

Literatura przełomu – konfrontacja zobowiązań ideowych i artystycznych. Prawdy i uzurpacje nowego porządku

Otóż literatura jest wyłącznie formą i nie dostarcza w związku z tym żadnej aktualności (chyba że substancjalizuje się owe formy i literaturę zmienia się w jakiś samowystarczalny świat). Aktualny jest świat, nie literatura – literatura to tylko światło nie wprost, odbite. Czy można stworzyć pismo z czegoś nie wprost? Nie sędzę: jeśli strukturą nie wprost zająć się wprost, wymyka się ona i staje się pusta albo też przeciwnie: kamienieje, przekształca się w esencję. Tak czy owak pismu „literackiemu” literatura musi się wymykać – od czasów Orfeusza wiadomo, że nigdy nie wolno odwracać się ku temu, co się kocha, jeśli się nie chce tego zniszczyć. A ponieważ takie pismo to tylko „literatura”, musi mu się wymykać także świat – a to już nie błahostka¹.

Kazus kuchennej demokracji

Tłumaczono mi, że indyczęta to wyjątkowo delikatne stworzonka i, dopóki nie podrosną, należy je chować w sąsiedztwie kuchennego pieca. Swoją wizję demokracji nie zawsze hołubiłszy dokładnie w tym miejscu, ale jednak była to kuchnia. Sędzę, że dotyczy to tych wszystkich, którzy bali się więzienia i nie interesowała ich emigracja. Dlatego nazwę nasz ideał demokracją kuchenną. (...) Kuchenna demokracja rodziła się w trakcie wieloletnich sporów prowadzonych w gronie przyjaciół w zadymionych kawiarniach, w kuchniach, gdzie odkręcano kurki kranów, z których ciekła woda i włączano radia tranzystorowe „by nas nie mogli podsłuchiwać”, w trakcie niekończących się spacerów po parkowych alejkach i górskich ścieżkach. (...) Nasza wizja demokracji, wolności i sprawiedliwości narodziła się z samego życia. (...) Jaspers pisze, że wolność polityczną historycznie wyprzedza swego rodzaju... wolność żywa. Właśnie taką wolność Bułgar dostrzega w codziennej egzystencji – w domu, którego fasada odwraca się tyłem do ulicy, placu, morza, siedziby cara lub księcia z jego Dworem. Nowoczesność sprasowała i opakowała Dwór blokami, w których kuchnię otworzyła jako przestrzeń publicznej dyskusji. Nieważne czy owo miejsce nazwiemy kuchnią, hołem, półpiętrzem, balkonem – chodzi o ką, w którym Bułgar zawsze – od kiedy pojawiło się życie na ziemi – był sobą. Na takiej, wolnej, swojej przestrzeni, gdzie dysponował „żywą wolnością”, gdzie mógł być sobą, wspiera się konstrukcja bułgarskiego rozumienia wolności politycznej, która wybuchła w tygodniach i miesiącach po 10 listopada 1989 roku².

¹ R. Barthes, *Mit i znak*, przeł. W. Błońska, J. Błoński, J. Lalewicz, A. Tatarkiewicz, Warszawa 1970, s. 259.

² P. Simonow, *Goljamata promjana 10 XI 1989–10 VI 1990. Opit za dokument*, Sofia 1996, s. 51–52.

Historia

Nieco wcześniej, ale także w swojskiej przestrzeni prywatnych mieszkań, podejmowano próby zarażenia literatury ideą „żywej wolności”³.

Próba wykorzystania literatury jako narzędzia i sposobu diagnozowania rzeczywistości, przemian w niej się dokonujących, jest o tyle kusząca, że wydaje się umożliwiać rozwiązanie dwóch kwestii. Z jednej strony, obserwacja literatury, sprowadzonej do roli probierza zmian, pozwala ujawnić nie tylko sferę i zakres zainteresowań nowymi realiami świata w stadium transformacji, ale z drugiej, co wydaje się ważniejsze, w większym stopniu określa sposób i naturę przejścia do zupełnie nowej, odmiennej fazy organizowania bytu tejże literatury. W ten sposób ujawniają się reguły rządzące procesami charakterystycznymi dla konfrontacji starego porządku, wyczerpywania się jego zasad, z nowym sposobem organizacji literatury, inicjowanym przez zwolenników reorganizacji *universum* kultury w ogóle. Literatura w sposób szczególnie uczestniczy w akcie demontażu minionych – odrzuconych i zdegradowanych idei, estetyk, instytucji, gdyż buduje swoje światy za pomocą języka, materii szczególnie chętnie zawłaszczanej do artykułowania i ucieleśniania wszelkich politycznych, społecznych, ideowych, aksjologicznych treści, jakie dana epoka wybiera. Paradoksalnie, okres transformacji, jako czas kultury funkcjonującej między sferami – jest nastawiony konfrontacyjnie (tożsamość zdefiniowana/kontra tożsamość dopiero poszukująca własnych sposobów wyrażania cech identyfikacyjnych), ale nie odrzuca starego języka w sposób bezwzględny, choć dąży do jego zdegradowania – za pomocą takich działań, które zobowiązują użytkowników do tego, aby nowy kod mowy stale, niezależnie od skutków, na bieżąco modyfikować. Z tego względu dochodzi do nobilitacji niespójnej – ideowo i aksjologicznie – wielojęzyczności. Jednocześnie zaś owa wielojęzyczność stale nabiera orientacji konfrontacyjnej.

Doświadczenie, jakim była i stale jeszcze jest transformacja, uzmysłowiło wielu badaczom, że literatura w tym procesie – zarówno jeśli chodzi o język, jak i o jej instytucjonalne zaplecze – nie może liczyć na status uprzywilejowany. Tak jak w innych dziedzinach życia społecznego, wyczerpały się już sposoby „dyscyplinowania” jej porządku przynależące do starego scentralizowanego modelu, a metody komentowania jej quasi-kontinuum oscylują raczej wokół idei prognozowania jej dalszych przemian, niż stanowienia zwartych zasad nowego systemu.

Literatura bułgarskiego postmodernizmu – czyli korpus tekstów powstałych w latach osiemdziesiątych minionego wieku i nadal jeszcze tworzonych – bywa przez znawców przedmiotu komentowana nie tylko z perspektywy krytycznoliterackiej. Wielu z nich stawia tezę, że materię tę udaje się już w przekonujący sposób opisać i usystematyzować w planie historycznoliterackim. Choć dzianie się wielu procesów nie nosi jeszcze znamion idealnego układu, można przynajmniej w zarysie przybliżyć pewien repertuar cech krystalizującego się (zupełnie odmiennie niż w minionym półwieczu) porządku literatury czy paradygmatów kultury w ogóle⁴.

³ O specyfice nieoficjalnej/subkulturowej tożsamości bułgarskiej humanistyki zob. *Balgarskata subkultura* [w:] *Balgaristiczni studii*, red. J. Cholewicz, I. Pawłow, Sofia 1995, s. 451–460, oraz A. Kiosew, *Leljata ot Gjotingen*, Sofia 2005.

⁴ Zob. R. Likowa, *Literaturni tyrsenija prez 90-te godini. Problemi na postmodernizma*, Sofia 2001, a także W. Stefanow, *Bylgarska literatura XX vek. Dwanadeset sjužeta*, Sofia 2003.

Konfrontacja literatury bułgarskiej z dorobkiem pozostałych literatur słowiańskich każe sądzić, że stosunkowo późno zrezygnowano w niej z monopolu ideologii i marksistowskiego dogmatyzmu. Ostatecznie, jak to bywało w przeszłości, o jego destrukcji i rezygnacji z hieratycznego języka sztuki zaangażowanej w obrębie literatury zdecydowały historia i polityka. Z tego powodu przebudowa jej modelu i propozycje wprowadzenia nowych rodzajów prezentacji artystycznej po 1989 roku miały charakter bardziej żywiołowy niż systematyczny. Nieomal równocześnie pojawiło się wiele, czasem skrajnie odmiennych poetyk. W zasadzie żadna propozycja nie była „ubezpieczana” w sferze poetyki sformułowanej: manifestami, programami czy wystąpieniami pokoleniowymi. Krach polityczny wygenerował przede wszystkim silne osobowości, zupełnie niezainteresowane wspólnotowym działaniem. Iwajło Diczew, Wiktor Paskow, później Georgi Gospodinow, Ani Iłkow, Amelia Liczewa, Emił Andreew – to pisarze niepoczuwający się do artykułowania w tekście artystycznym jakichkolwiek zobowiązań – od pedagogicznych, propagandowych czy ideowo-stylistycznych zaczynając, a na generacyjnych kończąc. Nowy typ aktywności twórczej oznaczał działanie bez kompleksów, bez z góry określonego zaplecza instytucjonalnego, ignorowanie zasad, które oferował „majątek” starego porządku, bezpardonową degradację obowiązującego przez pół wieku wzorca kultury. Motywacja, że bułgarskie *universum* uwolni się w ten sposób od instytucji i ich politycznego programu kojarzącego się z prawomyślną Bułgarią Żiwkowowską była tak silna, że wszyscy uczestnicy zainteresowani praktykowaniem nowego porządku kultury zaakceptowali kategorię chaosu jako sposób zorganizowania współczesnej sztuki⁵.

