

jemniczony czytelnik jest postacią pożądaną w tekście artystycznym – w porozumieniach, zaproponowanych przez autora „uwag wstępnych" (Pavić), w przedmowach autorstwa „zaakceptowanych" przez pisarza specjalistów (Kundera), w autorskich przedmowach, zawierających wskazówki dla czytelnika i korekty opinii krytyków (Gombrowicz, Ugrešić), w zatarciu granicy między paratekstem a tekstem powieści (Gombrowicz). Literacką personifikację tęsknoty za wtajemniczonym czytelnikiem odkrywa Dubravka Ugrešić w „kubańskiej fantazji literackiej" – torcedorach, utrzymujących się z wyrobu cygar. Cena kubańskiego cygara zdaniem pisarki nie jest mierzona mechaniczną pracą przy jego zwijaniu, ponieważ „każdy torcedor podczas swojego stażu zawodowego wysłuchał całą bibliotekę"[29]. Dlatego też słuchacze zestawionych na zasadzie wypisów stronic literackich nie są bierni, mają świadomość ceny swojego wyrobionego gustu literackiego i ich czytanie nie potrzebuje pośrednictwa krytyka lub autora. Wartość cygara zawiera się w pełnowartościowym odbiorze czy też – słowami Pavicia, Gombrowicza i Kundery – w zdolności odkrycia wszystkich powiązań między hasłami słownika literackiego, zapamiętania głównych «linków» powtarzalności, wiążącej motywy i osoby powieści, a także rekonstruowania tekstu literackiego w jego całości. Wtajemniczony czytelnik to pojęcie, które 1) zawiera w sobie czytelnika poinformowanego, zdefiniowanego przez Stanleya Fisha, 2) nie identyfikuje się z czytelnikiem realnym, ponieważ zastępuje jego nieobecność w autorskiej świadomości, 3) nie jest tożsame z implicytnym, ponieważ przechodzi metamorfozy inicjacji na drodze ku sensowi, wiedzy lub pamięci doskonałej, 4) zawiera w sobie umiejętność elektronicznego czytelnika, zapamiętującego tekst poprzez rekonstrukcję głównych linków, które do niego prowadzą, i 5) może się zlać z cieniem «kulturalnych filologów» – jeśli torcedor z literackiej fantazji Dubravki Ugrešić zapoznał się z całą biblioteką, to byłby „to całkiem jakby to cygaro zwijał własnoręcznie George Steiner". Wizja wtajemniczonego czytelnika personifikuje się w adepcie literackiej inicjacji – pochodzenie jego postaci pozostaje ukryte, wiedzę o świecie przyswaja sobie dzięki „ludzkiemu potowi i rytmowi słów, jakimi napojone jest ciężkie kubańskie cygaro" i liczy jedynie na siebie, porzuconego lub znudzonego przez towarzyszące mu w akcie czytania «literackie ciotki».

Literatura

Alizart, M. Gombrowicz, W. *Entretien avec Jean-Pierre Salgas*, 2000 **http://perso.club-internet.fr/mul/mul17-2.htm**

Pavić, M. *Početak i kraj romana.* **http://www.rastko.org.yu/knjizevnost/pavic/ruski/endofnovelrus.htm**

Iser, W. *The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response.* «Fourth Printing». London, 1987.

Hodrová, D. *Román zasvěcení.* «H & H». Praha, 1993.

Еко, У. *Интерпретация и свръхинтерпретация.* «Наука и изкуство». София, 1997.

Tłum. *Hanna Karpińska*

[29] Cyt. za wydaniem bułgarskim: Угрешич, Д. *Четенето забранено.* «Факел». София, 2002, с. 11.

Why Gombrowicz or How Do the Author Want to Be Interpreted?

The text examines the relationship between critical identification of the literary work and selfidentification of the author as interpreter. The analysis reminds the defence of the concept of Central European novel (Kafka, Musil, Gombrowicz, Kundera) and defines the rhetoric of that critical opinion as selfdefence against violation by national literary. The paper compares work of W. Gombrowicz, M. Kundera, D. Ugresic and M. Pavic and describes the functions of literature as dictionary. The dictionary is a mode to codify the intentions in the literary work with the purpose – dominating of intention of the text over the intention of the reading (*intentio lectoris*). As a favourite Milan Kundera' book *Ferdydurke* is a crucial text in the rhetoric in the paper (as variant of literary initiation).

Dobromir Grigorov. St. Kliment Ohridski University of Sofia, Faculty of Slavic Studies, Associate Professor. Ph. D. Thesis: *Poetics and Rhetoric of the Milan Kundera's Novels.* Monograph: *Milan Kundera and the Knowledge of the Novel.* Sofia, 2001. Publications on Comparative Slavic Literary studies; XXth century Czech Literature; Czech Structuralism; relations between Structuralist Poetics and Reception Theory. Translated novels: *Théta* by Daniela Hodrová. Sofia, 2003.

Rumjana Ewtimowa (Sofia)

Gesty modernizmu i grymasy postmodernizmu (Czechow i Głowacki)

Wstęp

Konieczność wstępu wynika zarówno ze zbytniej ogólnikowości tytułu, jak i ze statusu tego tekstu, pomyślanego jako druga część studium, wynikłego z zaintrygowania dramaturgią Czechowa i jej odczytaniami, dokonywanymi przez szereg współczesnych pisarzy. Jest to część druga, ponieważ kompozycja została podporządkowana chronologii powstania omawianych sztuk Czechowa: *Mewa* (1896) i *Trzy siostry* (1901). Pierwsza z tych sztuk zostaje zestawiona z *Mewą* głośnego w latach 90-ych rosyjskiego pisarza B. Akunina, a druga – z *Czwartą siostrą* Janusza Głowackiego. I właśnie polski tekst jest przyczyną jej obecności w tym tomie[1].

Krótkie streszczenie części pierwszej

Przedstawione w niej zostały różne argumenty na rzecz wyboru dramaturgii Czechowa. Wiążą się one z przekonaniem, że dramaturgia ta może być odczytywana jako część rosyjskiego modernizmu. Wykorzystanych jest kilka podstawowych «atutów» na rzecz tezy głoszącej, że już od czasów Czechowa aż do dnia dzisiejszego nie ma ostatecznej odpowiedzi na pytanie, do jakiego kierunku lub do jakiej szkoły należy ten pisarz.

Dokonana została obszerna retrospekcja podstawowych etapów odczytywania dramaturgii Czechowa, przy czym zaproponowano następującą systematyzację:

Pierwszy – czasy Czechowa. Jest to opisany i scharakteryzowany przełom XIX i XX w., w którym wyróżniają się:

1.1. Autoodczytania Czechowa

1.2. Odczytania dokonywane przez jemu współczesnych, należących do różnych kierunków literackich.

Drugi – dziesięciolecia, pokrywające się z epoką «radziecką», kiedy sposób odczytania warunkowany był przesłankami ideowo-estetycznymi lub ideologicznymi.

Trzeci – okres współczesnego odczytywania od końca XX w. do dziś, w który wchodzą również odczytania postmodernizmu.

Informacja dotycząca epoki współczesnej Czechowowi zaczerpnięta została z kilku podstawowych źródeł. W swoim *Dzienniku* Czechow odnotowuje lub przedstawia innym pisarzom rosyjskim (Tołstoj, Bunin, Gorki) swoje poglądy na temat współczesnego życia literackiego i własnej twórczości. Oceny dotyczące literackiego otoczenia

[1] Część pierwsza włączona została do księgi jubileuszowej, poświęconej 60-leciu urodzin prof. Bojana Biołczewa.

pisarza są lakoniczne. Nie akceptuje on „pretensjonalnej" i „skupionej tylko na sobie" sztuki nowych „dekadentów", zarazem jednak dystansuje się także od tradycji klasycznej.

U Czechowa całe gniazdo semantyczne: «poetyka», «styl», «estetyka», sprowadza się do słowa **talent**. „Ново только то, что талантливо" („Nowość jest tylko tam, gdzie jest talent") – głosi jeden z aksjomatów Czechowa, bliski jego znanemu powiedzeniu: „Краткость – сестра таланта" („Zwięzłość to siostra talentu"). Sentencje zastępują teoretyzowanie, a wyrażeniem poglądów pozostają same teksty.

Czechow nie ma skłonności do formułowania ocen siebie samego jako pisarza i być może właśnie z tego powodu nie określa swojej przynależności do żadnej współczesnej szkoły czy kierunku. Został on jednak uznany przez tworzących i piszących o «nowej sztuce» przełomu wieków.

Wasilij Rozanow, Innokientij Annienski, Dmitrij Mierieżkowski, Andriej Biały, później też formaliści Wiktor Szkłowski i Boris Ejchenbaum, nie mówiąc już o Buninie, widzą Czechowa jako granicę, wyraźnie rysującą się między klasycznym kanonem a modernizmem. Próba modernistów dostrzeżenia w Czechowie «początku» została «zapomniana» przez radziecką historię literatury (1921–1991), odsyłającą Czechowa do klasyków, którzy są nimi dlatego, że są «realistami krytycznymi».

W połowie 80-ych lat XX w. pojawiają się nowe interpretacje twórczości Czechowa oraz metateksty wywodzące się z różnych metodologii. Czechow odczytany został również przez licznych pisarzy współczesnych (Wiktor Jerofiejew, B. Akunin, Michael Green, Janusz Głowacki i in.), z których wielu zalicza się do postmodernistów.

Już ich odczytanie samo w sobie stanowi nader interesujący materiał do analizy. Ich utwory, zestawione z Czechowowskimi oryginałami, stają się jednak również obiektem tych strategii badawczych, które rozpatrują literaturę jako palimpsest, jako transgresyjny akt, jako pole intertekstualności, jako twórczynię symulakrów. Strategie te są stosowane aktualnie, zwłaszcza w celu rozpoznania wynalazczego żywiołu «wielkiego kombinatora», buszującego w literaturze końca XX w. – postmodernizmu.

Jądro tekstu, wydzielonego jako Część pierwsza, nosi tytuł *«Mewa» po «Mewie»*. U podstaw analizy stoi hipoteza, że *Mewa* prowadzi aktywny dialog z poetyką modernizmu. Nie przyjmując programów «współczesnych mu dekadentów», którzy próbują założyć rozwój rosyjskiej literatury pięknej, teatru i innych gałęzi sztuki, Czechow proponuje modele oczekiwanych nowych form. Właśnie ten dramat Czechowa, do którego i Tołstoj, i Bunin, i Nabokow, nie tylko zresztą oni, mają tyle pretensji, jest naznaczony autorskim znakiem unikatowości. Podpis Czechowa położony został pod tekstem, pełnym pułapek, niedopowiedzeń, umowności i być może to stało się przynętą dla następnych pokoleń dramatopisarzy. Właśnie dramat Czechowa wprowadza pierwsze pęknięcia do klasycznego kanonu, które później pogłębią – rozsadzając go – awangarda i teatr absurdu.

Konkretne przykłady potwierdzające ideę, że modernizm Czechowa jest eksplikowany poprzez «gesty», oraz opis ich «wykrzywienia się» w «grymasy postmodernizmu» znajdujemy w *Mewie* B. Akunina[2].

[2] Акунин, Б. *Чайка*. – «Новый мир», 2000, № 4.

Związek miedzy modernizmem a postmodernizmem w obydwu *Mewach* przedstawiony został jako związek miedzy oryginałem a kopią, kontynuującą destrukcyjne elementy, zawarte w tekście Czechowa, wyjaśniającą i przedłużającą linię dewiacji.

Z racji tego, że tekst literaturoznawczy pozostaje w mocnej zależności nie tylko od subiektywnych intencji swojego autora, lecz i od tekstu wyjściowego, odczytanie zestawiające *Trzy siostry* z *Czwartą siostrą* rusza swoją własną drogą. Strategią otwierającą to odczytanie pozostaje oczywiście hipoteza, że dramaty Czechowa zawierają cechy modernizmu.

Część druga. „Smutek to rosyjska medytacja" (Wiktor Jerofiejew)

– W czym głównie różnimy się od wszystkich pozostałych ludzi?
– W nienawiść do linii prostej.
– Kwiatuszki! Pora się zmywać z Moskwy...

W. Erofiejew[3]

Trzy siostry Czechowa mają już sto lat. Ich genealogia jest bogata – «carskie córki», «dziewice czekające na księcia», mityczne istoty, bohaterki literackie[4]. Od swojego pojawienia się w 1901 r. do dziś dnia prowadzą one za sobą długi orszak, którego uczestniczki, noszące inne imiona i ubrane zgodnie ze współczesną im modą, nie puszczają jednak z oka «tych prawdziwych» sióstr[5]. Wśród spadkobierczyń Olgi, Maszy i Iriny są Wiera, Tania i Katia z *Czwartej siostry* Janusza Głowackiego, mimo że sam pisarz twierdzi, że jego sztuka „nie jest wersją czy literacką kontynuacją *Trzech sióstr*. To tylko ironiczna aluzja do Czechowa. Taka sobie próba zapisu szaleństwa i błazeństwa końca wieku. Niski ukłon w stronę piątego żywiołu, czyli pieniądza, który zapanował wesoło nad ogniem, wodą itd. Jest to też opowieść o tym, jak miłość sobie próbuje radzić w ciężkich czasach"[6].

Obydwa tytuły kierują odbiorcę przede wszystkim ku postaciom sióstr. Tu jednak analiza koncentruje się na wyznaczonym obiekcie badawczym – poetologicznych «gestach» i «grymasach». Na rzecz hipotezy o Czechowowskim modernizmie przemawiają w tym przypadku obserwacje związane z chronotopem. «Widzialna» część tekstu (czytanego lub inscenizowanego) *Trzech sióstr* jest posłuszna wymogom «trzech klasycznych jedności».

---

[3] – В чем главное наше отличие от всех прочих людей?/ – Нелюбовь к прямой линии./ - Персики! Пора валить из Москвы... (Ерофеев, В. *Три сестри*. – В: *Енциклопедия на руската душа*. Москва, 1999).

[4] Intertekstualność «trzech sióstr» została oryginalnie odczytana przez L. Dimitrowa w jego pracy *Dramaturgia Czechowa – dynamika niezmienności* (Димитров, Л. *Драматургията на Чехов – динамика на неизменността*. – В: *Руска литература XIX и XX век*. Пловдив, 2002).

[5] Por. Green, M. *The Cherry Sisters*, Петрушевская, Л. *Три девушки в голубом* i in.

[6] Głowacki, J. *Czwarta siostra*. Warszawa, 1999 [tekst na «skrzydełku» okładki].

«Widzialna» jest przestrzeń, zamieszkana przez rodzinę Prozorowów, ukazany czasowy odcinek ich życia, sytuacje, odtwarzające sceniczną rzeczywistość i zamknięte w granicach całości. Poszczególne części mają jednakże zmienioną semantykę. Zamieszkiwana przestrzeń to tylko miejsce zamieszkania, podczas gdy prawdziwy dom został w Moskwie. Korzenie rodziny zostały naruszone, pozbawiona ona została możliwości kontynuowania swoich tradycji, swojego stylu. Nawet ceremonie mają raczej teatralny charakter, ponieważ straciły semantykę gestów komunikacji. (Całowanie ręki, wniesienie samowaru mogą być interpretowane jako gest sentymentalny, ale także jako ironiczny.) Efekt zamiany, zastępstwa leży u podstaw każdego wydarzenia z pierwszego aktu. Replika Olgi, ustalająca na wstępie czas sceniczny, jakby z góry określa jego dwoistość. Jest to dzień, w którym przypada rocznica śmierci ojca i imieniny Iriny. Żałobne wspomnienie i święto wzajemnie sobie zaprzeczają poprzez swoja tragiczną zależność. Święto jest jakby z góry skazane na nieodbycie się, ponieważ odbyła się śmierć, która ostatecznie oddzieliła teraźniejszość od przeszłości. I jakkolwiek «pogodna» wydaje się Irina w swojej białej sukience, to już nic nie może być tak samo, jak przedtem. Obecne życie to stałe rozstawanie z tym, co prawdziwie ukochane i pozostałe we wspomnieniach. W przeszłości życie było, teraz go nie ma. Teraźniejszość to coś zastępczego, w czym stale odczuwany jest brak, nieobecność. Życie na zabitej deskami prowincji jest «czuwaniem nad Moskwą» i z tej racji anuluje potrzebę obchodzenia rocznicy śmierci ojca. Modernizm nie uznaje za wartość egzystencjalnego «tu i teraz», ponieważ jest to profanacja bytu, pusta «maskarada» «cieni» lub «błaznów». W *Trzech siostrach* dzień dzisiejszy, który wyparł «piękne wczoraj», jest wstrętny i budzi odrazę, zmęczenie, nudę. Gesty emocjonalnej ekspresji trzech sióstr są trzema postaciami zdeprymowanej statyczności. Olga jest stale zmęczona, Masza pogwizduje sobie lub deklamuje fragmenty Puszkinowskiej *Bajki o carze Sałtanie* bez związku z ogólnym przebiegiem rozmowy, a skłonna to do płaczu, to do śmiechu Irina jest bliska popadnięcia w histerię. Pojawienie się Natalii Iwanowny – narzeczonej Andrieja – to właściwie realizacja bezguścia i pustki konkretnego otoczenia. Jakkolwiek długi i przewlekły byłby czas egzystencjalny, jest on jednak zamienialny i przewidywalny w swojej powtarzalności. Im więcej znajdujemy w paratekście sygnałów o tym, że bohaterki uświadamiają sobie trwanie swojego osobowościowego czasu (stale konkretyzują swój wiek, wspominają markery, wyznaczające bieg czasu), tym bardziej staje się on «stracony», tym mu jest trudniej wcielić się we wspomnienia. Jest jedno Wspomnienie, którego sens rodzi zarówno marzenia, jak i wizję przyszłości – Moskwa. I im bardziej to «dziś», w którym nieustannie przebywają siostry, oddala się od «pięknego wczoraj», tym odleglejsza i bardziej nieosiągalna staje się też jego projekcja – «przepiękne jutro». W ten sposób, ukazując niemożliwy czas przyszły, czas dramaturgiczny nieodparcie przypomina czas w teatrze absurdu. Refrenowa rozmowa, inicjowana w nierównomiernych interwałach przez Wierszynina, na temat życia za 200–300 lat, wzmacnia abstrakcyjność teraźniejszego, osobowościowego czasu. Zastąpienie czynu bierną kontemplacją, aktywnego stanowiska statyczną refleksją sugeruje rzeczywistą nieobecność życia *hic et nunc*. Słowa wypierają dzianie się i sceniczna rzeczywistość «dzieje się» w słowach. Opowiedziane zostają wszystkie ważne wydarzenia egzystencjalne: śmierć, małżeństwo, zdrada, próba samobójstwa, śmiertelny pojedynek, opowiedziana zostaje przeszłość i przyszłość. To, co «wi-

dzialne», jest unaocznieniem egzystencjalnej pustki, ponieważ pragnienia pozostają tylko w wyobraźni. Zrealizowane pragnienie nie przynosi już oczekiwanej radości. Wymarzona «praca» przekształca się na przykład w udrękę, jeśli realizowana jest w rzeczywistości.

I tak w zetknięciu z konkretami bohaterowie Czechowa ukazują swoją «drugą» twarz, nietkniętą przez moment aktualności. Głęboko poza świadomością implantowany jest «niezwyciężony» marzyciel, który w swym transie wciąż wierzy, że odgadnie «tajemnicę». Z ram informacji o śmierci (na początku ojca, przy końcu – brata) wysnuwa się piękna opowieść o życiu przez «wspomnienie o przyszłości» (na początku minionym – w Moskwie, na końcu – o przyszłym «gdzieś, kiedyś»). I znów Olga kończy akcję sceniczną patetycznym: „Będziemy żyć!" Pozostaje egzystencjalne pytanie: „Po co?" i kurtyna opada, by oddzielić scenę i widzów oraz postawić obie te przestrzenie wyobrażonej egzystencji wobec wiedzy o „absurdalnych ścianach" (Camus).

W *Czwartej siostrze*, jak powinno być w postmodernizmie, przyszłości nie ma (Eco, Epsztejn). Nie jest to wymarzone piękne jutro, nie myśli się o niej jak o «czymś innym». Może ona być tylko i wyłącznie ucieczką i ratunkiem przed okropnością teraźniejszości.

W *Czwartej siostrze* Głowackiego «rzeczy z życia» są «tu i teraz» i spiętrzone zostały na ciasnej «widzialnej» przestrzeni sceny. Wszystko dzieje się «na oczach» wyobrażonego widza – śmierć, uwiarygodniona trupami: matki na początku, Kosti w środku «akcji» i wszystkich osób uczestniczących (z wyjątkiem Babuszki) na końcu; narodziny, seks, pijaństwo (nieustanne), jedzenie, rozbieranie, przebieranie itp.

Umyślna «widzialność» przekształcona została w widowisko, obnażające życie «teraz» i jego niepowabność. Zburzone zostały kanony, stereotypy, jedynym «opłakującym» piękną, «dumną» i «wspaniałą» przeszłość jest generał, który jednak zarazem jest tożsamy z „nowym żywiołem" (Głowacki). Z ziejącej przepaści między «niepowracalną» przeszłością a niejasną przyszłością wyziera Chaos. I bohaterowie Głowackiego, choć wykrzywiający się w groteskowych grymasach, są jednak tragicznie «ukrzyżowani» na swej nieumiejętności i niewiedzy.

Każda próba przeniknięcia poza zaczarowany krąg kończy się krachem. Z incestu teraźniejszości z przeszłością rodzą się potwory, gdyż normalne poczęcie jest niemożliwe. Zrodzona przez Wierę Nadzieja wraz z „pierwszym łykiem powietrza" sięga po swoją „ulubioną zabawkę" – kałasznikowa, i tuż przed *happy endem* zabija zgromadzoną rodzinę: mamusię z tatusiem, ciocię Katię, laureata «Oscara» – Johna itd. itd. Babuszkę uratowała kamizelka kuloodporna, która poza życiem dała jej też dużo pieniędzy.

> Policja próbuje wyjaśnić, skąd noworodek wziął kałasznikowa i czy działał sam. Ja wiem, że działał sam, bo tam byłam. A ocalałam, chwała niech będzie Bogu, tylko dlatego, że miałam na sobie moją kamizelkę kuloodporną, zaprojektowaną przez Iwana Iwanowicza Zosimowa, która będzie zaprezentowana w jego jesiennej kolekcji...[7].

[7] *Ibidem*, s. 145.

Fabuła akcji, thriller, iluzje Globalizacji, „tajemnice niebezpiecznych kontaktów" z przeszłością, której «chip» jest niewątpliwie ukryty w tym, co nieuświadomione – taki jest świat dnia dzisiejszego, zwalony na «biedną głowę» Czechowa. Być może smutna i nieubłagana Mądrość, jakiej postmodernizm odmawia swoim współczesnym, stanowiłaby tu dobre zakończenie: „Jego kamieniami – w jego głowę".

Tłum. *Hanna Karpińska*

The Gestures of Modernism and the Grimaces of Postmodernism (Chekhov and Głowacki)

This paper has been construed as the second part of an essay on Chekhov's dramas and their interpretations by a number of modern writers. The paper presents the main reasons for selecting Chekhov's works based on the understanding that they can be read as integral to Russian Modernism. The paper contains a summary of the main ideas of part one entitled 'Seagull' after 'Seagull'. The author believes that Chekhov's Modernism is revealed through gestures that are deformed into 'grimaces of Postmodernism' in the play of B. Akunin. The second part presents an interpretation of Chekhov's *Three Sisters* and Janusz Głowacki's *The Fourth Sister*. The included analysis is focused mostly on the targeted subject of analysis: the poetological 'gestures' and 'grimaces'. In *Three Sisters* the modern has replaced 'the beautiful past'. Hence, it is repulsive, boring and tiring. The gestures of the three sisters' emotional expression present the three faces of depressed statics. The 'today' that is the permanent abode of the sisters is becoming ever more remote from the 'beautiful yesterday' and its projection onto the 'wonderful tomorrow' is getting ever more distant and out of reach. In *The Fourth Sister* there is no future, as one would expect from Postmodernism anyway. The future is not the cherished beautiful tomorrow; it is not perceived as something different. It can only be related to survival – avoiding the horror of the present. In Glowacki's *Fourth Sister* 'the facts of life' happen 'here and now'; they are cluttering the narrow, 'visible' space of the stage. Everything takes place 'before the eyes' of the imagined viewer. Actions, thrillers, globalisation illusions, 'dark and secret links' with the past whose 'chip' has been undoubtedly hidden in the subconscious: this is the world of today dumped on Chekhov's 'poor head'.

Rumyana Evtimova: Associate Professor at the Department of Russian Literature, Sofia University; Ph.D. Lectures and seminars on History of the Russian literature of 20th c.; Specialised Lecture Courses: Narrative Structures in Russian Prose, Motivology of the Russian Poetry of the «Silver Age», Poetry of Russian Emigrants. Translator from Russian, Byelarussian and Polish. The main publication of R. Evtimova are in the field of Russian and Comparative Slavic Studies: *Symbol and Motive in the Poetry of V. Brusov and A. Beli.*

Moris Fadel (Sofia)

Paul de Man a postmodernizm

W swoich późnych tekstach Paul de Man przystępuje do rewidowania pojęcia historii, w której decydujący głos przyznany został wydarzeniu: „historia [...] myślana jest jako zdarzenie, jako wydarzenie"[1]. Czym jednak jest wydarzenie? Dlaczego właśnie jemu nadane zostało takie znaczenie?

W powiązaniu historii z wydarzeniem nie ma nic bulwersującego. Dawno przekształciło się ono w coś oczywistego, niepodlegającego dyskusji. Trudno byłoby wyobrazić sobie historię, która byłaby wolna od obecności wydarzenia, która nie składałaby się z wydarzeń lub nie opowiadała o wydarzeniach. Status wydarzenia jest jednak zminimalizowany. Jest on przytłoczony szerszymi konceptualnymi ramami ideologicznymi, w których się myśli i w które się wpisuje wydarzenie. Jego unikalność jest represjonowana poprzez włączenie do kontekstualizujących ją i interpretujących strategii narracyjnych. „Często przypisujemy historii współczesnej zasługę zniesienia przywilejów przyznanych kiedyś zdarzeniu jednostkowemu i wydobywaniu na jaw długofalowych struktur" – mówi Michel Foucault w *Porządku dyskursu*[2].

W zdaniu tym ważne jest pojęcie «czas» („longue durée"). Powiązanie «historia – czas» jest nie mniej trwałe od powiązania «historia – wydarzenie». Historia posiada , co jest w czasie. Być w czasie oznacza nie być identycznym z pierwotnym «siebie», nieniać się. A zmiany to różnice. Uwidaczniają się one w wydarzeniach. Upadek muru berlińskiego jest znakiem, że coś się wydarzyło w najnowszej historii Europy, że Europa już nie jest taka, jaka była w okresie zimnej wojny. Co więc za tym idzie, połączenia «historia – czas» i «historia – wydarzenie» integrują się w jedną strukturę: «historia – czas – wydarzenie», budującą dyskursy tego, co Foucault nazywa „współczesną historią".

Dwa spośród elementów tej struktury – historia i wydarzenie – obecne są u De Mana. Pod znakiem zapytania pozostaje czas. Czy De Man się od niego odżegnuje? Istnieją podstawy do wyciągnięcia takiego wniosku. „Historia nie jest [...] pojęciem czasowym, nie ma nic wspólnego z czasowością..."[3]. Jeśli tak jest, jeśli w ogóle jest możliwe, by historia była myślana poza rozumieniem czasu, poza kategoriami przeszłości, teraźniejszości i przyszłości, poza jej pojmowaniem jako proces, ruch, wtedy sprowadziłaby się ona tylko do wydarzenia. Do pojedynczych, niepowtarzalnych wydarzeń, które się zdarzają, nie tworząc spójnych całości, do jakich skonstruowania dąży tradycyjna historiografia, ale też bez powstawania między nimi luk, w które jest zaangażowany antytradycjonalistyczny genealogiczny projekt Foucault, ponieważ

[1] De Man, P. *Ideologia estetyczna*. Przełożył A. Przybysławski. Gdańsk, 2000, s. 206.

[2] Foucault, M. *Porządek dyskursu : Wykład inauguracyjny wygłoszony w Collége de France 2 grudnia 1970*. Przełożył Michał Kozłowski. Gdańsk, 2002, s. 39.

[3] *Ibidem*.

luka staje się rozpoznawalna pod względem ciągłości, a ta nie istnieje w poglądach późnego De Mana na historię.

