

Univerzita Pardubice

Fakulta filozofická

Postmoderní tendence v bulharské dramaturgii posledních dvaceti let

Bc. Anna Wasiak

Diplomová práce

2012

Prohlašuji:

Tuto práci jsem vypracovala samostatně. Veškeré literární prameny a informace, které jsem v práci využila, jsou uvedeny v seznamu použité literatury.

Byla jsem seznámena s tím, že se na moji práci vztahují práva a povinnosti vyplývající ze zákona č. 121/2000 Sb., autorský zákon, zejména se skuteností, že Univerzita Pardubice má právo na uzavření licenční smlouvy o užití této práce jako školního díla podle § 60 odst. 1 autorského zákona, a s tím, že pokud dojde k užití této práce mnou nebo bude poskytnuta licence o užití jinému subjektu, je Univerzita Pardubice oprávněna ode mne požadovat přiměřený příspěvek na úhradu nákladů, které na vytvoření díla vynaložila, a to podle okolností až do jejich skutečné výše.

Souhlasím s prezenčním zpřístupněním své práce v Univerzitní knihovně.

V Pardubicích, 27. června 2012

Bc. Anna Wasiak

Dziękuję przede wszystkim dr. Mirosławowi Koubie za okazywaną cierpliwość i cenne wskazówki w trakcie pisania niniejszej pracy.

Kluczowe słowa:

Literatura bułgarska, dramat, D.J., Apokalipsa, Gospodinow, postmodernizm

Key words:

Bulgarian Literature, drama, D.J., Apocalypse, Gospodinov, Postmodernism

Spis treści

1. Wstęp	1
2. KGB, czyli Konstrukcja Głównych Bohaterów	4
2.1 Wcielenia don Juana	4
2.2 Inni	20
2.3 Fragmenty Apokalipsy	24
2.4 Telewizor – początek Apokalipsy	27
2.5 Znak	29
2.6 Sen	31
2.7 Archetyp stary jak wiat	32
2.8 Klan	34
3. Realizacja postmodernistycznych haseł	39
3.1 Synkretyzm	40
3.2 Karnawalizacja	50
3.3 Labirynt	63
3.4 Mikrohistorie	72
3.5 Wewnętrzna komunikacja	78
4. Konstrukcja dramatów	104
5. Zakończenie	120
6. Resumé	122
7. Bibliografia	124
7.1 Literatura podmiotu	124
7.2 Literatura przedmiotu	127

1. Wst p

Podobno wszystko ju było... Fraza Koheleta: „Nihil novi sub sole” mogłaby sta si mottem postmodernistów. Skoro uznajemy prawd wy ej wymienionych słów, to rzeczywi cie skazani jeste my na na ladownictwo i powtarzalno ... Z drugiej jednak strony mo na by wyeliminowa negatywne konotacje rozumienia słowa „na ladownictwo”, poniewa bez tej cechy rozwój literatury byłby zachwiany. Trudno bowiem wyobrazi sobie Kochanowskiego bez Horacego, romantyków bez Szekspira a pozytywistów bez o wieconych utylitarystów.

Postmodernizm nie jest zjawiskiem skodyfikowanym. Tym bardziej trudno jest formowa jednoznaczne oceny tego zjawiska. Mam wiadomo kontrowersyjno ci, któr wywołuje, zło ono ci i niedookre lenia elementów, tworzcych cało nurtu. Nie jestem bezkrytyczn entuzjastk tego zjawiska i nie przyjmuj stricte krytycznego do niego stosunku. Moim celem jest opisanie postmodernistycznych cech, które odkryłam w dramaturgii bułgarskiej ostatnich dwudziestu lat. Zainteresowanie tym tematem, wyznacza drog mojej edukacji – przełomem w niej była bezpo rednia konfrontacja z tym zjawiskiem, gdy jako stypendystka badałam w Sofii współczesn bułgarsk scen teatraln . Dla potrzeb niniejszej pracy nie zajmuj si analiz postmodernizmu w wiatowym kontek cie, pomijam tak e jego wci dyskutowan histori . Temat mojej pracy jest bowiem na tyle inspiruj cy i bogaty, e postanowiłam skupi si na jego szczegółowej analizie, która poniekd wyklucza mo liwo dokładnego zaprezentowania rozwoju pr du postmodernistycznego w kulturze na poziomie wiatowym.

Wnikliwa analiza dramaturgii bułgarskiej ostatniego dwudziestolecia utwierdziła mnie w przekonaniu, e zwłaszcza teksty Georgiego Gospodinowa najpełniej reprezentuj tendencje postmodernistyczne. Przedmiotem analizy uczyniłam zatem dwa dramaty Gospodinowa: „D.J.” i „ 6 ” („Apokalipsa nadchodzi o 6 wieczorem”). D c do precyzji argumentacji, uznałam, e wydzielone w pracy rozdziały najpełniej zobrazuj postmodernistyczny charakter dramaturgii artysty. Skupiłam si zatem na specyficznej konstrukcji

bohaterów, hasłach teoretyczno-literackich, które na wzór słownika systematyzują zjawisko oraz konstrukcji tekstów, wiadczycej o ich awangardowym charakterze. Jednocześnie nie, rozumiejąc intertekstualny charakter omawianych utworów, starałam się wskazywać prawdopodobne źródła zjawisk – szukałam podobieństw pod względem tematyki i kontekstów, rozszerzałam kulturowo interpretacje (sięgałam zwłaszcza do kultury słowiańskiej wielu epok). Szczególnym moim zamysłem było osadzenie dramaturgii Gospodinowa w kontekście jego twórczości innowersyjowej (liryka, epika). Uznałam bowiem, że poszukiwanie prawdy o twórcy i jego dziele musi uwzględniać całość dokonań. Stąd w obrębie pracy pojawiają się, wykorzystane dla potrzeb analizy dramatów, refleksje o poezji i powieści autora. Ponieważ w wyjątkiem „Powieści naturalnej” („...”) i jednego z interesujących mnie dramatów („D.J.”) nie ma innych przekładów artysty na język polski, pozwoliłam sobie zamieścić w niniejszej pracy oryginalne cytaty pochodzące z twórczości Gospodinowa. Biorąc pod uwagę, że tłumaczenie „D.J-a”¹ nie zawiera bardzo istotnych dla mojej pracy „paratekstów” (swoistego słowa wstępu), postanowiłam, dla zachowania jednolitości i dyscypliny, także i w tym przypadku wykorzystać oryginalny tekst autora. Wyjątek stanowi wymieniona powyżej „Powieść naturalna”, która została przetłumaczona w całości² i tym sposobem nie wymaga nawet fragmentarycznego odwoływania się do oryginału. Kwestia ta dotyczy również prac krytycznych na wybrany przez mnie temat. Korzystałam zatem z prac badaczy polskich, czeskich, serbskich i bułgarskich. Starałam się zatem wykorzystać własne doświadczenia językowe, wypływające ze studiów slawistycznych. Zgodnie z założeniami postmodernistów o mieszaniu w sztuce języków, stylów i elementów wiedzy, odwołam się do wypowiedzi teoretyków kultury, dzieł plastycznych, muzycznych i filmowych. Ze względu na fakt, że w swojej pracy zajmuję się tematem dotyczącym literatury najnowszej, korzystałam także ze źródeł internetowych, tam bowiem odnalazłam najnowsze i

¹ Tłumaczenia dokonała Hanna Karpińska. Ukazało się ono w pracy zawierającej oprócz „D.J.a” także cztery inne sztuki współczesnych bułgarskich dramaturgów. Mowa o księce „Loty i powroty. Pięć współczesnych sztuk bułgarskich”, które wydało krakowskie wydawnictwo Panga Pank w roku 2007.