Doświadczenie wolności ideowej, formalnej, stylistycznej, głód eksperymentu, pokusa, by nawet pomyłki traktować jako ćwiczenie w doskonaleniu rzemiosła artystycznego, dopiero po czasie, w zaawansowanej fazie procesu transformacji, sprowokowały dyskusję o kanonie, o tym, co i kogo nowa literatura chce opisać, jakie prawdy ją interesują. Pojawiła się też pogłębiona refleksja dotycząca tożsamości rodzimej kultury i jej relacji z rodzimą oraz obcą, europejską, tradycją.

Jak już wspomniano, odrzucenie i niemal całkowite zanegowanie starego paradygmatu kultury i literatury skutkowało uaktywnieniem się niespotykanej liczby różnorodnych, niekiedy bardzo od siebie odległych języków, którymi próbowano wszechstronnie opisać zasady nowego myślenia kulturowego. Doszło również do rozchwiania granic systemowych literatury, co dało asumpt do żywiołowego eksperymentatorstwa formalnego, stylistycznego, ideowego. W konsekwencji sfera literackości poszerzyła swoje terytorium o obszary zarezerwowane do tej pory dla paraliterackich czy wręcz nieliterackich działań. Nowa jakość zaburzyła więc kryteria normy wyznaczającej choćby granicę między kulturą wysoką a niską. Wydaje się, że lata dziewięćdziesiąte, uznane za wydzieloną jednostkę historii literatury, mogą zostać potraktowane jako czas przechodni, w którym stale widoczny jest tylko **zamiar**, a nie świadomość **obowiązku** budowania nowego kanonu (selekcjonowanie dorobku zostawia się na później), a jego brak czy fragmentaryczny status nie jest traktowany jako niedostatek literatury.

Przełom historyczny, nowe realia bułgarskiego porządku społecznego i gospodarczego mocno zdynamizowały, ale też jednocześnie rozregulowały dotychczas funkcjonujące strukturalne mechanizmy kultury. Literatura, której hasłem przewodnim była

⁵ Ustalenia za T. Walas oraz literaturą, na którą się powołuje [w:] T. Walas, *Zrozumieć swój czas*, Kraków 2003, s. 149.

wieloznaczna kategoria przełomu, usytuowała poszczególne doświadczenia i strategie artystyczne w sferze przestrzeni granicznej. W paśmie obrzeży dokonywała się konfrontacja aktów szybkiego burzenia i natychmiastowego odnawiania kondycji ideowo-światopoglądowej literatury. Stąd też można uznać, że wspomniana dynamizacja działania miała w przypadku bułgarskim siłę zwielokrotnioną. Uczestnikami spotkania „na granicy”, w przestrzeni „międzyepoki”, byli przede wszystkim entuzjaści sztuki, którzy ani nie byli, ani nie mieli ochoty być traktowani jako ofiary minionego systemu. Żaden z twórców nie weryfikował swoich relacji z najbliższą przeszłością ani bonusami otrzymywanymi od mecenasów reżimowej kultury (Todora Žiwkova, partii, związków twórczych), ani „rachunkiem krzywd”. Pisarze czy, jak niektórzy z nich sami siebie nazywają, ludzie piszący książki, nie mają i nie chcą mieć żadnych zobowiązań – wobec państwa, społeczeństwa, Boga, czy na przykład historii, a więc ustalanie nowych reguł traktowane jest jako prawo, a nie jako przywilej.

Zakładam, że jesteś normalny. A ponieważ to początek książki, uprzedzam, że nie jestem pisarzem w dawnym znaczeniu. Nie myśl sobie, że jeżdżę do ośrodków wypoczynkowych, uczestniczę w zjazdach i co tam jeszcze. Ostatnio dowiedziałem się, że w Bułgarii było cztery tysiące pisarzy. Wypadałoby się obrazić, tym bardziej, że iluś tam moich przypadkowych znajomych to być może ich krewni⁶

– powie buńczucznie artysta wyzwolony z gorsetu starego porządku.

W 1989 roku, w pierwszym numerze samizdatowego czasopisma „Głos” Aleksander Kiosew opublikował *Manifest radykalny*. Słowa literaturoznawcy nabierały szczególnej mocy, bo całość wystąpienia firmował też prowokacyjnie sformułowany podtytuł: *Literatura bułgarska nie ma przyszłości*. Nietrudno się domyślić, że wypowiedź Kiosewa (przynajmniej jej zasadnicze treści), ze względu na jej skrajnie polemiczny charakter została, nie tylko przez jego adwersarzy, odebrana jako nazbyt kategoryczna, głęboko niesprawiedliwa, by nie powiedzieć obrazoburcza. Jednak z drugiej strony nie podjęto też szerszej dyskusji z jego stanowiskiem. Zasadniczy zarzut Kiosewa – odmawiającego sztuce słowa prawa do istnienia w przyszłości – opierał się na założeniu, że byt, o którym mowa, pozbawiony jest znamion ontologicznej rzeczywistości:

Istnienie jakiejś literatury oznacza, że jej pisarze są pisarzami, czytelnicy – czytelnikami, jej tradycja – tradycją, współczesność – współczesnością, utwory – utworami. Jeśli spojrzeć z tej perspektywy na wspomnianą kwestię, to literatura bułgarska w oczywisty sposób nie istnieje⁷.

Opinie wyrażone w *Manifeście* są tak jednoznaczne, że czytelnik powinien całkowicie zrewidować większość sądów na temat kondycji rodzimej kultury. Kiosew, sięgając po retorykę pamfletu, stwierdza:

(...) pisarz bułgarski, w przeciwieństwie do sytuacji obserwowanej w innych krajach, nie pisze, lecz istnieje (przekonany o własnej wyjątkowości), lub egzystuje, by świętować kolejne jubileusze. Czytelnicy, jeśli czytają wyłącznie literaturę bułgarską – niczego nie rozumieją, a jeśli rozumieją, nie czytają rodzimej literatury i wtedy można określać ich mianem czytelników, ale nie bułgarskich. Relacje między pisarzami a czytelnikami nieuchronnie zmierzają do rozpadu.

⁶ L. Stanew, *Nenakarnimo*, Warna 1998, s. 5.

⁷ A. Kiosew, *Leljata...*, s. 65.

Twórcy bułgarscy tworzą społeczność imitującą własne istnienie. „Nieistnienie literatów bułgarskich trwa w towarzystwach wzajemnej adoracji i okopach zimnej wojny”⁸.

W *Manifeście* pojawia się również komentarz na temat rodzimej tradycji literackiej, a także na temat współczesności oraz języka literatury bułgarskiej. Tradycja funkcjonuje w niej jako znak oficjalnego uznania. Nieoficjalnie natomiast „jest czymś, czego nie znamy, ale co z lubością rugamy”.

Po kilkunastu latach badacz nie zmienił swego konfrontacyjnego dla wielu Bułgarów stanowiska, bo zabierając głos w dyskusji, która dotyczyła nadzwyczaj istotnej dla transformacyjnych przewartościowań kwestii kanonu literackiego, *Co się stało (w/z) literaturze(-a) po 1989 roku?*⁹ stwierdził, że diagnoza wyrażona w *Manifeście* nie tylko okazała się trafna, ale – co gorsza – od tamtego czasu sytuacja jeszcze bardziej się skomplikowała. Wskazał przy tym na kilka zaledwie newralgicznych punktów. Pierwszym z nich jest źle lub w ogóle nie funkcjonujący obieg komunikacji, co, jego zdaniem, oznacza, że pisarz, czytelnik, krytyk, redaktor ze względu na trwające procesy transformacyjne nie mają szans się porozumieć:

Wiem, że istnieją takie pisma jak „Literaturen westnik” i „Kultura”, nie tylko zresztą one, ale trzeba sobie szczerze powiedzieć, że są one marginalne, czytane przez jakieś 1000–2000 osób. I jeśli literatura bułgarska istnieje w tym wariantcie, to jest to jakaś mikroliteratura, istotna dla 2000 osób¹⁰.

Poza kłopotami z procesem komunikacji Kiosew zwrócił też uwagę na problem swojej koteryjności środowisk twórczych rodzimej sztuki słowa:

(...) dziś istnieje kilka bułgarskich mikroliteratur bytujących w atmosferze samozadowolenia na łamach prasy literackiej, związanej z kręgami grupującymi się wokół pism „Literaturen forum” i „Literaturen westnik”, w pewnym stopniu także „Kultury”. To zaś, co się dzieje na stronicach pisma „Bułgarski pisatel” [organ zbliżonego do komunistów, dawniej proreżimowego Związku Pisarzy Bułgarskich – M.B.] nie jest niczym innym jak tylko politycznym wymyśleniem. Komunikacja literacka pomiędzy tymi mikroliteraturami przebiega wyłącznie drogą skandalu¹¹.