Mimo wszystko jednak być może istnieje dla czasu jakieś miejsce. Uwidoczniłoby się ono, gdybyśmy stwierdzili identyczność wydarzenia i czasu. Posiadają one bowiem tę samą cechę charakterystyczną, którą jest różnica. Wydarzenie zmienia. Dzieli ono świat na «przed» i «po» sobie. W ten sposób dokonuje ono tego, co robi i czas.

Mimo to wydarzenie–czas lub czas–wydarzenie nie może być postrzegany jako mijający. Mijanie jest bowiem związane z pojęciem ciągłości, a tej brak w poglądach De Mana na historię. Wydarzenie–czas lub czas–wydarzenie sprowadza się do pojedynczego momentu, do chwili, która jednak nie tworzy związku z innymi chwilami, nie łączy się z nimi. U De Mana historia dystansuje się od totalności w możliwie najbardziej radykalny sposób. Podobnie też brakuje w niej jakiegokolwiek śladu udziału człowieka. Nie jest ona robiona przez jednostkę, naród, klasę lub partię. W tym sensie czas, pojmowany jako wydarzenie, jest oddzielony od subiektywizmu i doświadczenia. Nie jest on „formą [...] oglądania nas samych i naszego wewnętrznego stanu"[4], jak twierdzi Kant i – pod wpływem tego określenia – tradycje nowoeuropejskiej filozofii; bliższy jest raczej obiektywnemu czasowi z fizyki Newtona, tyle tylko, że nie da się sprowadzić do pojęć jedności i procesualności.

Problematyczny status czasu utrudnia lub uniemożliwia przekształcenie historii u De Mana w dyskurs. Dyskurs rozkłada się w czasie. Uważniejsza obserwacja wskazuje jednak, że sytuacja jest nieco bardziej skomplikowana. Dyskurs rozpościera się w tym, co sam konstruuje. Tworząc wrażenie, że podąża za czasem, że się w nim rozciąga, w gruncie rzeczy lokuje się on i rozwija w czasowym modelu stopniowo rozwijającej się gry pomiędzy podobieństwem a różnicą. Model ten jest nie do zastosowania w przypadku pojmowania historii u De Mana. Nie zakłada ono gry pomiędzy podobieństwem a różnicą.

Jeśli przekształcenie historii w dyskurs napotyka na przeszkody, to pod znakiem zapytania staje także tradycyjne powiązanie historii i polityki, historii i władzy, ponieważ polityka sytuuje się w sferze dyskursu. Słabną również motywacje dyskursów o historiografii, które przedstawiają historię i jednocześnie realizują wobec niej akty władzy, przekształcają ją w ekonomię, uprzywilejowując jedne wydarzenia lub interpretacje w stosunku do innych.

Historia u De Mana nie może się przekształcić w opowiadanie. Jest ona tym, czego nie dałoby się opowiedzieć, punktem, granicą, gdzie opowiadanie nie mogłoby się stać, niemożliwością, czymś dla niego nieosiągalnym, niedającym się opowiedzieć. Jeśli do pojmowania historii u późnego De Mana zastosujemy znane typologiczne zróżnicowanie jednego z teoretyków postmodernizmu – Jean-Francois Lyotarda – między «metaopowiadaniem» czy «wielkim opowiadaniem», jako związanym z modernizmem, a «małym opowiadaniem», jako obecnym w postmodernizmie, wtedy okaże się, że to pojmowanie nie jest ani modernistyczne, ani postmodernistyczne, ponieważ problematyzuje ono swoją własną opowiadalność, rozrywając w ten sposób tradycyjne i dawno przyjęte niemal jako zjawisko przyrodnicze powiązanie «hi-

[4] Kant, I. *Krytyka czystego rozumu*. Z oryginału niemieckiego przełożył oraz opatrzył wstępem i przypisami R. Ingarden. T. I. Warszawa, 1986, s. 111.

storia – opowiadanie». De Man nie mieści się ani w niezrealizowanym, zamkniętym lub niezakończonym (zgodnie z różnymi jego ocenami) projekcie modernizmu, ani w postmodernizmie.

Rozważając problem historii mówiliśmy także – więcej lub mniej – o rzeczy zdaniem De Mana dla niej najistotniejszej – wydarzeniu. W *Porządku dyskursu* Foucault zwraca uwagę na konieczność zbudowania filozofii wydarzenia: „jaki status należy nadać samemu pojęciu wydarzenia, które tak rzadko brali pod uwagę filozofowie?"[5]. Nakreśla on pełen sprzeczności obraz tego pojęcia. Z jednej strony wydarzenie nie jest pomyślane jako posiadające charakter substancjalny i metafizyczny. Nie ma ono wyraźnej, określonej tożsamości, nie jest czymś trwałym, zawsze rozpoznawalnym w jeden i ten sam sposób, nie ma formy, nie należy do rzeczy oczywistych, innymi słowy – nie wiadomo w ogóle, czy czymś jest. „Wydarzenie nie należy do porządku ciał"[6] – twierdzi Foucault.

Dziwne pojęcie materialności, użyte wobec pojęcia wydarzenia, pojawia się u De Mana, który pisze „o materialnym zdarzeniu, czymś, co zdarza się materialnie, co wyciska swój ślad w świecie, co powoduje zmianę w świecie jako takim"[7]. Tu zdarzenie jest określone przez działanie. Robi ono coś, przy tym bez naszego udziału, bez ingerencji subiektywizmu i czynników będących poza nim. Zdarzenie jest działaniem, oddzielonym od tego czy tych, którzy nim kierują, którzy działają. Jest ono wykonaniem bez wykonawcy.

Będąc samo w sobie działaniem, zdarzenie nie mieści się w rozpowszechnionym pojmowaniu materialności. Nie jest ono ciałem, nie jest ukształtowane. Mimo wszystko jednak De Man twierdzi, że jest materialne. Czy to twierdzenie nie jest bliskie paradoksowi Foucault, który wiąże wydarzenie z „bezcielesnym materializmem"[8]?

Być może bylibyśmy w stanie dotknąć szczególnego rodzaju «materializmu», przyjrzawszy się bliżej zwrotowi „wyciska swój ślad w świecie" („leaves a trace on the world"), poprzez który zostało scharakteryzowane «materialne zdarzenie». Słowo *trace* ma wiele znaczeń. To i 'ślad', i 'znak'. Ślad i znak nie są czymś materialnym w tradycyjnym sensie tego słowa. Nie są one ciałem. Ich funkcją jest kierowanie ku ciałom i materiom, które nie są obecne, których nie ma.

Trace to jednak także 'blizna'. W bliźnie już czuje się materialność. Nie jest ona ciałem, lecz jest umiejscowiona i rozpoznawalna, oznacza terytorium, gdzie zdarzenie się odbyło. Blizna to rana, spowodowana przez zdarzenie. Jest ona wynikiem jego działania, działania, którym ono samo jest. Rana to miejsce bólu. Ból nie jest materialny i mimo to czujemy go jako obecny tu-i-teraz, pozostawiony przez coś, co jest obce, inne w stosunku do nas, co nie jest naszą fikcją. Można by powiedzieć, że wydarzenie i jego następstwa – znak, ślad, blizna – posiadają cechy «materialnej bezcielesności» bólu. Są one bólem, niezależnie od tego, czy jest to ból szczęścia, czy cierpienia.

---

[5] Foucault, M. *Op. cit.*, s. 41.
[6] *Ibidem.*
[7] De Man, P. *Op. cit.*, s. 204.
[8] Foucault, M. *Op.cit.*, s. 60.

Ten ostatni ból – cierpienia – odzwierciedla się w pewnym wydarzeniu, które z powodu zmian, jakie spowodowało i jakie długo będą dawały się odczuć, być może najbardziej zasługuje na nazwanie go «wydarzeniem»: mowa o tym, co się stało 11 września 2001 r. Gdybyśmy spróbowali (i gdyby to było możliwe) uchylić przesłonę ideologizacji i interpretacji – które, jak wszystkie ideologizacje i interpretacje, mają na celu ukrycie i złagodzenie wstrząsu, wywołanego przez to wydarzenie – wtedy zauważymy, że to, co zaszło, ukazuje nieznośną i dobrze znaną obecność śmierci. Działanie, jakie odbyło się 11 września, było działaniem śmierci.

Szok, jaki ono wywołało, jest znamienny. Z jednej strony wydawałoby się, że nie powinien być aż tak mocny. Przecież śmierć jest czymś, co znamy od dziecka, z czym nieuchronnie zderzamy się przy stracie bliskich osób. Z drugiej jednak strony na nowoczesnym Zachodzie jest ona stale ignorowana i marginalizowana. Medycyna zajmuje dziś tak ważne miejsce, gdyż u jej podstaw leży niewypowiedziana obietnica osiągnięcia kiedyś uleczalności wszystkich chorób, doprowadzenia do pełnego zwycięstwa życia. Świat Internetu, «sieci», jest światem pozytywnym. Jedyną negatywną cechą, jaką posiada, jest brak negatywności. Jest to pole nieustającej gry reprezentacji, transformacji jednej reprezentacji w inną, czemu nie towarzyszy ból, strata, ostateczne rozwiązanie – jest to jakby realizacja postmodernizmu.

To, co się stało 11 września, było inkrustacją negatywnego doświadczenia w kraj, w którym postęp technologiczny pozwolił, by takie idee jak «hipertekstu» (Roland Barthes), «kłącza» (Deleuze i Guattari) czy «biblioteki» (Borges) przekształciły się w codzienność. W takich ideach możliwość działania jest wątpliwa. Działanie oznacza radykalną zmianę i nieprzewidywalność, rozerwanie następowalności czasu, sprowadzenie czasu do pojedynczej chwili. Zmiany w «hipertekście», «kłączu» czy «bibliotece» mogą się nawet zdarzać, ale są one zawsze nieprzewidywalne, ponieważ nie dotyczą samych ram «hipertekstu», «kłącza» czy «biblioteki». To samo można tez powiedzieć o postmodernizmie, o świecie «sieci». 11 września niespodziewanie zrehabilitował działanie, a zatem też zdarzenie i historię, które dla De Mana są z nim związane. Dlatego też gdybyśmy chcieli odczytać bolesne znaki i ślady tego, co się stało, to świadczyłyby one o deprecjacji postmodernizmu. Można na jego temat w dalszym ciągu teoretyzować, ale już nie będzie on adekwatny w stosunku do aktualnej sytuacji.

Trudno jest powiedzieć, jak ta deprecjacja może się odbić na sposobie myślenia o literaturze. Nie jest jednak wykluczone, że pod znakiem zapytania stanie takie jej rozpatrywanie, które ją dystansuje od materialności, widząc ją na przykład jako fikcję lub też reprezentację innej reprezentacji.

Tłum. *Hanna Karpińska*

Paul de Man and Postmodernity

The paper examines the concept of history in the late works of Paul de Man. It tries to use this concept as an opportunity for critique of postmodernity. De Man's interpretation of history differs from its traditional understandings, which connect history with time and

story. De Man challenges this relation. According to him history is what cannot be narrat
it is the point where the story couldn't take place. At the end of the paper is suggested
interpretation of the notion «material occurrence» in De Man.

Maurice Fadel was born in 1973. He graduated Bulgarian Philology and Philosophy
the St. Kliment Ohridski University of Sofia. In 2002 he defends a dissertation on Histo
and Interpretation in Paul de Man's Conceptions. He is the author of the book *Paul de Ma*
Experiments with the Impossible which is the first monographic examination in Bulgaria of th
American literary scholar Paul de Man.

Płamen Antow (Sofia)

Bułgarskość i postmodernizm

1. Jedną z ambicji tego tekstu jest prowokacyjna próba podważenia obowiązującej mocy ogólnie przyjętego poglądu o uniwersalnym charakterze postmodernizmu. Za pozycję wyjściową mógłby nam posłużyć fakt, że cechą wyróżniającą bułgarskiego postmodernizmu jest to, że jego najpełniejsza i najbardziej wartościowa realizacja pojawiła się w poezji. Podczas gdy proza jest w większym stopniu skłonna do podporządkowywania się uniwersalnym, importowanym z zewnątrz schematom i modelom, to poezja ogarnięta jest dążeniem do ich rozbijania w celu odejścia od paradygmatu i wyrażenia dzięki temu jakichś specyficznych cech narodowych. Możliwym wytłumaczeniem mogłoby być to, że poezja, będąc najbardziej pierwotną formą piśmiennictwa (pierwotną w sensie wiodącym ku magii), jest najbardziej związana z tym, co atawistyczne, nieuświadomione, wewnątrzosobowe.

To właśnie jest bezpośrednim przedmiotem tego tekstu, poświęconego bułgarskiej prozie postmodernistycznej lat 90-ych XX w., widzianej przez pryzmat jej specyficznego zainteresowania synkretycznym obrazem bułgarskości. Najwyraźniej to zainteresowanie zostało wyrażone w serii tytułów autorów, głównie z kręgu tygodnika «Literaturen westnik», wydanych w latach 1994–2000: *Źródło brzydko-pięknych* (*Изворът на грознохубавите*) Ani Iłkowa (1994), *Bułgarskie wypisy* (*Българска христоматия*) – zbiorowa mistyfikacja Bojko Penczewa, Georgi Gospodinowa, Płamena Dojnowa i Jordana Eftimowa (1995), *Czereśnia pewnego narodu* (*Черешата на един народ*) Georgi Gospodinowa (1996), *Wiszące ogrody Bułgarii* (*Висящите градини на България*) Płamena Dojnowa (1997), *Bułgarskie etniczne ciało* (*Българско народностно тяло*) Bożidara Bogdanowa (1997), *Zejście do Egiptu* (*Слизане в Египет*) Bojko Penczewa (2000) i in.[1], jak również w ważnym piśmie «Byłgarski mesecznik» («Български месечник»), które pojawiło się w 1997 r. Kierunek ten, wewnętrznie wyodrębniony i skonceptualizowany, stał się jedną z dominant młodej bułgarskiej poezji lat 90-ych, a naszym osobistym zdaniem jest on jej najważniejszym zjawiskiem.

Bułgarski postmodernizm rodzi się pod sam koniec lat 80-ych jako protest przeciwko rozpadającemu się socjalizmowi – pierwszej «wielkiej opowieści», którą należało poddać dekonstrukcji. Początki związane są z kręgiem intelektualnym «Sintez», czyli z filozoficzną eseistyką takich autorów jak Aleksandyr Kiosew, Władisław Todorow, Iwajło Diczew, Iwan Krystew, oraz z «samizdatowskimi» pismami «Głas» i «Most» Władimira Lewczewa i Edwina Sugarewa. W poezji ten wczesny etap buł-

[1]Tu nieskromnie dodałbym także jedną ze swoich książek – *Sentymentalna geografia* (*Сантиментална география*, 2000) – nie tylko jako przykład tego, jak czasem literaturoznawcze namiętności określają poetycką inwencję, lecz i z powodu jej ambicji poetyckiego podsumowania i wypowiedzenia, tj. w jakimś sensie zamknięcia bułgarskiego postmodernizmu lat 90-ych w kategoriach problemu Ojczyzny. Nie odbiegnę zbytnio od prawdy dodając, że niniejsze studium ma swój pierwowzór właśnie w tej książce.

garskiego postmodernizmu przejawia się najbardziej zdecydowanie w działalności kręgu «Petyk 13», a przede wszystkim w performance'ach Bojko Łambowskiego i Mireli Iwanowej, przy czym swoje szczytowe uzewnętrznienie znajduje w tomiku Bojko Łambowskiego *Pąsowa dekadencja* (*Ален декаданс*, 1991), jak również w pierwszych wydanych po 10 listopada 1989 r. tomach Konstantina Pawłowa: *Zjawienie* (*Появяване*, 1989), *Agonio słodka* (*Агонийо сладка*, 1991), *Zabójstwo śpiącego człowieka* (*Убийство на спящ човек*, 1992), zawierających głównie dawniej napisane utwory. Tu wielkim obiektem ironicznie-parodiowej dekonstrukcji jest umierająca «na żywo» totalitarna rzeczywistość. W tym swoim wczesnym okresie – mniej więcej do 1992–1993 r. – bułgarski postmodernizm, z powodu nacisku aktualnego kontekstu politycznego, wyraża się w ekstatycznym «rewolucyjnym» języku «klasycznej» awangardy lat 20-ych. Specyficzne dla postmodernizmu zjawiska (ironia, parodia, rehabilitacja codzienności, banału, antypoezji, dekonstrukcja języka ideologicznego) są w skomplikowany, przypominający collage, sposób połączone z typową modernistyczną gestykulacją – zaangażowanie polityczne, upodobanie do prowokacji i skandalu, podkreślona skłonność do somatyzacji poetyckiego przesłania poprzez specyficzny rodzaj performance'u, pociąg do pisania manifestów. Z powodu tego wszystkiego okres ten określony został jako neoawangarda[2].

Stopniowo, w ciągu kilku lat, postmodernizm zdołał wyklarować swoja poetykę, uwolnić się od modernistycznych kompleksów. W sensie, który nas tu interesuje, decydująca była książka Ani Ilkowa. «Rozprawiwszy» się z socjalizmem, młoda bułgarska poezja skierowała się ku prawdziwej metaopowieści – bułgarskość jako najbardziej wartościowy przejaw najgłębszych wspólnotowych identyfikacji. To zainteresowanie bułgarskością wyraża się przede wszystkim w wykorzystywaniu dziewiętnastowiecznego etnocentryzmu, w którym krystalizuje się nowoczesna bułgarska tożsamość, w wyraźnym zainteresowaniu w ogóle okresem bułgarskiego Odrodzenia – epoki, która stworzyła genetyczne podstawy bułgarskiego myślenia-o-sobie-samym.

2. Metaopowieść bułgarskości jest tylko na pierwszy rzut oka szczegółowa. W gruncie rzeczy jest to fundamentalna opowieść o bułgarskim modernizmie, zawierająca w sobie ważne opowieści o historii, wiedzy, wolności, pracy, języku, narodzie, państwowości. Jej realizacja w formie łańcucha emancypacji – narodu poprzez historię, jednostki poprzez naród – stanowi specyficzny refleks uniwersalnego projektu oświeceniowego, raczej jego metonimię niż kalkę. Uwzględniając specyfikę konkretnej sytuacji społeczno-politycznej, a przede wszystkim szczególne miejsce, jakie w niej zajmują problemy państwowości i religii (wiary), możemy stwierdzić, że bułgarski projekt oświeceniowy w pełni wpisuje się w klasyczne definicje modernizacji: „powstawanie kapitału i gromadzenie zasobów; rozwój sił wytwórczych i wzrost wydajności pracy; centralizacja władzy politycznej i kształtowanie się narodowych tożsamości; upowszechnienie praw politycznego uczestnictwa, urbanistycznych form życia, formalnej edukacji szkolnej; sekularyzacja wartości i norm itd."[3]

---

[2] Дойнов, Пл. *Към началата на българския неоавангард*. – «Литературен вестник», бр. 16, 29.04. – 5.05.1998; Дойнов, Пл. *90-те: разграниченията и близостите на свободата*. – «Литературен вестник», бр. 35, 4–10.11.1998.

[3] Habermas, J. *Filozoficzny dyskurs nowoczesności*. Przekład M. Łukasiewicz. Kraków, 2000, s. 10.

Właśnie osiągnięcie bułgarskości jako koncentracji wszystkich emancypacji politycznych, gospodarczych i kulturalnych konstytuuje bułgarską nowoczesność w XVIII i XIX w. jako specyficzny wysiłek zmierzający ku przyłączeniu do tego, co uniwersalne, ku wyjściu z zaściankowości, anonimowości, ahistoryczności i wejściu w uniwersum historii.

Model bułgarskości jako wspólnotowej identyfikacji, bazującej na świadomości historii, wyznaczony został oczywiście przez Paisija Chilendarskiego. Poprzez jego *Słowianobułgarską historię* bułgarski byt wydobyty został z mityczności i cyrkularności i umieszczony w otwartej perspektywie linearnej chronologii. Mityczna wspólnota została ideologicznie przetransformowana w nowy typ wspólnoty historycznej, już nie folklorystyczno-patriarchalnej, lecz historycznie zdeterminowanej, spojonej nowoczesną ideą narodu, tj. ideą wspólnego terytorium, wspólnego języka, ale przede wszystkim wspólnej historii[4].

3. Wiadomym jest jednak, że wiek XVIII, odkrywając historię, wciąż jeszcze postrzega ją w sposób palingenetyczny, jako powtórzenie jakiegoś archetypu. Według znanej obserwacji Benjamina rewolucja francuska zawiera w swojej własnej autorefleksji idealny obraz republiki rzymskiej, „cytuje ją"[5]. Wyznaczając perspektywę linearną, *Słowianobułgarska historia* jednocześnie w sposób retro-utopijny umieszcza historyczną teleologię w mitycznie wysublimowanej historii – bułgarskim «raju utraconym», który powinien zostać odtworzony.

W gruncie rzeczy nowoczesność nie odtwarza po prostu jakiegoś pierwotnego wzorca; tworzy ona tylko wzorzec nostalgicznie wyobrażony przez siebie samą. Sama mityczność stanowi produkt nowoczesności. To, co mityczne, nie istnieje w swojej własnej autorefleksji, stanowi ono nostalgiczny produkt rozumu. Sama mitologiczna starożytność jest produktem właśnie Oświecenia i jego wyobrażeń[6]; nie jest ona autentyczna. Nowoczesność retrospekcyjnie tworzy swoje własne «inne», aby dokonać samoidentyfikacji poprzez jego przezwyciężenie. Samo to przezwyciężenie stanowi jednak złożony, ambiwalentny proces – proces nie po prostu i nie tyle odchodzenia od korzeni, wyzwolenia z mitu, ile uświadomienia tego procesu jako tragicznej sytuacji. Horkheimer i Adorno wyraźnie podkreślają to tragiczne szczytowe napięcie nowoczesnej świadomości, rozdartej między porywem przezwyciężenia mitycznych bohaterów a niejasną nostalgią za utratą mitycznej całości świata, rodzącej marzenie o powrocie do niej[7].

Jak się okazuje, taki powrót do tego, co mityczne, wspólnotowe, rodowe, jest możliwy do zrealizowania (i zrealizowany) przez literaturę. Po rozpadzie teocentryzmu w trakcie przechodzenia od mitu do nowoczesności to właśnie sztuka kompensuje kry-

---

[4]Problem ten rozpatrzony jest w: Еленков, Ив. *Версии за българската идентичност в модерната епоха.* – В: *Защо сме такива?* Изд-во «Просвета». София, 1994.

[5]Benjamin, W., cyt. według wydania bułgarskiego: Бенямин, В. *Върху понятието за история.* – В: *Художествена мисъл и литературно самосъзнание.* «Наука и изкуство». София, 1989, с. 530.

[6]Według logiki Nietzschego: Nietzsche, F. *O pożytkach i szkodliwości historii dla życia : 3.* – In: *Niewczesne rozważania.* Przełożyła M. Łukasiewicz. Kraków, 1996.

[7]Horkheimer, M., Adorno, T. *Dialektyka Oświecenia : fragmenty filozoficzne.* Przełożyła M. Łukasiewicz. Warszawa, 1994. (Wydanie bułgarskie: Sofija, 1999)

zys religii. Dla nas jest tu ważne pryncypialne stwierdzenie Gadamera, że „oderwana [...] od swych religijnych tradycji, kultura zaczyna zaraz oczekiwać od sztuki więcej, niż to odpowiada świadomości estetycznej patrzącej «z perspektywy sztuki». [...] Twórca jest czymś w rodzaju «świeckiego zbawiciela»"[8].

Mówiąc o ważnej roli historii dla projektu nowoczesności, Lyotard kładzie nacisk na jej ambiwalentny charakter – jest ona nie tylko nauką, lecz i «powieścią»[9], tj. czymś opowiedzianym, narracją ze swą wewnętrzną koherentnością i teleologicznością. Sama opowieść stanowi niezbędny i wystarczający autorytet w mitycznej przestrzeni, czyli w przestrzeni zbiorowej narodowej mentalności. Tożsamość każdej wspólnoty osiągana jest za pośrednictwem i wewnątrz samej opowieści o niej – opowieści jako historia, chronologia, paradygmat legitymujących autorytetów: tematów, dat, nazwisk.

Adekwatną opowieścią o bułgarskości okazała się bułgarska historia, ale nie w «twardym», epistemologicznym sensie (*history*), tylko w skrajnie «złagodzonym» gatunku «powieściowym» (*story*). Metaopowieść bułgarskości całkowicie pokrywa się z metaopowieścią literatury bułgarskiej, w której i poprzez którą została ona nie tylko sformułowana, lecz i performatywnie wyartykułowana. Moglibyśmy określić literaturę bułgarską jako magiczny kompleks rytualny, oparty na fatycznej funkcji słowa, poprzez który zbiorowość kompensacyjnie, fantazmatycznie realizuje swoje zapotrzebowanie na okresową restaurację mitu. Literatura, w której tkwi nieuświadomienie mitu (jako że ona sama genetycznie stanowi zdegradowany mit), jest ze swej strony nieuświadomieniem oświeceniowego rozsądku; za jej pośrednictwem nowoczesność fantazmatycznie, onirycznie realizuje swoją nostalgię za utraconą integralnością mitu.

W swoim gatunkowym rozdarciu miedzy historią a literaturą, naukowością a poetycznością, z siłą oddziaływania wynikającą zarówno z dowodów epistemologicznych, jak i z sugestii sakralnie uwzniośloneg słowa, *Słowianobułgarska historia* wyznacza nostalgiczny, retro-utopijny model bułgarskości-w-sensie-literackim – niezbędną metaopowieść o bułgarskiej nowoczesności, tęskniącą za historią i atawistycznie pamiętającą mit. Przekazując historię jak mit, jest on zawsze skłonny widzieć jej I w osiągnięciu utraconego początkowego stanu *in illo tempore*. Kontaminacja między historycznym a mitycznym, linearnym a cyrkularnym, prospektywnym i retro-utopijnym, wyznaczona przez *Słowianobułgarską historię*, staje się cechą określającą bułgarskiego etnocentrycznego modernizmu. I o ile z początku bułgarskie Odrodzenie wywodzi swoją własną teleologię od «świętych dziejów» drugiego państwa bułgarskiego [XII–XIV w. – Przyp. tłum.], to po jej zrealizowaniu, w 1878 r., ono samo przekształca się w niezbędny mit, w którym bułgarskość nostalgicznie osiąga samą siebie w wystarczającym, idealnym i całościowym obrazie (u Iwana Wazowa, Zachari Stojanowa, a później Petyra Mutafczijewa i Iwana Chadżijskiego). Retro-utopijny mo-

[8] G a d a m e r, H.-G. *Prawda i metoda : zarys hermeneutyki filozoficznej*. Przełożył B. Baran. Kraków, 1993, s. 110.

[9] L y o t a r d, J.-F. *Postmodernizm dla dzieci : korespondencja 1982–1985*. Przełożył J. Migasiński. Warszawa, 1998, s. 33.

dus bułgarskości, którym przepojony jest bułgarski modernizm, wpływa, jak próbuje udowodnić ten tekst, również na postmodernizm.

4. Wychodząc z myśli Owensa, że postmodernizm likwiduje opozycję «przyroda – kultura»[10], jako że przyroda jest unicestwiona przez swoje własne wtórne reprezentacje, możemy skonstatować zniknięcie historii jako czegoś pierwotnie oznaczalnego; została ona zastąpiona przez kanon literacki. Ponieważ bułgarskość okazała się faktem literackim, w latach 90-ych postmodernizm zmuszony jest do jej utożsamienia ze swoim własnym obrazem w etnocentrycznym dyskursie o literaturze. Wyobrażenie pierwotnego archetypu zastąpione zostało siecią jego powtórzeń/interpretacji. Obiektu nie ma; sam obiekt jest retrospekcyjnie skonstruowany przez sieć swoich własnych interpretacji.

Metaopowieść bułgarskości pokryła się z metaopowieścią bułgarskiej literatury-jako-kanonu, jako że to, co mitologiczne, nie jest po prostu treścią, tematem opowieści, lecz jest samą opowieścią. Wiedza narracyjna jest ponadczasowa, ponieważ – jako czasowy kwazar – pochłonęła wszystek czas. Mówiąc o niej i opierając swoją tezę na przykładzie z empirycznej antropologii, Lyotard podkreśla doskonałą identyfikację nadawcy komunikatu i jego odbiorcy; opowieść zawsze jest przekazem, opowiadający sam się określa jako (były) słuchacz[11].