² Tłumaczenia dokonała Marta Hołewska-Todorow. „Powieść naturalna” ukazała się w roku 2009. Została wydana w Sejnach przez wydawnictwo Fundacja Pogranicze.

najbardziej interesujące refleksje na temat omawianych tutaj dramatów. Istotny jest również fakt, że do tej pory nie została wydana w Bułgarii pozycja, która stawiałaby sobie za cel wnikliwe opracowanie „D.J-a” i „Apokalipsy”. Recpcja dzieła literackiego wydaje mi się na tyle istotna, że postanowiłam czerpać inspirację z recenzji internetowych, których autorami najczęściej są literaturoznawcy i teatrologi.

2. KGB, czyli Konstrukcja Głównych Bohaterów

Jak wskazuje tytuł niniejszego rozdziału, będzie on poświęcony bohaterom omawianych przeze mnie dramatów. Jestem bowiem przekonana, że ich konstrukcja (tj. język, którym się posługują, psychologia, interkulturowo) wskazuje na ich postmodernistyczny charakter i tym samym stanowi jeden z wielu argumentów dla wykazania postmodernistycznych tendencji w wymienionych powyżej utworach Gospodinowa. Trudno wyraźnie wyznaczyć granice pomiędzy głównymi i pobocznymi bohaterami w „Apokalipsie” i „D.J.-u”. Każdy z nich ma bowiem do opowiedzenia swoją własną historię, której jest centrem. Stąd w mojej analizie pojawiają się wszystkie postaci stworzone przez autora. Nie każda z nich jest jednak jednakowo „pożyteczna” dla moich badań, dlatego pozwoliłam sobie na subiektywny wybór bohaterów, którym poświęcałam więcej uwagi.

2.1 Wcielenia don Juana

Bohaterowie utworu Gospodinowa („D.J.”) są specyficzni – nie spełniają naszych oczekiwań i przyzwyczajają, które wynikają z doświadczeń odbiorców z dramatu realistycznego. Aby jednak odkryć ich postmodernistycznego charakteru postaci, musimy uważnie przyjrzeć się poszczególnym elementom ich konstrukcji, tj. zarówno językowi i psychologii jak i korespondencji z ich „braćmi i siostrami” z innych tekstów kultury. Milena Kirova stwierdziła, że „D.J.” to prawdziwy fajerwerk w przeżywaniu współczesnej kultury.³ Myślę, że ta opinia może przynieść nam dodatkową wartość, choćby dlatego, że zmuszają nas do odkrywania i przeżywania na nowo znanych nam już opowieści o don Juanie, i stają się naszymi przewodnikami po świecie literatury, filmu i opery. Dzięki tym toposom wchodzimy w czas i przestrzeń (od XVII – wiecznego wiatu Tirso de Moliny a po XX – wieczny wiat Jeremy’ego Leven’a), by dotrzeć ostro nie do

³ KIROVA, Milena. *D.J. posred bylgarskija apokalipsis*. In <http://www.kultura.bg/bg/article/view/17415>

ró nych „twarzy” najstynniejszego kochanka: od Ruggero Raimondini’ego (którego mogli my oglądać w filmie Joseph’a Losey’a) do Johnny’ego Depp’a (wcielającego się w rolę don Juana w filmie Jeremy’ego Leven’a właśnie). Mamy zatem nieodparte wrażenie, że don Juan został obiektem badań postmodernistów, zanim pojawił się to w ogóle zaczęło „głęboko” współczesnych analityków kultury. Nie dziwi zatem fakt, że i przedstawiciele dramaturgii bułgarskiej postanowili zabrać głos w tej kwestii. Jaki zatem jest don Juan Gospodinowa? Czytajcie dramat nie tylko pod wiadomością nie dodał mu przydomka „De Marco”. Bohater Leven’a to człowiek, który stoi na krawędzi samobójstwa, w D.J. - u zabija go inni. D.J. – owa trupa teatralna u mierca go powoli i zaplanowaną z zimną krwią demitologizacją. Bohaterowie odbierają mu resztki godności, a jednocześnie nie swoimi opowieściami otwierają nowe pola interpretacyjne. Pierwsze wrażenie sugeruje, że don Juan otrzymuje od Gospodinowa osiem twarzy. Pierwszą z nich jest postać terapeuty podporządkowanego systemowi autorytarnemu (D.J.). Jest to jednocześnie pierwsza karykatura wielkiego kochanka. Oto on, człowiek stawiający na pierwszym miejscu namiotno ci doczesnego życia, wypowiada następujące słowa:

„ ... (Gospodinow 2010: 12)

Jego umysł jest zupełnie zniewolony przez promowany (wręcz dyktowany) przez współczesny wiatr reżim zdrowego stylu życia. Niezdrowo jest palić, niezdrowo jest przeklinać, najwidoczniej niezdrowo jest także uprawiać miłość ... Trudno jest odnaleźć w tym smutnym terapeutycie jakieś emocje. To właśnie nie wydaje mi się w nim najbardziej bolesne – brak mu jakiegokolwiek namiotno ci. Prawdopodobnie nie interesuje go nawet co mówi i jak to mówi. Jest zautomatyzowaną jednostką, której odebrano najbardziej ludzki rys: uczucia. Przyglądając się jego kwestiom, widzimy wyraźnie nie tylko specyfikę jego języka. Mówi tak, jakby czytał swój rol z kartki papieru. Beznamienicie składa pojedyncze litery. Bezrefleksyjnie wymawia pojedyncze zdania. Jedynym momentem, pozwalającym zobaczyć w nim człowieka, jest ten, w którym donna Anna próbuje przekroczyć językowe normy współczesnego świata. Wtedy właśnie zauważamy w bohaterze pewien niepokój, ale w żadnym

wypadku nie wychodzi D.J. ze swojej roli. Interesuj czy jest równie następuj cy fragment ich dialogu:

„A : , ...
D.J.: , ...” (Gospodinow
2010: 12)

W tej krótkiej replice D.J.-a widać, choć przez chwilę, tego znanego, schematycznego don Juana, dla którego staro oznacza miłość jako kochanka, a zatem miłość w ogóle... Dlaczego miałby więc o tym mówić – jako najślynniejszy kochanek Sewilli być dzie przeniec wiecznie młody.