Do listy kłopotów trapiących rodzimą kulturę należałoby również, zdaniem Kiosewa, dołączyć problem wciąż jeszcze niedostatecznie rozpoznanej, ale niemożliwej do zignorowania literatury emigracyjnej i twórczości internetowej. Jednocześnie badacz zaapelował, by nie przemilczać coraz agresywniej obecnego w przestrzeni oficjalnej żywołu quasi-literatury – „twórczości” lansowanej na łamach wielkonakładowej czy tabloidowej prasy i czasopism. Słusznie uznał, że nie wolno lekceważyć tego zjawiska, gdyż ci, którzy uprawiają ten proceder, nie postrzegają siebie jako drugorzędnych autorów masowej, bezwartościowej, bazującej na przemocy, skandalu, fascynacji pseudo-ezoterycznymi zjawiskami produkcji słownej, lecz w każdym wystąpieniu podkreślają, że są reprezentantami „prawdziwie bułgarskiej literatury, która wreszcie zdołała pokazać wszystkim tym intelektualistom i pretensjonalnym kretynom, o co tu naprawdę cho-

⁸ Ibidem, s. 66.

⁹ Konferencję, która odbyła się 3 listopada 2000 roku, zorganizowały: Wydział Nowej Bułgarystyki przy Nowym Uniwersytecie Bułgarskim w Sofii, Stowarzyszenie Pisarzy Bułgarskich oraz Narodowy Pałac Kultury.

¹⁰ A. Kiosew, głos w dyskusji; cyt. za: M. Bodakow, *Lot nad chaosem. Literatura bułgarska lat dziewięćdziesiątych*, przeł. H. Karpińska, „Tygiel Kultury”, 2001, nr 4–6, s. 166.

¹¹ Ibidem, s. 166.

dzi”¹². Do nie mniej ważkich kwestii Kiosew zaliczył sprawę kanonu, spuścizny literackiej wieków minionych (instytucjonalnie funkcjonuje ten dorobek tylko w programach szkolnych i uniwersyteckich) oraz tradycji nieodległej:

(...) nie została sformułowana żadna odpowiedź na pytanie: co mamy zrobić z tzw. komunistyczną literaturą totalitarną? Andrej Guljaszki – spuścizna czy idiota? A może idiota może być zarazem spuścizną? Czy może istnieć spuścizna negatywna i co należy z nią zrobić?¹³

Uczestniczący we wspomnianej dyskusji Bojko Penczew zauważył, że wraz z transformacją zakończył się czas nobilitacji posiadaczy książek – powszechny do nich dostęp zdegradował pojęcie „kultury wysokiej”. Wyczerpał się również czas literatury funkcjonującej w „systemie prawdy” czy raczej „realizmu” (autor kategorię prawdy rozumie tutaj jako „poczucie aktywnego stosunku do sensu tego, co dzieje się w realnym świecie”). Za jedną z najistotniejszych kwestii dla przemian literatury uznał zjawisko deprecjacji indywidualnego doświadczenia, konfrontowanego z ukształtowanym przez kulturę horyzontem wartości. W wariancie jej ponowoczesnego rozwoju priorytetami literatury stają się zatem: gra, mistyfikacja, przekształcenia tożsamości.

Dla Jordana Eftimowa lata dziewięćdziesiąte XX wieku okazały się czasem kształtowania procesów skutkujących rozwarstwieniem literatury – czego przejawem jest choćby konkurencyjny pojedynek centrum (nasilona, choć często rutynowa aktywność ośrodków stołecznych) z peryferiami (autentyczna wartość działań podejmowanych na prowincji). Charakterystyka zjawisk powinna, zdaniem tego uczestnika dyskusji, uwzględniać zadania wyznaczane literaturze przez przedstawicieli opozycyjnie do siebie nastawionych gremiów, z których część domagała się, by literatura, posiłkując się najbardziej erudycyjną bułgarszczyzną, pielęgnowała tradycję europejską, a jednocześnie eksperymentowała i „posiadała cechy wymienialności w skali światowej”. Zwolennicy tego modelu funkcjonowania rodzimej literatury, jak wskazuje Eftimow, zdają się nie zauważać, że oznaczałoby to uznanie lat dziewięćdziesiątych za „okres przejściowy między niczym a niczym”¹⁴. Zapomina się przy tym, że cechą immanentną największych osiągnięć twórców wspomnianych lat jest kategoria ich nieprzekładalności na inne języki.

Interesująco we wspomnianej dyskusji zabrzmiała opinia Albeny Chranowej, która zastrzegła, że jej komentarz ma charakter cząstkowy i jest wypadkową przeprowadzonego przez nią prywatnego eksperymentu pedagogicznego, skoncentrowanego na ważkiej kwestii „praktycznego” przeżywania aktu komunikacji literackiej. Jak przyznaje badaczka, ostatecznie doświadczenie owo poskutkowało niepowodzeniem obu uczestniczących w nim stron, gdyż próbując wprowadzić do kanonu uniwersyteckiego lekturę tekstów napisanych w latach dziewięćdziesiątych XX wieku, nie przewidziała możliwej, skrajnie negatywnej, reakcji odbiorców sporządzonego przez nią spisu. Studenci nie tylko nie potrafili zdeszyfrować intertekstualnych związków, rozpoznać tekstów „cudzych” obecnych w zaproponowanych utworach, ale, co gorsza, równie nieskuteczne okazały się próby odczytania w nich strategii parodystycznej/polemicznej konfrontacji z rodzimą tradycją odrodzeniową, strategii tak widocznie i silnie obecnej w dokonaniach autorów literatury „po przełomie”.

¹² Ibidem, s. 167.

¹³ Ibidem.

¹⁴ Ibidem, s. 169.

Michaił Nedełczew, podobnie jak Eftimow, zwrócił uwagę na fakt rozpadu jednolitej przestrzeni literackiej, „zadanej” ogólnie przed 1989 rokiem. W jego ocenie po upadku BRL-u literatura bułgarska konsekwentnie dąży do przekształceń pozwalających w naturalny sposób zerwać z egzystencją kultury zawieszoną między tym, co wiąże się z jej naturalnym historycznym rozwojem, a zobowiązaniami narzucanymi przez komunistyczny patos, jednocześnie zaś stale ulega pokusom, jakie niesie możliwość nieograniczonego wyboru środków i modeli kreatywnych. Nedełczew ironizował, że twórcy rodzimej literatury w bezkrytycznej pogoni za nowością nobilitują historię jako znak nowej kultury („bo wciąż jest jakiś pośpiech, wciąż dzieje się coś ważkiego... Szumięte czasy”)¹⁵.

Inna Pelewa zaproponowała skoncentrowanie rozważań o literaturze bułgarskiej pierwszych lat transformacji na kategorii metatekstu i na roli, jaką odgrywają literaturoznawcy w budowaniu komentarza tekstów, postrzeganych jako literackie. Jej zdaniem w wyniku tych zabiegów można sporządzić listę tekstów reprezentatywnych dla czasu transformacji. Sama Pelewa umieszcza na niej utwory, jej zdaniem, zasadnie do miana kanonu pretendujące. Znalazły się na owej liście tomiki poetyckie następujących autorów: Ani Ilkow (*Izworyt na groznohubawite – pesni i umotworenija* oraz *Zwerowete na August*), Kiril Merdżanski (*Izbrani epitafii ot zaleza na Rimskata imperia*), Rumen Leonidow (*Kraj na mitologijata*), Georgi Gospodinow (*Czereszta na edin narod*), Elin Rachnew (*Oktomwri*), Sofia Branc (*Wyrchu napisanoto*), Wirginia Zachariewa (*Kadryl kysno sled obed*) oraz Silwia Czoлева (*Otiwane-Wrysztane, Wchod*). Dorobek prozatorski reprezentują na niej: Emil Andreew (*Łomski razkazi*), Boris Minkow (*Łowci na balladi*), Emilia Dworjanowa (*Alisa*), Bojan Papazow (*Wsiczko e ljubow*) i Georgi Danaiłow (*Dokolkoto si spomnjam*). Choć minikanon zaprezentowany przez Pelewę jest wyborem bardzo osobistym, to jednak wydaje się on w pełni uzasadniony, bo jak w soczewce skupia najważniejsze zjawiska obserwowane w literaturze lat dziewięćdziesiątych XX wieku. Po nim, już na zakończenie swojego udziału w dyskusji, badaczka formułuje jednak niezbyt optymistyczną konkluzję: „Bolesny staje się brak nowych idei dotyczących literatury”¹⁶.