Teleologia opowieści nie leży nigdzie poza opowieścią, tkwi ona w niej samej. Mit nie przypomina przeszłości; tworzy on ją onirycznie w performatywnym akcie samego opowiadania. Bułgarskość nie jest częścią historii, podlegającą aksjologizacji literackiej metaopowieści; jest ona produktem samej metaopowieści. Obiekt jest całkowicie stemporalizowany; wyjęty z przestrzeni empirii, został wrzucony w temporalne wymiary literackości, gdzie została całkowicie zatarta różnica między pierwotnym mitologicznym gestem a jego powtórzeniem, między oryginałem a zawierającymi go kopiami.

Kiedy rzeczy zostają wyrwane z empirycznej przyczynowości i są przyjmowane „z punktu widzenia czystej formy lub prostej linii czasu", według sformułowania Deleuze'a, „powtórzenie nie odnosi się już (hipotetycznie) do pierwszego razu, który sam może się powtórzeniu wymknąć, i pozostaje wobec niego zewnętrzny; powtórzenie odnosi się w sposób konieczny do powtórzeń, do trybów lub typów powtórzenia"[12]. Sens leży w samym powtórzeniu, a nie w tym, co powtarzane.

Jak postmodernizm lat 90-ych, w swoim antymodernistycznym odruchu dekonstrukcji wielkich opowieści, postrzega bułgarskość?

Można wysnuwać przypuszczenia dotyczące przyczynowości – czy właśnie antymodernistyczna strategia dekonstrukcji historii stanowi pierwotny impuls, czy też swoista dla postmodernistycznej poetyki literacka wtórność, intertekstualność. Literatura lat 90-ych wpada zatem w stan specyficznej (ale bynajmniej nie przypadkowej)

[10] O w e n s, C. *The Allegorycal Impulse : towards a Theory of Post-modernism.* – In: *Art ofter Modernism.* Ed. B. Wallis. New York, 1984.

[11] L y o t a r d, J.-F. *Kondycja ponowoczesna : raport o stanie wiedzy.* Przełożyli M. Kowalska i J. Migasiński. Warszawa, 1997, s. 73.

[12] D e l e u z e, G., *Różnica i powtórzenie.* Przełożyli B. Banasiak i K. Matuszewski. Warszawa, 1997, s. 400.

aberracji – dekonstruując bułgarskość, dekonstruuje ona siebie samą. Postmodernizm odczytuje bułgarskość jako zjawisko literackie.

Takie odczytanie jest oczywiście *par excellence* postmodernistyczne. Patos kanonu zastąpiony został przez zgrabną ironiczną grę (która u Ani Ilkowa nierzadko graniczy z okrucieństwem), z parodystyczną trawestacją podniosłych stereotypów. Dekonstruktywistyczna ironia to pocisk, który jest wymierzony w (co najmniej) dwa zające – dwie wielkie opowieści bułgarskiej historii i bułgarskiej literatury, performatywnie łączące się w wielkiej metaopowieści bułgarskości. Z trzeciej jednak strony postmodernizm lat 90-ych, realizując swoje ostatnie neoawangardowe odruchy, rozprawia się także z deklaratywnym patriotycznym patosem lat 70-ych i 80-ych (najbardziej widocznym u takich poetów jak Christo Bankowski, Stefan Canew, Bałczo Bałczew).

„Nie będzie daremnych nacjonalizmów i patriotyzmu, tylko próba zrozumienia Ojczyzny" – czytamy w opublikowanym na łamach pierwszego numeru pisma «Byłgarski mesecznik»[13] wstępnym artykule redakcyjnym, który ze względu na interesujący nas tu problem mógłby być odczytany jako swoisty manifest, mający jednak – z powodu swojego późnego pojawienia się – charakter raczej podsumowania niż proklamacji. Pragnieniu „zrozumienia Ojczyzny" towarzyszy precyzyjnie ukierunkowany proces przegrupowania wartości, czyli ich znaczeniowej niwelacji – ironicznego obniżenia wysokiego kanonu i rehabilitacji tego, co niskie, peryferyjne, marginalne, „nieznane lub zapomniane w naszej literaturze"[14]. Zrehabilitowani zostają tacy autorzy jak Ilija Błyskow, Charałan Angełow, Wasił Popowicz, takie utwory jak *Bojan Czarodziej* (*Боян Магесникът*), *Rada Plotkarka* (*Рада Клюкарката*), *Pijany ojciec mordercą swoich dzieci* (*Пиян баща убиец на децата си*)[15], wskrzesza się marginalne praktyki twórcze. Zmiana akcentów dotyczy także twórczości pojedynczych autorów, na przykład arcyklasyka Iwana Wazowa (aksjologizacja powieści *Typy i typki* [*Чичовци*] kosztem *Pod jarzmem*); mamy z nią do czynienia nawet w ramach jednego konkretnego utworu (odczytywanie *Pod jarzmem* poprzez peryferyjne postacie powieści).

Przegrupowanie wartości odbywa się wzdłuż linii «romantyzm – sentymentalizm». W ślad za Nietzschem, dla którego cały Hugo to kicz, bułgarski postmodernizm postrzega «wysoki» narodowy romantyzm jako kicz i jednocześnie afiszuje swoje w jakimś stopniu synowskie zainteresowanie prawdziwym dziewiętnastowiecznym kiczem – sentymentalizmem, niską literaturą obyczajową, okolicznościowymi rymowankami.

---

[13] *Известие*. – «Български месечник», 1997, бр. 1, с. 7.

[14] *Ibidem*.

[15] Zainteresowanie marginesami naszej literatury nie ogranicza się tylko do etnocentrycznego okresu bułgarskiego Odrodzenia. Na nieco późniejszy okres – 1878–1944 r. – nastawiona jest jedna z ważniejszych autorskich rubryk pisma «Literaturen westnik» w latach 90-ych, nosząca znamienny tytuł: *Literatura, której nie ma*. Ambicją jej autora, Władimira Trendafiłowa, było wydobycie z zakamarków historii literatury, poza nazwiskami takich autorów jak Iwan Andrejczin i Jordan Stratijew, także innych nazwisk, nie po prostu zapomnianych, tylko całkowicie nieobecnych, nieraz zdumiewających, jak Aristił Płatonow, Sybi Duszkow Patakow, Boris Marzochanow czy kuriozalny Njaguł Semkow.

Jako obiekt specjalnego, archeologicznego zainteresowania, bułgarskie Odrodzenie postrzegane jest przez pryzmat nie tego, co romantyczne i wysokie, tylko tego, co niskie, peryferyjne, sentymentalne. Poprzez ponowną aktualizację sentymentalistycznych praktyk bułgarskiego Odrodzenia lata 90-te retrospekcyjnie przeglądają się w «kulturze masowej» tego okresu, w takich pisarzach jak Błyskow, Popowicz, Angełow, «niski» Wazow, tworząc, według dobrze znanej formuły Borgesa, swoich «innych» poprzedników. W ten sposób, sentymentalizując wielką metaopowieść bułgarskości, postmodernizm deklaruje swoje zdystansowanie, ambiwalentne usytuowanie zarazem wewnątrz niej i ponad nią. W swoim zainteresowaniu «małymi», szczegółowymi opowieściami bułgarskości, nieposiadającymi legitymizującej wartości i dlatego oszczędzonymi przez „kryzys delegitymizacji" (Lyotard), postmodernizm niewątpliwie «uzewnętrznia» swoje własne usytuowanie w perspektywie kultury masowej. Ta wizja bułgarskości jako produktu marginalnych opowieści jest jednak zresztą symptomem również jej nostalgicznego przeżywania w poezji lat 90-ych.

5. Nostalgia stanowi równoległy temat w dekonstruktywnej brutalności postmodernizmu, założony w dużym stopniu także przez samą identyfikację bułgarskości i literackości, bo to literatura stanowi doskonałą mityczną opowieść współczesności. Sam akt powrotu do bułgarskości, usytuowanej w etnocentryzmie bułgarskiego Odrodzenia, powrót do spontanicznych wspólnotowych identyfikacji narodu, jest aktem nostalgicznym. Sam w sobie jest on refleksem palingenetycznym, przejawiającym się w nostalgicznie zaintonowanym dekonstruktywistycznym patosie lat 90-ych.

Wielki akt powrotu do bułgarskości jest metaforycznie sprowadzony do poszczególnych nostalgicznych powrotów, gdzie element osobisty jest tylko litotą wielkich potrzeb kulturalno-psychologicznych. Do najważniejszych należy motyw powrotu do «dziadkowej» wsi, mimo swojej czysto literackiej palimpsestyczności i mimo zabójczej nieraz ironii tego powrotu (u Ani Iłkowa[16].) Powrót na wieś jest częścią wielkiego motywu powrotu w ogóle do dzieciństwa, przy czym elementy autobiograficznie niedwuznacznie odsyłane są do swojej rodowej projekcji; ontogeneza pokryła się z filogenezą. «Postmodernistyczny» wnuk został atawistycznie przyciągnięty przez wielką zagadkę przodków; mamy tu do czynienia z czymś w rodzaju zwierciadlanej projekcji w postaci «mojego dziadka» – tego samego «dziadka», którego wiejskie portki wiszą na oszklonym balkonie mieszkania Bożidara Bogdanowa; który dźwiękiem swojej fujarki wskrzesza u Płamena Dojnowa pradawne bułgarskie archetypy – od Christo Botewa do Konstantina Gyłybowa; który u Georgi Gospodinowa pamięta atawistyczny „zgiełk nad Bosforem", przeżywając całą bułgarską historię jak własną pamięć kulturową. «Mój dziadek» jest najważniejszym protagonistą poezji Gospodinowa, metaforycznym nosicielem nostalgii za wspólnotowym mitem. Spojrzenie archeologa odkryłoby w tej postaci trzy warstwy nostalgii: osobisto-autobiograficzną („Ochrzczony na cześć dziadka Georgi Gospodinowa" – cytat z autobiograficznego paratekstu na czwartej stronie okładki), pokrywającą się z literackim intertekstem

[16] „Z miłosno-rzeźniczą brutalnością" – takimi słowami Miglena Nikołczina opisuje powroty Iłkowa do „tak często odzyskiwanej bułgarskiej wsi" (Николчина, М. *Какво се случва в новата българска поезия.* – «Ах, Мария», 1995, № 1 [6], с. 9).

(«dziadek Wazow», «Nad Bosforem» itd.[17]), i wreszcie sublimację ich obu – mityczną postać tego prarodzica, którego bliskość idealizuje w swojej genealogii moralności Nietzsche.

Jeśli introwertyczny modernizm neguje tradycję, walcząc z jej «ludową» naiwnością (stosunek kręgu pisma «Misył» do Wazowa), to postmodernizm ceni właśnie jej pierwotną, spontaniczną naiwność, w której infrasubiektywnym słowie rozpoznaje ekstazę mityczności, język utraconego «złotego wieku».

Naszkicowany w ten sposób model pokoleniowy jest właściwie bardziej złożony od nakreślonego dotychczas schematu, ponieważ ogniwem środkowym w jego dialektycznym trójpodziale jest polisemantyczna postać Ojca, znacząca przez swoje niezrealizowanie, nieobecność, martwotę. O martwym Ojcu mówi poezja Płamena Dojnowa i Bojko Penczewa. W metatekście Penczewa – recenzji z przetłumaczonej powieści Julii Kristevej – status Ojców jest bezpośrednio sproblematyzowany: „Całe pokolenie intelektualistów abdykowało po «zmianach» i w dzisiejszej sytuacji totalnego odojcowienia my, pacholęta o dziecięcych duszach i twarzach starców, kucamy na piasku, nadsłuchujemy przyjścia Nauczyciela, który nigdy nie przychodzi, i piszemy swoje recenzje..."[18]. Poczucie «odojcowienia» może zostać odczytane także jako metafora stosunku postmodernizmu do modernizmu. Ponieważ jednak modernizm – w kontekście bułgarskim – jest pojęciem skomplikowanym i trudnym do zdefiniowania, i to ze względu zarówno na swoje wewnętrzne estetyczne rozczłonkowanie, jak i na granice czasowe – to zanim ruszymy ku tak ważnemu dziesięcioleciu lat 60-ych XX w., dokąd wyraźnie kieruje nas nieobecna postać Ojca, zmuszeni jesteśmy do poczynienia kilku istotnych dygresji.

6. Nie tylko w celu uniknięcia amfibolii tekst ten posługuje się dwoma absolutnie wzajemnie nieidentycznymi terminami: nowoczesność i modernizm. Jako pojęcie w jakimś stopniu cywilizowane pod względem socjokulturalnym, bułgarska nowoczesność rozpoczyna się od Paisija Chilendarskiego i – z pewnymi wahaniami, które omówione będą za chwilę – kończy się wraz z końcem socjalizmu. Znajduje ona kulminację w antropocentryzmie modernizmu na początku XX w. (względnym – zdaniem niektórych[19]). Modernizm – pojęcie o ściśle estetycznej i w szczególności literacko-estetycznej semantyce – w warunkach bułgarskich charakteryzuje się skrajnie zawężoną procesywnością. Przejawiający się najmocniej w estetyce Penczo Sławejkowa i kręgu «Misył», ze swoim afirmacyjnym antropocentryzmem, a w pewnym stopniu nawet egocentryzmem (u Kiriła Christowa), stanowi on szczytową postać nowoczesności, realizując jej globalną teleologię całkowitej emancypacji jednostki i

[17] «Dziadek Wazow» – popularna trawestacja przydomka «patriarcha literatury bułgarskiej», nadanego Iwanowi Wazowowi (1850–1921), autorowi m. in. poczytnych patriotycznych wierszy dla dzieci; piosenka *Nad Bosforem zgiełk wybucha* (*Край Босфора шум се вдига*), cytowana również parę wierszy wyżej, pochodzi z czasów zwycięstw Bułgarii w wojnach bałkańskich w latach 1912–1913. – Przyp. tłum.

[18] Пенчев, Б. *Времето на бащите*. – В: *Търгите на краевековието*. Изд. на «Литературен вестник». София, 1998, с. 156.

[19] Według Petyra Krystewa modernizm na Wschodzie, a zwłaszcza w Bułgarii (Penczo Sławejkow i krąg «Misył») jest względny, «nieczysty», jako że „«pierwsi moderniści» chcą tu służyć «wspólnemu» dziełu narodu jako indywidualiści" (Кръстев, П. *Погледът на персиеца*. ИК «Пан», София, 2001, с. 14.).

jednocześnie, ledwie się zrealizowawszy, przechodzi – poprzez symbolizm – w swoje własne zaprzeczenie: awangardę lat 20-ych. Modernizm rozpatrywany jest tutaj jako ostatni konstruktywny etap projektu oświeceniowego. Proces przezwyciężania tego, co mitologiczno-folklorystyczne, kończy się pełną emancypacją racjonalistycznie skonstruowanego «Ja» (Penczo Sławejkow, krąg «Misył»); wyrwanie się z teocentryzmu doprowadza do egocentryzmu (Kirił Christow, Pejo Jaworow). W estetyce Sławejkowa i Krystewa, w poezji Jaworowa i Christowa projekt oświeceniowy osiągnął swoją zasadniczą teleologię – totalna emancypacja jednostki w stosunku do wspólnoty, do grupy, lecz i do Boga. Krąg się zamknął – człowiek zajmuje miejsce Boga. Projekt został sfinalizowany; od tej chwili następuje radykalna zmiana kodu. Właśnie wraz ze stwierdzeniem śmierci Boga rozpoczyna się dekonstruktywistyczny, kontrawiatowy projekt. Poprzez Nietzschego – idola bułgarskiego modernizmu – nowoczesność przeżywa swój pierwszy kryzys, gdyż przyszłość rozumie on jako „wieczny powrót" do utraconych pierwocin mityczności, tj. przednowoczesności. Nietzsche wartościuje mit jako „inność rozumu" (Habermas); pierwiastek apoliński, jako sublimacja osobowości i „rozumu", zastąpiony został przez pierwiastek dionizyjski, rozumiany jako przejaw tego, co mityczne, ahistoryczne, emocjonalnie pierwotne, jako orgiastyczne podniecenie chaosem.

Interioryzacja świata, jego całkowite wchłonięcie przez shipertrofizowany subiektywny świat «Ja» osiąga swój punkt szczytowy w symbolistycznym solipsyzmie. Rzeczywistość została zastąpiona przez fantazmatyczną, oniryczną, bajkową niby-rzeczywistość, skonstruowaną według praw mitycznej przestrzeni.

Awangarda lat 20-ych to pierwszy radykalny kryzys nowoczesności; jest ona pierwszą wyraźną deklaracją poczucia jej niewystarczalności i dążenia do jej przezwyciężenia poprzez zanurzenie w dionizyjskim żywiole irracjonalności, podświadomości. Wydostanie się z ultrasubiektywnego solipsyzmu, charakteryzującego symbolizm, i rehabilitacja tego, co ekstrawertyczne, socjalne, rodowe, jest w jakimś stopniu utrzymana w perspektywie mitu. Antyoświeceniowe strategie znajdują kulminację w dadaizmie i surrealizmie z ich demonstracyjnym ignorowaniem rozumu, świadomości i absolutyzacją automatycznego pisania, halucynacji, podświadomości. Awangarda śni, halucynuje empiryczny świat spraw historycznych i socjalnych w tym samym sensie, w jakim według Freuda sen przemieszcza i rekonstruuje, dekonstruując wchłonięte na jawie obrazy rzeczywistości. Poprzez totalizację abstrakcji awangarda stanowi radykalne zerwanie z indywidualnym, jednostkowym bytem – abstrakcja jest ponad siły oddzielnej świadomości, przejawia się ona we wspólnotowym, zbiorowym bycie, jest dzieckiem instynktu, nie intelektu („Tylko dynamiczna siła, utajona w połączonej wspólnym instynktem, niezróżnicowanej masie, mogła wytworzyć z siebie formy najwyższego abstrakcyjnego piękna. Taka abstrakcja przewyższa siłę samotnej jednostki"[20]). Wspólnotowe – mityczne i głęboko wewnątrzosobowe – wyobrażenia są najbardziej widoczne w poetyckich tomach *Wiosenny wiatr* (*Пролетен вятър*) Nikoły Furnadżijewa i *Wrzesień* (*Септември*) Geo Milewa.

[20] Worringer, W. *Abstraktion und Einfuhlung*. Cyt. według wydania bułgarskiego: Воринге р, В. *Абстракция и вчувстване*. «Наука и изкуство». София, 1993, с. 40.

Jedną z ważnych rzeczy, jakie zachodzą podczas przejścia od etnocentryzmu do modernizmu w końcu XIX w., jest znacząca zmiana w statusie bułgarskości. Modernizm dokonuje jej przewartościowania i zarazem transformacji w nową, zasadniczo się od niej różniącą kategorię – rodzimość. Stosunek między nią a bułgarskością jest taki, jak między kulturą a przyrodą, między tym, co jednostkowe, a tym, co wspólnotowe, między duchem a ciałem.

Bułgarskość, związana z plemiennymi identyfikacjami, jest nasycona geografią, niesie własną cielesną przestrzenność, zmysłowość, widzialność. Rodzimość, wprost przeciwnie, jest jednostkowym doświadczeniem, produktem trudnego indywidualnego poszukiwania i osiągania; jest problemem[21]. Dyskurs rodzimości, wyznaczony przez krąg «Misył» (Sławejkow, Jaworow), wpisuje się w proces parcjalizacji wartości, który oznacza kres etnocentryzmu.

7. Kryzys nowoczesności, rozpoczęty przez awangardę, został wkrótce potem «zamrożony» i w nader skomplikowany sposób przedłużony przez dwa wielkie totalitarne projekty XX w. – prawicowy i lewicowy.

Po 1989 r., jak już była mowa, najwcześniejsze modyfikacje postmodernizmu reanimują emblematyczne gesty awangardy. Ten bezpośredni powrót lat 90-ych do lat 20-ych sprawia wrażenie próby związania zerwanej nitki; obydwa totalitarne projekty stulecia – prawicowy w latach 30-ych i lewicowy od lat 30-ych do końca 80-ych – są ignorowane. Postrzegając je jako prześwit, cezurę, hiatus, postmodernizm dosłownie, chronologicznie wyprowadza swoją genezę od awangardy lat 20-ych.

8. Projekt prawicowy lat 30-ych miał w Bułgarii charakter nie polityczny, tylko ogólnokulturalny. Zaktywizował ona przede wszystkim nostalgię za rodzimością jako próbę powrotu do wiecznie bułgarskich czasów Odrodzenia, do utraconej całości patriarchalno-mitycznego świata (Petyr Mutafczijew, Iwan Chadżijski, Najden Szejtanow).

Bardziej skomplikowana jest sprawa projektu lewicowego, w który prawie bezpośrednio przechodzi w latach 40-ych projekt prawicowy. Będący lustrzanym odbiciem ojektu prawicowego, socjalizm jest dojrzałą bułgarską nowoczesnością, gdy metaowieść bułgarskości zostaje zastąpiona swoim własnym – z punktu widzenia warto- i – przeciwieństwem, a retro-utopijna melancholia zostaje wyparta przez mistyczną wiarę w uniwersalny ideał.

Mimo wszystkich swoich (lustrzanych) różnic liberalny kapitalizm na Zachodzie i totalitarny socjalizm w Bułgarii w identyczny sposób finalizują nowoczesność, produkując sytuację postmodernizmu w takim stopniu, w jakim swoimi własnymi drogami osiągają totalną deheroizację i dehumanizację w triumfie kultury masowej. Socjalizm okazał się pryncypialnie identyczny z kapitalizmem w ogólnym procesie uprzedmiotowienia społeczeństwa – w tym sensie, w jakim Bataille widzi w ultrabiurokratycznym socjalizmie teleologię uniwersalnego procesu odczarowania.

---

[21] Tę wizje rodzimości zawdzięczam: Тиханов, Г. *«На Острова на блажените» и културните асиметрии на ранния български модернизъм.* – В: Тиханов, Г. *Тълкувания. Текстове върху българската литература след Възраждането.* Университетско изд-во «Св. Климент Охридски». София, 1994, с. 127.

Dalej obserwując kontinuum bułgarskiej nowoczesności mamy podstawy do postrzegania lewicowego projektu totalitarnego jako jego części, lecz i zarazem jako prześwitu, jako zahamowania kontinuum, w którym obiektywnie istniejąca sytuacja wyczerpania nowoczesności nie zdołała w sposób pełnowartościowy odcisnąć się na literaturze tj. nie zdołała wyprodukować postmodernizmu. Kryzysowy moment niezrealizowanej transformacji następuje – równocześnie z jej nastąpieniem na Zachodzie – w latach 60-ych.

9. Co następuje na Zachodzie w latach 60-ych? Sztuka pop-artu zreanimowała destrukcyjną, wywrotową energię dadaizmu, surrealizmu i futuryzmu w próbie kontynuacji rozpoczętych przez awangardę antynowoczesnych (tj. antyoświeceniowych i antyburżuazyjnych) procesów: katastrofizm, ignorowanie rozumu i celowości, totalna dehumanizacja, logiczna entropia, nonsens[22].

Co (nie) następuje w Bułgarii w latach 60-ych? Pewna homologiczność radykalizacji modernizmu na Zachodzie i rozpad modelu oświeceniowego może być dostrzeżona w coraz większej złożoności języka artystycznego, w pojawieniu się groteskowego absurdyzmu Jordana Radiczkowa. Zdecydowana bułgarska próba postmodernizmu w latach 60-ych jest jednak związana z próbą pojawienia się takich poetów jak Konstantin Pawłow i Nikołaj Kynczew – próbą, która nie powiodła się do końca. Pod kagańcem represyjnej estetyki socrealistycznej postmodernistyczny poryw odczuwany jest jako spazm, konwulsja, a w ostatecznym wyniku – jako nie-stanie się. Niesłychanie napięty kontekst polityczny lat 60-ych odciska wyraźne piętno na tym spontanicznym porywie zmierzającym do rozbicia totalnego języka poetyckiego. Nie jest przypadkiem, że podczas gdy Płamen Dojnow widzi w Konstantinie Pawłowie pierwszego bułgarskiego postmodernistę (poemat *Pięciu starców – Петима старци*, 1965)[23], to Ani Iłkow określa go jako „ostatniego oświeceniowca", choć z zastrzeżeniem: „sceptycznego"[24].

Jakkolwiek postmodernizm lat 90-ych dostrzega swoich «ojców» w niektórych tendencjach zapoczątkowanych w latach 60-ych, to jest to raczej nostalgiczne stwierdzenie braku. W latach 60-ych Ojcowie się nie zdarzają. Zdecydowanym wyróżnikiem tych lat jest silnie traumatyczna postać nieobecnego Ojca. Ta nieobecność jest tak potężna, że jak czarna dziura zakrzywia całą poetycką przestrzeń lat 90-ych, z góry określając charakterystyczne dla postmodernizmu poczucie odłożenia – źródło jego nostalgii za nieobecnym Ojcem.

Nostalgia za brakującym w latach 60-ych Ojcem przechodzi w nostalgię za latami 60-ych w ogóle, przy czym kulturalno-historyczna przyczynowość odkryła swoje homologie – będąc zarazem przez nie założona – w «niskiej» perspektywie autobiograficznej: czas «literacki» brakujących Ojców i czas bytu ojców autobiograficznych.

---

[22]Tu mamy obowiązek zaznaczyć, że, rozpatrując – w innym aspekcie – awangardę jako emanację nowoczesności, Enczo Mutafow przeciwstawia ją kategorycznie postmodernizmowi, nie znajdując między nimi żadnego powiązania poza wspólnym nieuznawaniem autorytetów (М у т а ф о в, Е. *Краят на антропоцентризма*. – «Демократически преглед», кн. 47, Лято 2001, с. 247.).

[23]Д о й н о в, Пл. *В преодоляване на Езоповия комплекс*. – «Литературен вестник», бр. 3, 27.01. – 2.02.1999.

[24]И л к о в, А. *Константин Павлов и неговата поезия*. – Предговор към: П а в л о в, К. *Персифедрон*. ИК «Анубис». София, 2001, с. 9.

To intensyfikuje nostalgiczną aurę, poprzez którą lata 60-ych obecne są w poezji lat 90-ych właśnie jako «czas ojców» – czas, naznaczony obyczajowością, sentymentalizmem. Czas ojców i czas własnego dzieciństwa zostały razem uprzestrzenione we wszechogarniającym monotopie socjalistycznej (quasi)rzeczywistości, markowanej jako nierealność, jako symulacyjna przestrzeń totalnego nie-stawania się – prawdziwa geografia jest gdzie indziej (w mitycznym państwie o nazwie Zagranica), prawdziwa historia staje się gdzie indziej (1968 r.).

Jest to jednak również przestrzeń mityczna, gdzie mały, własny Złoty Wiek dzieciństwa – poprzez ważną nieobecność Ojca – odbija się w wielkim bułgarskim Złotym Wieku, skupiony w nostalgicznie zaksjologizowanej postaci «mojego dziadka» („mojego dziadka Georgi Gospodinowa", lecz i «dziadka Wazowa»). Destrukcyjny radykalizm lat 90-ych zostaje złagodzony, «ogrzany» nostalgią za mityczną, «prarodzicielską» postacią «mojego dziadka» i palimpsestową identyfikacją z nią. Na szczególną uwagę zasługuje tu monstrualna postać dziecka-starca w poezji lat 90-ych i jej transformacje. Jeśli u Konstantina Pawłowa, Bojko Łambowskiego i Mireli Iwanowej jest ona nosicielem ekstatycznej groteskowości, to u Georgi Gospodinowa dokonuje się jej sublimacja w «wysoką» kulturową metaforę, nasyconą antynowoczesną nostalgią.

10. Usytuowany w bezpośrednim kontekście bałkańskich realiów lat 90-ych, bułgarski postmodernizm przekształca się w część spontanicznego retro-utopijnego projektu, w którym literackość jest tylko jednym ze sposobów aktywizacji i nostalgicznego przeżywania narodowych mitów. Literacki postmodernizm jest wpisany w specyficzny postmodernizm Bałkanów – tego najbardziej nostalgicznego zakątka w globalizującym się świecie, gdzie niczym w jakiejś «geologicznej» ranie współistnieją różne warstwy historyczne i socjalno-kulturalne – nie po prostu jedna obok drugiej, tylko jedna w drugiej, jedna przez drugą. Tu postmodernizm brzmi najbardziej autentycznie właśnie poprzez swój powrót do mitów wspólnotowych, do narodowych ikon. Totalitarne imperatywy globalizacji w socjalno-kulturowym kontekście lat 90-ych aktywizują najbardziej konserwatywne odruchy obronne narodowego organizmu kulturalnego, któremu udaje się wytworzyć mechanizmy osiągnięcia tego, co uniwersalne w tym i poprzez to, co unikatowe.