Druga twarz naszego bohatera zupełnie go kompromituje (a być może, powinnam raczej powiedzieć, że kompromituje świat, w którym przyszło mu żyć). Scena ta bez wątpienia nadaje się na skecz kabaretowy, a jednocześnie – co wrażliwszego czytelnika – wzruszy do łez, ze względu na zawarty w niej tragizm. Oto don Juan, zostaje postawiony przez Sganarela w bardzo krępującej sytuacji. Jego sługa oznajmił mu, że pewna młoda dama chce z nim mówić. Don Juan jako – wbrew pozorom – wzorowy dżentelmen – nie może odmówić kobiecie takiej przysługi (nie odmawiał i bardziej pochłaniającym prozom). Nie wie niestety, że owa dama jest pracowniczką sekstelefonu. I na tym właśnie polega wspomniany przeze mnie tragizm. Ten klasyczny kochanek nigdy nie odnajdzie się w zwulgaryzowanym świecie, w którym seks jest produktem na sprzedaż, w którym bez sztuki uwodzenia i najmniejszych nawet starań można go dostać. Nie zaprzeczam, oczywiście, że i w świecie XVII-wiecznego don Juana, kobiety nie uprawiały najstarszego zawodu świata. Rzecz w tym, że on i tak dżentelmen zapewne starałby się oczarować i uwieść, nie zaakceptowałby faktu, że wystarczy kobiecie za podobną przysługę zapłacić. Kolejnym problemem jest w tej sytuacji bariera językowa: wywołuje ona bez wątpienia efekt komizmu. Wskazuje na to poniższy fragment:

„ :

: , , ...
 ?
 : , ...
 : - , . - , ,
 , , ...
 : , ...
 . , .
 , .
 : - - ... - -
 ...
 , ...” (Gospodinow 2010: 27)

Don Juan nie jest w stanie zniżyć się do poziomu języka współczesnej seksualności. W sztuce kochania jest klasykiem i estetyką, który w dodatku uważa kobiety za istoty delikatne i potrzebujące obrony. Sado-masochizm, który proponuje mu jego telefoniczna kochanka, jest mu obcy. Oprócz karykatury don Juana, widzimy tu zatem także karykaturę dzisiejszego pornograficznego świata, która chociaż cicho zawarta jest, moim zdaniem, w jednej z replik bohatera:

: , .
 , ... (Gospodinow 2010: 28)

Tak, współczesny świat jest jak sewilski opoj...

W scenie tej niewątpliwie uderza nas jej groteskowość – zdręźnienie skrajnych postaw bohatera oraz groteskowość języka jej bohaterów – oglądania i etosu wypowiedzi dżentelmena i prostacki symbolizm rozmówczynie.

Ostatecznie don Juan orientuje się w sytuacji: rozumie, że Sganarel z niego zakpił. Niewątpliwie wiadomy jest także swojej mieszczości, podeszłego wieku i nieznanemu mu językowi kochanków ponowoczesnego świata. Jego język jest z innej

epoki. Gdy go słuchamy, mamy wrażenie, że tak te wygląda, że przeniósł się na chwilę do dnia dzisiejszego. Takie połączenie nie pasujących do siebie stylów wypowiedzi, przedstawił już polski pisarz i dramaturg dwudziestolecia międzywojennego Stanisław Ignacy Witkiewicz (Witakcy) w swoim utworze pt. „Szewcy”. Widamy to w przytoczonej poniżej kwestii Księżnej, dekadentki arystokratki. Jej słowa są mieszanką stylu górnolotnego i przyziemnego, czy wręcz wulgarnego:

„Księżna: Bezsilność pana, doktorze Scurvy, podnieca mnie do zupełnego wariactwa. Chciałabym, aby pan patrzył na to, kiedy ja – wie pan? – ten tego – tylko nie powiem z kim – jest taki cudny porucznik był kitnych huzarów wycia, w dodatku ktoś z mojej klasy czy sfery, jest też pewien artysta... Niepewność pańska jest dla mnie rezerwuarem najwyższej, płciowej, samiczkowatej, bebechowato-owadziej rozkoszy – chciałabym jak samice modliszki, które ku komuś zjadają od głowy swych partnerów, którzy mimo to nie przestają tego – wie pan, hehe!”⁴

I Gospodinow i Witakcy w wyszczególnionych przeze mnie scenach, specyficznie języka tworzą szokujące metaforyki, przywołując sferę ludzkiej fizjologii, w tym wypadku jest to przede wszystkim metaforyka seksualności. Witkiewicz pokazał to w cytowanym monologu bohaterki, Gospodinow użył do tego celu dialogu. Starł się połączyć liryzm z wulgarnością i dzięki temu otrzymał efekt wzorcowej groteski. Trzeci don Juan jest znudzonym mężczyzną mieszkającym w domu opieki. Całe dnie spędza przed telewizorem, ledwie z napięciem rozwija kolumbijską telenowelę, bo jak stwierdza autorka tej opowieści, (Doktor):

„... (, ,)
... (Gospodinow 2010: 29)

⁴ WITKIEWICZ, Stanisław Ignacy. *Szewcy. Naukowa sztuka ze 'piewkami' w trzech aktach*. Warszawa, 1997, s. 19-20.

Don Juan już nie jest bohaterem wielkich romasów. Ustąpił miejsca innym, a teraz tylko obserwuje ich losy. Komizm zawarty w tej sytuacji pogłębia dodatkowo fakt, że do jego pokoju wchodzi pielęgniarka, której zadaniem jest wykonać don Juanowi zastrzyk w pośladki. Ten, nie odrywając wzroku od serialu, posłusznie sięga spodnie i oddaje się w ręce siostry. Fakt, że bohater w tym samym czasie swój słynny szpad obiera jabłko, jeszcze bardziej trywializuje jego postać. W tym wypadku nie da się mówić o języku don Juana. Cały czas milczy. W głowie ma prawdopodobnie jedynie dialogi serialowych postaci, które zastępują mu realnych przyjaciół (i wrogów). Wszystko, co miał do powiedzenia, już powiedział. Poza tym sprawia wrażenie człowieka, którego życie się skończyło i dlatego nie musi interesować się tym, co dzieje się wokół. W tej scenie, w przeciwieństwie do poprzedniej, don Juan nie ma świadomości, że jest widziany. Był może odnazał się w postaci głównego bohatera ulubionego serialu i głębiej nie wierzy, że to życie tam na ekranie jest tym właściwym i godnym uwagi wariantem jego egzystencji.