Dyskusja zorganizowana przez zespół badaczy z sofijskiego Wydziału Nowej Bułgarystyki okazała się jedną z najważniejszych prób syntezy i systematyzacji bułgarskiego komentarza literaturoznawczego na temat zjawisk charakterystycznych dla „nowego” otwarcia kulturowego. Jednak najwięcej energii i profesjonalnego zaangażowania w diagnozowanie zjawisk i opis wydarzeń towarzyszących powstawaniu interesującego nas porządku literatury wykazała w ostatnich piętnastu latach Milena Kirowa (z jakichś względów nieuczestnicząca w powyżej komentowanej dyskusji). Właśnie jej żmudna, systematyczna aktywność krytycznoliteracka – porządkująca, systematyzująca i oceniająca bieżącą produkcję literacką (od końca lat osiemdziesiątych aż do dziś) – pozwala czytelnie zorganizować nie tylko samą charakterystykę zjawiska, ale również opisać układ strategii stosowanych przez twórców. W 2002 roku ukazała się jej praca zatytułowana *Krytyka przełomu*¹⁷.

Tom autorstwa Kirowej jest studium swoistym, jest bowiem osobistym – ale zarazem kompetentnie zorganizowanym – przewodnikiem po kulturowej topografii bułgarskiego postmodernizmu. Większość dobitnie wypowiedzianych przez badaczkę opinii na temat

¹⁵ Ibidem, s. 171.

¹⁶ Ibidem, s. 172.

¹⁷ M. Kirowa, *Kritika na preloma*, Sofia 2002.

poszczególnych utworów, tomików poetyckich i prozatorskich, pozwala nie tylko zorientować się w jednostkowej wartości tekstu, ale – co istotniejsze – pozwala odtworzyć zasadnicze dominanty istotnych zjawisk i wydarzeń literackich w interesującym nas okresie, a także skonfrontować je z bliższą i bardziej odległą tradycją bułgarskiej kultury.

Zainteresowania Kirowej charakteryzuje najlepiej poetyka tytułów trzech zasadniczych części jej książki: 1. *Koniec wieku: między dzianiem się a wydarzeniem*, 2. *Czy istnieje »żeńsko pisane«?*, 3. *Psychoanaliza – doświadczenie i zadawanie pytań*. Najbardziej rozbudowany został dział pierwszy, w którym analizy pięćdziesięciu pięciu zróżnicowanych gatunkowo i stylistycznie utworów (*Karuzela krytyczna 1995–2001*) poprzedzają próby syntezy poszczególnych zjawisk dominujących w porządku literatury, ale też kultury lat dziewięćdziesiątych. W konsekwencji rok 1996 badaczka nazwała czasem emanacji *fin de siècle*'u, a kolejny, jej zdaniem, okres zdominowała kategoria *niedostatku*. Rok 2001 sygnuje frazę: *między żalobą a instynktem pisania*. Osobnego komentarza doczekały się u Kirowej symbole zaczerpnięte z narodowej tradycji, którym dynamika przełomu nadała niekiedy zupełnie nieoczekiwane kształty (np. kogut w roli żmii¹⁸) oraz kwestie zmiany granic literatury – sztuka wysoka prowadzi „dialog”/otwiera granice przed światem rozrywki, sztuki popularnej (*Erotyka w powieści bułgarskiej lat 90-tych*, *Nuworysz w niewoli biznesu pornograficznego czy Wulgarny etos*).

Dla Kirowej lata dziewięćdziesiąte nie mieszczą w sobie żadnego „wielkiego” wydarzenia. Podkreśla za to wielokrotnie, że znaczący wydaje się sam fakt jego braku:

Totalitarne życie kulturalne nie mogło się obejść bez „wielkich”, niczym liczne portrety zdobiące ściany budynków publicznych, sakralizacji. Wiemy, co ocalało z tego nadmiaru „wydarzeń”. W tym sensie niedostatek wydarzeń może cieszyć, gdyż wydaje się odmową czerpania satysfakcji z narcystycznego przeżywania ich mitogeneratywnego porządku¹⁹

– zauważa badaczka.

Tak więc okres, o którym mowa, Kirowa łączy z: rozbiciem monologicznego dyskursu kulturowego, zmianą wizerunku odbiorcy (chodzi o pojawienie się odbiorców rozmaitego typu), rozpadem monopolu literatury wysokiej (inwazja sztuki masowej), inwazją literatury przekładowej (w tym zaspokajanie swoistego głodu wiedzy na temat niebułgarskich teorii kulturowych).

Wcześniej po prostu królował pewien rodzaj perwersji – oczekiwano, by cały naród bułgarski kochał czytać „Annę Kareninę” lub „Piekło” Dantego, a jednocześnie tylko nieliczni znali wiersze Wazowa! Właśnie pluralizm przeżyć kulturalnych, kształcenie umiejętności korzystania z różnorodności, likwidację utopijnego megagustu – ze wszystkimi zaletami i wadami tych przedsięwzięć – uznają za sedno tego, co nazwę wydarzeniem lat 90-tych²⁰.

Wielka debata na temat lokalnej specyfiki przemian transformacyjnych po 1989 roku nie dotyczyła wyłącznie sytuacji literatury. Analizy i syntezy sztuki nowej (czasami wymiennie określanej mianem postkomunistycznej czy postmodernistycznej) powstawały również w środowiskach twórców i teoretyków kina, teatru czy plastyków. Jedne z cie-

¹⁸ Kogut i żmija/żmij są w bułgarskiej tradycji ludowej silnie zakorzenione, dlatego bardzo trudno, jak pozwalają sobie na to postmoderniści, zamienić/wymienić miejsca i sposób funkcjonowania tych figur.

¹⁹ Ibidem, s. 21.

²⁰ Ibidem, s. 22.

kawszych ustaleń znajdziemy w pracy Swilena Stefanowa²¹. Autor wyraził w niej kilka opinii, które wydają się niezwykle istotne dla zrozumienia istoty sztuki postmodernistycznej i tożsamości kulturowej w tym regionie Bałkanów. Zwrócił na przykład uwagę na fakt, że nadal, niezależnie od cezur i epokowych przełomów, innowacyjność jest akceptowana w Bułgarii tylko wtedy, gdy „drugi” jest podobny do nas samych (w przeciwnym wypadku nie powinno się go uznawać za godnego przekroczenia progów „świątyni narodowej kultury”²²). Słusznie też wskazał, że kultura i sztuka, mimo złych doświadczeń minionego półwiecza, nie chcą/nie mogą definitywnie zerwać mariażu z polityką (potwierdza to przekonanie niektórych twórców, że kultura jest ideologiczną „nadbudową” jakiejś nadchodzącej lub odchodzącej formacji społecznej)²³.

Najbardziej ukochaną przez władzę/instrukcje kultury (niezależnie od ich politycznej orientacji) cechą twórczości artysty jest, zdaniem autora, jej „regionalne nacechowanie”. Stefanow każe zadać twórcom współczesnej sztuki na całych Bałkanach kluczowe pytanie, które brzmi: czy chcą kontynuować proces wprowadzania do obiegu wszystkich, nawet najbardziej trywialnych języków charakterystycznych dla zachodniej sztuki tylko dlatego, że są one dla spadkobierców komunizmu nie do przyjęcia? Poza tym wskazuje, że artyści powinni definiować funkcje i role tworzonej przez siebie sztuki (obecność nazwiska w obiegu, niezależnie od rzeczywistej czy pozorowanej obecności jego właściciela, działa bowiem w komunikacji/kontakcie z odbiorcą). Postmodernizm bułgarski, jak zauważa badacz, uparcie lansuje tezę, że – bez względu na rzeczywistą sytuację – artysta z definicji ma obowiązek trwać w opozycji do zastanej sytuacji kulturowej, zamiast wybierać z niej cechy, które funkcjonują w obrębie zdrowego peryferium. Wyłącznie najodważniejsi reprezentanci młodego pokolenia odrzucili rolę, jaką odgórnie starano się im wyznaczyć w postmodernistycznej sztuce (w planie lokalnym i globalnym) – ci, niezależnie od skutków swej decyzji, wybierają neoradykalizm, czyli odrzucenie zarówno tradycjonalistycznej, jak i postmodernistycznej „ortodoksji” na rzecz postulatu zasadniczej zmiany „krajowego landszaftu artystycznego”²⁴.

Praktyka literacka

Postmoderniści bułgarscy, jak stwierdził Galin Tichanow,

Dyskredytują możliwość odbierania świata jako jednolitej, homogenicznej całości dążącej do teologicznego spełnienia wymogów „wielkich narracji”. Życie na tym świecie nie jest już życiem

²¹ S. Stefanow, *Kulturni izmenenija na wizualnoto*, Sofia 1998.

²² Ibidem, s. 136.