Jako część tej sytuacji palingenetyczne nostalgie bułgarskiego postmodernizmu w naturalny sposób wpisują się w globalną sytuację posthistorii, w ten utopijny stan porywu ku zniszczeniu czasu, zdiagnozowanego przez Baudrillarda, kiedy nie pozostaje nic innego, jak tylko rozpocząć od nowa i doprowadzić do „hiperrealizacji" idei poprzez ich nieustanne symulowanie[25].

Tłum. *Hanna Karpińska*

Bulgarian and Postmodern

The current paper presents a general rather than detailed view of the Bulgarian Postmodern situation that has been projected diachronically onto its complex relation with modernity. The conceptual strategy rests on the attitude of Modernism (the 90[s] of the 20[th] century)

[25] Baudrillard, J. *After the Orgi.* – In: *The Transperansy of Evil.* New York, 1993. Cyt. wg.: Бодрияр, Ж. *Патафизика на Година 2000.* – В: *Илюзията за края.* ИК «КХ». София, 1995.

to the Bulgarian context interpreted as a specific metanarration that is fundamental to Bulgarian modernity and has also integrated within itself other important metanarratives: those on knowledge, history, freedom, the nation, the state, labour and language. Private as it may seem at a first glance, the metanarration of the Bulgarian has been analysed as a response to the universalist project of the Enlightenment: not only as its product but also as its metonymy. The acquisition of the Bulgarian constituted Bulgarian modernity in the 18th and 19th centuries as an effort to become part of the universal. This is the necessary Bulgarian story that strives after History and at the same time remembers the Myth while ambivalently narrating history as myth. The metanarration of the Bulgarian has completely coincided with the metanarration of Bulgarian literature within and through which it has been both formulated and articulated. Consequently, Postmodernism is important for the current paper in that it reads the Bulgarian-as-literary in a play and travesty mode. The re-emergence of communal myths has been interpreted metaphorically as the nostalgia-driven axiology of the 'Grandfather' figure that compensates for the missing 'Father'. The strategic formula promoted by the text in dialogue with anthropocentric Modernism is 'My Grandfather in me'. This triple relation has its different dimensions – biographical and generational as well as cultural and historical – that the text attempts to examine in all their complexity. On the other hand, a second 'story line' traces the continuum of Bulgarian modernity and interprets the big totalitarian project as both part of this continuum and an attempt at a simultaneous coexistential happening and postponing of Postmodernity. By devoting special attention to the 60s as a critical point of a wasted transformation, the text analyses the idea of the 'postponed Postmodernism' of the 90s: a source of nostalgia for the absent Father.

Plamen Antov: an author that benefits from the privilege of a dual being within literature seen as both practice and theory. In the course of the last decade he has been published in specialised literary and research editions: poetry, prose, essays, plays, literary criticism, history and theory. Author of *The Escape of the Rabbit* (1997) and of five poetry collections that include *The Rape of Venice* (1998), *A Sentimental Geography* (2000), *Our Americas* (2002). These have been defined by critics as significant for the overall developments of new Bulgarian writing. Receiver of awards for poetry and drama. A regular PhD student at the Institute of Literature, BAS.

Dimityr Kamburow (Sofia)

Czyja jest rewolucja: antynowoczesna hipoteza na temat struktury nowoczesności

Dziś na Bałkanach wciąż jeszcze zadajemy sobie pytanie, co się z nami dzieje, a Europejczykami – i owszem – jesteśmy, ale bez przesady.

Wiele rzeczy odróżnia człowieka Zachodu od człowieka Wschodu, ale wydaje się, że można je sprowadzić do wyraźnych różnic w gospodarowaniu stosunkiem między życiem a śmiercią. Człowiek Zachodu najwyraźniej nie tylko wyłączył swoje życie spod reżymu śmierci i, co za tym idzie, spod reżymu bezsensu, ale w ogóle nie ceni sobie szczególnie wysoko unikatowej niepowtarzalności swojego życia i przeznaczonego mu czasu. U nas na Wschodzie na wszystkich poziomach wciąż jeszcze zauważa się następujący paradoks: absolutna najwyższa wartość życia zakłóca jego realizację; cokolwiek by się w nie włożyło, zawsze w porównaniu z jego idealną najwyższą wartością absolutu będą to brudne, nietrwałe odpadki. Właśnie niezdolność do narracyjnego myślenia o życiu i nasza wyjątkowa skłonność do myślenia w perspektywie misterium, magicznej formuły, uniwersalnej figury przekształca nasze życie w tak transcendentalną wartość, że każdy gest jego przeżywania przechodzi automatycznie do pola apofatyzmu. I odwrotnie, człowiek Zachodu najwyraźniej w którymś momencie całkowicie przejął katafatykę akumulacyjnego dopełnienia i godnego ocalenia w życiu doczesnym.

Tak więc europejski postęp i europejska kultura powinny być rozpatrywane jako dwie różne rzeczy. Kultura zawsze była raczej przeszkodą dla postępu, którego technologiczno-ekonomiczna natura stopniowo zawładnęła całą kulturą duchową, zgodnie z przyodzianą w inną formę zapowiedzią Hegla o jej przyszłym wymarciu[1]. Późny modernizm charakteryzuje się zresztą dyskredytowaniem wysokiej kultury duchowej jako instancji autonomicznej, a przez to również jej wyłączeniem ze sfery czynników określających, co jest aktem odbudowy premodernistycznego status quo. W gruncie rzeczy historia kultury jako całość jest historią kultury popularnej. Nie wiadomo, co takiego w okresie między latami 70-ymi XVIII w. i latami 70-ymi wieku XX doprowadziło do powstania dwóch kultur, ale model wysokiej, elitarnej kultury jest wynalazkiem raczej przypadkowym, późnym i przelotnym. Jego kwintesencję i przekroczoną masę krytyczną stanowi wysoki modernizm, który zresztą jako pierwszy uznaje estetyczne i intelektualne wartości szaleństwa. Cała reszta to kultura podlegająca ideologicznej kontroli tj. zabawie, odtworzeniu i sprzedaży.

U swoich podstaw i w swej koncepcji kultura wysoka jest zresztą najprawdopodobniej również ideologiczna o tyle, o ile w państwie narodowym jest ona promo-

[1] Hegel mówi o wymieraniu literatury i sztuki, ale dzieje się tak dlatego, że wyobraża on sobie naukę, w tym także filozofię, jako umiejscowioną pionowo w stosunku do kultury artystycznej. Dzisiaj raczej podzielilibyśmy sferę nauk na teoretyczne i stosowane, przy czym te pierwsze zaliczylibyśmy do kultury duchowej, a nauki stosowane – do świata wymiany.

wana przez wykształcenie; eksponuje ono wysokie wzorce wśród wielu innych, by stworzyć estetyczną i kulturalną argumentację, przemawiającą za wyjątkowością swojego narodu. Tak więc kultura została najprawdopodobniej usunięta z modelu polityki i codzienności właśnie wtedy, kiedy najintensywniej funkcjonowała na rzecz ich celów.

Tak czy inaczej okazało się, że kulturze nowoczesności przypisana jest w nowoczesnym państwie funkcja kobiety w systemie podziału władzy i autorytetu. Stąd też wywodzi się poczucie feminizacji nowoczesnego życia na powierzchni i surowego patriarchalnego reżymu na podziemnych poziomach rzeczywistej władzy nieprzedstawionej.

I tu znów paradoks: z jednej strony nigdy dotychczas nie istniały tak wyraźne dowody postępu w postaci uznania i udzielania głosu innemu; w gruncie rzeczy mniejszości i religie świata zaczynają mówić o innych właśnie w tej epoce. Z drugiej strony właśnie wówczas władza zachodniej cywilizacji i dokładniej – jej coraz bardziej ograniczonej części, jej elit, staje się coraz większa i coraz bardziej przygnębiająca. Demokracja ponownie – podobnie jak w okresie międzywojennym – wygląda jak wielki wynalazek służący powszechnemu złudzeniu, w który wierzą tylko jego ofiary, a nie elity, narzucające go i stosujące w sposób całkowicie niedemokratyczny.

Problem polega na tym, czy widome przejawy demokratyzacji, obecności, reprezentacji i jawności stanowią część gry demokracji, w którą elity grają z masami, czy też naprawdę są zdobyczą uciśnionych. Czy rzeczywiście uciśnieni zmieniają historię, czy też elity wydobywają ich siłą i sprytem ze stanu uciśnienia, błogiej bierności i samozadowolenia, by wymóc zmianę nad ostojami konserwatyzmu na swoim własnym polu? Drugą częścią tego pytania jest to, czy kultura wciąż jeszcze może wpływać na to, co się dzieje w świecie Zachodu i czy w ogóle wpływała nie tylko jako narzędzie elit w ich obcowaniu z masami. Czy wykonywała inną rolę, niż tylko alibi i fasada dla tego, co naprawdę zachodzi w sferze wymiany i produkcji? Czy świat jest jeden, czy rozpadł się na osobne sfery, których przemieszczanie i przegrupowywanie stanowi jądro ideologii? Czy myślenie w języku pieniądza i myślenie poprzez język, autotelicznie artykułujący myślenie, mogą działać we wspólnym reżymie? Czy te oba reżymy są możliwe do pogodzenia?

W następnym pytaniu chodzi nie tyle o to, jak to się stało, że człowiek Zachodu zaczął myśleć w języku pieniędzy, bo jest to paradygmatycznie tym samym, co myślenie w języku usług, towarów, terytoriów, tylko o to, jak było możliwe myślenie pozarynkowe po utracie nadziei w istnienie Boga. I czy obecne myślenie w języku informacji, który wypiera język pieniędzy, jest po stronie materialno-stosowanej, czy po tej stronie, którą w sposób przestarzały określamy jako duchową? Czy też wszystkie te języki nie są niczym więcej niż językami tj. funkcjami władzy, pozbawionymi jakiejkolwiek samowystarczalności?

Czy globalizacja jest unifikacją i totalitaryzacją, czy jest reżymem fragmentaryzacji, heterogeniczności i izolacji, wywołanych obniżeniem politycznego potencjału, tkwiącego w zróżnicowaniu? Schizoidalnie miotamy się między dwoma przeciwstawnymi obrazami świata: jeden ukazuje go jako przestrzeń stale mnożących się mostów, drugi – jako królestwo coraz liczniejszych murów. Jaka tendencja przeważa? Łączenia czy rozdzielania świata? Czy sens sztuki i nauk humanistycznych nie sprowadza

się do kontroli nad błędami i rozwiązywania poszczególnych przypadków integracji trudnych fragmentów świata w globalnej sieci? A może ich zadaniem jest utrzymywanie podziałów w świecie, który coraz wyraźniej traci poczucie granicy, a co za tym idzie – sensu i wyboru.

Podstawową sprawą, jaka ostatnio zajmuje nas na Bałkanach, jest to, dlaczego na naszym terenie procesy transformacji tak się opóźniły, dlaczego po upadku komunizmu jedne kraje szybciej sobie poradziły z akcesją, a inne, wśród których jesteśmy i my, tak wyraźnie pozostają w tyle. Oczywiście zachodnia interpretacja niezmiennie wskazywała na nas samych jako winowajców za błędy okresu przejściowego, nieodmiennie przy tym podkreślając swoją większą historyczną, religijną i kulturalną bliskość z krajami tzw. Europy Środkowej. Bałkańskie spojrzenie na ten problem oscylowało między potulnym przyjmowaniem wytłumaczeń Zachodu a podejrzewaniem odwetowego spisku, zawiązanego przez tenże Zachód, bardziej zainteresowanego ze względów strategicznych słabymi niż mocnymi Bałkanami. I dlatego nas tu na Bałkanach stosunki między Zachodem a (Południowym) Wschodem zaczęły interesować o wiele bardziej niż kiedykolwiek przedtem[2].

Tak czy inaczej nieszczęśnicy, którzy znaleźli się w podwójnej pułapce zajmowania się literaturą, przy tym w sposób teoretyczny, zmuszeni zostali do szukania nowych pól zastosowania swojej wiedzy. Dla takich ludzi jak ja istotna okazała się refunkcjonalizacja teorii, przeze wszystkim postmodernistycznej, ześrodkowanej na literaturze, pod kątem celów i zadań określonych rejonów (Europa Wschodnia, Bałkany), na początek na poziomie badań akademickich, ale przede wszystkim na szczeblu polityki międzynarodowej. Mówiąc innymi słowy niezdolność Bałkanów do sprostania wyzwaniom okresu przejściowego wynikała również z braku krytycznej wizji własnego miejsca w historii.

Polityka postmodernistyczna jest oczywiście projektem utopijnym. Po Mannheimie staje się jednak coraz bardziej jasne, że horyzont utopii jest niezbędny jako instancja graniczna, powołana do programowania, kontrolowania i sterowania kon-

[2]Procesy transformacji społeczno-gospodarczej w Europie Wschodniej chyba nieprzypadkowo nałapiły równocześnie z poważnymi przekształceniami w sferze oświaty i zwłaszcza w systemie nauk humanistycznych. Były one realizowane w kilku jakby niezwiązanych ze sobą i nawet przeciwstawnych kierunkach: z jednej strony konsekwentne wypieranie badań teoretycznych i wiedzy interpretacyjnej; z drugiej zauważalne, choć ukrywane zwątpienie w krytyczno-poznawczy potencjał historii kosztem jej czystej narracyjno-faktologicznej samowystarczalności; z trzeciej strony powszechna jest tendencja do ukierunkowanych w sposób pragmatyczno-funkcjonalny, opracowanych – jako projekt i stosowanie – metod badawczych; z czwartej strony jednak daje się zaobserwować powrót autorytetu klasycznych typów wiedzy humanistycznej pod przykrywką tradycyjnej filozofii. I wreszcie coraz znaczniejszą rolę przywiązuje się do psychologicznych i socjopsychologicznych aspektów współczesnego życia. Jeśli ująć sprawę całościowo, to dominującą tendencją nauk humanistycznych jest poświęcenie swojej interpretacyjnej politycznej doraźności i nastawienie się na ideał nauk ścisłych pod egidą aktualnych humanistycznych liderów w postaci biologii i biogenetyki, medycyny, ekonomii i prawa. W ciągu ostatnich dwóch stuleci nigdy chyba nie dochodziło do bardziej drastycznej nierównowagi miedzy interpretacją a aktywizmem, miedzy zrozumieniem a działaniem ku pożytkowi sprawy. Przyczyną są czynniki związane z tempem zmiany, przekształcające w anachronizm interpretacyjne dyscypliny i nastawienia.

kretnymi działaniami na poziomie realnej polityki. Tak przynajmniej wskazuje nam doświadczenie z wynalezieniem i szerokim proklamowaniem mitu o Europie Środkowej w niedalekiej przeszłości. Tam mit ten działał jako kulturalno-ideologiczne know-how, które zażądało i otrzymało swoją socjalno-ekonomiczną i polityczną realizację. Podzielam opinię Swietłany Słapszak, że wiele spośród tych tekstów, ponownie przeczytanych dzisiaj, rozczarowuje z punktu widzenia zarówno intelektu, jak i wartości. Nie jest również jasny stopień ich wkładu na rzecz przyłączenia krajów, uznających się za Europę Środkową, do struktur euroatlantyckich. Tak czy inaczej wydaje się, że istnieje zależność miedzy produkcją utopii a produkcją rzeczywistości i odpowiednio – między brakiem utopijnej produkcji a grzęźnięciem w starej rzeczywistości.

Jak więc może wyglądać krytyczny kontrprojekt, który miałby poszukać wytłumaczenia niepowodzenia Bałkanów i ewentualnie pomóc w zmianie ich historycznego losu pod kątem przemienionej polityki?

Jednym z wariantów byłoby szukanie wyjścia i wytłumaczenia w znalezieniu drugiego, równoległego tematu historycznego.

Jedna historia jest jawna, podlegająca nieustannym ezoterycznym interpretacjom. Motorem tej historii są interesy i pragnienia, obawy i próżność. Jest to historia konfliktów, rozpalonych wokół wyobrażonych przynależności lub raczej wokół naturalizowanych przynależności do wyobrażonych wspólnot. Jest to ekspansjonistyczna historia wojen, zawłaszczeń i przetargów.

Druga historia jest tajna, jej reprezentanci są nieobecni albo pozostają w sferze ezoteryki lub fantastyki. Jest to historia niewidocznych elit, pozornych elit mas, które widzą tylko to, co widoczne. Historia ta podobna jest z wyglądu do historii, pisanej przez zwycięzców. W gruncie rzeczy trudno jednak określić te niewidzialne elity jako zwycięzców z tej racji, że zapobiegają one zapaści świata. Są to elity, które właściwie nie należą do żadnej wyobrażalnej wspólnoty w ramach klasy, etnosu, rasy, płci, narodu, państwa lub organizacji międzynarodowej, choć uczestniczą w radach i zarządach. Zdarza się, że biorą to sobie do serca i przejmują się swoimi funkcjami liderskimi, stawiając rolę przywódców mas ponad udział w pozostających w cieniu elitach. Efekt tego jest taki, że wpisują się one w sprofanowaną historię i abdykują ze swoich obowiązków. Z punktu widzenia tajnych elit kierowanie masami powinno się bowiem odbywać w imię mas, z pozorną korzyścią dla reprezentowanych elit, ale z jedynym celem, jakim jest utrzymanie status quo czyli powstrzymywanie i funkcjonalne kanalizowanie samobójczego konfliktu między elitami a masami. Tajne elity stanowią właściwie jedynie kolejne wcielenie wspólnot politeistycznych, dla których charakterystyczne jest dążenie do zapewnienia pozbawionego wstrząsów bezczasu. Z tej perspektywy bogowie nie są zaś niczym innym niż ucieleśnioną artykulacją tajnych elit.

Taka konspiracyjna teoria tajnej równoległej historii jest stara jak świat. Najczęściej jest ona utopijną historią *wishfull thinking*, szukającą pocieszenia wobec absolutnej bezcelowości, bezsensu, niesprawiedliwości i chaosu widzialnych wydarzeń. Fantasmagorie tajnej historii sugerują nadzieję. Los narodu czy regionu nie będzie wtedy zależał od jego własnych władców. Uciśnione narody, grupy i klasy nie są pozbawione szansy. Wystarczy, by zrobiły dwie rzeczy: doprowadziły do podkopania tajnych elit

lub, co sprowadza się do tego samego, naruszyły spokój istniejących elit, ale w taki sposób, żeby łatwiej było odbudować status quo poprzez jego zmianę niż poprzez ich unicestwienie jako problemu lub jako obecności.

Sprawdźmy tę drugą wersję historii pod kątem jednego z zasadniczych problemów modernizmu: liberalizacyjnego. Pytanie zazwyczaj sprowadza się do tego, co jest decydującym czynnikiem pomyślnej realizacji liberalizacyjnego aktu: ten, kto się wyzwala, czy ten, od kogo następuje wyzwolenie; sługa czy pan. Tradycyjna historia *common sense* przypisuje inicjatywę i aktywność uciśnionemu, a opór uciskanemu. By jednak akt liberalizacyjny się powiódł, podmiot panujący musi chcieć się podporządkować, zaprzestać oporu i przyjąć zmianę. Tylko wtedy akt liberalizacyjny może się znaleźć w jawnej historii jako zwycięstwo uciśnionego. Jeśli władca nie ustąpi i zniszczy uciśnionego, to ten ostatni pozostaje terrorystą i naruszycielem prawa i porządku; nie dochodzi wówczas do żadnej rewolucji.

Te scenariusze są jednak jedynie pozorem. Akt liberalizacyjny odnosi sukces tylko wtedy, kiedy właściciel władzy współuczestniczy w przekształcaniu jej agenturalnej struktury, w rekonfiguracji jej sprawowania i wykonywania. Akt liberalizacyjny jest zawsze inicjowany i organizowany nie oddolnie, przez wyzwalający się podmiot, tylko odgórnie, przez dotychczasowego nominalnego właściciela władzy. Powodem tego jest nieuchronność odtworzenia status quo w inny sposób niż tylko katartyczna zmiana w postaci spisku, buntu, rewolucji. Te ostatnie zresztą – kto wie, czy nie bardziej niż wojna – stanowią kontynuację polityki za pomocą innych środków. W rezultacie pod pozorem zmiany podmiotu władzy lub jej przeistoczenia dochodzi do dodatkowej koncentracji władzy w słabo zrekonstruowanych elitach. Historia nie jest niczym innym niż tylko historią władzy, gdzie coś się opowiada, podczas gdy pod spodem rozwija się historia coraz bardziej rozwierających się nożyc pozoru i rzeczywistości: pozoru narastającej liberalnej demokracji, reprezentatywności, udziału, uczestnictwa; i rzeczywistości coraz bardziej zdeterminowaneego wyłączenia i z góry założonej daremności poglądów, opinii i wartości coraz szerszych kręgów, grup i społeczności; to ostatnie bardzo często pod formą zaspokojenia ich zmanipulowanych gustów, wartości i poglądów.

Jak wyglądałyby z perspektywy tajnej historii elit i mas trzy wielkie liberalizacyjne ruchy modernizmu na bazie klasy, rasy i płci? Czy komunistyczne rewolucje, walka przeciwko kolonializmowi i ruchy o równość i swobodę płci są dziełem odpowiednio proletariatu, uciśnionych ras i skolonializowanych narodów oraz kobiet? Czy też wprost przeciwnie, wszystkie te liberalizacyjne ruchy zostały wywołane i są kontrolowane przez elity w ich pragnieniu niewypuszczania z rąk uzdy historii poprzez poszerzanie swych wpływów w kontekście odtworzonego status quo poza i niezależnie od chaosu na rynku i szaleństwa ludzkich namiętności i pragnień? Elity się zmieniają, wchodzą do nich światli robotnicy, kobiety i przedstawiciele różnych ras. W chwili jednak, gdy się znajdą we wspomnianych tajnych elitach, przestają być robotnikami, kobietami lub Murzynami, lecz stają się działaczami na rzecz coraz mocniejszego i coraz bardziej niewidocznego rozwierania nożyc między pozorami a rzeczywistością. Demokracja jest najbardziej fantastycznym wynalazkiem nowoczesności właśnie dla-

tego, że umie się ona zaprezentować jako tym bardziej demokratyczna, im bardziej jest merytokratyczna.

Pierwszą rzeczą, jaka przychodzi do głowy, gdy mowa jest o nowoczesności, jest idea i proces wyzwolenia. Warto zauważyć, że chodzi nie o wolność czy o niepodległość, tylko o wyzwolenie: akt, przy tym akt procesywny, akt, który realizuje się jako proces. Jako efekt takiego wyzwoleńczego procesu spodziewany jest z definicji nowy stan, mający niewiele wspólnego z poprzednim stanem ucisku. Mimo iż taki nowy stan zlikwidowanego ucisku czasem przyjmuje formę konstytucji lub ustawy, to zdobycze aktu liberalizacyjnego rzadko doprowadzają do czyjejś wolności lub niepodległości: mamy raczej do czynienia ze zmianą formy ucisku. Proces wyzwoleńczy nie prowadzi do wyzwolenia czy wolności, lecz do nowego stanu, który wyraża się lub jest wyrażalny jako postęp w stosunku do stanu poprzedniego, a więc jako coś lepszego w stosunku do przeszłości i jako coś obiecującego w stosunku do jakiejś przyszłości. Często jednak wyzwoleni przeżywają swoje wyzwolenie jako porzucenie lub osierocenie. Dziś powszechnie się przyjmuje, że robotnicy nie okazali się zadowoleni z warunków swojej wolności wynikłej z proletariackiej rewolucji, którą wyjaśnia się jako sprzeczne z naturą wyzwolenie z życia osobistego i własności prywatnej. Nie jest jasne, dlaczego również inne wyzwolenia nie mogą zostać przyjęte jako fałszywe lub sprzeczne z ludzka naturą: wyzwolenie rasowe, kolonialne, regionalne, seksualne, kobiece i inne.

Wynika wobec tego pytanie: kto rozpala rewolucje? Kto ma w nich interes? W czym się wyraża strukturalna reguła postrewolucyjnego stanu powrotu i cofnięcia? Jakie zachodzą stosunki między sytuacją przed- a porewolucyjną? Czy można powiedzieć, że sytuacja porewolucyjna jest czymś więcej niż uprawomocnieniem już ustalonego stanu przedrewolucyjnego, w którym w praktyce zmniejszają się prawa i pogarsza się sytuacja «wyzwolonego» podmiotu, w którego imieniu dokonuje się rewolucji? Ale w takim razie kto zyskuje na rewolucji? Czy jest coś takiego jak ponowny podział władzy, czy też jest to tylko mutacja rządzących pod kątem ich strategicznych gier z masami? Czy demokracja nie jest najbardziej peryferyjną grą od chwili nadejścia chrześcijaństwa, skoro jej złudzenie stanowi następstwo największego wynalazku nowoczesności – Rewolucji? Gdzie mamy szukać antynowoczesnej przeciwwagi dla Nowych Czasów? Co stoi za niedopowiedzeniami dotyczącymi tajnych społeczności, spisków elit lub umowy społecznej między sprawującymi władzę a udzielającymi władzy?

Tu wydają się prawdopodobne dwie logiki. Pierwsza opiera się na tożsamościowej logice zachodzącej między metafizyką a zdrowym rozsądkiem. Zgodnie z nią wyzwoleńczy akt rewolucyjny został przedsięwzięty przez uciśnionych i jeśli zostaje doprowadzony do końca, to koniec ten pokrywa się z końcem ucisku. Jest banalnym stwierdzenie, że dawni uciśnieni przekształcają się w nowych uciskających. W ten sposób logika binarna znów wchodzi w swoje prawa. Jest to jednak raczej wariant idealny; a dokładniej, jest to ideologiczne usprawiedliwienie rewolucji, którego żelazna logika maskuje strukturalny paradoks, dany nam w nie mniej popularnym powiedzeniu, że rewolucja zjada swoje dzieci. Wynik ani jednej rewolucji nie po-

krywa się choćby w przybliżeniu z jej celem i dzieje się to z natrętną regularnością, nieodparcie skłaniającą do wniosku mówiącego, że rzeczywistym celem rewolucji nie jest i nigdy nie był cel zadeklarowany. Nie chodzi tu o propagandowy charakter rewolucyjnych haseł. Mówimy o strukturalnej powtarzalności tej samej logiki wymykania się spodziewanych i oczekiwanych następstw każdego wyzwoleńczego aktu w epoce nowoczesnej. Banalne wytłumaczenie sprowadzałoby się do zepsucia ludzkiej istoty lub do nieuchronnej z filozoficznego punktu widzenia sprzeczności miedzy ideałem a rzeczywistością. Może jednak działa tu po prostu inna logika.

Inny sposób postrzegania rewolucji proponuje logika awansowo skalkulowanego efektu. Wtedy rewolucja może być rozpatrywana jako akt socjalny, powodowany i inspirowany przez agentów, nie należących do tzw. sił rewolucyjnych, lecz właściwie do innej grupy, która często sama okazuje się ofiarą rewolucji. Wytłumaczenia tego typu paradoksu zwykle szuka się w jakiejś teorii spiskowej, przy czym wskazywana jest ta czy inna elita, kontrolująca przebieg wydarzeń. Zgodnie z tą logiką i elity, i przyciągnięci do nich, uznani za swoich przedstawiciele sił sprawczych rewolucji ponownie zyskują na rewolucji w imię pozornie wyzwolonych uciśnionych.

W ten sposób rewolucja okazuje się dwojakim zajęciem. Dąży ona do określonych celów, ale cele te są z założenia nieosiągalne. Zamiast nich dochodzi się do nowego stanu zmutowanej i przeobrażonej, ale w istocie tej samej władzy. W ten sposób wszystkie rewolucje są w swym założeniu z góry przegrane, jako że zostały ukształtowane w imię władzy. Nawet bowiem wymieniając część czynników władzy, rewolucja nie problematyzuje samej struktury władzy. W większości przypadków konsekwencje sprawowania władzy związane są z jakimiś ekonomicznymi przywilejami i zwiększoną rangą socjalną, ale są to tylko insygnia władzy, przeznaczone do zwodzenia mas. Rzeczywisty cynizm (w sensie zarówno współczesnym, jak i antycznym) władzy wyraża się w mądrości niezmiennej struktury świata jako rządzonego przez autentycznych władców: tych, których zasadniczą cechą jakościową jest sprawowanie władzy.

Czegoś tu jednak brakuje: brakuje niewidzialnej władzy rozumu i jej podmiotów w osobie elit pozostających w cieniu.