Czwarte wcielenie don Juana odnajdujemy w dalekiej Rosji. Spotykamy zatem naszego bohatera w bardzo nietypowych okolicznościach – pod pomnikiem towarzysza Lenina mianowicie. Don Juan prowadzi tam konwersację z pewną młodą damą o imieniu Anna – co jest dość znamionym faktem. Don Juan widzi w niej bowiem swoją ukochaną, legendarną donnę Annę. Zupełnie zagubiony w tej czужej ziemi, don Juan bierze Lenina za ojca kobiety swego serca (słynnego Komandora) i zgodnie z duchem molierowskim zaprasza go uroczyście na kolację. Finał tego zaproszenia jest nam już dobrze znany z tekstu Molierego właśnie.

W ostatecznej desperacji wykrzykuje słowa, które jeszcze przysporzą mu wielu problemów:

„ (...) , . ,
 , . () ,
 , .
 , a .
 . , .. ,

(...) : „
...” (Gospodinow 2010: 31-32)

W tej właśnie chwili wkracza milicjant, zmuszony aresztować don Juana pod zarzutem zhańbienia towarzysza Lenina. Następnie jesteście my wiadkami sceny sędzi nad bohaterami.

Tyle o przebiegu zdarzenia. Wątpliwością od niego jest bowiem fakt, że w tej opowieści mamy do czynienia z don Juanem wiadomym swojej literackości. Bohater wie, że jest wytworem pióra kilku wielkich pisarzy, nawet cytuje swoje kwestie z tekstu Molière’a (co, jak zobaczymy, dotyczy także innych bohaterów Gospodinowa). Co więcej, przytacza nawet słowa Puszkina:

„ (...) :
...
... ?” (Gospodinow 2010: 32)

Natomiast podając prokuratorce swoje dane osobowe, zaznacza, że jest nie tylko tworem literackim, ale także interpretacją kinematograficzną, dodając sobie przydomek de Marco (znany widzom z filmu „Don Juan de Marco”⁵). Ale na tym nie koniec, zapytany o imiona ojca, udziela następującej odpowiedzi:

„ :
... 1619
; 1665 ; 1787
; 1818 1825
; 1830
...” (Gospodinow 2010: 33)

⁵ światowa premiera filmu odbyła się w 1995 roku.

Nie można w tym wypadku zapomnieć o komizmie sytuacyjnym i słownym: zwrócenie się do don Juana słowami: obywatelu Juanie jest samo w sobie wystarczająco absurdalne, aby je komentować. Libertyn don Juan przeniesiony do komunistycznej Rosji jest niewątpliwie zjawiskiem godnym zainteresowania, a, aby wyrazić jej zobaczy całą sytuację, dodajmy do tego fakt, że jest wiadom bycia z Sztuki przez wielkie S. Zwraca się do prokuratora słowami artysty, którego twórczość jest poza zasięgiem jej percepcji kulturowej, który mówi o życiu człowieka, wiadomego swego losu i swej roli:

„... : ,
 (...) - ,
 ...” (Gospodinow 2010: 34)

Wypowiada się tak, jakby widział Bergmannowską wersję swojej historii⁶: on sam na dnie piekła codziennie kuszony przez kobiety i nigdy nie mógł odnaleźć spełnienia w ich ramionach.

Historia Kamiennego gościa o don Juanie w Rosji, płynnie przechodzi w historię Sganarela (który chce opowiedzieć raz jeszcze kompromitującą wersję mitu swego pana). Fragment ten przypomina do pewnego stopnia klasyczny wywiad: donna Anna jest w tym wypadku dziennikarką, a don Juan bohaterem rozmowy. Dialog ten jest o tyle ciekawy, że tak jak w Rosji don Juan był wiadomym swego literackiego charakteru, tak teraz wie doskonale, że jest jedynie mitem:

„ ():
 , 1003.
 ,

⁶ Mowa o filmie „Oko diabła“ z roku 1960, w którym don Juan, jako wysłannik piekielny, ma uwieścić córkę pastora.

Gospodinowa nabiera nowych znaczeń. W każdym razie, jakby my go nie usprawiedliwiali, faktem jest, że don Juan zostaje tu w miarę (a może jest to także autoironiczna perspektywa samego Gospodina: w końcu dlaczego w erze postmodernizmu autor nie miałaby grać sam ze sobą?). Wystarczy, że spojrzymy na wypowiedź don Juana skierowaną do Karolki w wersji Molierowskiej:

„Do Juan: Czy może być coś miłszego? Obróć się nieco jeśli łaska. Ach! Jaka wiotka kibi! Podnieś cokolwiek główki, z łaski swojej! Ach jaka urocza twarzyczka! Otwórz oczy... zupełnie! Zupełnie! Ach! Jakie piękne! Chciałbym zobaczyć twoje zębki... pokaż je proszę. Ach! Ile w nich miłosnego wdzięku... a usta jakie piękne! Przysięgam, nigdy w życiu nie widziałem bardziej czarującej osoby.“⁷

Nie da się ukryć, że w tym fragmencie don Juan przemawia bardziej w duchu, nieco strywializowanej poprzez zdrobnienia i emocjonalny język, starotestamentowej „Pień nad pieńiami“: „O jaka ty piękna, przyjaciółko moja; o jako ty piękna! Oczy twoje jako oczy gołobicy mi dzierżami twemi; włosy twoje jako trzoda kóz, które widają na górze Galaad. Zbądź twoje jako stado owiec jednakich, gdy wychodzą z kłębów, z których każda miewa po dwojgu, a niepłodnej nie masz mi dzierżami“⁸ – wspomnianego powyżej dialogu „kulinarnego“. Być może dla niektórych będzie wręcz niesmaczne syczenie „smacznego“ po słowach:

„... : , .
: !” (Gospodinow 2010: 38)

ale dla innych z pewnością będzie to akt ostatecznego oddania partnerowi. Najważniejsze jest to, że uczestnicy tego dialogu cytują inny utwór swego autora lub, może należałoby spojrzeć na to odwrotnie, autor pozwala im mówić już wcześniej

⁷ MOLIER. *Don Juan czyli Kamienny gość*. Kraków, 2003, s.40-41.

⁸ Pień nad Pieńiami. In *Pismo w Starego i Nowego Testamentu*, Poznań – Warszawa, 1980, R. 4 – w 2.

stworzonymi przez siebie frazami. Zupełnie tak, jak gdyby bohaterowie „D.J-a“ i Gospodinow spiskowali przeciwko czytelnikowi.

Finałem wszystkich tych spekulacji jest opowieść donny Anny – bardzo smutna i liryczna. Don Juan jest tam jedynie obiektem, o którym się mówi (podobnie jak w historii Doktor).
”

” (Gospodinow 2010: 39) – mówi donna Anna.

Ukochana don Juana nie ma potrzeby konfabulować na jego temat: widzi rzeczy takimi, jakimi są. Wszystko już zostało powiedziane, ona to teraz jedynie podsumowuje.