²³ Na temat tego zjawiska w literaturze pisał P. Dojnow, który uznał, że tendencje i rozwój literatury są także kontrolowane przez ich nieliterackie otoczenie i że to również ono dyktuje mobilność literackiego organizmu. Badacz nie jest więc zdziwiony, że po 1989 r. literatura nie rezygnuje z języka politycznego, z tą różnicą, że teraz chodzi o ten typ języka w jego pierwotnym znaczeniu – obywatelskim, osławającym sensy różnorodnych piszących/ mówiących (władza nie jest zainteresowana jego kontrolą); zob. P. Dojnow, *Literatura w meźduwekwietno*, Sofia 2004.

²⁴ S. Stefanow, *Kulturni izmenenija...*, s. 155.

w majestatycznej przestrzeni społecznych ideałów i historycznych perspektyw, z kolei nie jest jeszcze życiem wyłącznie w intymnej przestrzeni własnej egzystencji²⁵.

Opinia Tichanowa potwierdza więc tezę, że w takim razie bohater tworzonej przez postmodernistów literatury musi być kimś równie rozdartym, jak sprawca jego książkowej egzystencji. Pojawia się tutaj albo człowiek zawieszony między prawdami, wartościami i postawami, pogodzony z realiami otaczającej go rzeczywistości, albo jednostka całkowicie negująca możliwość istnienia w strefie definiowanej za pośrednictwem słowa „między” lub „po”. Wybory dokonywane przez bohaterów są więc konsekwencją urazów doznawanych od świata, którego struktury polityczne, społeczne, aksjologiczne jednocześnie rozpadają się i odradzają, wskutek czego instytucje państwowe, społeczne, dom, rodzina są terytoriami znaczeniowo pustymi. Transformacja – przynajmniej w swej fazie początkowej – nie tylko nie projektuje jakościowej zmiany w tym zakresie, ale nie sprzyja nawet dyskusjom nad potencjalną modernizacją owych instytucji. Jednostka z zasady jest w tych procesach marginalizowana. Zwrócił na ten problem uwagę Nikoła Georgiew, zarzucając na przykład rodzimym autorom postmodernistycznym brak wrażliwości na problematykę społeczną. Literaturoznawca sugeruje, że stan ten jest efektem swoistej bojaźni o posądzenie, że jest się staroświeckim twórcą przywiązany do równie staroświeckiego realizmu, albo też, że przemiany te stale jeszcze są bardzo powierzchowne i nadal społeczną tematykę błędnie kojarzy się z komunistyczną propagandą²⁶. W naturalny sposób wszystkie traumy nowej sytuacji przenoszą się też do literatury.

Sięgnijmy w takim razie po przykład: W *Geografii sentymtalnej* u Płamena Antowa, w utworze *Książka* znajdujemy passus:

Ten pociąg (do burg Stras) niemożliwie się wlecze/ Książka, którą czytam równie – rozwlekła/
Bez autora, bohatera i cały czas/ Dzieje się w niej bezzdiejowość/
Poza tym główny bohater/
Identyfikuje się ze mną samym,/ choć kiedyś, tam, na ostatniej stronie/
to on będzie musiał po-
pełnić samobójstwo²⁷.

Porozumienie autora z odbiorcą owego tekstu wydaje się możliwe wyłącznie za pośrednictwem ironii. Rozmyślania o kondycji literatury – z perspektywy twórcy, ale też samej literatury – plasują się w obrębie kategorii wyczerpania wzorców konwencjonalnych. Fakt, że kultura, sztuka, „czas akcji” funkcjonują w czasach przełomu nikomu nie gwarantuje szczególnych przywilejów. Przeciwnie – prawom radykalizacji przestrzeni kultury/literatury podlega zwłaszcza panteon zasiedziały bohaterów literatury bułgarskiej ostatniego stulecia: prości oracze, kopacze, lud – muszą pogodzić się, że już na nikim nie robi wrażenia ich „prawidłowe” pochodzenie²⁸.

²⁵ G. Tichanow, *Literatura emigracyjna a wewnątrz krajowy proces literacki. Uwagi o bułgarskim postmodernizmie* [w:] *Postmodernizm w literaturze i kulturze krajów Europy Środkowo-Wschodniej*, red. naukowa H. Janaszek-Ivaničková, D. Fokkema, Katowice, s. 157–158.

²⁶ *Literaturoznawstwo to z góry przegrana sprawa. Z Nikołą Georgiewem rozmawia Georgi Minczew*, przeł. M. Piwońska, „Opcje” 2003, nr 2, s. 25.

²⁷ P. Antow, *Santimentalna geografia*, Sofia 2000, s. 64.

²⁸ Warto przywołać w tym miejscu opinię autora omawianego tomu tekstów, P. Antowa, przekonanego o tym, że „Patos kanonu zastąpiony został przez zgrabną ironiczną grę, »która u Ani Ilkova 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, perfornatycznie łączące się w wielką metahistorię bułgarskości. Z trzeciej jednak

W tych okolicznościach nie powinien zdumiewać fakt, że transformacyjnego przeglądu i swoistej weryfikacji bohaterów nowej literatury dokonuje nieokrzesany, acz niezniszczalny Baj Ganio, alias Ganiu Bałkański – bohater prozy Aleka Konstantinowa powstałej na przełomie epok – odrodzeniowej i modernistycznej. Po stu latach, wskrzeszony przez niektórych pisarzy, *everyman* z Bałkanów powraca i opacznie, ale tonem nieznośnym sprzeciwu, komentuje zasady funkcjonowania dziedziny, której istoty do tej pory nie zgłębił:

W końcu w naszej biednej literaturce/ coś się ruszyło zgoła innego ten tego, ale jednak/ Koniec z rebeliami, chyzami, powstańcami/ z odrąbanymi i na pal nabitymi junackim głowami/ klątwami rzucanymi na nieszczęsne dziewice i niewiasty/ porwanymi Stankami, nieszczęsnymi Kristinkami/ w tym wolnym już państwie nowa postać wkracza na scenę²⁹.

Zainteresowani refleksją nad statusem „chaosu kulturowego” po 1989 roku mają świadomość, że są świadkami powrotu jednego z najbardziej ważkich problemów w historii rodzimej kultury – dyskusji o statusie bułgarskości i pytania, czy postmodernizm wybierze ekstrawertyczną (odrodzeniową), czy introwertyczną (modernistyczną) wersję tej tradycji. Zdaniem Antowa:

Jeśli introwertyczny modernizm neguje tradycję, walcząc z jej „ludową” naiwnością (stosunek pisma „Misył” do Wazowa), to postmodernizm ceni właśnie jej pierwotną spontaniczną naiwność, w której intersubiektywnym słowie rozpoznaje ekstazę mityczności, język utraconego „złotego wieku”³⁰.

Antow, ale również Paskow, wprowadzając do swoich tekstów Baj Gania, nie tylko wskazują na stałe zadomowienie się w rodzimej kulturze nieprzemijającego toposu nuworysza, kiedyś zwanego parweniuszem. Nowy Baj Ganio, wędrując po świecie, nie robi już wrażenia na spotykanych ludziach „swojską” baranicą i „obcą” peleryną. Moda również przeszła swoje metamorfozy i teraz, w zamęcie przemian, w chaosie redefinicji porządku społeczno-politycznego, nowy Baj Ganio zadaje szyku, dzięki kieszeniom wypchanych banknotami (dolary/euro), najnowszym modelom gadżetów elektronicznych, ale jednocześnie dochowując wierności „bałkańskiej duchowości” – rodzimym melodiom ludowym granym w rytmie disco (bułg. *czalga*, serbski *turbofolk*)³¹. Baj Ganio powraca do sporu o bułgarskie Europy i z uporem twierdzi, że nawet próby ich rozpoznania oznaczają zdradę narodową – impresjonizmy, strukturalizmy, waterklozety i inne bzdury dobre są dla wyznawców kompleksu peryferii (ta wasza Europa to żadna rzeczywistość, to tylko kino i literatura). Jedynym autorem godnym uznania Europy jest zatem sam Baj Ganio – reszta jest milczeniem, czyli słowami rzucanymi na wiatr.

Właściwie każda refleksja na temat literatury bułgarskiej „po przełomie” zawiera pytania o to, które z cech zjawiska mają i będą miały charakter niezmienny, czy uda się w krótkim czasie zdefiniować obecne w nim elementy i uznać je za jakości posiadające

strony postmodernizm lat 90-tych, realizując swoje ostatnie neoawangardowe odruchy, rozprawia się także z deklaratywnym patriotycznym patosem lat 70-tych i 80-tych (...); zob. P. Antow, *Bułgarskość i postmodernizm* [w:] *Na tropach modernizmu i postmodernizmu. Interpretacje literackie i kulturologiczne na początku trzeciego tysiąclecia*, red. M. Karabelaowa, R. Nycz, Sofia 2004, s. 172.

²⁹ P. Antow, *Santimentalna geografia...*, s. 66.

³⁰ P. Antow, *Bułgarskość i postmodernizm* [w:] *Na tropach modernizmu i postmodernizmu...*, s. 174.