Lenin znany jest między innymi jako autor najzwięźlejszej definicji sytuacji rewolucyjnej: „nie wystarcza zazwyczaj, by «doły nie chciały», trzeba jeszcze, by «góry nie mogły» żyć po dawnemu". Głębia tej myśli wynika nie tyle z jej pierwszej części, ile z drugiej, perfidnie niedostrzeganej i przemilczanej. Inne powiedzenie, przypisywane Leninowi, głosi, że żadni rządzący nie rozstają się z władzą dobrowolnie i chętnie. Klasyczna Leninowska definicja twierdzi jednak w swojej poświadczonej wersji coś wręcz przeciwnego. W istocie rządzący są zawsze współuczestnikami swojego własnego (pozornego) obalenia, swojego dobrowolnego przekształcenia w ofiary swoich własnych – w gruncie rzeczy – rewolucji. Pod względem intelektualnym i ideologicznym rewolucje stanowią zawsze interesowny samobójczy akt rządzących, prowadzący do zmiany sytuacji i w ten sposób do mutacji władzy i jej podmiotów. Elity rządzące są w istocie rzeczywiście zainteresowane zmianą, ponieważ, choć związana z materialnymi i prestiżowymi stratami rządzącej klasy, grupy, rasy lub jakiejkolwiek innej wspólnoty, to właśnie zmiana jest warunkiem zachowania stabilności struktury władzy. Zmiana dotyczy treści, grup i podmiotów, ale nie struktury władzy, u której

podstaw leży ideologiczna pozorność legalnego podziału i rozdziału władzy. Idzie tu w gruncie rzeczy o odtworzenie jednego i tego samego modelu, przy którym każda zainteresowana władzą rewolucyjna grupa lub klasa zostaje przyciągnięta do rządów jej przedstawicieli, których funkcja polega na reprezentowaniu tylko i wyłącznie swojego własnego obdarzonego władzą, tj. oderwanego od mas i klas, udziału w elitach rządzących.

W ten sposób okazuje się, że rewolucja społeczno-polityczna jest o wiele bliższa rewolucji naukowej, niż byśmy oczekiwali. Zmiana materialna zawsze zachodzi wcześniej niż jej przekształcenie w nazwę, ideę i ideologię. Tak więc zawsze istnieje wstępna niepisana umowa między co bardziej postępowymi dysponentami władzy i co bardziej rozwiniętymi uciskanymi, którzy w istocie kształtują elitę rewolucji. Umowa ta wyraża się w materialnej zmianie struktury stosunków między nimi. Ta materialna zmiana przekształca się w ideę, ideał i ideologię zmiany.

Tak na przykład musi już istnieć zjawisko małżeństwa, opartego na miłości i równości, i to zjawisko musi być zrealizowane i przyjęte przez obie strony jako dobro, by była możliwa tzw. rewolucja feministyczna. Feminizm nie jest rewolucją kobiet przeciwko mężczyznom jako tkwiącym w sposób naturalny i pierwotny w patriarchalności. Feminizm jest rewolucją niewielkiej części mężczyzn i kobiet przeciwko większym masom mężczyzn i kobiet, nie akceptujących ani równości, ani różnicy jako warunku równości. Na tej samej zasadzie istnieje cicha umowa między określonymi przedstawicielami metropolii i kolonii mówiąca, że zależność polityczna już więcej nie jest skuteczna i produktywna, w wyniku czego należy ustanowić nowe stosunki przeciwko oporowi zarówno kolonizatorów, jak i skolonizowanych. Tu nie ma żadnego romantycznego idealizmu. Kobiety zostały wyzwolone dokładnie w takim samym stopniu przez niektórych spośród swoich partnerów, obdarzonych wyobraźnią innej ekonomii władzy, co i przez dalekowzrocznych rzeczników kapitalistycznych potrzeb produkcyjnych, zmierzających do przekształcenia ich w najemną siłę roboczą. Taka sama jest sytuacja również z kolonizatorami, z niewolnikami, z uciśnionymi narodami, regionami i rasami. Tak więc opinię Lenina, wyznaczającą decydującą rolę zainteresowanym zmianą rządzącym, należy brać całkowicie poważnie; nie jest raczej przypadkiem, że Lenin pochodził z rodziny szlacheckiej i że wśród jego krewnych byli terroryści walczący z caratem i ze szlachtą. W pewnym sensie ruch wyzwoleńczy jest zawsze ideologicznie natchniony ideami, pochodzącymi z obozu wroga. Nie jest to jednak świadectwo kradzieży czy plagiatu, ponieważ idee te wywodzą się z samych życiowych form kolaborowania i współudziału, które już się odbyły jako początkowa forma zmiany. Nikt nie reprezentuje nic innego niż tylko swój własny wybór przynależności do elit lub do mas.

Jak się wydaje, dzisiaj rewizjonistyczna perspektywa dotycząca dylematu liberalizacyjnego znajduje najpoważniejszych zwolenników wśród krytyków postkolonialnych; jako pierwsi poważnie zaczęli się oni przysłuchiwać ekspertom geopolitycznym, dla których problem ten jest już dawno rozwiązany na rzecz umyślnego i przekalkulowanego wycofywania się metropolii, przerzucających funkcje kontrolne ze zbrojeń na dźwignie gospodarki, kultury i ideologii. Paradoksalne jest jednak to, że nader nielicznym działaczkom feministycznym przyszłoby do głowy poważnie zastanowić się nad swoją potencjalnie narzuconą rolą tj. uznać, że liberalizacja kobiet stanowi jeden

z najistotniejszych momentów w ekonomiczno-społecznej strukturze nowoczesności i że jest ona zainicjowana i uzasadniona ekonomicznymi i ideologicznymi potrzebami nowoczesności, uświadomionymi i sformułowanymi przez elity, które uznały, że potrzebują mieć w swoim gronie kobiety. W gruncie rzeczy inna nazwa unowocześniania mogłaby brzmieć: powszechna feminizacja powierzchniowych form życia. Tak więc niektóre spośród cech kobiet, uważane tradycyjnie, w tym zwłaszcza przez Oświecenie, za immanentnie im właściwe (instrumentalno-pragmatyczny rozum, cele w teraźniejszości, konsumpcjonizm, materializm, uleganie uczuciom i pragnieniom, niestałość, elastyczność intelektualna, ale i podatność na manipulacje itp.), zostają uznane za pożądane w ogóle dla człowieka-masy nowych czasów. Doprowadziło to do pełnej przerażenia reakcji wielu mężczyzn na widok totalnie sfeminizowanej kultury i związanej z tym powszechnej sysyfikacji mężczyzn i instytucji. Dziś, po szokującej instytucjonalizacji ruchów kobiecych, po ich gwałtownym włączeniu się do form udziału we władzy, z jeszcze większą siłą pojawia się pytanie, czy były one czynnikami sprawczymi swojego wyzwolenia, czy tez są podstawionymi osobami i instytucjami w przeobrażanym w sposób kontrolowany świecie.

Najpoważniejsze naruszenie takiej struktury wynika z praktyki i jest to, ma się rozumieć, praktyka rewolucji, a zwłaszcza ostatniej spośród największych rewolucji- rosyjskiej. Gdyby świat rzeczywiście dysponował takimi elitami, by sobie radzić z chaosem w historii, to z pewnością mogłyby one zapobiec historycznej tragedii zwycięskiego komunizmu. Czy jednak słynna fraza Lenina o komunizmie, zwyciężającym w pojedynczych i niekoniecznie najbardziej rozwiniętych krajach, nie mówi o umyślnie odchodzącym od teorii Marksa eksperymencie? I w ogóle – dla kogo ten sukces jest tragedią? Nie jest niemożliwe wyobrażenie sobie rosyjskiej rewolucji jako ryzykownego, lecz koniecznego eksperymentu w sytuacji jakby wyczerpującego się kredytu kapitalizmu i demokracji. Władza partyjnej oligarchii pod formą częściowo zachowanych struktur demokracji obiecuje właściwie zadziwiające możliwości wypróbowania jeszcze jednego wariantu – po wariancie burżuazyjnym – gdzie władza, przypisana podmiotowi społecznemu, który wydaje się nawet jeszcze bardziej sterowalny w swoim zagubieniu, a mianowicie najemnemu robotnikowi, zostaje w gruncie rzeczy zawłaszczona przez elitarną awangardę w postaci elit regresywnej antyburżuazyjnej inteligencji. Można w gruncie rzeczy powiedzieć, że rosyjska rewolucja stanowi pierwszą niebezpieczną dekonspirację elit i ich wystarczająco otwarte sięgnięcie po władzę, choć pod przykrywką klas pracujących. Jest ona eksperymentem elit, które sprawdzają, czy bezpośrednia umowa miedzy elitami a masami bez pośrednictwa fałszywych elit podstawionej reprezentacji nie byłaby skuteczniejsza, izolując zarazem ten eksperyment w bezpiecznej odległości od centrum Europy. Choć inspirowany i opłacony z zewnątrz, plan ten ponosi klęskę. Najistotniejszą przyczyną niepowodzenia tej logiki jest niezdolność rosyjskiej elity intelektualnej do zatrzymania władzy w partii. W gruncie rzeczy partyjna elita została skompromitowana przez nastawionych burżuazyjnie aparatczyków, wywodzących się z socjalnych i kulturalnych dołów, którzy wżywali się w rolę przywódców mas i stanęli przeciwko elitom, próbującym uczynić z nich fasadę robotniczej awangardy.

Z hipotetycznej perspektywy, którą tu przedstawiamy, faszyzm jest próbą poradzenia sobie ze społeczno-politycznym Frankensteinem komunizmu. W faszyzmie rasa i nacja zastępują klasę, której chwiejność i «nienaturalność» czyni ją łatwo za-

palną, jak wskazuje przypadek rosyjski. Faszystowski eksperyment prowadzi jednak do zewnętrznej ekspansji na bazie nacjonalizmu, zagrażającego samej uniwersalności elit, z powodu czego podejmują one działania mające przeciąć te zakusy.

W ostatecznym wyniku następuje uciekanie się do Ameryki jako «rozwiązania» i faszyzmu, i komunizmu. Chodzi o urzeczywistnienie maksymalnie prymitywnej z punktu widzenia wartości, hiperkonsumacyjnej, mityczno-materialistycznej totalitarnej idei i podlegającej jej instancji. Poprzez nią elity maja wprowadzić figurę rynku, tj. absolutnie bezosobowej machiny, której elementy składają się z ludzi, kierowanych chciwością i strachem, pod nader cienką przykrywką wartości, sprowadzonych do indywidualizmu, wartości rodzinnych i nieformalnych stowarzyszeń, będących kompromisem między jednostką a rodziną.

Ameryka pozornie reprezentuje powrót do wartości i prerogatyw klasycznego kapitalizmu z jego etycznym burgeois, charakteryzującym się swobodną inicjatywą i obawą przed niestosownością. Idzie jednak dalej, tworząc biernego obywatela bez poczucia przynależności społecznej i bez nadbudowy wartości, pozostającego w przewidywalnych stosunkach ze swoja bazą materialną; przeciętny Amerykanin jawi nam się z tego punktu widzenia jako inteligent pozbawiony inteligencji.

Amerykańska wersja kapitalizmu stanowi znacznie poprawioną europejską wersję elit. Produkuje ona na powierzchni widzialną elitę, pozostającą w całkowitej zależności od sukcesu rynkowo-zawodowego, o całkowicie partykularnym i indywidualistycznym sposobie myślenia, podczas gdy jej rzeczywiste elity myślą przede wszystkim globalnie. Dzisiaj wygląda tak, jakby amerykański eksperyment globalnych elit okazał się na tyle pomyślny, że zawłaszczył same globalistycznie nastawione elity. W związku z żadnym innym krajem nie pojawia się w nas tak natrętne poczucie idealnej umowy między otępiałymi, lecz efektywnymi masami, miernymi i kontrolowanymi politykami oraz działającymi w sposób niewidoczny elitami. Właśnie w Ameryce gra demokracji i narodu znalazły idealnie zrównoważone rozwiązanie, przy którym prezydent może stać się wyraźnie miernym epigonem, a globalną odpowiedzialność biorą na siebie elity. Pytanie polega na tym, czy ten śmieszny człowiek nie okaże się na tyle niewydarzony, by odrzucać kontrolę ze strony tych, którzy go uczą rozumu.

Oczywiście pojawia się pytanie, co to są za elity i jaki mają interes w zmienianiu konfiguracji swojej własnej władzy lub – ściślej mówiąc – w inicjowaniu stałych zmian w podziale władzy pod kątem lepszego funkcjonowania świata. Czy nie chodzi o zmontowaną wersję różnych tajnych stowarzyszeń kapłanów, mnichów, różokrzyżowców, templariuszy, masonów i tym podobnych? Nawet więcej: czy nie chodzi o kolejną wersję praboskiej instancji w odpowiedzi na śmierć Boga?

Jest oczywiste, że według nas ukryte elity są władzą jednocześnie równoległą i zwierzchnią. Wydaje się logiczne, by proces ich konstytuowania i utrzymania pozostawał w rękach elit ekonomicznych, by mogły być władzą jednocześnie paralelną, zwierzchnią i przenikającą we władzę widzialną. Pogodziliśmy się już z tym, że nader nikła część oficjalnych uczestników zarządzania i władzy ma w swoim zakresie podejmowanie decyzji i zazwyczaj nie są to te osoby publiczne, które je ogłaszają lub realizują.

Tu jednak pojawia się pytanie o to, jak są rekrutowane ukryte elity, komu służą, gdzie się mieszczą, jak podejmują decyzje, w jaki sposób te decyzje są sankcjonowane. Na razie nie dysponujemy wieloma odpowiedziami.

Z przestrzennego i czasowego punktu widzenia, podobnie jak pod względem liczebności, imienności i czytelności elity dysponują czysto wirtualnym bytem. Same się one rekrutują i służą tylko i wyłącznie jednej europejskiej idei merytokratycznej, wychodzącej z założenia, że tylko ograniczona część elit zdolna jest do ponadindywidualnego i ponadspołecznościowego myślenia, wychodzącego poza interes i pragnienie, obejmującego takie klasyczne nowoczesne instancje jak rozum, sens i sprawiedliwość wraz z kultem intelektu oraz szacunkiem wobec głupoty i ograniczoności mas. W tym sensie elity nie przyłączyły się do określonej idei, poglądu czy wartości, lecz działają w pełni sytuacyjnie, stając po tej stronie, która odtworzyłaby status quo ich władzy i zadowolenie mas. Oznacza to, że okresowo porzucają one taki czy inny społeczny, narodowy, klasowy lub komunitarny system podmiotowy, jeśli wydaje się im on nieefektywny w odtwarzaniu konwencji, by wznieść na poziom widzialnej władzy oraz ulokować blisko siebie przedstawicieli pokrzywdzonych do tej chwili grup. To również oznacza nieustanną wymianę wspomnianych elit, nieustanną fluktuację od i do nich, wynikającą ze zmieniającej się sytuacji. Jest to proces, przebiegający nie bez zakłóceń; ich przykładem może być przypadek rosyjskiej inteligencji, która, sama pozbawiona legitymacji, nie znalazła argumentów przeciwko równie samozwańczej elicie aparatczyków z klasy robotniczo-chłopskiej. W ten sam sposób poniosła klęskę także elita faszystowska, która przekształciła swoją ideologię w przedmiot wiary, tracąc własne instrumentalne przeznaczenie. W tym sensie komunizm poradził sobie o wiele lepiej po latach 50-ych i wytłumaczenia szukać trzeba właśnie w odbudowanym wpływie ukrytych elit ze środowiska inteligencji. Dziś, jak się wydaje, wariant amerykański okazał się na tyle szczęśliwy, że zdołał rekrutować olbrzymie elity ze wszystkich części świata, których część miała za siedzibę World Trade Center. W ten sposób pod widzialną płaszczyzną aktualnej amerykańskiej polityki, która wygląda jak próba rozwiązania globalnego problemu terroryzmu, chodzi być może o odtworzenie status quo sprzed 11 września, które opanowałoby tendencje kryzysowe i samobójczy protest niektórych samoistnie oderwanych elit przeciwko ich własnej kaście. Zarówno Usama Ibn Ladin, jak i Al-Ka'ida wyglądają bowiem raczej jak upadłe anioły, które abdykowały w wyniku odtworzenia budzącego w nich – z tych czy innych powodów – odrazę status quo, niż jako odwieczni innowiercy. Nie należy jednak lekceważyć także nego wariantu, według którego to sam Ibn Ladin jest narzędziem odbudowy status o, polegającego na równowadze między elitami a masami, którą odurzony amerykański świat niemal ostatecznie porzucił, a mianowicie, że masy powinny nie brać się do określania porządku dziennego społeczeństwa, tzn. reprezentowanych elit. Dzięki mediom i wyjątkowemu dobrobytowi mas ukryte elity Ameryki zaczęły tracić wpływ na widoczne elity rządzące. Przeciwko temu przerażającemu otępieniu, merkantylizacji i zamykaniu horyzontów należało podjąć kroki czyli doprowadzić do pojawienia się duchowej alternatywy, globalnego wyzwania, by móc zahamować tendencje do przekształcenia elit w masę. Innymi słowy Ibn Ladin był sposobem na to, by Ameryka i świat zaczęły myśleć globalnie, a nie tylko zarabiać, być obecnymi i działać globalnie. Ibn Ladin był sposobem, by Ameryka odszukała się we władzy swoich ukrytych elit i by dobrowolnie zrezygnowała ze swoich demokratycznych pretensji i iluzji.

Tak więc, zgodnie z tą hipotezą, władza rynku nigdy nie jest absolutna. Ani też władza demokracji nie jest rzeczywistym ograniczającym mechanizmem wobec ryn-

ku. Równoległa władza tajnych służb, o której zrobiono tyle książek i filmów, jest tylko narodowo uzewnętrznioną widoczną częścią góry lodowej, jaką jest rzeczywista władza elit. Rzeczywiste elity to te, które przywłaszczają sobie w celu dystrybucji środki i możliwości poza i niezależnie od granic narodowych i społecznych.

Z tej perspektywy fundacje Volkswagena i Sorosa popierają projekty humanitarne bynajmniej nie z powodu altruistycznej troski o masy lub z powodu egoistycznej troski o uzupełnienie sprofanowanych elit, tylko po to, by móc kontrolować fluktuację i wymianę między rzeczywistymi elitami a masami, rozproszoną wśród różnych wykonawców i urzędników: od prezydentów po sprzątaczki. I w razie powstania jakiegoś nieporozumienia, na przykład takiego, że system demokracji pracuje poza pragnieniami i celami elit, podejmują odpowiednie kroki[3].

Czy – i jeśli tak, to dlaczego – jest nam potrzebny tego typu utopijny projekt tajnej historii elit? Po pierwsze wynika on z czysto heurystycznego zapotrzebowania: wyznaczyłby on racjonalną perspektywę absurdalnej skądinąd niesprawiedliwości historii, przy której nie tylko struktura ucisku pozostaje niezmieniona, lecz i struktura uciskających okazuje się jakościowo taka sama, choć pod formą mutacji i metamorfoz widzialnych elit. Tak czy inaczej jeden z wniosków, z którymi powinniśmy się pogodzić, jest taki, że demokracja stanowi fałszywą fasadę wobec chaosu i szaleństwa rynku, który ze swej strony jest figurą, przykrywającą absolutną prywatność i personalność elit, przenoszących jednak swoją odpowiedzialność i obowiązki ponad granice osobistego i grupowego interesu.

W węższym planie projekt ten byłby jakąś szansą po bezgranicznym lekceważeniu w stosunku do rejonu Bałkanów. Obecność elit, które kierują się nie chciwością, próżnością, strachem i ambicją, lecz racjonalnością stuletniego status quo, poza pragnieniami, resentymentami i sentymentami, obiecałaby zmianę losów tego rejonu, jeśli tylko uświadomi on sobie konieczność uwzględnienia formy (nawet jeśli jest ona pusta) tych właśnie elit. Zgodnie z tą hipotezą Bałkany poradziłyby sobie lepiej, gdyby zatroszczyły się zarówno o stworzenie własnych dojść do wspomnianych tajnych elit, jak i o zwrócenie na siebie ich przyciągającej i uznającej uwagi. Zgodnie z takim poglądem Bałkany powinny sfunkcjonalizować te elity poprzez wstąpienie do nich, co jest zadaniem trudnym, i równolegle wywołać ich inwestujące w rewolucje zainteresowanie, co jest zadaniem łatwiejszym i bardziej osiągalnym, byle tylko zostało ono jako takie uświadomione. Kluczowy problem rejonu leży we władzy mas, które dominują i dyktują agendę swoich elit. Bałkany prawdopodobnie są takim zapomnianym przez Boga miejscem właśnie dlatego, że przyjemność bycia masą jest dla samych elit większa niż ciężar zachowywania się jak elita, to znaczy przede wszystkim z władczą troską o masy. Rzecz nie tylko w tym, by kraj lub rejon jako cały dysponowały rządzącą elitą, lecz by wyprodukowały sobie elitę, która będzie mogła czynić wysiłki na rzecz odbudowy takiego status quo między elitami a masami, jakie zostało unicestwione w ciągu ostatniego tuzina lat. Ponieważ jednak ukryte elity to misja, tzn.

[3]Podejmowane one były również i po przypadkowym zwycięstwie J. F. Kennedy'ego, i wobec prymitywnego spryciarza Nixona, i wobec nazbyt inteligentnego jak na aktora sceny politycznej Clintona. Być może zostaną podjęte także wobec nieciekawej postaci Busha-syna, którego zachowanie od momentu objęcia funkcji prezydenckich wydaje się przekraczać granice dobrego tonu i dobrodusznej amerykańskiej arogancji.

zostały one powołane, nie będąc wezwanymi, sensem tego tekstu jest sprowokowanie wizji elitarnego myślenia przede wszystkim u ludzi, którzy dziś zostali radykalnie wyparci z urzędniczej warstwy zarządzającej, będącej pseudoelitą. Adresuję swoje słowa do ludzi, którzy niegdyś kształtowali oblicze nieistniejącej już inteligencji, ludzi znajdujących się na marginesie społeczeństwa i społecznego zainteresowania, ludzi, którzy powinni porzucić swoje krytyczne odruchy i poświęcić się swojej misji ukrytej elity, ponownie wprowadzającej sens na listę porządku dziennego całkowicie zdezintegrowanego społeczeństwa – nawet jeśli dla realizacji tego celu konieczna jest rewolucja przeciwko aktualnym ekonomiczno-polityczno-eksperckim elitom.

Tłum. *Hanna Karpińska*

Whose Revolution is It: a Counter-Modern Hypothesis Concerning the Structure of Modernity

The presented text poses relevant historical, political, cultural and educational questions related to current realities on the Balkans that make the Balkans a part of Europe that is also different from Europe in that it possesses its own specificities, does not present easy and logical answers and continues to surprise. By examining the different aspects and the current various interpretations of concepts such as 'European progress' and 'European culture', the author outlines a number of paradoxes of European development and modernity that arise from democracy as well as from the era of information and new technologies, the lost hope of God and the search for an answer to the question regarding thinking: does thinking in the language of information that has replaced the language of money finds itself on the side of the material and applicable or does it remain close to what we still call, in a rather outdated way, the spiritual.

Under the new conditions on the Balkans where we are constantly tormented by the issue of the slow transition, literary scholars and literary theoreticians in particular end up trapped. They need to find urgently the new areas where to apply their knowledge. The author believes that Postmodern politics is a utopian project while the incompetence of the Balkans to deal with the challenges of the transition can be attributed to the lack of a critical vision concerning our own place in history. What follows is the author's proposal: there is a need for a critical counter-project that should look for explanations for the Balkans' failure and may assist a change in the Balkans' historical destiny in the context of a reshaped policy. The key problem of the region arises from the power of the masses that dominate and dictate the agenda to their elites. There is not only the need for individual countries from the region to create their elites but also to decide on the type of elite that should invest their efforts in restoring the status quo between the mass and the elite – efforts that have failed for the last twelve years.

Dimiter Kambourov: PhD. Teaches Literary Theory, Classical Poetry and Modern Prose at St. Kliment Ohridski University of Sofia as well as literature, culture and the media at the New Bulgarian University. He has been published in specialised editions and in the press: research in the area of Literary Theory, Theory of the Arts, the media, policies of transition etc. In 2003, his book entitled *Sycamore Trees and Branches* (*Yavori i Kloni*, Figura Publishing House) and dedicated to the works of Bulgarian poet Peyo Yavorov came out.

Penka Watowa (Sofia)

Postmodernistyczne (auto)biografizowanie w *Notatkach preparowanego* Wasiła Sławowa

W prozie bułgarskiej końca XX wieku trudno znaleźć utwory, w których wątki (auto)biograficzne byłyby podejmowane z pozycji postmodernistycznego artystycznego spojrzenia na człowieka współczesnego i jego miejsce w świecie. Choć w latach 90-ych pojawia się wiele książek o charakterze pamiętnikarskim, to trzymają się one przede wszystkim narracji dokumentalnej lub klasycznej, o następstwie linearnym. Niewiele jest utworów, w których elementy autobiograficzne są artykułowane jako od nowa przeżyte i artystycznie wyrażone poznanie i samopoznanie poza klasycznym modelem pamiętnikarskim – utworów, które przekształciłyby element autobiograficzny z kategorycznej i solidnej wiedzy-o-sobie w pole głębokiego poszukiwania i odkrywania siebie w świecie. A także – które by jednocześnie «biografizowały» współczesnego człowieka we współczesności, syntetyzując życie i literaturę, likwidując bariery między podmiotem a przedmiotem, twórcą a utworem, autorem a rzeczywistością, łącząc aktywną świadomość tego, co ważne dla zbiorowości z siecią indywidualnego odczuwania siebie w świecie i świata w sobie. Po takich utworach jak *Niemcy, ta cholerna bajka* (*Германия, мръсна приказка*, 1993) Wiktora Paskowa („która zdruzgotała nasze wyobrażenia o wspomnieniach, notatkach z podróży, dziennikach"[1]), *Genezis II* (*Генезис II*, 1997) i *Niebieskooki ślepiec* (*Синеокият слепец*, 1998) Dimityra Boczewa oraz *Nigdzie nic* (*Никъде нищо*, 2000) Stefana Kisjowa u zarania nowego stulecia pojawia się utwór o umownie określonym temacie «zagranicznym» – *Notatki preparowanego* (*Записки на препарирания*, 2001) emigracyjnego pisarza Wasiła Sławowa. Czyni on kolejny krok w poszukiwaniu granic (bezgraniczności) jednostki – w dyfuzji dnia dzisiejszego i przeszłości, realnego życia osobistego i podświadomych przeżyć (odczuć, przypomnień, snów), literatury i rzeczywistości, historii i mitów, wiedzy osobistej i zbiorowej, powagi i zabawy. Krok ten polega także na poszerzeniu artystycznych granic autobiografii do niekończącego się przezwyciężania konkretnej historii osobistej; do potencjalnie bezgranicznego włączania do niej «cudzych» historii – indywidualnych i zbiorowych, rzeczywistych i literackich, dzisiejszych i przeszłych; do bezkresnego o-swajania świata, oznaczonego w pamięci osobistej bądź kulturowej.

Książka ta była pisana poza Bułgarią – nad obcymi brzegami. Nie skupia się ona jednak na spotkaniu człowieka z obcym (innym) krajem (środowiskiem, kulturą, ludźmi), lecz «zapisuje» spotkania autobiografizującego podmiotu z samym sobą, zapuszczanie się we własne głębie, wędrówkę przez własną pustynię samopoznania. Opowiada się w niej o *swoim* brzegu (i bezbrzeżności) – opuszczonym i nieopuszczal-

[1] Ликова, Р. *Литературни търсения през 90-те години. Проблеми на постмодернизма*. София, 2001, с. 164.

БАН - Институт за литература БИБЛИОТЕКА

nym, zerodowanym i rozdeptanym ostatnimi krokami, ale o niezniszczalnym kształcie, utrwalonym w pamięci. Brzeg jest postrzegany jako wieczny i mimo zwycięstwa bezkresu, mimo pogrążania się w upływającym czasie i w odległościach geograficznych pamięta żarliwość, wiarę i samozaparcie. Bezosobowemu stwierdzeniu „On wyjechał za granicę" książka przeciwstawia wzięte z Jaworowa „w obczyznę [...] odszedł daleką"[2], odczytując w tym sformułowaniu „tragiczną nieodwołalność, opuszczenie ducha, zniknięcie, skłaniające do współczucia, odejście, po którym pozostał cień w czyjejś pamięci". I ciągnie jednym ze swoich głosów: „Lub Też Dusza Na Obczyźnie Odeszła Dalekiej. Teraz rozumiesz? Dusza, duszyczka odeszła". Słowom Kiriła Christowa „Z Bogiem i przebacz, ty, spokojna ziemio", zamykającym jakikolwiek powrót[3], autor (narrator, bohaterowie) przeciwstawia inne słowa, w których przeżywana jest potrzeba i zrządzenie duchowego powiązania z własnym brzegiem; słowa, wypowiedziane przez innych, wskrzeszone pamięcią – kulturalną i intymną, wspólną i osobistą, przenoszoną zamiast bagażu przez ocean, z łąk usianych margerytkami do snów na cudzoziemskich równinach...