Bardzo trafnie porównuje don Juana do zakazanego papierosa, palonego przez zapomnianych kobiet. Jest tworem tych kobiet, które go potrzebują. Dla tych szczelnych i spełnionych w miłość wlać cię mógłby nie istnieć. Miałby „lekiem na całe zło“, ale może na mnie w tępłowość ci, czy spełnił się w wyznaczonej mu roli.

Za ósmego don Juana powinniśmy uznać nawróconego D.J. terapeutę zwolnionego za złe wyniki; tego, który na końcu staje naprzeciwko donny Anny, kiedy ta mu wiadomą sobie, że i ona i cała trupa (która chyba już wskrzesiła swego trupa) i on – don Juan D.J – terapeuta grają z nią w grę, o której nie miała pojęcia. Ale tak naprawdę, ta scena jest przede wszystkim tak dobrze nam znanym happy endem (którego don Juan, po tylu latach niewtępłowie potrzebował). Mówi o tym Wioleta Deczewa w tekście „Don Juan w ułoto”.⁹ Zauważa mianowicie, że w finale sztuki on – don Juan, jest tym don Juanem, a ona donna Anna, jest tą donną Anną. Teraz pozostaje już tylko don Juanowi zapamiętać słowa Marii Pawlikowskiej – Jasnorskiej:

„Doñi Anny porzucać nie wolno!

Wolno tylko powtarzać jej z wolna:

⁹ DECZEWA, Wioleta. *Don Juan w ułoto*. In http://www.kultura.bg/bg/print_article/view/11216

O paloma, o paloma, mia!”¹⁰

Cho na pocz tku tego rozdziału uznałam, e Gospodinow przypisał swemu D.J. – owi osiem ró nych, zniekształconych twarzy, powinni my, w ład za Wiolet Deczew , przyzna mu jeszcze jedno oblicze. Jakie? Odpowiedzi udziela nam ju bułgarskie wydanie „D.J – a” i „Apokalipsy”: okładka przypomina bowiem paczk papierowsów. Ale nie tylko to. Głównym dowodem jest dialog D oker i donny Anny:

„A () . ?
: . „D.J”. .” (Gospodinow 2010: 14)

Tak, don Juan jest tak e mark tytoniu, przed którym, tak sumiennie przestrzegał D.J. donn Ann w kabinie dla uzale nionych. Natomiast ostatni , dziesi t twarz , jak mo na przypisa bohaterowi jest D.J. we współczesnym rozumieniu tego słowa – ta jego wersja wydaje si by najbardziej oczywista, ale jednocze nie najtrudniej do niej dotrze . Don Juan jest did ejem, poniewa uasabia w sobie miks kilku don Juanów, poszukuj cych własnej to smao ci.

A czy jest tam gdzie ten prawdziwy don Juan? Czy w ogóle istnieje lub kiedykolwiek istniał kto taki? Prawdopodobnie nie. Don Juan jest po prostu dzieckiem wielu rodziców.

Najciekawsza jest ta płynno , z jak jeden don Juan przechodzi w drugiego (nie tylko w utworze Gospodinowa, ale w całej kulturze)... zgodnie z my l Heraklita „panta rei“... Ale wracajac ze staro ytno ci do kontekstów postmodernistycznych, Halina Janaszek-Ivaníková, powołuj c si m. in. na antropologa Clifforda Geerta, zauwa a: „(...) nie mo na zapomina o tym, e postmodernizm, jest zjawiskiem rozsadzaj cym wszelkie ramy i przekraczaj cym granice, e charakterystyczn cech tego proteuszowego zjawiska jest heterogeniczno rozmywaj ca podziały, gatunki, zasady (...).”¹¹ Moim zdaniem, don Juan to symbol, symbol zawieraj cy w sobie wiele prawd. Nie ma jednego don Juana. S ich tysi ce i ka dy mo e by tym

¹⁰ PAWLIKOWSKA-JASNORZEWSKA, Maria. Don Juan i Doña Anna. In *Wybór poezji*. Wrocław, 1967, s. 103-106.

¹¹ JANASZEK-IVANI KOVÁ, Halina. *Nowa twarz postmodernizmu*. Katowice, 2002, s. 93.

od swojej mitologicznej, teatralnej egzystencji¹³) i Camus'a, ale z pewno ci nie wyprze si tak e de Moliny czy Moliera.

Warto tak e zauwa y w tej cz ci, e to parodystyczne (tak charakterystyczne dla postmodernizmu) podej cie Gospodinowa do wielkiego don Juana, nie jest obce tak e innym autorom s owia skim. W bardzo interesuj cy sposób parodiuje „wielkich” tak e Miro Gavran.¹⁴ W centrum jego dramtów pojawiaj si takie postaci jak na przyk ad cierpiacy na mani wielko ci Tołstoj. Jego problemy z w łasnym ego potwierdza chocia by dialog z Czechowem:

„TOLSTOJ: (...) etl jsem v asopisech vaše povídky. Myslím si, že nejste netalentovaný, a napadlo m , že byste mohl ud lat totež, co Eckermann ud lal s Goethem.

ECHOV: Myslíte si, že bych...

TOLSTOJ: Ano, to mám na mysli.

ECHOV: V íte, že bych to dokázal?

TOLSTOJ: Pro ne?

ECHOV: Máte na mysli knihu rozhovor ?

TOLSTOJ: Ano. Byla by to škoda, kdybych Rus m nedaroval totéž, co Goethe daroval N mc m, jestli ne víc než on. Bezpochyby mnohem víc.”¹⁵

Nie tylko Tołstoja dotyka ironia Gavrana. Autor w komiczny sposób przedstawia posta Adolfa Hitlera, który poddaje si u Zygmunta Freuda psychoterapii (cierpi bowiem na seksualn niemoc), a tak e Ludwika XIV i Moliera (nie jeste my zatem a tak daleko od don Juana). Król Francji cierpi z kolei na wielk nieufno , wsz dzie w szy spisek i nawet swojego „wielkiego przyjaciela” – Moliera skazuje na gilotyn .

¹³ TODOROWA, Mariana. „D.J.”. In http://www.karinam.com/index_files/index.14.htm

¹⁴ Współcze nie jeden z najbardziej znanych i najcz ciej przekładanych autorów chorwackich; dramatopisarz, powie ciowpisarz i poeta. Jak dot d, cytowany przeze mnie dramt, nie został przeło ony na j zyk polski, dlatego posługuj si tłumaczeniem czeskim.

¹⁵ GAVRAN, Miro. *echov ekl Tolstému sbohem. Noc boh . Pacient doktora Freuda*. Brno, 2011, s. 18-19.