³¹ O procesach wtórnej folkloryzacji pisze T. Walas, *Zrozumieć swój czas*, s. 143.

wartość estetyczną. Być może trzeba będzie pogodzić się z myślą, że przykłady, których dostarcza produkcja artystyczna, są zaledwie strategiami wybranymi przez pojedynczych twórców i że na ich podstawie nie da się stworzyć spójnego wzorca/obrazu epoki. Jeśli nawet z takim problemem autorzy literatury przedmiotu się zmagają, to jednak bułgarski postmodernizm konsekwentnie i z powodzeniem wykorzystał jeden z poręczniejszych dla ideologii czasu ponowoczesnego gatunków – antologię (raz kontestując ten typ wypowiedzi, kiedy indziej nobilitując jego ideowo-tematyczne zalety).

Tęsknoty za antologią – mistyfikacje stare i nowe

Na pozór antologia nie wydaje się gatunkiem przesadnie lubianym przez twórców. Poeta Atanas Dałczew zanotował w swoim literackim dzienniku najbardziej lakoniczną opinię, która – niezależnie od epoki – z nadatkiem oddaje sens perypetii tego gatunku w literaturze bułgarskiej: „Antologia jest formą krytyki”³².

Poeta, wyznaczając antologii tak specyficzną funkcję, po raz kolejny uzmysłowił, że jako twórca nie tylko pozostaje wierny stosowanej w swojej poezji ekonomii językowej, ale i, nie przepadając za tym gatunkiem, interesująco skomentował jego rolę i miejsce w rodzimej literaturze. Gatunek ten w nowej literaturze bułgarskiej, od drugiej połowy XIX wieku, zajmował określone miejsce, a po 1989 roku, w czasach przełomu, cieszy się szczególną estymą, więc warto mu poświęcić nieco uwagi. Tym bardziej, że bez uwzględnienia roli antologii nie dałoby się komentować porządku i sposobów transformacji bułgarskiego systemu genologicznego. Warto poza tym mówić o tej formie artystycznej, obserwując jej żywiołowy powrót do współczesnej literatury i nieoczekiwane rezultaty, jakie daje tego typu dialog z przeszłością, z tradycją.

Pierwszą wielką antologią nowej literatury bułgarskiej było dwutomowe dzieło „ojca, patriarchy literatury bułgarskiej” Iwana Wazowa oraz jego przyjaciela, poety, Konstantina Weliczkowa. *Chrestomatia bułgarska, czyli zbiór wybranych przykładów wszystkich gatunków, wraz z dodatkiem zawierającym krótkie życiorysy najznakomitszych pisarzy* została wydana w 1884 roku w Płowdiwie. Jej twórcy uwzględnili utwory napisane przez stu autorów, w większości zagranicznych. Część pierwsza obejmowała prozę, druga – poezję. Ów „bukiet” gatunkowo-stylistyczny odwoływał się do wzorców rosyjskich i francuskich, a antologia, jako wyraz niezgody na wszelkie niedostatki bułgarskiego *universum* kulturowego, spowodowane i jednocześnie usprawiedliwiane pięciusetletnią niewolą turecką, powstawała sukcesywnie, „w odcinkach” – na łamach czasopism „Bułgarska ilustracja” lub „Nauka”. Przedsięwzięcie Wazowa i Weliczkowa – erudytów, ludzi dobrze wykształconych, miało spełnić rolę pomostu między kulturą bułgarską posiadającą „starożytną” tradycję a nowymi czasy. Autorzy zakładali, że ze względu na „złą” obecność w historii, ich kultura wciąż odczuwa brak tego, co inne kulturalne narody w nieodległej – nowej erze już sobie zapewniły. Lektura znamienitych autorów miała wyeliminować przekonanie rodaków o niedostatkach „narodu myślących stworzeń boskich”, obdarzonych rozumem. Z jednej strony ambitne przedsięwzięcie poetów było dowodem, że w nowych okolicznościach kultura trwa, rozwija się i prowokuje

³² A. Dałczew, *Proza. Belezki. Fragmenti. Statii*, red. Ch. Dałczew, Sofia 1984, s. 50.

do podjęcia niezwykłych wyzwań. Z drugiej zaś – rację ma Aleksander Kiosew, który zwrócił uwagę, że bułgarska kultura wchodziła w nowe czasy z poczuciem bolesnej świadomości jakiejś całościowej, strukturalnej „NIEOBECNOŚCI”.

Inni (sąsiedzi, Europa, cywilizowany świat itd.) mają to, czego my nie mamy; oni są tym, czym my nie jesteśmy. Kultura powstaje jako dręcząca obecność nieobecnego, a jej historię można opisać w skrócie jako wiek starań o wypełnianie i usuwanie traumatycznych braków³³.

Układana na początku lat osiemdziesiątych XIX wieku *Antologia* była wyrazem obecności nieobecnego, ale jednocześnie miała pokazać czytelnikowi bułgarskiemu, że jest już dojrzałym odbiorcą i można mu stawiać większe wymagania niż czytelnikowi odrodzeniowemu, dla którego umowność i specyfika literackiego przedstawiania nie zawsze były zrozumiałe (dzieło literackie w nieodległej przeszłości było wartościowe, gdy pełniło funkcję oświatową, poznawczą).

Antologia, o której mowa powyżej, była w zasadzie przeznaczona dla uczniów, pełniła rolę podręcznika gimnazjalnego, ale jej autorzy mieli nadzieję, że w krótkim czasie, na bazie zebranych tam tekstów, uda się zbudować kanon rodzimej literatury – solidną podstawę wzorca klasyki bułgarskiej. Zakładali, że systematyczne doskonalenie prototypów doprowadzi do wypracowania przez rodzimych pisarzy bułgarskiego systemu gatunkowego, a poszczególne realizacje tekstowe nabiorą wyraźnych rysów tematyczno-stylowych. Chrestomatia pełniła też funkcję konsolidacyjną dla kultury nie tylko literackiej. Lansowała solidaryzm przydatny, pożądany w wypracowywaniu nowych postaw i konwencji, choć bazowano na założeniu, że najbardziej wartościową literaturę tworzą indywidualności. Wzorce były dwa – wartościową literaturę tworzą jednostki zaangażowane w stałe edukowanie czytelnika (idee przewodnie ich dzieł – swoistej pedagogii artystycznej – wychowują Bułgara patriotę, admiratora heroicznej przeszłości, a w końcu także obywatela troszczącego się o szybki rozwój zapóźnionego cywilizacyjnie państwa). Literaturę, jak chcieli twórcy tej antologii, mieli tworzyć również pisarze, których można określić mianem solidnych rzemieślników ojczystego słowa, troszczących się o odpowiedni repertuar tematów i kultywowanie stosownych gatunków. W tym wypadku nie było mowy o jakimkolwiek eksperymencie stylistycznym. Antologia „najlepszego wyboru” miała również upowszechniać postawy twórcze, w których aktywność byłaby wyrazem kultu dla sprawdzonych autorytetów. Autorów idei stworzenia takiego zbioru wzorców cechuje więc zapał nowicjuszy i wiara, że ich oddanie dla sprawy narodowej jest wyborem jedynym.

W 1910 roku ukazały się dwie kolejne antologie. Pierwszą, można rzec już nie podręcznikową, lecz potwierdzającą i dokumentującą fakt, że wspomniana powyżej antologia spełniła zamierzoną funkcję i przyczyniła się do rozwoju rodzimej literatury, a co najważniejsze – zaowocowała wartościowymi tekstami artystycznymi, opracowali Dimityr Podwyrzaczow i Dimezo Debeljanow. Autorzy zatytułowali swoje dzieło *Antologia bułgarska. Nasza poezja od Wazowa do współczesności*. Tom zebrał tyle samo pochlebnych, co krytycznych recenzji³⁴. Wielu znawców przedmiotu uznało, że pojawiły

³³ A. Kiosew, *Uwagi o samo-kolonizujących się kulturach*, „Dekada Literacka”, przeł. E. Solak, Kraków 2000, nr 9–10, s. 14–15.

³⁴ Jeden z krytyków, Nenczo Iliew, wypowiedź na temat tomiku rozpoczął od napaści na jego twórców, nazywając ich „piętnastorzędnymi” poetami bułgarskimi; zob. M. Nedelczew, *Socialni stilowe, kritičeski sjużeti*, Sofia 1987, s. 30.

się w nim wiersze, które, ze względu na niezbyt duże doświadczenie twórców (obaj dopiero rozpoczynali kariery artystyczne), nie przetrwają próby czasu. Rzeczowo zabrzmiał głos Aleksandra Bałabanowa, skądinąd uchodzącego za nadwornego krytyka patriarchy literatury bułgarskiej – Iwana Wazowa, zwracającego uwagę, że autorzy

jako pionierzy antologii literatury rodzimej, tak niespójnej i rozchwianej jak bułgarska, bez odpowiedniego zaplecza myśli krytycznej, ze stosunkowo mało rozbudowaną, a jednocześnie pełną wąskich gardeł historią literatury, nie byli w stanie uniknąć pewnych błędów³⁵.