Ta książka jest książką o pamięci – na którą stąpiła „nóżka ducha" („крачето на духа") w głębi ojczystego miejsca. Jej opowieść (opowieści) dąży do zaprzeczenia/zapobieżenia „odejściu", zniknięciu – swojemu w świecie, lecz i świata w sobie. Swobodnie miesza ona autora, narratora i bohatera, nie tylko zmieniając granice dzielące w (auto)biograficznej opowieści podmiot od przedmiotu (rzecz osiągalna w sposób naturalny w pamiętnikarstwie), lecz również otwierając tę opowieść na mnogość historii i głosów, które istnieją jedne przez drugie, uznają się wzajemnie za swoje i w ten sposób to, co jest jednostkowo-biograficzne, transformują w to, co jest ogólno- i kulturalno-biograficzne. Poprzez to włączanie realnych i fikcyjnych podmiotów oraz przedmiotów opowieści, poprzez wzajemne przenikanie i przeplatanie głosów książka konstruuje, jako swojego Narratora i Bohatera, Ducha – Boską Pneumę, «piszącą» za pośrednictwem tego, co się nawarstwiło jako przeżycia/nieżycia i zapisy wielu innych w pamięci. Tak też zostaje osiągnięta artystyczno-strukturalna motywacja tytułu («notatki»), sygnalizującego brak linearności, kolejności i określonej objętości, szkicowość i otwartość, możliwość konstruowania opowieści jako sieci, której obrazy i semantyczne nici tkane są w najrozmaitszych kierunkach – od poziomu całościowego wyrazu książki, poprzez pojedyncze opowiedziane historie, filozoficzne i socjopsychologiczne fragmenty eseistyczne, aż do odczytania poszczególnych mikrologem, symboli, fraz i słów – z mocno zrelatywizowanymi powiązaniami między oznaczającym a oznaczanym.

Duch w *Notatkach spreparowanego* jest zdecydowanie bułgarski, ale i immanentnie ludzki – od czasów utraconej radości i odebranej harmonii Bożych obrazów-podobieństw. Początek pamięci zbiega się z jej kresem – czas tego, co minęło (swojego-osobistego, rodu, człowieka) odnawia się w narracji (zwerbalizowana pamięć,

[2]Cytat z wiersza *Strącony liść* w tłumaczeniu E. Siemaszkiewicz. – In: J a w o r o w, P. *Poezje wybrane*. Warszawa, 1972, s. 17. – Przyp. tłum.

[3]W ten sposób Wasił Sławow parafrazuje fragment wiersza Kiriła Christowa *Przebacz* (*Прости*): „Życia, a nie spokoju pragnę [...] Więc z Bogiem, cicha moja ziemio, żegnaj, – / opuszczam cię bez łzy!" (wiersz *Przebacz* w tłumaczeniu J. Gizelli – In: *Niewidzialne skrzydła. Antologia poezji bułgarskiej : od XI wieku do roku 1944*. Warszawa, 1987, s. 113. – Przyp. tłum.)

zwerbalizowane doświadczenie) jako nieustanna teraźniejszość; miejsce, zasilające pamięć i rodzące autopoznawcze impulsy podmiotu, jest punktem przyjścia/odejścia. Bezkres, wieczność – poprzez tematy, symbole i dosłowne lub sparafrazowane cytaty z utrwalonej w mitach wiedzy człowieka aż po odkrycia filozofii i literatury XX w. – stanowią nieodłączne brzemię i nadzieję pamięci. O nich książka nie mówi nic, co by nie było przeżyte, wypowiedziane przez pokolenia oderwanych od swoich brzegów Bułgarów – zarówno w dosłownym, jak i w przenośnym sensie. Wypowiada ona własne doświadczenie i przypomina wypowiedziane przez innych; przerzuca historię, literaturę, cytuje słowa, zdania, wkładając miedzy nie kawałki osobistego przeżycia, jako że „pępowina... nawet rytualnie odcięta, na zawsze pozostaje nieodcięta". I tak w oddaleniu autora od jego ojczystego brzegu książka zaspokaja potrzebę własnej wspólnoty, dąży do przezwyciężenia zbyteczności, poczucia wygnania. I czyni to boleśnie i drastycznie, zapuszczając się w głębie pamięci i jakby ostrym nożem zdrapując z przeszłości naloty czasu, przeżywając ją ponownie poprzez narrację – bezlitosna droga ku autopoznaniu.

Opowieść (auto)biograficzna dotyczy zbędnego człowieka – widzianego i przeżywanego jako rozszczepienie ciała i ducha, wygnanego, od urodzenia pozbawionego prawa wyboru. Zestawiona z mnogością indywidualnych historii, opowiada ona o przemocy nad ciałem, która wyryła głębokie bruzdy w pamięci i w ten sposób wystawia nieustannie ducha na próbę wytrwałości w dążeniu do powrotu ku pierwotnej jedności, danej przez Boga człowiekowi. Opowiada także o dążeniu i samozaparciu powrotu do zabronionego domu, do odebranych ojców (Boga), do tego, co swoje i rodzinne... Jak również o ludzkim sprzeciwie wobec nieuchronności tych wszystkich rozłamów (braków, nieobecności). Opowieść nie obejmuje mitu o wygnaniu z Raju, choć od czasu do czasu artykułuje tęsknotę za nim, przekształcając ją w tęsknotę za głębokim obcowaniem między ludźmi, między ludźmi a Bogiem, między nimi a wszystkim stworzeniem: „A potem, Boże, pokażę Ci piękno i dobro. Zaprowadzę Cię do martwych i żywych przyjaciół, przygotujemy Ci sałatkę posypaną pietruszką i nauczymy Cię śpiewać, Boże, strasznie śpiewać, by powietrze wydobywało się z głębi, wirowało wokół każdego bólu i przekształcało się w dźwięk, w ton, w muzykę. I im więcej bólu dotknie to przybyłe z głębi powietrze, tym piękniejsza będzie melodia. Tak sobie będziemy śpiewać, Boże, objęci nad pietruszkową sałatką i na polanie porosłej koniczyną, a każda koniczynka z obciętym czwartym uchem. Będziemy razem śpiewać i melodia przekształci się w wycie, niepostrzeżenie wydłużymy usta w trąby i będziemy wyć pod księżycem z naszymi nowymi towarzyszami – wilkami i psami. Będziesz z nami muzykował, Boże. Potem, kiedy odejdziesz, zrób sobie płukanie gardła, zapomnij o nas, ale wiedz, że jesteś mile widziany. I kiedy ci się znudzą kędzierzawe cherubiny, przyjdź znów do chłopców, których imię jest Boże Dary, i obdarzymy Cię, Boże. Czym chcesz Cię obdarzymy. I głośniejsza stanie się nasza pieśń". W *Notatkach* bowiem Raj opowiedziany jest najpierw jako anty-Raj.

By «uciec» od klasycznego modelu autobiografii, *Notatki spreparowanego* wprowadzają jako wirtualnego autora Boskiego Ducha, nazwanego *B. Pneuma*, i w swojej gatunkowej realizacji rozrzucają w pozornym nieładzie fragmenty osobistych przeżyć wielu ludzi, z których historii wyrasta uogólniony obraz człowieka przemocą wyzutego z boskości. Jeślibyśmy chcieli w dążeniu do komunikatywności uszeregować

fakty, to autobiograficzna opowieść rozpoczyna się od prapoczątków życia bohatera, którym towarzyszy matczyne przeczucie boskości: „Wtedy moje łono rozwarło się po raz pierwszy i nie wiedzieć dlaczego pomyślałam sobie, że mój syn [...] mieć będzie coś z Boga". Jednakże jego narodzenie jest przyjęte tylko jako pojawienie się materii, cielesności. Brak w nim jakiejkolwiek duchowej radości. Znudzone babki „powlokły do mnie swoje opadające pończochy i byle jak zrobiły, co do nich należało. Pozwoliły mi krzyczeć, one chyba też krzyczały, że popuściłam, że będą musiały prać, że śmierdzi fekaliami. [...] zabrały go – kawałek mięsa". Cielesność, sprowadzona do krańcowej fizyczności i nawet fizjologiczności, nie może się obejść bez napiętnowania ducha stemplem oznaczonego ciała – „na jego nóżce wisiał numer, który, wtedy zdałam sobie z tego sprawę, miał nosić do końca życia, bo pozwoliłam sobie na nieodpowiedzialne urodzenie go w epoce, która oddzielała i znakowała". Od tego momentu ta autobiograficzna opowieść jest opowieścią o oddzielonym od swej boskości człowieku, ogarniającą fragmenty biografii wielu ludzi, wszystkich oddzielonych i zbędnych.

Jak kawałki niekończącego się i powtarzającego się snu (jak senne przypomnienie tego, co przeżyte na poziomie tematu, są też ujęte w nowelistyczne ramy poszczególne historie w książce) mieszają się epizody z życia oznakowanego ciała – ból kopniaków i policzków w dzieciństwie, smak krwi, kuksańce, wściekłe młócenie w bokserską gruszkę, ludzie jako piersi, krtanie, płuca, odciski, wydzieliny, mechaniczne ruchy kończyn, gotowane żółtka... I jeszcze dalej – ciała, części ciał, fizjologia – rosnące jak grzyb panopticum gigantycznego gwałtu na „schronieniu duszy", mającego na celu uśmiercenie samej duszy, by zagwarantować oddzielenie się od niej. Podmioty, narzędzia gwałtu wykonują swoją «pracę» w masce bezosobowości, nałożonej na uogólnione, metonimiczne lub symboliczne obrazy Wielkiego, Szefa, kontrolerów ideologicznych, języków niepewności, buciorów, białych ibisów – „balwierzy śmierci". Gwałt nie ma imion, bo jego imię jest jedno, wciąż to samo. Nawet imiona tych, na których się powołuje, zostały przekształcone w nazwy.

Przywilej nazywania dano tym, którzy zostali zrodzeni do bezosobowości w epoce oddzielania. Imiona w *Notatkach spreparowanego* mają tylko ci, którzy są zbędni w brutalnie cielesnym, pełnym przemocy świecie – rodzina, przyjaciele, współmyślący współczujący, marzyciele, poeci, artyści, buntownicy, ofiary, szaleńcy, głodni chleba pracy, ale syci duchem... Są oni ludźmi z biografią, bohaterami ze swoją historią, przez którą wbudowują się w autobiograficzną opowieść. Zamieszkują oni pamięć sny bohatera-narratora, tworzą jego autobiografię – nie przeszłą, lecz jedyną, zawsze istniejąca, aktualną. Nie są oni częścią życia *B. Pneumy*, są samym jej życiem, życiem Ducha, który utrzymuje ją w całości i w powiązaniu ze wspólnotą niepotrzebnych. Każda z ich historii pozornie nie ma znaczenia dla autobiograficznej opowieści ani dla sąsiadujących z nią w tekście historii. Z tego postmodernistycznego nieładu małych, osobnych, jakby nic nieznaczących epizodów wyrasta jednak biografia «Ja». W *Notatkach spreparowanego* – w odróżnieniu od klasycznej autobiograficznej narracji – «Ja» nie stanowi tematycznego i tematowego centrum utworu, tylko staje się nim poprzez historie innych. Nawet wtedy, gdy przedstawiane epizody mają charakter czysto autobiograficzny, pozwala się im należeć w przewadze lub w całości do historii kogoś innego. (Na przykład epizod z narodzinami bohatera nie tylko stanowi fragment historii matki, lecz nawet opowiedziany jest w jej imieniu, jej głosem. Z kolei

opowiadanie o pracy bohatera w fabryce jest w o wiele większym stopniu opowieścią o zmaltretowanych ciałach i poszarzałych oczach/duszach pracujących tam kobiet. I tak dalej...)

Nazwani imionami ludzie w *Notatkach spreparowanego* stanowią zaprzeczenie «bohatera pozytywnego» epoki, do której przypisane zostały ich historie, są oni jej pozytywnymi antybohaterami. Tylko bowiem indywidualne «bohaterstwo» kogoś innego może zostać umieszczone jako pokrzepienie w czyjejś osobistej historii. A to «bohaterstwo» polega na obronie Ducha mimo poniżenia ciała, na aktywnym sprzeciwie przeciwko odłączeniu Ducha, którym epoka napiętnowała ludzi od ich narodzin. I właśnie dlatego, a nie po prostu z powodu konkretnego splecenia życiowych dróg, historie innych stają się organiczną częścią autobiografii. I właśnie dlatego autobiografizujące «Ja» jest nie tematycznym, tylko strukturalnym centrum *Notatek* – podmiot opowiadania nie po prostu o sobie, lecz o sobie-poprzez-innych, piszący tę biografię niepotrzebnych jako jedyne schronienie Ducha. (W tym też kierunku należy szukać motywacji nadania autorowi wirtualnemu imienia *B. Pneuma*.)

W bractwie niepotrzebnych ci, którzy zostali dopuszczeni przez pamięć autobiografizującego podmiotu, mają jako bilet wstępu swój wolny wybór – dokładnie to, co zostało im odmówione od chwili narodzin. I jest on zawarty w podstawowym motywie ich życia: „Ja tak nie chcę". Ma on moc likwidowania granic (fizycznych, jak również granic wymyślonych i narzuconych norm) w bezkresnych przestrzeniach swobodnego Ducha. Tak więc w odróżnieniu od wielu utworów (prozy i poezji), artykułujących ludzkie przeżycia w naszej niedawnej przeszłości, książka Sławowa nie tematyzuje wyraźnie oznaczonych przestrzeni czy granic, ani ich przesadnie nie eksponuje jako obrazy w tekście. W tym leży presumpcja człowieka jako pierwotnie swobodnego, posiadającego swobodę ze swym Duchem, mimo napiętnowanego i poniżonego ciała.

Bohaterowie, mający imiona, wzrost i uniesione czoło realizują w *Notatkach spreparowanego* swój wybór, przechodząc do innych światów – poza ogrodzeniami parceli, poza parterem, przeznaczonym im na niej, poza korytarzami niezdecydowania i kompromisu. Jedni palą wszystko, co tutejsze i udają się ku „obcym brzegom" jako ku jedynej możliwości („Co teraz robicie, przeniósłszy swe tobołki i gałązkę geranium przez cały bezład świata?"). Inni udają się w wysokie góry. Trzeci zmierzają „za krokami swego syna", przekreślając (lub w ten sposób realizując) siebie, ponieważ „twoje ukryte wolnomularstwo" polega na zrozumieniu, że „cudze krzyki i cudze ślady stały się twoimi". Ostatni realizują swój ostatni wybór – zaludnienia nieba: „Girlandy naszej rodzimości, które się przekształciły w latawce. Jeden frunął ze skał jak Margarit – z dobroci, drugi rozwalił sobie głowę własnoręcznie zrobionym pistoletem, trzeci zawisnął w łazience, czwarty rzucił się z Panczarewskich Skał... i piąty... i jeszcze... Tłoczno się zrobiło w niebie".

Tłoczno z powodu odrzuconych, ale swobodnych ludzi jest w bułgarskim niebie w *Notatkach spreparowanego*. Wezwani zostali z niego słowami także inni odrzuceni – z innych czasów, ale też z bractwa niepotrzebnych. Zajmują oni w opowieści miejsce nie poprzez swoją fizyczną obecność, lecz poprzez swoje głosy – pamięć o bycie bułgarskiego człowieka, który ruszył ścieżkami Ducha. Poprzez dosłowne lub ukryte cytaty, w sposób naturalny wnikające w mowę wirtualnego autora i pozostałych realnych uczestników opowieści wywołani tu zostają z pamięci poeci, pisarze, myśliciele,

buntownicy – Dobri Czintułow, Christo Botew, Ljuben Karawełow, Pejo Jaworow, Dimczo Debeljanow, Zachari Stojanow i bohaterowie jego *Zapisków z powstań bułgarskich*... A także Atanas Sławow (ojciec), poeta Boris Christow, sam Wasił Sławow jako poeta, przez swoje wiersze... Wciągnięci zostali do tej autobiograficznej opowieści poprzez słowa, przenikające ich własne poznanie i autopoznanie. Skonstruowanie osobistej biografii poprzez to, co przeczytane, a nie – co zapomniane, miesza w niej teraźniejszość i przeszłość, swoje-osobiście-przeżyte i inne-osobiście-przeniknięte, by osiągnąć zbiografizowanie Wiecznego Ducha, obecnego w człowieku. Przy takiej interpretacji odpada wątpliwość dotycząca zdystansowania autora Wasiła Sławowa od książkowej opowieści za pośrednictwem wprowadzenia wirtualnego podmiotu autobiograficznego (poza swoim nazwiskiem jest on raczej sposobem wykpiwania samego zapisywania tego, co autobiograficzne, robienia z tego literatury, aktem przekształcenia tego, co zostało przeżyte przez Ducha, w fizyczne cechy charakterystyczne książki[4]).

W rzeczywistości bardzo często w zmieniającym się jak w kalejdoskopie punkcie widzenia narratora (na zewnątrz – ku snom i wspomnieniom, widzianym w momencie narracji, wewnątrz – ku ich przetworzeniu, ku osobistym duchowym doświadczeniom, ku temu, co zostało przeczytane i przyswojone...) przeplata się autor realny i wirtualny, pozostali bohaterowie, nawet czytelnik, który nie został odsunięty od opowieści, lecz zmuszony do przemyślenia i przeżycia swojego własnego «zapomnianego czasu», uczestniczenia w dialogu, włączenia w opowieść także swojej historii. W ten sposób głosy mnożą się jeszcze bardziej, by się złożyć na uogólniony podmiot-przedmiot opowiedzianego (oraz przepowiedzianego) i podsumowanego doświadczenia, poznania i autopoznania. A poza tym zlekceważona została chronologia i logika narracji, podobnie jak w przestrzennej formie opowieści uniknięto jej łatwego odniesienia do jednego-jedynego i konkretnego odcinka czasu. Według tej książki bowiem doświadczenie Ducha w człowieku jest wieczne i wiecznie aktualne, czerpie ono z przeżyć historycznych, ale zawsze wyrusza i wraca z/do swojej pierwotnej istoty w Boskiej Trójjedności.

Obok osobistych historii wciągniętych w temat książki osób, obok bezosobowości (bezhistoryczności) przemocy władzy, obok poetycko-eseistycznych fragmentów narratora w tworzeniu struktury całościowego tekstu uczestniczy również język, stając się swoistym «bohaterem» książki Sławowa. Wprowadzony poprzez różnorodność wypowiedzi (peryfraz, cytatów), język aktywnie określa bohaterów (autora realnego, autora wirtualnego) w stosunku do niesionego przez tematyczne fragmenty przesłania. W ten sposób zabronienie/zapomnienie sensu zostaje odwołane przez nowe wskrzeszenie dawno i nie tak dawno wypowiedzianego słowa, które w związkach międzytekstowych – przeciwstawieniach, przenikaniu, uzupełnieniu, przemianowaniu – nabiera nowych niuansów sensu. Nie mniej straszna od przemocy wobec ciała jest w «zapomnianych czasach» przemoc wobec języka, jego przekształcenie w narzędzie separowania ludzi od siebie i człowieka od jego boskości. Dlatego tez książka często po-

[4]W jeszcze bardziej zewnętrznie wirtualnym początku *Notatek spreparowanego*, zatytułowanym «Niezbędna uwaga wydawcy», czytamy nawet: „Przyczyna opublikowania tego materiału jest jedna – twarda waluta. Grafoman płaci i wymaga. Im więcej takich narcyzów jak on, tym lepiej".

sługuje się pamięcią o słowach, stawiając w ten sposób obfitość sensu języka naprzeciwko pustych skorup bezsensu. Z tego punktu widzenia nie jest ani przypadkowe, ani dowolnie-zabawowe wykorzystanie takiej obfitości wypowiedzianych lub zapisanych słów (zarówno w planie powagi, jak i w ironiczno-parodyjnym udosłownieniu klisz ideologicznych i kulturalnych) – wiersze, sfrazeologizowane repliki bohaterów literatury pięknej, sformułowania z tekstów publicystycznych, z osobistej korespondencji pisarza, hasła, frazeologizmy ze słownika dnia codziennego, dosłowne cytaty (autorów nie tylko bułgarskich, lecz i obcych – George Orwell, Henry Miller i in.). W dużym stopniu *Notatki spreparowanego* liczą właśnie na tę kulturalno-językową postbabilońszczyznę, która ma w nowy sposób skonfrontować przemoc z wolnością, unifikację myślenia z unikalnością i różnorodnością człowieka, bunt ze zgodą na przeznaczony los, twórczy poryw Boskiego natchnienia z erzacem... A poza tym utwory Sławowa wykorzystują w samej swojej strukturze już wypowiedziane i zapisane w kulturowej pamięci słowo do wyartykułowania swoich poznawczych i autopoznawczych zamierzeń i osiągnięć. W ten sposób tworzą nowoczesny słowny palimpsest, ponownie omawiając lub komentując to, co zostało omówione, ale nie wymazując go; wiążąc swoje słowa ze słowami innych – minionych i współczesnych.

Strategia (auto)biograficznej narracji w *Notatkach spreparowanego* włącza także zakwestionowanie uniwersalnej wartości szeregu mitów – zarówno uniwersalnych, jak i przynależnych do współczesnej ideologemy, wytworzonych w niej. Te drugie są nader przejrzyste z powodu swojej niedawności; książki demaskują ich absurdalność, ich antyduchową instrumentalność, poprzez którą władza realizuje siebie jako przemoc. Cofając taśmę pamięci ku bliskiej bułgarskiej przeszłości książka eksponuje nabytą przez doświadczenie wiedzę o niej, wykorzystując własne ideologemiczne artykulacje władzy, aby je podważyć poprzez poszczególne historie bohaterów lub je zlekceważyć, wykpić i w ten sposób zaprzeczyć ich «półfabrykatowości» poprzez ironię i parodię. Znajdziemy tu: „Wszystko w imię człowieka, wszystko dla dobra człowieka!", „Praca to pieśń!", „...zgodnie z zasadami piękna!", „Ku szczytom nauki!", „Człowiek jest człowiekiem wtedy, kiedy jest w drodze!", znajdziemy marzenie i wiarę w „świetlaną przyszłość"...

I jeszcze jedno: spore fragmenty *Notatek spreparowanego* poświęcone są pustce bezmyślnie powtarzanych «prawd» o bułgarskim charakterze narodowym – bułgarskiej pracowitości („dobrze wymyślony mit [...] mający na celu udowodnienie sąsiadowi, że..."); sąsiedzkiej przyjaźni („...gdybyśmy mogli, wytłuklibyśmy swoich sąsiadów kłonicami..."); dumie z historii („punktem wyjścia w naszej historii jest poczucie winy. Nasza zbiorowa świadomość nie istnieje. [...] Nie mamy za sobą wielkich zwycięstw, brak nam mocnego przywiązania do religii, kilku wielkich przodków oddało za nas życie, a my nawet nie uszanowaliśmy ich kości".); indywidualistycznym bułgarskim «Ja» („Ja. Ja. Ja. A «ja» nie znaczy nic. Jedyny sens tego «Ja» leży w umiejętnym powiązaniu i odpowiedzialności tysięcy podobnych «Ja». Cierpliwe przejrzenie, że Ja jestem swoim «Ja» tylko wtedy, kiedy zdołam wyciągnąć rękę do tego naprzeciwko mnie i do jego «Ja».").

Książka Wasiła Sławowa jest nie tylko zapisem doświadczeń ze złem, kłamstwem, przemocą nad ludzkim duchem. Jest ona też filozoficznym poszukiwaniem ich korzeni. Uzasadnia to jej wielogłosowość, jej aktualizowanie poprzez osobiste przeży-

wanie tego, co zostało przeżyte i wypowiedziane przez innych – wstecz, do mitologicznego poznania świata przez człowieka. W ramach opowieści autobiograficznej dążenie do zgłębienia ludzkiej dezintegracji rozpoczyna się od cytatu i włączenia do znanego dyskursu literackiego, podjętego około dwadzieścia lat wcześniej przez ojca pisarza, Atanasa Sławowa. „Jakie to żałosne, kiedy nasz naród zjada jak Kronos swoje własne dzieci..." – rozpoczyna głos Ojca. „Dzieci się pozjadały" – ciągnie dziś głos Syna. To, co w swoich reportażach dla «Wolnej Europy» Sławow-ojciec nazwał tradycją Uranosa w bułgarskiej kulturze, Sławow-syn wbudowuje w fundamenty autobiografizmu, skłaniając czytelnika do odczytywania znaczeń zarówno kulturalno-osobistych, jak i uniwersalnych.

W pierwszym kierunku (realnie autobiograficznym) poprzez mit Kronosa (nawiasem mówiąc jedyny mit w książce Sławowa, który nie zostaje zakwestionowany) wyeksponowana została postać Ojca – z na wpół przejrzystą gorzką (auto)ironią należną komuś, kto „pokazał plecy" i w ten sposób wyznaczył Synowi drogę kopniaków i kuksańców, ale i ludzkich kontaktów w bractwie niepotrzebnych. Także inne historie w *Notatkach spreparowanego* opowiadają o życiowych rozłąkach i zrządzeniach, wytyczających długą drogę synów do utraconych rodziców. Dosłowne odczytanie tego mitu ujawnia niemal wrodzony kompleks porzuconego, który na zawsze naznaczył jego los. Odpowiedzią bohaterów Sławowa jest jednak nie uraza i bezradność, tylko wspaniałomyślność i szczodrość dusz, gotowych zrozumieć i przebaczyć: „Dzień dobry, mamo. U mnie wszystko dobrze, masz wnuki. A co u ciebie? Jak minęło ostatnich czterdzieści lat? Potem ją spotkał. Na piętnaście minut. I ostry języczek żalu zniknął". Za tym mini-tematem można odczytać całkowicie przekształcony także mit Syna Marnotrawnego, ale to już osobny temat.

W szerszych granicach znaczeniowych mit o Kronosie w książce Wasiła Sławowa formułuje i opowiada los człowieka niepotrzebnego w planie narodowego bułgarskiego bytu, powtarzając (także poprzez dosłowne cytowanie) i kontynuując *Reportaże* Atanasa Sławowa. Pragnienie dialogu, zawierające się w tekstach ojca (nie tylko w reportażach, lecz także w pamiętnikach), zostało zaspokojone w tekstach syna. Jest to jednak już także temat pozatekstowy, wygenerowany przed ponad dwoma dziesięcioleciami[5]. Książki Sławowa-syna docierają jednak jeszcze dalej (bardziej wstecz i w szerszych polach znaczeniowych) – do uniwersalnego kulturalnego i filozoficznego rozwinięcia motywu niepotrzebności, oderwania człowieka od jego boskości (obraz Ojca transformuje się w obraz Boga-Ojca). Ta wizja oparta jest na ewangelicznym temacie Ukrzyżowania, widoczne w niej są motywy grzechu i odkupienia, skruchy,

[5] W swoim artykule o autobiograficznej twórczości Atanasa Sławowa Mirosław Daczew wskazuje na tę wbudowaną, lecz niezrealizowaną w kulturalnej przestrzeni dialogiczność tekstów: „...jednocześnie zaproszenie do dialogu i sam dialog, w którym każdy czytelnik uczestniczy, realizując z konieczności hermeneutyczne odczytanie swojego niegdyś... Nie chodzi tu przy tym o nowe odczytanie, lecz o wypełnienie luki brakujących interpretacji, które z tego czy innego powodu się dotychczas nie zdarzyły. Luki, która doprowadziła do stworzenia pola milczenia wokół tekstu Sławowa, a poprzez to również do naruszenia dialogu w naszej kulturalnej przestrzeni". – Д а ч е в, М. *Познатият и/или непознатият Атанас Славов*. – В: Д а ч е в, М. *Подир сенките на знаците*. София, 2001, с. 237. Do tej obserwacji proza Wasiła Sławowa dokłada swoją możliwość kontynuowania dialogu, jakby potwierdzając siłę, z jaką jest on pożądany (a także jego nieuchronność, mimo upływu czasu) w pamiętnikach Atanasa Sławowa.

zdrady. Jest to realna kontynuacja dialogu z utworami Sławowa-ojca – nowy głos, który podnosi i rozszerza poznanie i samopoznanie do głębszych i bardziej uniwersalnych sensów.