Dla geograficznej równowagi, chciałabym tak e zaznaczy , e i zachodnia słowia szczyzna zabrała głos w tej demitologizuj cej dyskusji. Chciałabym przypomnie posta Mariana Pankowskiego, autora dramatu „Nasz Julo czerwony”. Jak pisze Olga Taranek: „Nasz Julo czerwony’ demistyfikuje romantyczn legend narosł wokół postaci Słowackiego”.¹⁶ Nie trzeba przypomina jak wielk rol odegrał Słowacki w literaturze polskiej. Wa ne jest równie to, jak znamienna była dla naszej kultury epoka romantyzmu. Jej znaczenie jest ogromene. Romantyczne refleksy widoczne s w utworach wielu współczesnych pisarzy (Jerzy Pilch, Tadeusz Konwicki, Jacek Dehnel i in.), st d te nie powinien dziwi fakt, e parodia w ukazaniu jednego z naszych wieszczów narodowych zwraca uwag . Słowacki Pankowskiego jest bowiem egzaltowanym dandysem, przesadnie dbaj cym o swój strój maminsynkiem, nazywanym przez sw rodzicielk „Julkiem... Julepkim... Julipkiem... Julem”¹⁷ Tak jak Gospodinow zamienia wielkiego don Juana w nieudolnego kochanka, tak Pankowski dojrzałego, wiadomego narodowej sprawy poet przekształca w małego, komicznego chłopca. Nie my l , aby istotny był w tym przypadku fakt, e jedna z tych postaci jest fikcyjna, a druga rzeczywista, poniewa „(...) literatura jest nie tyle odbiciem rzeczywisto ci, ile raczej jej tworzeniem (...)”¹⁸ Obaj autorzy dokonali na „swych” bohaterach lietrackiej operacji, zmieniaj c ich oblicza na zawsze, tj. stworzyli nowego don Juana i nowego Słowackiego; i najprawdopodobniej ich zdanie nie jest ostatnim.

Nie da si wykluczy , e i pozostali bohaterowie dramatu Gospodinowa pozostaj w sferze symbolu. A tym sposobem cz ciowo trac swoj indywidualno . S tam, poniewa inaczej nowy, zdemaskowany don Juan, nie zaistniałby w nowej postaci w naszym wiecie. Jego historia stan łaby w miejscu. Nie ulega jednak w tpliwo ci, e Gospodinow, zadbał o ich atrakcyjno . Nie s to postaci płaskie, bez gł bi. Wr cz przeciwnie, ju cho by to, e ka da z nich inaczej widzi don Juana, budzi zainteresowanie czytelnika. Poza tym wi kszo z nich ju znamy. Widzieli my je

¹⁶ TARANEK, Olga. Kapłanka zbo na ironia. Współczesny romantyzm w wietle kulturowej teorii stereotypu. In *Kody kultury. Interakcja, transformacja, synergia*, Wrocław, 2009, s. 406.

¹⁷ PANKOWSKI, Marian. Nasz Julo czerwony. In *„Nasz Julo czerwony’ i siedem innych sztuk*. Londyn, 1981, s. 208.

¹⁸ JANSZEK-IVANI KOVÁ, Halina. *Od modernizmu do postmodernizmu*. Katowice, 1996, s. 87.

cho by u Moliera czy Puszkina. One tak e dostały od Gospodinowa nowe ycie, co poniek d sprawia, e s równi don Juanowi. Odgrywaj one w dramacie bardzo istotn postmodernistyczn rol : demitologizuj wielki mit bohatera literatury pi knej (cz sto osadzony w realiach epoki romantyzmu, chocia by - Byron) „umieszczaj “ go, jak to zostało pokazane powy ej, w zwykłych, prozaicznych sytuacjach. Ale oprócz tego, e kr wokół mitu don Juana, s postaciami koresponduj cymi z innymi utworami literackimi. To wła nie tutaj najlepiej jest wida intertekstualno utworu Gospodinowa.

2.2 Inni

Na pocz tku przyjrzyjmy si Sganarelowi. Wiemy, e w literaturze zapisał si jako wierny sługa don Juana. Poznajemy go cho by w utworze Moliera. W porównaniu ze swym panem ma w sobie resztki przywoito ci. Widzi, jak jego pan wyrz dza krzywd swojej onie, donie Elwirze. Ma wiadomo , e liberty skie ycie don Juana zaprowadzi go prosto do ognia piekielnego. Ale to wszystko mówi nam Molier. U Gospodinowa Sganarel to przede wszystkim artysta marz cy o roli Hamleta. Nieraz cytuje jego kwestie swojej grupie teatralnej. Ale przemawia tak e słowami swojego molierowskiego alter ego. I tu wła nie pojawia si pewien problem, dotycz cy tak e innych bohaterów. S momenty, kiedy czytelnik nie wie, w kórej płaszczy nie dramatu w danej chwili si znajduje. Balansuje co najmniej mi dzy Szekspirem, Molierem a Gospodinowem. Nie jest w stanie stwierdzi , który Sganarel jest wła ciwym bohaterem utworu. Rodzi si zatem kolejne pytanie, czy to w ogóle jest istotne? Bior c pod uwag , e (czy nam si to podoba czy nie) Sganarel nie jest tylko jeden (podobnie jak chocia by dona Elwira), musimy zaakceptowa wiele jego twarzy i zrozumie , e na chwil obecna , dopiero one wszystkie razem, tworz Sganarela jedyne go w swoim rodzaju. Autor prowadzi z nami gr tak, jak t gr prowadz mi dzy sob bohaterowie jego dramatu (o czym b dzie jeszcze mowa). I cho mo e w zasadach tej gry trudno jest si zorientowa , jest ona faktem. T tez podkre la sam Gospodinow. Nie ma znaczenia kto jest kim:

„... : () , .
 : - , ... ?
 : . ?
 ?
 : . , ,
 ...” (Gospodinow 2010: 10)

Moim zdaniem jest to wskazówka, którą autor daje czytelnikowi (a zatem koresponduje z nim w bardziej bezpośredni sposób). To tak, jakby mówił, że przesadna, zbyt dociekliwa interpretacja może być zgubna. Czytelnik nagle ocknie się w zamkniętym kręgu, nie będzie mógł z niego wyjść. Choć ta pluralita twarzy bohaterów Gospodinowa jest wręcz stworzona do bycia pułapką, nie należy dać się w nią złapać. Rozwinięciem jest podanie za tekstem.

Nie zmienia to jednak faktu, że obserwacja bohaterów jest niezwykle ciekawa i zmusza nas do podróży po świecie literatury. I w przypadku Sganarela mamy do czynienia ze zjawiskiem groteski. Nie wiemy siłą ona jednak bezpośrednio z językiem (jak to było w przypadku don Juana), ale raczej z tym, jak Sganarel wygląda. Jest on bowiem typem absolutnie współczesnym, nie mającym nic wspólnego z „kostiumowym” charakterem Moliera chociażby:

„... , - , ,
 , . (Gospodinow 2010: 9)

I tu następuje dalszy cytat z Moliera. Wielu z pewnością nie poprze tej tezy, jednak „typ techno“ miejscami na dodatek rapuje, brzmi dość niezwykle, wręcz zawiera w sobie sprzeczności. Zwłaszcza, że na pierwszy rzut oka (wskazuje nam na to imię bohatera) jest to sługa wielkiego bohatera literackiego. A ponieważ w jego usta zostały włożone słowa samego mistrza komedii francuskiej (nie wspominając Szekspira), mamy tu ewidentnie do czynienia ze zniżeniem kultury wysokiej do poziomu współczesnej popkultury, tak charakterystycznym dla literatury postmodernistycznej. Tego typu zabiegi obserwujemy także w przypadku

pozostałych bohaterów „D.J-a“. Nie są one jednak już tak oczywiste, a zwłaszcza nie są one identyczne z przypadkiem Sganarela (którego uznałam za jeden z najważniejszych przykładów, tu obok samego don Juana.)