Krytyk docenił więc dobre chęci, ale przestrzegał przed optymistycznym przekonaniem, że istnieje w pełni ukształtowana literatura, z której można wybrać arcydzieła i tylko niechętny stosunek autorów antologii do ich twórców (czyli zwykła ludzka zazdrość) wyeliminował najzdolniejszych. Bardzo osobliwa wydaje się natomiast z perspektywy czasu druga opinia, komentująca zasadę wyboru i proponowany korpus tekstów:

Brakuje w niej poetów takich, jak Siljanow, Bożinow, Pepo, a uwzględniono Emanuila Popdimirowa czy Nikołaja Liliewa, którzy w zasadzie nic nie wnieśli do bułgarskiej poezji³⁶.

Wydana w tym samym, 1910 roku antologia Pencza Sławejkowa *Na wyspie szczęśliwych* była natomiast przedsięwzięciem artystycznym szczególnego rodzaju. Jej pojawienie się zbulwersowało nie tylko środowisko pisarskie, ale całą stołeczną elitę intelektualną. Przyjaciel poety, Pejo Jaworow, uznany twórca bułgarskiego symbolizmu w liście z Paryża napisał:

Nie mogę się napatrzeć na twoją „Wyspę”. Zdaje mi się, że to rewelacja powstała wbrew czasowi i miejscu. Otwieram książkę i wydaje mi się, że nasza literatura zaczyna się od teraz. Mam ochotę popełnić jakieś szaleństwo – wejść na wieżę Eiffla i stamtąd pokazać ją całej Europie³⁷.

Antologia *Na wyspie szczęśliwych* powstała z niepoahamowanej potrzeby mówienia o sobie. Penczo Sławejkow, za pośrednictwem antologii, stworzył autoportret ubrany w kostium autorytetu absolutnego – wywodzącego się nieomal ze starożytności. W czasach, jak je sam nazywał, „fizycznego i duchowego ucisku”, gdy Bułgarami rządzą kanale a literatura nadal nie jest zdolna stworzyć własnego kanonu, pisarze zaś nie żywią ambicji tworzenia prawdziwych arcydzieł, to on musi sprostać wyzwaniu, w konsekwencji którego sam stworzy literaturę i jej historię. Zmyśla więc biografie poszczególnych twórców oraz dopasowuje do stworzonych przez siebie osobowości typ uprawianej przez nich poezji. Prototypami fikcyjnych twórców były nierzadko sylwetki rzeczywistych pisarzy bułgarskich – od Botewa i Wazowa, poprzez Aleko Konstantinowa, aż do samego Pencza Sławejkowa.

Wykształcony w Lipsku Sławejkow, zanim zrealizował i opublikował swój projekt prywatnego kanonu, z pewnością wiedział, że tradycja ogólnoeuropejska nie piętnowała mistyfikatorów. Szlachetne fałszerstwo nie było ganione, co najwyżej autor mógł się spodziewać, że mniej zdolny krytyk posądzi go o samochwalstwo. Zresztą poeta, publikując swoją antologię–mystyfikację, po raz kolejny prowokował i inicjował dysku-

³⁵ A. Bałabanow, „Prjapotec”; cyt. za: M. Nedelczew, *Socialni stilowe...*, s. 32.

³⁶ Pepo, o którego upomniał się recenzent, zginął w pomrokach dziejów – natomiast bez poezji Popdimirowa i Liliewa trudno wyobrazić sobie najbardziej krytyczny wybór poezji bułgarskiej.

³⁷ Cyt. za: M. Nedelczew, *Socialni stilowe...*, s. 34.

sję, kim jest poeta, jaki rodzaj zobowiązań i wobec kogo podejmuje. Jemu samemu, od chwili debiutu, zawsze zależało na wysokiej randze poety, niezależnie od tego, że wielu uznawało tę jego ideę za swoistą kompensację widocznego ułomności fizycznych.

Miałem trzy wyjścia – oszaleć, popełnić samobójstwo albo wieść pożałowania godną egzystencję; wybrałem wszystkie trzy – zostałem poetą – notował już u progu kariery³⁸.

Teresa Dąbek-Wirgowa uznała, że:

Zakrojona na szeroką skalę mistyfikacja (...) okazała się przydatna do rozmaitych celów. Sławejkow użył jej jako narzędzia satyry i polemiki literackiej. Wykorzystał ją dla wywyższenia własnego programu estetycznego i analizy własnej twórczości. Lecz wszystkie funkcje okazały się uboczne w zestawieniu z zasadniczą koncepcją antologii: przedstawiwszy w szeregu masek swoje sprzeczności wewnętrzne, Sławejkow poddał mitologizacji własny program i twórczość³⁹.

Poeta stworzył antologię, gdyż warunki, jakie proponowała rodzima kultura, nie gwarantowały powstania kanonu odpowiedniej rangi.

Wszystko, co dotąd mamy w literaturze i poezji, zmieściłoby się w worku żebraka (...) Poza słowami nie ukrywa się sens, spoza sensu nie wyłania się ten, kto jest cieniem wszelkiego stworzenia, istotą wszelkiej rzeczy i władczą siłą – geniusz narodu. (...) W powieści jeszcze nie mamy nic; w dramacie – mniej niż nic (...) Prawdziwych dramatów dostarcza tylko życie. (...) Może tylko liryka ma coś do powiedzenia, ale z tego, co dotąd powiedziała, nie potrafię nic zacytować, chociaż należę do ludzi obdarzonych dobrą pamięcią⁴⁰.

W odważnych, choć czasem kontrowersyjnych ocenach antologii – mistyfikacji Sławejkova pojawiają się sugestie, że tekst ten nie zasługuje na miano udanego przedsięwzięcia artystycznego, nie warto też przypisywać mu wielkiego znaczenia kulturotwórczego, bo w istocie chodziło o bardzo prozaiczne sprawy – zdetronizowanie Wazowa, zakwestionowanie jego autorytetu – zarówno przyznanej mu przez naród palmy pierwszeństwa w obrębie panteonu poetyckiego, jak i roli patriarchy narodu bułgarskiego, a także znaczenia wiele lat temu ułożonej przez niego antologii. W rzeczywistości ta potraktowana na serio gra artystyczna była wyrazem autorskiego maksymalizmu w ocenie literatury narodowej. Warto zgodzić się z polską badaczką twórczości Sławejkova, która wskazała, że:

O wielkim sukcesie antologii przesądził oryginalny pomysł, dowcip oraz liczne, łatwo czytelne aluzje. Gdy w rok później Sławejkow i Mara Belczewa wyjechali za granicę, pismo satyryczne »Baraban« zamieściło ich karykaturę na pegazie z podpisem: „Poeta Iwo Dola i poetka Silwia Mara udają się w podróż poślubną na Wyspę Filistrów”⁴¹.

Literatura powstała po 1989 roku, a więc obejmująca teksty, jak mawia krytyka bułgarska, z lat „po przełomie”, z widocznym upodobaniem i konsekwencją odnawia gatunek antologijny. Pojawiły się zatem swego rodzaju antologie „odrodzeniowe”, odkrywające nazwiska i twórczość pisarzy skazanych przez ideologów i apologetów BRL-u na zapomnienie. W 1995 roku Iwan Teofilow ułożył *Antologię bułgarskiego symboli-*

³⁸ Cyt. za: T. Dąbek-Wirgowa, *Penczo Sławejkow. Tradycjonalizm i nowatorstwo*, Wrocław 1973, s. 93.

³⁹ Ibidem, s. 103.

⁴⁰ P. Sławejkow, *Sybrani saczinienija*, Sofija 1978, t. II, s. 225.

⁴¹ T. Dąbek-Wirgowa, *Tradycjonalizm i nowatorstwo...*, s. 104.

zmu. Funkcjonuje też w obiegu, wydana w tym samym roku, *Chrestomatia bułgarska (wybrane przykłady wszelkich gatunków)* – wspólne przedsięwzięcie Bojka Penczewa, Georgiego Gospodinowa, Płamena Dojnowa i Jordana Eftimowa. Na okładce książki umieszczono fotografię czwórki współczesnych autorów antologii w pozie, jaką czytelnik zapamiętał z kanonicznego zdjęcia czwórki modernistycznej grupy „Myśl” – Krystewa, Sławejkowa, Jaworowa i Todorowa. Można uznać ten zabieg za rodzaj podwójnej parodii: *Chrestomatia bułgarska* jest zartem, przypomnieniem dziewiętnastowiecznego „pedagogicznego” zadania Wazowa i Weliczkowa, ale zarazem zabawą, grą z późniejszymi eksperymentami gatunkowymi Sławejkowa, a w końcu także polemiką z poezją BRL-owską oraz tekstowym anonsem nowych strategii. Jej autorzy, jak zasadnie wskazuje Ani Burowa, posiadli awangardową umiejętność posłużenia się skandalem obnażającym konserwatyzm sztuki, nie rezygnują także z „chuligańskiego” wybryku, by rozprawić się z eksponatami tradycji⁴². Inna badaczka proponuje rozmowę o tej publikacji i tradycji gatunku w rodzimej literaturze pod szyldem *Ojcowie i dzieci w poezji bułgarskiej*. I tak chrestomatia z 1995 roku to, jej zdaniem, zbiór, w którym autorzy dają wyraz umiejętnościom posługiwania się skomplikowanym kodem intertekstualności,

gdzie przeszłość jest postrzegana przede wszystkim jako akt obnażania bezsensu ideologii (twórcy odrodzeniowi, Wazow, czwórka Myśli), współczesność jako gest autodekonstrukcji, a przyszłość wskazuje na jeszcze nierozpoznane doświadczenie czytelnicze. Samotnicy, choć obecni w dyskursie cytowanej przeszłości (Iwan Teofilow, Kiril Kadijski, Nikołaj Kynczew itd.) właściwie są rodzajem symbolicznego znaku odrzucenia tradycji, odrzucenia samych siebie, ale także gry, która naśladując ideologicznego ojca, powieliła go w nowej, jednoczącej wszystko estetyce⁴³.