Temat ewangeliczny w *Notatkach spreparowanego* podejmowany jest w poszczególnych fragmentach książki i przeplata się z motywem daremnego oczekiwania, niezrealizowa(l)nego powrotu (wyraźna korespondencja również z literackimi interpretacjami z przeszłości – Dimczo Debeljanow, Pejo Jaworow, Kirił Christow). W nieustannie poszukujący samoidentyfikacji obraz *B. Pneumy* wplatają się zarówno nieortodoksalne symbole chrześcijańskie, jak i znaki ezoteryczne, kojarzące się z realnymi próbami, jakimi poddane jest ciało i Duch oraz Duch poprzez ciało.

Ojciec porzuca Syna, ale i Syn wyrzeka się Ojca, nie znalazłszy Bożego podobieństwa w sobie podobnych. To totalne wzajemne opuszczenie prowadzi do transformacji człowieczeństwa i boskości w obraz «dzikiego osiołka» – inny obraz, wzięty z ewangelicznego tematu, swobodnie interpretowany w *Notatkach spreparowanego*, a także w innych utworach Sławowa. Pozostawiono mu zadanie «przeszywania» utworu pomiędzy poszczególnymi historiami i interpretowania ich w ten sposób poprzez symboliczną znakowość. Zamiast nieść na grzbiecie Syna Bożego w momencie triumfalnego wjazdu do Jerozolimy, «osiołek» ma zadanie «wyskubywania» cierpienia i hańby, oznaczonych cierniowym wieńcem: „Dziki osiołek. Biały. [...] Pochyla głowę. Przed nim stos cierni, przypominający wieniec. Cierniowy wieniec. Zęby zgrzytają, podnosi głowę, widzę, jak z jego warg skapuje ślina i krew. Kap. Próbuje przełknąć". Dalej osiołek tańczy (prawie jak w szlagierze: „dwa kroki naprzód – jeden krok w tył") nad przepełnioną czarą „w kolorze soku truskawkowego", profanując w ten sposób założone już w tej postaci znaczenia boskości i cierpienia.

Szukanie korzeni ludzkiego odłączenia od Boga jest jednak w tej autobiograficznej książce zaledwie rozpoczęte. Podobnie jak i jej pozostałe minitematy, odczytanie mitów jest jakoś niedokończone, względne jako objętość i sens, otwarte na kontynuujące interpretacje[6]. W ten sposób interpretacja motywu, konstruująca z minitematów makroopowieść o zbędnym człowieku, ustrzega się jednoznaczności i pretensji do uniwersalności – coś, co w całej artystycznej tkance utworu jest zdecydowanie odrzucone.

Wychodząc z osobistych przeżyć jako motywu skłaniającego do poznania i samopoznania oraz artystycznego przetworzenia przeszłości i dzisiejszości, Wasił Sławow w *Notatkach spreparowanego* wyraźnie przekracza znane modele autobiograficzne. Nie tylko przezwycięża ze swej strony pozycję całościowego i integralnego wszystkowiedzącego podmiotu, znanego z klasycznej pamiętnikarskiej narracji, lecz także osiąga autentyczną postmodernistyczną reakcję wobec jednoznaczności szeroko rozpowszechnionych i mechanicznie eksploatowanych historycznych i kulturalnych «prawd» o człowieku i świecie. Mimo że książka w swej płaszczyźnie tematycznej

[6]Czyni to Wasił Sławow w utworach ze swojego prozatorskiego tomu *Tunele Galicina* (*Tunelite na Galicin*, 2001), gdzie źródło tego odłączenia jest wyraźniej poszukiwane w obydwu kierunkach – w wyparciu się przez człowieka Boga poprzez Ukrzyżowanie, ale i przez ukrzyżowanego Boga – swoich dzieci (zwłaszcza w opowiadaniu *Kamerton*) – por. В а т о в а, П. *От «чужди брегове»* [Васил Славов: *Записки на препарирания и Тунелите на Галицин*]. – «Литературен вестник», № 25, 26.06. – 2.07.2002, с. 4–5.

może być odniesiona do historycznie określonego odcinka czasu, udaje się jej jednak przesunąć realnie biograficzne i czasoprzestrzenne granice w bezkres ludzkiej obecności w świecie i w ten sposób przerosnąć w biografię samopoznającego się człowieka w ogóle. Równocześnie z tym na poziomie struktury pozostaje ona otwarta na kontynuację dialogu z czytelnikiem. W swej artystycznej realizacji nie zapamiętuje się w jałowej artystycznej grze utalentowanej językowo jednostki, ani też nie wykorzystuje korzyści wynikających ze środowiska odbiorców (pod tym względem jest nawet opóźniona), lecz stanowi głęboką i osiągniętą w sposób naturalny refleksję osobistego przeżycia, artystyczne rozwinięcie modelu zwielokrotnionego współczesnego człowieka. Jej duchowy maksymalizm, jej przesłania dotyczące odbudowania i zachowania duchowej tożsamości wyrastają z bolesnych doświadczeń, zdobytych na drodze człowieka poprzez człowieczą pustynię, na drodze ku «obcym brzegom», która okazuje się drogą ku «swojemu» brzegowi.

Tłum. *Hanna Karpińska*

Postmodern (auto)biography
in Vassil Slavov's *Notes of One Preserved by Taxidermy*

The paper attempts at interpreting the Postmodern structuring of the (auto)biographical story in a modern Bulgarian book. Written in exile, Vassil Slavov's *Notes of One Preserved by Taxidermy*(2001) makes a step forward towards finding the boundaries (or boundlessness) of the individual – in the diffusion of present and past, personal real experiences and subconscious experiences (felt, remembered, dreamt about), literature and reality, history and myth, personal and collective knowledge, seriousness and play. The text tries to analyse the ways in which the boundaries of autobiography have been removed to reach the never-ending attempt to overwhelm one's personal history; the endlessly possible inclusion of «strangers'» stories within it: individual and collective, real and literary, current and past; the limitless 'making one's own' of the world indicated in our personal or cultural memory, i.e. ways in which Postmodern narration performs in the field of the memoir by taking it away from classic linear narration. The text outlines the figures of the real narrator and his fictional doubles; the interpretation of myths, the inscription of other literary texts; the function of dreaming, the structuring role of the fragmented and 'recomposed' (auto)biographical Self that is not only the subject but also the object of narration; the role of language that has been introduced through the difference of utterances in order to build the intertextual links within the whole text.

Penka Vatova: PhD, Senior Researcher at the Institute of Literature, BAS, New and Modern Bulgarian Literature section. PhD dissertation on the Topic of Literary Life in the Mirror of the Literary Periodicals During the Wars (1912–1918). Her research focuses on Post-Liberation History of Bulgarian Literature and literary periodicals. Author of the study entitled *The Roots and the Crown: the Hemus Journal between Emblems of the Minority and Signs of Integration*, Budapest, 2001 (in Bulgarian and Hungarian). Author of the poetry collections *Learning to Walk through the Dark*, Sofia, 1992, and *Steps on the Sill*, Sofia, 1996. Editor-in-Chief of the *Student's World* educational newspaper (2003–). Member of the Association of Bulgarian Writers.

Ełka Dimitrowa (Sofia)

Modernizm – historie i mity

„Moja pamięć jest wraża i nie pracuje nad odtworzeniem, lecz nad odsunięciem przeszłości"[1] – pisze Osip Mandelsztam w *Zgiełku czasu* (1925). Nietrudno w tej wypowiedzi odczytać typowe dla modernizmu emocjonalne podejście do historii, jej postrzeganie jako indywidualnego bytu, osobistej pamięci, regulującej odtwarzalność wydarzeń. Choć słowa te same w sobie stanowią nader interesujący punkt wyjścia, wykorzystam je raczej w konfrontacji z innymi wypowiedziami na temat pamięci jako historycznego stosunku do świata:

„Weźmy na przykład choćby jedną z najbardziej charakterystycznych cech naszej cywilizacji, a mianowicie ogromne, wręcz monstrualne zainteresowanie współczesnego człowieka Historią" – w takim kontekście Mircea Eliade umieszcza dwie reprezentacyjne cechy kultury europejskiej drugiej połowy XIX w., charakteryzujące nastawienie premodernistyczne. Są to mianowicie: „pasja historiograficzna" i „tendencja do definiowania człowieka przede wszystkim jako istoty historycznej, bytu uwarunkowanego i ostatecznie tworzonego przez Historię"[2]. W tym przypadku Eliade rzuca światło na oświeceniowo-pozytywistyczny projekt emocjonalnego przeżywania historii, który jednak ze swej strony kryje przesłanki napięć w stosunku do następnych «epok».

W związku z tym zwrócę się ponownie ku modernistycznej wizji historii jako egzystencji i ontologii, by dojść do pewnych postmodernistycznych tendencji w interpretacji historyzmu.

Podkreślam, że wykorzystuję nader sporne pojęcie «postmodernistyczne» jedynie w szczególnym kontekście, zarysowanym przez Lyotarda. Warianty: postmodernizm w sensie ultramodernizmu (w interpretacjach Ihaba Hassana i Leslie Fiedler); postmodernizm w sensie zbuntowanej kontynuacji modernizmu (w duchu genealogicznej analityki Andreasa Huyssena); deskryptywne podejście do postmodernizmu Zygmunta Baumana i Gary Madisona – w tym przypadku pozostaną na marginesie, ponieważ daleka jestem od zamiaru uzasadniania konieczności lub niepotrzebności terminu, jak również jego zakresu pojęciowego.

Jeśli przyjmiemy «pasję historiograficzną» jako przejaw pragnienia wyartykułowania gest po geście przeszłości w celu znalezienia wytłumaczenia dla teraźniejszości, to bardzo łatwo nam będzie dojrzeć za tą pasją przekonanie, że uraz, doznany w przeszłości, odbija się na teraźniejszości. Właśnie przeżywanie historycznego bytu w urazowym, traumatycznym aspekcie przekształca zainteresowanie historią w pasję historiograficzną. Modus ten jest jednak otwarty także na inny typ rozwoju, co

[1] Mandelsztam, O. *Zgiełk czasu*. Przetłumaczył, posłowiem i komentarzem opatrzył R. Przybylski. Warszawa, 1994, s. 78.

[2] Eliade, M. *Mity, sny i misteria*. Przełożył K. Kocjan. Warszawa, 1999, s. 58.

jest szczególnie wyraźnie widoczne w paradygmacie modernistycznym. Okresy katastrofizmu (a modernizm z przełomu XIX i XX w. jest niewątpliwym przejawem katastroficznego typu odbierania świata) charakteryzują się utratą oparcia w historii, postrzeganej w duchu oświeceniowo-pozytywistycznym – łącznie z odrzuceniem myślenia o przyszłości jako udoskonalonej przeszłości. W tym kontekście pasja historiograficzna ulega modyfikacji, a dokładniej mutacji, przekształcając się w odruch rejestrowania przeszłości i skłaniając się przy tym do charakterystycznego postponowania sensu przy wysunięciu na plan pierwszy zasady mechanicznej – fobia, za którą nietrudno odkryć bunt formalizmu. W ten sposób pasja historiograficzna, po podważeniu pozytywistycznej wiary w historię, pozostaje potencjalnie otwarta na możność przekształcenia się w bezradne zapisywanie przeszłości. I w im większym stopniu wyrażanie, gromadzenie i porządkowanie faktów z przeszłości stanowi cel sam w sobie, tym bardziej dotknięta i uzależniona staje się świadomość odcinającego się od przypadkowości człowieka-historiografa[3]. Historia jako wyliczanie i zapisywanie wypiera historię jako przypadkowość i jest to rodzaj ucieczki od rozumienia, swoisty symptom «historiograficznej nerwicy» – jako że poznanie okazało się pozbawione zdolności «pomagania». (Ten kryzys historyzmu poprzedza zresztą dużo szerszy kryzys społeczeństwa informatycznego. Chodzi o kryzys historyzmu, przepowiedziany przez Nietzschego w drugim *Niewczesnym rozważaniu* – w obrazie choroby historii, w której zanikają wszystkie niezbędne kryteria i wartości tak, że człowiek uczy się mierzyć dowolnymi cudzymi kryteriami i według zawsze różnych skal wartości. Temat ten podjęty został również przez Ortegę-y-Gasseta w *Dehumanizacji sztuki*. Kryzys historyzmu opisał później w podobnym duchu Gadamer: „Czy poczucie historii jest tym olbrzymim rozszerzeniem naszego świata, które widział w nim XIX w., czy nie jest ono raczej oznaką tego, że nauczywszy się patrzeć na świat jednocześnie setką oczu nowoczesny człowiek już w ogóle nie ma swojego własnego świata? Czy sens prawdy nie rozpada się w chwili uświadomienia sobie zmieniających się perspektyw, w których się uwidacznia?"[4])

Historia przekształciła się w szereg faktów, narzucających stałe, niepowstrzymane odwracanie się w tył, w coś powtarzającego się i stale przywracalnego, ale nie odwracalnego – konsekwencja, nieodparcie kojarząca się z koszmarem. Strach przed tym, co nieprzewidywalne, rodzi ten mechaniczny powrót do «znanego», którego człowiek nigdy nie odważa się poznać naprawdę, ale w którym już był i z racji tego faktu w momentach kryzysowych wraca do niego jak do nieuświadomionego «swojego» terytorium. I tak, nie uświadamiając sobie tego, każdy świadek danego wydarzenia historycznego staje się autorem swojego własnego koszmaru z racji mimowolnego «wyboru», który przekształca się w odruch, w rutynowy gest. Każdy dobrowolnie

[3] W tym przypadku akcentuję rolę historiografa jako zapisującego (z gr. *grapho* – 'piszę'). Idea odcinającego się od przypadkowości człowieka-historiografa jest zaś zaczerpnięta z «proroctwa» Nietzschego na temat historii monumentalnej, która „nie potrzebuje owej pełnej prawdziwości; zawsze będzie zestawiała, uogólniała i wreszcie utożsamiała rzeczy różne, zawsze będzie zacierała odmienność motywów i bodźców, aby kosztem *causae* zmonumentalizować *effectus*, to jest przedstawić jako wzór godny naśladowania" (N i e t z s c h e, F. *Niewczesne rozważania*. Przełożyła M. Łukasiewicz. Kraków, 1996, s. 9).

[4] G a d a m e r, H. G. *Historia i hermeneutyka*. Cyt. według wydania bułgarskiego: Г а д а м е р, Х.-Г. *История и херменевтика*. Изд-во «ГАЛ-ИКО». София, 1994, с. 33.

przyjmuje te ścieżki, na których grozi mu niebezpieczeństwo powrotu (regresywna wartość historii) i które okazują się nie do przebycia dla jego osobistego doświadczenia, ponieważ postrzegane są jako wytyczone przez cudze warunki. I tu już jednostka obciążona jest zbiorowym wspomnieniem i, co za tym idzie – poczuciem zbiorowej winy. Tutaj właśnie zaczyna działać mechanizm typowej dla modernizmu paradoksalności, która rozpościera się daleko poza poetycką strukturą poszczególnych utworów. Stanowi ona filozoficzny światopogląd, poprzez który tragedia kryzysu może nabrać znaczenia mitologicznego zmartwychwstania Człowieka z popiołów historii. W tym sensie przyjęcie paradoksalności jako powszedniości stanowi wyjście z nierozwiązywalnej w inny sposób sytuacji. To właśnie ona oferuje modernistyczne wcielenie Nietzscheańskiej postaci nadczłowieka, modelując bohatera, którego typologii można poszukiwać w romantycznym konceptualizmie, przy czym typologia ta wyraźnie go przerasta w swojej «totalności». Jeśli romantyczne odczuwanie świata opiera się przede wszystkim na kontraście, to w modernizmie, a zwłaszcza w awangardzie wyróżnia się ono pryncypialną paradoksalnością, bazując nie tyle na rozgraniczaniu, ile bezpośrednio na metamorfozie – na odcięciu od dotychczasowej normy. Jest to zjawisko, w którym łatwo można odczytać mit awangardy o ponownym stworzeniu świata.

Dodam tylko, że chodzi o napięcie przeobrażenia, które zaciera nawet konwencjonalne dyspozycje, jak powiązania podmiot-przedmiot: Ja, My, Oni przekształcają się w trudne do rozgraniczenia intencjonalne konstrukty.

Modernizm jako jedna z twarzy społeczno-kulturalnego kryzysu w Europie z początków XX w. nosi znamiona krachu myślenia historycznego; straconej wiary w postęp, taki, jakim widziało go Oświecenie; nowego przeżywania stosunku człowiek – Bóg.

W świadomości historycznej okresy katastrofizmu charakteryzują się zazwyczaj naruszeniem i zanikaniem znaczenia realiów czasowych. Specyficzne dla katastroficznej świadomości «naruszenia» w wyobrażeniu czasu przypominają «temporalne kolapsy». Szczególnie dobitnie rozwijają się te procesy w programowości awangardowej. Brakująca teraźniejszość i eschatologiczne projekcje kształtują jedną z głównych struktur sensu w awangardzie z początków stulecia. Przeszłość i teraźniejszość są ignorowane jako wartości i jako czasowa ciągłość. Nieobecne są one w zetknięciu z naporem przyszłości. W symbolizmie nie ma tego strachu przed teraźniejszością lub przynajmniej nie jest on w takim stopniu paniczny, jak przy myśleniu awangardowym, gdzie prowokuje destrukcyjność, pragnienie zniszczenia starego świata z wszystkim tym, co jest w nim znane, przy czym jednocześnie to, co nieznane, staje się obiektem kultu na zasadzie utopii. Taki tok myślenia może prowadzić do skojarzeń z teorią Freuda na temat instynktu śmierci, którego projekcją jest tęsknota za Apokalipsą. Ta tęsknota, eksponowana zarówno jako eksplicytny temat, jak i jako implicytny motyw awangardyzmu, zakłada również jeden z wielkich nowych mitów, jakimi XX w. oznajmia swoje przybycie – mit radykalnego buntu, za którym nadchodzi totalna zagłada starego świata i zbudowanie nowego świata od samego początku[5].

[5] Przypomnę, że w o wiele ogólniejszym planie Northorp Frye rozpatruje symbolizm Biblii jako „gramatykę literackich archetypów", a Apokalipsę – jako „streszczenie" Biblii. (F r y e, N. *Anatomy of Criti-*

Ten mit zawiera paradoksalny – i założony przez samych swoich twórców jako paradoksalny – system chaotyczno-kosmicznego świata, postulowany przez najważniejsze prądy awangardy (ekspresjonizm, futuryzm, surrealizm, dadaizm, imażynizm).

W tym sensie opozycja eschatologia – postęp stanowi jedną z eksplikacji ducha epoki modernizmu: Przeszłość została wymazana. Teraźniejszość sprowadzona jest do trampoliny służącej do skoku w przyszłość. W schemacie tym jednak, przy całej jego ahistoryczności, tkwi w gruncie rzeczy głęboko alternatywny projekt – modernistyczny projekt wielkiej Historii, rozpoczynającej się od i z modernizmem, lub też – przemienionej Historii, skierowanej wyłącznie ku przyszłości i stworzonej przez modernistycznego Bogo-człowieka.

W konsekwencji problem jednej i wielu historii w sposób naturalny staje się punktem newralgicznym w okresie przejścia, które w ogólnym zarysie można określić jako przejście od modernizmu do postmodernizmu. W problemie tym przecina się jednak również wiele innych opozycji, które mogą zostać sprowadzone do przeciwstawienia jedności i mnogości. Taki charakter mają stosunki: mesjanizm – multiplikacja bezosobowości; transcendentalność – empiryzm; unikalność – imitacyjność; kult jednego Podmiotu – rozpad podmiotu do stanu odpodmiotowienia itd. Innymi słowy, mówiąc ogólniej – można tu mówić o krachu myślenia instytucjonalnego.

Tym jednak, co próbuję uchwycić, jest ukryte powiązanie między obydwiema liniami kulturalnymi (modernistyczną i postmodernistyczną), których ideologizacja dokonała się w zasadniczo różniącym się świetle. Lub też, jak podkreśla Iwanka Rajnowa, „Kto może dziś powiedzieć, którędy przechodzi delikatna granica miedzy «les grands récits» – wielkimi, przesadnymi opowiadaniami modernistycznych bohaterów, i «les petits récits» – niewinnymi kłamstwami małego, «postmodernistycznego» człowieka? W trwającym Buncie mas, wszystko jedno czy społecznym czy kulturalnym, maski Nadczłowieka noszone są właśnie przez obojętność, małe opowiadania rozpowszechniają największe kłamstwa, podczas gdy wielkie przeżywają namiętne prawdy tkwiące w kaftanie bezpieczeństwa“[6].

W gruncie rzeczy Bohater modernizmu niesie w sobie najwyraźniej przesłanki antybohaterów postmodernizmu, doprowadzających do skrajności zasadę destrukcji, odkrytą przez niego samego, która zresztą zaczęła działać jako jego desubiektywizacja charakterystyczna dyfuzja pomiędzy Ja, My i Oni.

Deus ex machina (farsowy skrajny punkt w rozwoju modernistycznego typu szukania oparcia w boskości[7]) znajduje swoje rozwiązanie w Nicości (będącej odpowiednio skrajnym punktem postmodernistycznego zwątpienia w boskość).

Droga wiodąca od patosu stwierdzenia «Bóg umarł» i wynalezienia nadczłowieka jako nadludzkiego i nadboskiego wcielenia umarłego Boga doprowadziła do postmodernistycznej degresji totalnego pragmatyzmu i immanentności.

---

cismi. Cyt. według wydania bułgarskiego: Ф р а й, Н. *Първообразна критика: теория на мита*. - В: Ф р а й, Н. *Анатомия на критиката*. «Наука и изкуство». София, 1987, 197–198.)

[6] Р а й н о в а, И. *По вероломни пътеки*. – В: Л и о т а р, Ж.-Фр. *Постмодерната ситуация*. София, 1996, с. 15.

[7] W tym przypadku *Deus ex machina* jest oczywiście figurą, interpretowaną jako metaforycznie kulturowa.

Patetyczne odkrywanie szaleństwa przez modernizm rozwiązane zostało w postmodernistycznym przetwarzaniu każdej miarodajności. Innymi słowy, mówiąc aluzyjnie – chodzi o drogę od centryzmu obecności (na przykład w fenomenologii Husserla) do decentryzmu jako wyjściowej przesłanki interpretacyjnej. Lub też, gdyby się uciec do uzupełniającej peryfrazy pewnego efektownego sformułowania Szasza – rozbieżność mapy i terytorium przekształciła się w aktualność, przy której mapa zaczęła produkować własne terytorium[8].

Jako podsumowanie tych transformacji może być przytoczony aforystyczny model Sokratesa, wykorzystany przez Lyotarda kolejno w textitEkonomii libidinalnej i *Kondycji postmodernistycznej* – postmodernistyczny myśliciel wie, że to, co wie, jest «niczym» i że to «nic» jest wszystkim[9].

Na zakończenie dokonam próby nałożenia na stosunek modernizm – postmodernizm pewnego modelu, wywodzącego się od biblijnego logosu, przy czym próba ta nie ma na celu niczego, co by przekraczało granice gry metafor, poza być może pewnym elementem wyjaśniającym, jaki kryje w sobie każda metaforyczność. Nakreślę jedno z możliwych podejść do tej opozycji poprzez metaforę tekstu kanonicznego i apokryfu, nakładając ją odpowiednio na «wielkie opowiadanie» epoki modernizmu i «małe opowiadania» postmodernizmu. W kontekście tej wyjaśniającej metafory spróbuję przedstawić modernistyczny logos jako wcielający się najpowszechniej w model biblijny, a postmodernistyczny dyskurs – odpowiednio w apokryficznej segmentacji tego logosu na osobne samowystarczalne historyjki. Nawiasem mówiąc przy odczytaniu apokryfu jako najbardziej charakterystyczna wyodrębnia się właśnie jego marginalność, poboczność, osobność w stosunku do centrum, przyjęcie jakiegoś akcentu, który go oddziela od systemu, od systemowości jako takiej w ogóle. W tym sensie apokryf jest interpretacją, odstającą do takiego stopnia od swego pierwotnego źródła, że nie jest już ona w stanie służyć logice pierwotnego logosu, logice archelogosu. Nie może spełniać pierwotnej wyjaśniającej funkcji w stosunku do niego. (W tym przypadku mam na myśli apokryf jako tematyczno-semantyczną całość, a nie ideologiczną aureolę jego niekanoniczności i, co za tym idzie, heretyczności.)

W podobny sposób postmodernistyczna historyjka odbija się od modernistycznej totalnej Historii. Jest ona jednak parodyjna, jest «historyjką» tylko wtedy, kiedy porównuje się ją z arche-modelem. Sama w sobie wyznacza ona nie mniej scentralizowany świat, którego jedyną cechą wyróżniającą jest to, że świat ten zasadza się na swoim braku indywidualności, na degradacji. To jednak ze swej strony stanowi nie mniej śmiałą i ryzykowną deklarację, jeśli ją porównać z patetycznymi metalogosami modernizmu. Można bowiem za nią dostrzec próżność małego człowieka, który umie się sam odkryć jedynie poprzez swoją małość, ponieważ wszystkie warianty bohatera zostały już wypróbowane przez modernizm.

Krótko mówiąc przemieszczenie granic, nowe sformułowanie różnic – są to mechanizmy w nie mniejszym stopniu determinujące, wyróżniające i dyskryminujące. W tym jednak przypadku współzawodnictwo polega na tym: kto będzie najmniej patetyczny; kto będzie najmniej zindywidualizowany; kto będzie najmniej zauważalny –

[8] Szasz, T. *The Myth of the Mental Illness*. «Secker & Warburg». London, 1962.
[9] Lyotard, J.-Fr. *Economie libidinale*. Paris, 1974, p. 302.

wymaganie wyjątkowo kapryśne i trudne do określenia. Rezygnacja z chimerycznego «siebie» jest być może najtrudniejszym do przyswojenia aktem europejskiego typu cywilizacji.

Mit Orfeusza, bohatera, który przeszedł w obydwu kierunkach granicę między życiem i śmiercią, który mimo wszystko zachował determinujące poczucie graniczności i stał się ofiarą właśnie granicy, jest swoistą hermeneutyką każdego modernizmu, każdej nowoczesności – negującej zastaną sytuację i przetwarzającej ją pozornie nie do poznania.

Władcze gesty wypranego z indywidualności, więcej – zwielokrotnionego braku indywidualności; bunt mas; zagrożenie ze strony niegroźnych; historiograficzna nerwica, lub też: postmodernistyczne historie przeciwko modernistycznym mitom – wszystko to są zrozumiałe reakcje przeciwko jedynej prawdzie wielkiego logosu. Reakcje, które byłyby nie do pomyślenia, gdyby ów logos nie zrodził się sam z siebie.

Tłum. *Hanna Karpińska*

Modernism: Histories and Myths

The paper focuses on the modernism – postmodernism relation. Attention has been paid to some specific modernist features used by postmodernism simultaneously as grounding and as targets to be opposed.

The first step in interpreting modernism originates from the idea of memory as a 'friend' and 'enemy' of the past. It is in this context that the modernist attitude to history has been discussed. The discussion is based on the following issues: the 'passion for historiography'; the myth of the modernist rebellion; the idea of a new history beginning with modernism.

In view of the above issues, observations have been made that concern: the destruction of temporal realities; the paradox of Man who rises from the ashes of History; the connection between periods of socio-cultural catastrophes on the one hand and the collapse of the historical mind on the other.

The second part of the paper compares postmodernism to modernism. It dwells on: the postmodernist anti-heroes against the modernist Hero; the principles of destruction and the loss of subjective identity; the postmodernist *Nothing* against the modernist *Deus ex machina*; the postmodern pragmatism against the modernist ideas of super-human and super-divine incarnation of the dead God; the postmodern decentralisation of madness against the modernist cult of it.

Finally, the relation modernism – postmodernism has been interpreted through the metaphor of the Biblical logos and the apocrypha.

Elka Dimitrova (1971) has graduated from St. Kliment Ohridski University of Sofia with a major in Bulgarian Language and Literature. In 2000, she defended her doctoral thesis on *Aspects of Mythical and Historical Thinking in Bulgarian Poetry of the 1920s* at the Institute of Literature (BAS). Since 1999 she has worked as a Researcher of literature at the Institute of Literature. Her main publications include: *The Lost History* (Sofia, 2001); *New Analyses of Literary Texts*. P. 1, 2 (Sofia, 2002). Elka Dimitrova has also taken part in Bulgarian and international conferences and has a number of publications on the issues of modernity as a cross field of mythical and historical thinking.