Na uwagę zasługuje jednak jeszcze postać nazwana przez Gospodinowa (Doker). Jest to kobieta, która zapoznała się z Anną (donna Ann) przed kabinami łóżkowymi i związana jest ze „zbiorowym bohaterem“ dramatu – całą trupą teatralną. Już jej imię wskazuje na to, kim jest. Mianowicie jest „wszystkim“ i „każdy“. Pełni w dramacie i w swoim teatrze rolę pustej karty, która może zastąpić potrzebną postać. Pełni funkcje reżysera, aktora, przywódcy i „stronika porządku“, ale nie w autorytarnym kontekście. Ona jedna stara się opanować rozkapryszonych artystów. Stwierdza:

„ - „ (Gospodinow 2010: 17)

Kamienny gość różnie zasługuje na chociażby parę słów komentarza. Oczywiście jest on nam dobrze znany z wielu wariacji na temat don Juana. Trudno jest sobie bowiem wyobrazić historię sewilskiego kochanka, bez jego antytezy: Kamiennego gościa właściwie, który przybył z piekielnych otchłani, aby, mówiąc najkrócej, nauczyć don Juana rozumu. W „D.J. - u“ Gospodinowa jest on także komentatorem szekspirowskich wyczynów Sganarela:

„ - „ (Gospodinow 2010: 17).

Kamienny gość jest w dramacie także suflerem. Stąd jego postać wydaje mi się bliska postaci Doker: oboje uosabiają wiele ról. Przepływają przez nich duchy różnych bohaterów. Ta myśl dotyczy także Elwiry, która w razie potrzeby jest także Karolką czy Marcysią, ale ona została zamknięta w ramach pewnego typu: kochanki do Juana. Doker i Kamienny gość mają dużo szersze pole działania. Rola Kamiennego gościa nie została ograniczona jedynie do historii don Juana: jest on także partnerem Sganarela w hamletowskich dialogach. Doker może być kimkolwiek zechce: może zostać u Moliere, ale miało może wkroczyć także do innych utworów literackich. Gospodinowowi udało się bardzo interesujący zabieg:

stworzył swoim (a może raczej należałoby powiedzieć – po ucytonym) bohaterom, mimo wszystko – przybierania właściwie nieograniczonej ilości to samo ci. Po raz kolejny mamy do czynienia z postmodernistycznym pluralit – prawd, które bardzo wyraźnie widać także w przypadku samego don Juana, jak już o tym była mowa.

Donna Anna jest interesująca o tyle, że jesteście my wiadkami nadania jej nowej tożsamości: donny Anny – prawdziwej miłości don Juana. Poza tym w pewien sposób można ją także zidentyfikować z czytelnikiem dramatu. Wyjaśnienie jest bardzo proste. Ona także nie do końca rozumie grę, w której przyszło jej wziąć udział. Tak, jak czytelnik, musi poczekać do wielkiego finału, aby zdać sobie sprawę z tego, co właściwie się wydarzyło. (Aczkolwiek motyw gry w dramatach *Gospodinowa* jest na tyle istotny, że zostanie mu poświęcona osobna część.)

W tym momencie, chciałabym zwrócić uwagę na jeszcze jeden istotny fakt. Gdy uświadomimy sobie, jak długi historyczny literacki mają za sobą (i miem twierdzić także przed sobą) wymienione przeze mnie postaci, zobaczymy, że autor traci na znaczeniu. Nie zamierzam tu forsować kontrowersyjnej opinii, że autor jest martwy, która zakłada, że dzieło literackie funkcjonuje poza intencjami swojego twórcy. Ale w przypadku dramatu *Gospodinowa*, nie można ująć z czystym sumieniem stwierdzenia: „Bohater *Gospodinowa*, Kamienny gość”. Choć nie przeczę, że dostał on od autora „DJ - a” – do indywidualności, *Gospodinow* nie ma na niego wyłożoności. Pojawia się zatem pewna osobowa konstrukcja, którą można określić przez odwrócenie frazy „bohater zbiorowy”. Być może mamy w czasach postindustrialnych do czynienia ze „zbiorowym autorem”. Analizując bowiem postać don Juana trudno oprzeć się jedynie na Moliere. Ta postać „prosi się” o podanie jej ładem. Tylko w ten sposób można ją wypełnić: na jego charakter składa się bowiem chociażby kilkadziesiąt dzieł z różnych dziedzin sztuki.

2.3 Fragmenty Apokalipsy

Fragmentaryzacja, tak lubiany przez literatów – postmodernistów zabieg – nie jest obca także Gospodinowowi. Autor dokonuje jej na dwóch płaszczyznach: jedna dotyczy tematu tego rozdziału, tj. konstrukcji bohaterów, druga związana jest ze sposobem opowiadania historii w dramacie. Biorąc pod uwagę, że moja praca zajmuje się problematyką postmodernizmu, wydaje mi się bardzo ważne ukazanie omawianych przez mnie zjawisk w różnych dziedzinach sztuki. Trwa bowiem między nimi bardzo interesująca korespondencja. Dlatego właśnie nie przy analizie fragmentaryzacji „rzeczywistości literackiej” w „Apokalipsie”, chciałabym zwrócić uwagę na dwoje artystów: Monikę Lassak oraz na Zbigniewa Libera.

Zbigniew Libera to polski performer, który stworzył bardzo kontrowersyjne dzieło: „Lego. Obóz koncentracyjny”. Jak sama nazwa wskazuje, artysta z pojedynczych klocków zbudował obóz zagłady. Wykorzystał także oryginalne figurki Lego: widać tu duchy z zestawu pirackiego, a strażnicy z kolei związani są z zestawem „Posterunek policyjny”. Rzecz w tym, że cały ten twór składa się z poszczególnych części. Budowany był systematycznie klocek po klocek i w ten sam sposób może przebiec jego dekonstrukcja, ale, co chyba jest najważniejsze, w końcu z jego części pozostanie fragment tego „obozowego” życia. Nawet wyjście z ogólnego schematu nie przestanie do niego należeć. Oczywiście, sytuacji tej, nie można przenieść na literaturę postmodernistyczną w nieprzefiltrowany sposób, jednak zasada jest ta sama: pewna część (np. życiorysu bohatera) jest fragmentem całości, ale jednocześnie nie ma swoje własne życie.