W dobie przełomu pojawiają się także inne pastisze czy parodie omawianego gatunku, czego przykładem jest proza Emila Andreewa. Jego *Wyspa pijaków* to terytorium, na którym dokonuje się wielopoziomowa (de)mitologizacja czasu i przestrzeni prowincjonalnej kultury. Do autorów podejmujących trop antologijny zaliczyć też trzeba Płamena Antowa. W wydanej w 2000 roku książce, zatytułowanej *Geografia sentymentalna*, autor umieścił znamiennej dedykację: „Celinie – niniejszy dowód ambicji »antologizowania« w latach 90-tych – Płamen Antow”.

Na fundament świata antologijnego stworzonego przez Antowa składa się siedem ksiąg. Słowami – kluczami wykreowanej w nim czasoprzestrzeni są: pokój, droga, nasze Ameryki, Rosja, Europa, Bułgaria i mała ojczyzna autora wieś Gaganica. Niezwykle ważną rolę odgrywają w *Geografii sentymentalnej* trzy intermezza – pełniące funkcję punktów ciężkości postmodernistycznego tekstu. Tematem pierwszego jest *Śmierć autora*, drugiego – rozważania: *Jeszcze słów kilka na temat końca literatury* z parafrazą symbolistycznego wiersza Dimcza Debeljanowa – *O wrócić mi wrócić w dom ojcowski*, a intermezzo trzecie to wywód zatytułowany przewrotnie: *Narodziny autora*. Całość tomu zamyka składające się z dwudziestu trzech zwrotek *Posłowie. Zamiast recenzji*. Antow, co zostało odpowiednio zaznaczone w przypisie, opublikował ów tekst zamiast recenzji (której nie zgodził się napisać) książki Płamena Dojnowa wydanej w 1997 roku, a zatytułowanej *Wiszące ogrody Bułgarii*.

⁴² A. Burowa, *Efekti ot nasledstvo: »Na Ostrowa na blaženite« i mistificiranite antologii na 90-te*, <http://slovo.bg/litvestnik//index.php?ar=1136>

⁴³ A. Alipiewa, *Baszti i deca w byłgarskata poezija*, <http://litenet.bg/publish/aalipieva/index.html>

Skrupulatna lektura tekstów Antowa prowadzi do odkrycia dwóch strategii. Pierwszej – rekonstruującej modernistyczną pamięć literatury, w której sens kreatorskiego działania polega na tworzeniu takich dzieł, w których udaje się zespolić wartości estetyczne z etycznymi. Antow czyta palimpsest rodzimej literatury wyrozumiale – akceptując rolę poety jako interpretatora, odkrywcy możliwości ekspresyjnych rodzimego języka czy inicjatora dyskusji na ważkie dla kultury tematy (tożsamość literatury i jej kanon, uniwersalia kultury europejskiej). Wspomnienie modernistycznej kultury jest w istocie pytaniem o to, czy nadal zachowała ona zdolność pełnienia swojej „terapeutycznej” roli i czy zdoła uczynić naród, społeczeństwo lepszymi. Dotyczy także kwestii jej szczególnego posłannictwa, do którego podjęcia zobowiązani byli jej animatorzy – poeta i intelektualista moderny bułgarskiej. Strategia druga jest już wpisana w postmodernistyczne konwencje formalno-stylistyczne. Twórca antologista jest mistrzem metaliterackich gier. Swobodnie posługuje się różnymi stylami, zakłada wiele masek, ale też nie uchyla się od sygnowania wypowiedzi własnym nazwiskiem. Antologia to gra pozwalająca w praktyce pisarskiej sprawdzić skalę własnego talentu i jednocześnie zadrwić z wyobraźni, z jej pozornej wyjątkowości.

Autor *Geografii sentymentalnej* jest pisarzem wszechstronnym. W podtytule tomu sygnalizuje, że czytelnik ma w nim do wyboru: lirykę, publicystykę, humor i satyrę, religię, krytykę i teorię. Pojawiają się również – zgodnie z deklaracją na stronie tytułowej – biografia, zapiski z podróży i w końcu patetyki i ironie, glosy, cytaty i peryfrazy. Zasadą poetyki tekstu Antowa jest więc nadmiar, wielość, powaga i śmiech, detal i uogólnienie, analiza i zdolność syntezy. Jego antologia jest również, jak u Sławejkowa, dyskusją o kanonie, który po czasach chaosu uporządkuje nadmiar konwencji i rzetelnie zinterpretuje znaczenia rodzimej kultury.

Gdy Płamen Dojnow komentował tom wierszy *Lirika 2001*, kolejne wydawnictwo antologijne, przypomniał, że lista określeń kierowanych pod adresem gatunku, który w ostatnim stuleciu zrobił wyjątkową karierę w Bułgarii, jest więcej niż pokaźna. Dla Pencza Sławejkowa synonimem antologii jest „święto/zaproszenie na ślub”. Dałczew traktuje ją jako „formę krytyki”, Geo Milew – jako „obraz zamkniętego rozwoju”, Iwan Radosławow – jako prezentację „artystycznych osobowości”, Michaił Nedelczew – nazywa ją walką między „indywidualizującą a wiążącą tendencją literatury, Simeon Janew – „dialogiem międzytekstowym” i „organiką literatury”, Boris Christow – „zrealizowaną moją Prawdą”, Petyr Alipiew – książką „do użytku domowego”, Swetłozar Igow – wyrazem połączenia „trzech czynników – osobistego smaku, historii obiektywnej i samej książki Antologii”. Sam krytyk proponuje dodać jeszcze jedną formułę – „Antologia jest średnią arytmetyczną literatury”. Ten ostatni wariant gatunku nie jest jednak postmodernizmowi najbliższy. W jego obrębie wraca się bowiem do wskazanego przez Sławejkowa „święta”: w manierze gry, dionizyjskiego manifestowania tożsamości twórcy – odwiecznie spragnionego kreacyjnego pojedynku – *homo ludens*⁴⁴.

Uprawomocnione wydaje się stwierdzenie, że dyskusja o bułgarskim postmodernizmie literackim czy kulturowym, jak w większości krajów posttotalitarnych, stale jeszcze oscyluje między fazą zadawania kolejnych pytań a próbami diagnozowania zjawiska. Wydaje się, że zasadniczy kłopot nie polega na sprzeczności między jednoczesnym dzia-

⁴⁴ P. Dojnow, *Literatura w meźduwekwioeto*, Sofia 2004, s. 74, 75.

niem się procesu, a chęcią budowania na bieżąco jego prawomocnego komentarza, lecz na odkładaniu wielkiej dyskusji nad modernizmem (w szczególności zaś nad obecnością awangardy w bułgarskiej kulturze). Georgi Gospodinow, którego twórczość jest mocno zakorzeniona w nowym porządku rodzimej literatury, kilka lat temu stwierdził, że:

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-tych 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 utworów⁴⁵.

Punkt widzenia Magdy Karabelowej został z kolei wyrażony w zupełnie innej manierze i dowodzi, że być może nie wszyscy w nowym porządku upatrują szczególnych dobrodziejstw dla rodzimej kultury:

Jak w takim razie możemy określić bułgarski postmodernizm – jako pierwociny, podglądactwo, nihilizm, „tumiwizizm”? 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, a wciąż jeszcze nikt nie powiedział, że „król jest nagi”⁴⁶.

⁴⁵ G. Gospodinow, *Notatki o pierwocinach bułgarskiego postmodernizmu* [w:] *Na tropach modernizmu i postmodernizmu*, s. 209.

⁴⁶ M. Karabelowa, *Postmodernistyczny software umysłu lub co wynika z bułgarskiego postmodernizmu* [w:] *Na tropach modernizmu i postmodernizmu...*, s. 62.