Georgi Gospodinow (Sofia)

Notatki o pierwocinach bułgarskiego postmodernizmu

Atak przez poezję

Na mówienie o bułgarskim postmodernizmie jest dziś o wiele za późno i o wiele za wcześnie. Za późno, ponieważ temat ten był najżywszy w pierwszej połowie lat 90-ych i stanowił obiekt interpretacji – w przeważających przypadkach gniewnych i potępiających, w pozostałych – egzaltowanych i dowartościowujących to zjawisko. Z drugiej zaś strony jest jeszcze za wcześnie na uogólnianie obrazu bułgarskiego literackiego postmodernizmu z racji naszej niepewności, czy zjawisko to już się w swej całości dopełniło i stworzyło całościowy korpus utworów.

Ryzykując pominięcie jakiegoś wcześniejszego tekstu odważę się powiedzieć, że pojęcie «bułgarski postmodernizm» w naszej krytyce literackiej pojawia się dopiero w 1992 r.[1] w tekście Galina Tichanowa, opublikowanym w czasopiśmie «Płamyk» – *Literatura emigracyjna a narodowy proces literacki. Uwagi o bułgarskim postmodernizmie* (*Емигрантска литература и национален литературен процес. Бележки върху българския постмодернизъм*). W swoim artykule Tichanow wymienia trzy współczesne książki poetyckie jako „kiełki bułgarskiego postmodernizmu", a mianowicie: *Pąsowa dekadencja* (*Ален декаданс*) Bojko Łambowskiego, *Czytanie w ciemności* (*Четене в тъмното*) Iwana Krystewa i (z pewnymi zastrzeżeniami) *Agonio słodka* (*Агонийо сладка*) Konstantina Pawłowa. Co najmniej dwie rzeczy w tym artykule są symptomatyczne także dla późniejszej krytycznej myśli postmodernizmu w literaturze bułgarskiej. Jedną jest skupienie na poezji. Mogłoby się wydawać, że w latach 90-ych w ogóle się nie pojawia (lub nie zostaje rozpoznana) bułgarska proza, w której dałoby się odkryć wytwór postmodernizmu. Tymczasem z historii literatury zachodniego postmodernizmu wiemy, że właśnie w prozie, a konkretnie – w powieści najbardziej zdecydowanie przejawiają się postmodernistyczne techniki pisania. W kontekście bułgarskim poezja była tym giętkim, reagującym i kwitnącym rodzajem literackim nie bez związku ze zmianami politycznymi w społeczeństwie po 1989 r.

Drugą rzeczą, symptomatyczną dla krytycznej recepcji bułgarskiego postmodernizmu i obecną już w tym wczesnym artykule Galina Tichanowa, jest teza o „stosunku do tradycji": „jedyną godną wobec niej postawą jest nie jej sakralizacja, tylko nieustanne prowokowanie, stawianie w sytuacji dialogu z nami". Należy wspomnieć, że tradycja, z którą wiodą dialog lub polemikę teksty trzech wymienionych przez Tichanowa poetów, jest im nader bliska. Chodzi o wygrywanie i trawestację kalk z okresu

[1] Dla recepcji postmodernistycznej teorii w naszym kraju warto przypomnieć, że pierwsza przetłumaczona u nas książka na ten temat, *Postmodernizm dla dzieci* Jean-Francois Lyotarda, pojawiła się dopiero w 1993 r. Oczywiście pojedyncze bloki tematyczne z przekładami tekstów o postmodernizmie pojawiały się i przedtem w takich periodykach jak «Filosofska misył» (nr 6 z 1990 r.), «Kritika i chumanizym» (nr 3 z 1991 r.) i in. Wspomnijmy tylko, że w tym czasie w zachodniej teorii pojawiają się już takie tematy jak „koniec postmodernizmu", „zmęczenie postmodernizmem" i co zdarzy się potem.

socjalizmu – i to nie tylko literackich, lecz również tych, które tkwią w socjalistycznej stylistyce hasła, skrótowca, w konstrukcjach idiomatycznych, stanowiących część potocznego mówienia. Jest to demonstracyjnie ukazane w tomiku wierszy Bojko Łambowskiego *Pąsowa dekadencja* (Sofia, 1991). Całość, choć iluzoryczna, byłego socjalistycznego, komunistycznego, lewicowo-modernistycznego – jak go zwał, tak zwał – projektu rozpada się tu przed naszymi oczyma na pojedyncze zdania, wycinki, fragmenciki. Oto na przykład jak brzmi wiersz *Zapaść* (*Колапс*): „... съм чавдарчето и примерно дете/ аз съм българче/ аз съм лека нощ деца/ аз съм десет малки негърчета/ аз съм овчарчето Калитко/ аз съм винаги готов/ овехтял «Плейбой» – позив на балканското дисидентство/ аз съм Жизнерадост и Дръзновение..." („...jestem pionierem i wzorowym dzieckiem/ jestem Bułgar mały/ jestem Dobranocką/ jestem dziesięcioma małymi Murzynkami/ jestem pastuszkiem Kalitkiem/ jestem zawsze gotów/ podstarzały «Playboy» – apel bułgarskiego ruchu dysydenckiego/ jestem Radością Życia i Śmiałością...") – by w finale wiersza przejść w trudny dziś do rozszyfrowania, skrótowy i cudaczny «soc-język»:

ИВД КМР ЦУМ СГНС
АОНСУ АУАКС СИВ НАТО
...
681–1944
99,99% за!
№ 0085631
ЕГН 6003136922[2]

Zapaść tkwi wewnątrz, w składni i stylistyce. Koniec wiersza jest też końcem samego języka, który ulega zapaści, przekształcając się w nieodróżnialne skróty, cyfry, procenty, numery i in. Jeszcze raz powtórzę, że jest to poetyka postmodernistyczna po socjalistycznym modernizmie. W pewnym sensie, kpiąc z socjalistycznych komunałów, jest ona jeszcze nader bliska «soc-artowi», jaki znamy z literatury rosyjskiej tego okresu.

W poezji bułgarskiej lat 90-ych istnieje jednak również inne, odmienne obcowanie z tradycją (i obcowanie z odmienną tradycją), którego przedstawicielem jest Ani Ilkow. Autor ten zdołał wytyczyć i zrealizować jedną z najmocniejszych linii bułgarskiego postmodernistycznego pisania, polegającą retroutopijnej rehabilitacji ducha bułgarskiego Odrodzenia – jako język, jako realizacja i źródło sensu.

Poezja Ilkowa cieszy się dużym zainteresowaniem ze strony krytyki bułgarskiej i jest przedmiotem analizy w tekstach takich autorów jak Dimityr Kamburow, Błagowest Złatanow, Simona Mirczewa, Milena Kirowa, Bojko Penczew i inni. W jednej z najpoważniejszych analiz naszej literatury postmodernistycznej – *Nasze pseudo?-postmodernizmy* (*Псевдо?постмодернизмите ни*)[3] Płamen Antow nazywa Ilkowa

[2] WUML KO PDT WRN/ WSNS AWAX RWPG NATO/ [...]/ 966–1944/ 99,99% za!/ Nr 0085631/ PESEL 6003136922. Jest to przybliżone, w maksymalny sposób uwzględniające polską specyfikę i skróty, tłumaczenie cytowanego fragmentu – o ile w ogóle tego typu poezję da się tłumaczyć. – Przyp. tłum.

[3] «Литературен форум», 1997, бр. 38

„ogólnie uznanym patriarchą tego typu poetyki, spod której płaszcza, mówiąc obrazowo, wyszli wszyscy jej pozostali przedstawiciele". Możemy dodać, że retrospekcyjna optyka ukazałaby Ilkowa jako postać dwojako pośredniczącą, która z jednej strony wciągnęła poezję lat 80-ych w następne dziesięciolecie, a z drugiej – przygotowała poetykę nadchodzącego pokolenia lat 90-ych

I tak bułgarski literacki postmodernizm, taki jaki mamy w pierwszej połowie lat 90-ych, ujawnił się w szczególny sposób jedynie w poezji, tam osiągnął swoją reprezentatywność i swoje oblicze w tomikach takich poetów jak Ani Ilkow, Kirił Merdżanski, Rumen Leonidow, Miglena Nikołczina i tam, jak się zdaje, dobiegł końca. Można po eliotowsku powiedzieć, że w początku jego był jego kres.

Jeśli kiedykolwiek dojdzie do sporządzenia wypisów z bułgarskich wypowiedzi dotyczących postmodernizmu, wypisów obejmujących nie tylko teksty krytyczne, lecz także fragmenty publicystyczne, reakcje polemiczne, opinie czytelników i in., to prawdopodobnie okaże się, że właśnie stosunek do tradycji stanowi u bułgarskich autorów postmodernistycznych to, do czego czytelnikowi jest się najtrudniej przyzwyczaić (lub po prostu do czego przyzwyczaić się i czego przełknąć nie jest on w stanie). Kanon literacki, nawet jeśli w swoim instytucjonalnym istnieniu i zakorzenieniu, przede wszystkim w systemie szkolnictwa, przeszedł szereg takich operacji jak podważenie, przegrupowanie, nowe odczytanie itp., to najwyraźniej w masowej świadomości literackiej (lub w literackim nieuświadomieniu średniego czytelnika) pozostaje nienaruszony. Tradycja literacka w dalszym ciągu jest widziana w terminologii tego, co sakralne, „prawdziwie bułgarskie", jako „święty kanon", gdyby sparafrazować Wazowa. W tym sensie przeważający negatywny stosunek w ciągu całego dziesięciolecia lat 90-ych ubiegłego już wieku do bułgarskiego postmodernizmu[4] jest ważnym tematem, który często wykracza poza granice ściśle literackiej interpretacji. Każdy tekst postmodernistyczny, który odważa się peryfrazować, trawestować, nadbudowywać utwór należący do bułgarskiej klasyki, wydobywać z niego rozmaite sensy, «nawiązywać dialog», zostaje odczytany głównie poprzez ograniczający pryzmat skandalu[5]. Oskarżenia o brak szacunku dla tradycji, o atakowanie skarbnicy bułgarskiej literatury, zaprzaństwo i ksenofilię można również dzisiaj usłyszeć i przeczytać w prasie codziennej oraz w wyspecjalizowanych pismach i wydawnictwach, w unikalny sposób łączących w swojej ideologii «lewicowość» i «patriarchalność». Jedna z nieurzeczywistnionych debat lat 90-ych dotyczy właśnie negacji bułgarskiego postmodernizmu, naznaczającej całe dziesięciolecie.

[4] „W odróżnieniu od innych literatur bałkańskich, zwłaszcza ze strefy byłej Jugosławii, w literaturze bułgarskiej określenie «postmodernista» nie jest chętnie przyjmowane przez pisarzy, w stosunku do których zostaje użyte, zwłaszcza w sytuacji braku chęci wykorzystania postmodernizmu jako intratnej etykiety handlowej, zapewniającej ekspansję literatury bułgarskiej na kulturalny rynek Zachodu" (Пенчев, Б. *Българската литература през 90-те.* – «Литературен вестник» [ЛВ], 14–20.04.1999).

[5] Można wskazać wiele takich przykładów i oskarżeń, udokumentowanych w prasie tego okresu, z których niektóre, odczytane dziś, zabrzmiałyby śmiesznie. Przytoczę tylko oskarżenie Ani Ilkowa o plagiat Geo Milewa w związku z wierszem *Молебен за очистване от страх*, jak również oskarżenia pod adresem książki *Българска христоматия* (1995; Б. Пенчев, Г. Господинов, П. Дойнов, Й. Ефтимов) o kpinę z Iwana Wazowa i literackiego kręgu «Misył» jednocześnie.

Gazeta literacka

W «muzeum» pierwocin bułgarskiego literackiego postmodernizmu, jeśli chcemy wziąć dosłownie tekst Hermanna Lubbego o „postępującej muzealizacji" naszego otoczenia kulturalnego w rezultacie „kurczenia się współczesności", jest miejsce także dla gazety literackiej. Byłoby to ciekawe dublowanie «muzeum w muzeum» jako że każdy organ prasowy w swojej istocie muzealizuje teraźniejszość. I tak ta cotygodniowa gazeta literacka[6] nazywa się «Gazeta Literacka» («Литературен вестник») i ten umyślny tautologizm tytułu stanowi pierwszy znak jej meta- czy postprasowej polityki[7].

Samo pojęcie «gazeta literacka» przywodzi na myśl centaura, łącząc w szczególny sposób literackiego człowieka i gazetowe zwierzę. Ten centaur jest w podwójnie niedogodnej sytuacji. Raz został zmarginalizowany w stosunku do pola dziennikarskiego, tj. zamieszkuje peryferie wielkonakładowych gazet codziennych i «normalnych» tygodników. Wśród prasowych tytułów on jest literacki, jest kaprysem, ciekawostką, wybrykiem natury, jednym słowem centaurem. Po raz drugi gazeta literacka została zmarginalizowana w stosunku do wysokiego pola literatury. Tu wszyscy wskazują na jej koński zad, rażący gazeciarską topornością wśród wykwintu literackich pism i almanachów.

Można powiedzieć, że współistnienie kilku (trzech, czterech czy pięciu – w zależności od roku) samodzielnych tygodników literackich o zasięgu ogólnokrajowym w Bułgarii lat 90-ych jest częścią specyfiki tego dziesięciolecia. Taka obfitość i aktywność na mimo wszystko niewielkim rynku czytelniczym jest rzeczywiście symptomatyczna. O ile wiem, w pozostałych krajach Europy Wschodniej pojawianie się tego rodzaju tytułów jest bardzo okrojone, a preferowaną formą zachodnioeuropejskich tygodników literackich jest dodatek, *supplement* popularnych gazet wielkonakładowych.

«Literaturen westnik» zaczął się ukazywać na samym początku lat 90-ych, nieprzypadkowo pokrywając się w czasie z przedmiotem niniejszego tekstu – pierwocinami bułgarskiego literackiego postmodernizmu. Spróbuję zasygnalizować przynajmniej kilka powodów, warunkujących te postmodernistyczne powiązania. Zacznijmy od najbardziej oczywistych. W powstaniu pisma, w jego zespole redakcyjnym tamtych czasów udział biorą Edwin Sugarew, Ani Iłkow, Władimir Lewczew, Miglena Nikołczina, Rumen Leonidow – autorzy, kluczowi dla poezji bułgarskiej przełomu lat 80-ych i 90-ych. Większość z nich ma własne akademickie zajęcia w Instytucie Literatury BAN, na Uniwersytecie Sofijskim i w innych placówkach. Po raz pierwszy we współczesnej literaturze bułgarskiej pojawia się pokolenie, w którym wszyscy – niemal bez wyjątku – legitymują się wykształceniem filologicznym i mają «oświeconą» świadomość literacką. Literatura staje się częścią ich zajęć za-

[6] Po bułgarsku pismo ukazujące się raz w tygodniu to jeszcze – podobnie jak gazety codzienne – «vestnik» (= gazeta), podczas gdy w Polsce termin «gazeta» dotyczy pism wychodzących co najmniej dwa razy w tygodniu; stąd kłopoty z przekładem zarówno tytułu pisma, jak i dalszych rozważań autora. – Przyp. tłum.

[7] Zwłaszcza na tle konkurencyjnego w owych czasach tygodnika o militarnym tytule «Front literacki» («Literaturen front»).

wodowych. Wspominam o tym, gdyż okoliczności te nasyciły ówczesny «Literaturen westnik» nowymi tematami i nowym językiem. Językiem, który wywodzi się zarówno z akademizmu (ale tego szczególnego akademizmu *de profundis*, charakteryzującego seminaria końca lat 80-ych[8]), jak i z politycznych przemówień na placach i ulicach, tam, gdzie działa się wielka zmiana. Seminaria te, ze swej strony, odegrały ważną rolę «destrukcyjną» w stosunku do oficjalnego jednogłosu w naukach humanistycznych i poprzez swoje «gry językowe» i dyskursywną dysydenckość przygotowały «postmodernistyczne uwarunkowania» następnego dziesięciolecia.

„Tym, poprzez co ruch ten wpłynął w decydujący sposób na procesy zachodzące w literaturze lat 90-ych, był duch antyesencjalistyczny, zasada gry, nowe dla bułgarskiej kultury tematy i problemy jak symulacja i nieautentyczność, inność i erotyka, przekształcenie historii w porządek teleologiczny, intertekstualność i problematyzacja granic utworu literackiego. W ostatecznym wyniku było to środowisko dostarczające pożywki tym tendencjom w literaturze, zwłaszcza w poezji, które moglibyśmy określić jako «postmodernizm»" (B. Penczew)[9].

Byłoby przesadą stwierdzenie, że cała energia seminariów literackich przelała się później w «Literaturen westnik», ale duża jej część objawiła się właśnie na jego łamach. Gdyby sumienny historyk literatury chciał szczegółowo zrekonstruować okres, który nas interesuje – początek lat 90-ych – nie poradziłby sobie bez uważnego przejrzenia odpowiednich roczników tego pisma. Znajdzie tam szereg polemik literackich, nierzadko przekraczających ramy dobrego tonu, jak: «Młodzi i starzy» (wieczny spór w bułgarskiej literaturze), «Rozłam w Związku Pisarzy Bułgarskich», «Kobiece pisanie», «Czy istnieje bułgarska literacka tradycja i kanon» (z przedrukowanym z drugoobiegowego pisma «Głas» radykalnym manifestem Aleksandra Kjosewa *Przed literaturą bułgarską nie ma przyszłości*[10]), *Totalitaryzm i literatura*, *O politycznej moralności pisarza bułgarskiego* itp. Wspominam tylko część tych dyskusji, przy czym dla ułatwienia uogólniam ich tematy i ujmuje je w cudzysłowy, choć same dyskusje ryzomatycznie się rozrastają i wzajemnie czasowo przeplatają. Podkreślić należy i to, że «Literaturen westnik» odegrał także rolę nadrabiającą: z jednej strony w stosunku do historii literatury bułgarskiej, odkrywając ponownie i publikując zakazane i zapomniane teksty i autorów; z drugiej – wprowadzając do bułgarskiego kontekstu współczesną zachodnioeuropejską myśl humanistyczną. Ważne miejsce jako część tej emancypacyjnej strategii zajmował temat postmodernizmu i jego bułgarskiej realizacji. Wspomnijmy tylko, że właśnie na łamach pisma «Literaturen westnik» pojawiły się pierwsze w naszym kraju tłumaczenia najważniejszych tekstów takich autorów

[8] Seminaria te stanowią ważną część historii nowego bułgarskiego życia publicznego. Część tekstów, pochodzących z tego „seminaryjnego okresuź końca lat 80-ych, została później zgromadzona w tomach: *Ars Simulacri* (Sofija, 1989), *Ars parodica* (Sofija, 1992) i *Post-Theory, Games, Discursive Resistance* (New York, 1995). Por. także artykuł: Николчина, М. *Семинарът: Начин на употреба* в сп. «Критика и хуманизъм», кн. 14, бр. 2/2002 skąd pochodzi następujący krótki cytat: „Jak spóźnieni moderniści, postmoderniści, frankfurciści, młodzi marksiści, heideggerowcy, neokanciści, klasycyści, hermeneutycy, teolodzy rozmawiali między sobą? Jaka dyskursywna ingrediencja umożliwiała długotrwałe współistnienie takiej niesamowitej różnorodności metod i dyscyplin? Dla mnie nie ulega wątpliwości, że siła motoryczna seminariów lat 80-ych – czy to było uświadamiane, czy nie – miała charakter polityczny".

[9] Пенчев, Б. *Българската литература през 90-те*. – ЛВ, 14–20.04.1999.

[10] *Пред българската литература няма бъдеще* – «Литературен вестник», 1991, бр. 1.

jak Michel Foucauld, Leslie Fiedler, Ihab Hassan czy Jean Baudrillard. Jedno z pierwszych seminariów na temat «Bułgarski postmodernizm», odbyte w maju 1992 r. w Sofii, znalazło przestrzeń dla swoich tekstów i ich naturalne przedłużenie na łamach tegoż pisma (nr 22 z 1992 r.). Symptomatyczna jest obawa przed bezpośrednim uznawaniem utworów bułgarskich za postmodernistyczne, widoczna w ówczesnych publikacjach[11]. I mimo wszystko poprawność literacko-historyczna każe wspomnieć, że właśnie w piśmie «Literaturen westnik» pojawiły się pierwsze emblematyczne dla bułgarskiego postmodernizmu teksty (przeważnie poetyckie) takich autorów jak Ani Iłkow, Kirił Merdżanski, Miglena Nikołczina, Złatomir Złatanow i Rumen Leonidow.

Udzielenie schronienia wątłemu postmodernistycznemu dyskursowi tamtych czasów wyznacza pierwszy, łatwiej uchwytny powód miejsca pisma w «pierwotnej akumulacji postmodernistycznego kapitału» początków lat 90-ych w naszym kraju. Chciałbym się teraz przyjrzeć drugiej, trudniejszej do zanalizowania, ale też bardziej interesującej stronie stosunków łączących «Literaturen westnik» i bułgarski postmodernizm. Chodzi o wykorzystanie postmodernistycznych strategii w samym robieniu pisma i w jego ogólnej polityce na rynku prasowym. Czym się ono różniło? Wymieńmy chociaż dwie rzeczy, upoważniające nas do zajęcia się tym tematem. Tradycyjna instytucja redakcji, która, jeśli powołać się na Habermasa, ma kluczowe znaczenie dla nowoczesnego życia publicznego, została radykalnie przekształcona. Już od chwili powstawania każdy numer przygotowywany jest przez innego redaktora (na zasadzie rotacji), mającego nieograniczoną swobodę w dobieraniu i publikowaniu ważnych – jego zdaniem – tekstów, stawiania akcentów, zapraszania autorów, deklarowania własnej opinii, która nierzadko może się mijać z opinią redaktora poprzedniego numeru itd. W ten sposób pismo przekształca się w produkt autorski, w osobiste dzieło konkretnego redaktora prowadzącego. Zamiast tradycyjnej dośrodkowej roli kolegium redakcyjnego, podporządkowanego redaktorowi naczelnemu i wydawcy, mamy siły odśrodkowe wynikające ze zmiany autorów. Mamy rehabilitację anarchii, przypadkowości, performance'u, gry, schizofrenii zamiast hierarchii, celu, całości i paranoi, jeśli przywołać słynne binarne pary Ihaba Hassana, wyznaczające różnice między postmodernizmem a modernizmem.

Gazeta i mistyfikacja. Pod względem wyznawanej strategii «Literaturen westnik» radykalnie różni się od tradycyjnego typu mediów, stawiających sobie za zadanie przedstawienie świata takim, jaki jest, «wiadomości takimi, jakie są» lub przynajmniej sugerowanie czytelnikowi, że prawdziwość tego, co zostało wydrukowane, nie ulega najmniejszej wątpliwości. Mistyfikacja, ten ulubiony chwyt postmodernizmu, obecna jest w dużej części numerów pisma z początku lat 90-ych. Przytoczę tylko jeden przykład kreciej ingerencji w literacko-historyczną przeszłość poprzez stworzenie wybitnego społecznika i pisarza doktora Christo Matewa (ze wspomnianych *Wypisów*, oczywiście), nie wiadomo dlaczego „pominiętego" przez historyków literatury. W opublikowanej obszernej rozmowie o tym „zapomnianym intelektualiście z początków wieku" przytaczane były «cytaty» z jego korespondencji z wybitnymi

[11] Oto fragment wprowadzenia kierującego seminarium Kalina Michajłowa: „I tak: bułgarski postmodernizm. Nie stwierdzajmy z góry: takiego zwierzęcia nie ma. Spróbujmy je złapać. Osobno i razem" («Literaturen vestnik», nr 22 z 1992 r.).

postaciami tamtych czasów, przeprowadzona została dogłębna analiza jego tekstów, oczywiście wymyślonych, i zapowiadano niby to świeżo wydany tom jego studiów. Przez prawie miesiąc społeczność literacko-recenzencka bezskutecznie poszukiwała na stoiskach na placu Sławejkowa[12] zapowiadanego tomu. Oczywiście można ocenić ten przypadek jako kuriozalny, ale jako jeden z wielu jest on bardzo znamienny dla tamtych czasów z początku lat 90-ych, kiedy mechanizmy mistyfikacji działały znakomicie.

Kilka słów na zakończenie tych notatek[13]. W swoich najlepszych przejawach bułgarska literatura postmodernistyczna, w tym zwłaszcza poezja, posługuje się typowo bułgarskimi literacko-historycznymi kontekstami. Coś więcej: wskrzesza ona i symuluje język bułgarskiego Odrodzenia, idiomatyczność i specyficzną obrazowość. Wymienialność i przekładalność tych tekstów jest problematyczna z powodu nieprzekładalności kontekstu, całego kulturalnego sklepienia, na którym jest nadbudowywana – w odróżnieniu od bardziej uniwersalnych mitów i ideologem, którymi się posługuje zachodni postmodernizm.

Jest rzeczą ogólnie wiadomą, że modernizm dąży do wpisania się w globalny projekt, w globalne wizje, do osadzenia się w uniwersalnym czasie. W tym sensie literatury modernizmu są do siebie podobne (bułgarski modernizm nieraz był określany jako kopiujący obce modele i obrazy). Bułgarski postmodernizm jest jednak postmodernistyczny po swojemu, jest on raczej postodrodzeniowy, rekonstruujący odleglejsze i zakończone w czasie wizje bułgarskości.

I na koniec, parafrazując popularny początek powieści, możemy podsumować również tak: wszystkie modernistyczne rodziny są do siebie podobne, każda postmodernistyczna rodzina jest postmodernistyczna na swój sposób. Lub przynajmniej tak jest w bułgarskim przypadku i na tym polega zarazem i jego szczęście, i nieszczęście.

Tłum. *Hanna Karpińska*

All Modern Families Are Alike; Every Postmodern Famili Is Postmodern in Its Own Way: the Bulgarian Case

As the title that paraphrases the famous opening lines of *Anna Karenina* shows, my text deals with the specificity of Bulgarian Postmodernity. I prefer the term 'postmodernity' to the stricter 'postmodernism' for two reasons. Firstly, the impossibility to have a full correlation between the term Postmodernism and modern Bulgarian literature. Secondly, I am interested in issues that often go beyond the literary field. These include studying the reception modes concerning the Postmodern in our country, the modes of living within Bulgarian Postmodernity etc.

[12] Plac w centrum Sofii, po 1989 r. centrum ulicznego handlu nowo wydanymi i antykwarycznymi książkami. – Przyp. tłum.

[13] Wydaje mi się niepotrzebne podkreślenie, że tekst ten nie ma ambicji przedstawiania historii bułgarskiego postmodernizmu, dlatego też przywiązuję wagę do jego «przyczynkarskiego» charakteru. Jego celem było odnotowanie niektórych wczesnych przejawów tego zjawiska, które wydały mi się ciekawe i specyficzne i mogłyby zainteresować niebułgarskich – w tym przypadku polskich – literaturoznawców.

The untranslatability of Bulgarian postmodern literature and the reasons for this untranslatability pose another problem. When at its best, this type of literature utilises typically Bulgarian literary and historical contexts. In addition, it resurrects and simulates a Bulgarian revivalist language, idiomaticity and specific imagery. The convertibility and translatability of these texts is problematic for one other reason: the untranslatability of the context or the whole cultural framework referred to. This is different from some more universal myths and ideologies providing the base for Western Postmodernism. Modernity seeks to inscribe itself into a global project, global vision and universal times. In this connection, the families of modernity are alike (Bulgarian modernity has often been defined as one that copies other models and examples). Bulgarian Postmodernity, however, is Postmodern in its own way: it is rather post-Revivalist in that it reconstructs remote and already lived through visions of what Bulgarian means.

The concept of a 'family' is also important for my arguments. The stable patriarchal undercurrents, the familiarity and kinship that are not of one's own choosing are important factors for today's 'postmodern' Bulgarian living. This is one of the explanations as to why Bulgarian Postmodernity does not constitute a natural continuation or reversal of Bulgarian Modernity. It is simply that in a broader sense Bulgarian modernising projects have not yet happened in their entirety.

Georgi Gospodinov (born in 1968): read Bulgarian Studies at St. Kliment Ohridski University of Sofia. A Researcher at the Institute of Literature, BAS, Section of New and Modern Bulgarian Literature. He is currently completing his PhD on the subject of Vaptsarov's Poetry in the Media Culture Context of the 30^{s} and 40^{s} of the 20th Century. His research interests are in the fields of Literary History, History of the Media, Culture of the Everyday; Postmodern Theory and practice. Editor of «Literaturen Vestnik». Author of 5 books of poetry and prose, the better known of which include *A Natural Novel* (translated into French, Serbian and Macedonian) as well as the collection of stories entitled *And Some Other Stories* (translated into French).