Wracając zatem do dramatu Gospodinowa - aby dokładniej przyjrzeć się występującym tu postaciom, w układzie autorem należałoby najpierw nazwać. W tych hasłach – imionach kryje się bowiem wiele znaczeń. W „Apokalipsie” występują zatem:

(Akordeonista narrator);

40 (para małżeńska około 40);

(staruszka i kobieta, wynajęta do opieki na nią);

(Obserwowany);

(Niezauważony);

(Piaskowy człowiek);

(dziecko, które zniknęło);

(Starzec

czekaj cy na znak), (Kolekcjoner historii);
 (jego prze ładowca) i (inni). Wszystkie wymienione powy ej
 osoby (a nawet par pobocznych) da si po ł czy . Tworz one sie , struktur
 wzajemnych powi za , któr poni ej postaram si odtworzy . Nale y tu równie
 zwróci uwg na fakt, e podobnie, jak w „D.J.–u“, tak i tutaj nie do ko ca jest
 jasne, kto jest kim. Wyra na ró nica spoczywa jednak w fakcie, e w „D.J.–
 u“ wzajemnych konatacji bohaterów nale ało szuka w wielu utworach literackich,
 tutaj ta sytuacja koncentruje si głównie wokół „Apokalipsy“ (co nie oznacza, e
 uwa ny czytelnik nie znajdzie pewnych aluzji do innych utworów Gospodinowa).

Piaskowy człowiek

|

| Jagger

|

AKORDEONISTA

(telewizor, sen)

|

|

|

Tino (syn pary z „Porwania“)

|

Para z „Porwania“

|

(ona: opiekunka staruszki z „Bvlgari“; mama z „Porwania“

on: Niazauwany (cz pod tym samym tytułem), morderca 57 – latka, do

którego ona pisała maile, tata z „Porwania“, Torontoto/Sofijaneca)

|

|

Człowiek, czekaj cy na znak (z „Troch obra liwie“, ojciec kobiety z

„Porwania“ zabójca telewizorów)

|

Obserwowany (z opowieści Akordeonisty, na którego donosiła narzeczona)

Należy zaznaczyć, że schemat ten nie zawiera wszystkich bohaterów dramatu, skupia się jedynie na głównych postaciach (dla niego najistotniejszych). Już jego budowa, potwierdza wspomniane przeze mnie zjawisko defragmentaryzacji. Aby my byli w stanie odkryć całą postać danego bohatera, musimy „poskładać” ją w trakcie czytania dramatu. Gospodinow nie daje nam oczywistych charakterystyk czy rozwiślań. Bohaterowie „Apokalipsy” to elementy układanki (puzzle), które dopiero wszystkie razem poskładane stworzą konkretną historię. Potem czytelnik ma możliwość zebrać wszystkie te historie i spróbować stworzyć jedno udramatyzowane opowieści (jak jeden z bohaterów – Kolekcjoner historii). Ważne jest również, że wszystkie te postaci mają trzy wspólne punkty, które tworzą odciski poszczególnych historii. Jak widać na schemacie, o wspólnym elemencie tej układanki jest Akordeonista. Ze schematu wynika, że zna on osobieści wszystkich bohaterów. Dowiadujemy się o tym czytając fragmenty jego wspomnień, na przykład:

”
 ..” (Gospodinow 2010: 52)

W pewnym sensie Akordeonista posiada klucz do osobieści postaci, do ich wyobrażeń i uczuć (co nadaje mu charakter modernistycznego narratora), nie wyobrażając sobie samego. Jego autobiograficznymi wspomnieniami bowiem zaczyna się cały dramat.

Oprócz Akordeonisty, łącząc występujące w utworze postaci jeszcze dwa elementy: pierwszy z nich – telewizor, który możemy uznać za jednego z bohaterów, który na dodatek odgrywa niezwykle istotną rolę; drugi z nich to pojawiający się w finale sen, przenoszący bohaterów do onirycznego świata, który rozlewa się między obłokami najróżniejszymi kolorami.

2.4 Telewizor – początek Apokalipsy

” – „ (Gospodinow 2010: 68) – tak mówi Akordeonista, wracając z nami do przeszłości.

To nie przypadek, że Apokalipsa Gospodinowa zaczyna się w tym samym momencie, kiedy zaczyna się wieczorne wiadomości, tzn. o godzinie 18 – tej. Telewizor w dramacie, jak już wspomniałam, nie jest bohaterem, ale bynajmniej nie jest to zjawisko pozytywne. To puste pudło jest niestety bohaterem nie tylko tekstu literackiego, ale i osobistego życia współczesnego człowieka, który karmi się sensacjami, a jego codzienne akumulatory ładowane są promieniowaniem z telewizyjnego ekranu. Temat ten porusza Alina Biała w recenzji książki pt. „Przyjemne i przydatne. Kino i telewizja w dobie symulacji elektronicznej”¹⁹. Zauważa mianowicie, że „(...) telewizor – swoiste ‘serce’ tego domu, wraz z zasiłkami go „dotarciami” – antenami satelitarnymi, sprawia, że świat pomału zaczyna bić jednostajnym ‘rytmem’, kusząc swymi urokami, których, jak głosi, niczym zaspokoi niepodobna. (...) Nasza wyobraźnia (...) pomału staje się ‘organem’ bezużytecznym, jak wyrostek robaczkowy.”²⁰ Świat nie jest już czarno – biały (o ile kiedykolwiek naprawdę był). Temat telewizyjnej postmodernizacji to samo też porusza także Tadeusz Miczka. Jego artykuł pod tym samym tytułem wprowadza ciekawe refleksje i uwagi na temat wpływu telewizji na człowieka w postindustrialnej erze. Autor pisze m. in.: „Traci swoje dotychczasowe znaczenie ramówka, ponieważ w ciągu jednego dnia różne programy wielokrotnie łączą się. Struktura neotelewizji upodabnia się do nieprzerwanego strumienia informacji, który znosi tradycyjny podział na gatunki (zastępowany jest on ich swobodnym krzyżowaniem) i fragmentaryzuje wszystkie poetyki (pojawiają się liczne wstawki i przerywniki). Właściwie neotelewizja nie realizuje umowy zawartej z widzami, ona ogranicza się tylko do podtrzymywania z nimi kontaktu, zachęca ich do życia ze

¹⁹ Książka autorstwa Andrzeja Gwoźdźca.

²⁰ BIAŁA, Alina. O modernistycznym wiecie i postmodernistycznym przeżywaniu świata. In *Język polski 4*, Kielce, 1997/98, s. 98.

sob .“²¹ Ten strumień wiadomości wysyłany czasami całymi godzinami do współczesnego człowieka ma na niego katastrofalny wpływ. Jego dzieło zostaje „posiekany“ na drobne kawałki, z których ułożenie całości, choć pewnie jest możliwe, nie wpłynie pozytywnie na to samo widza. Została ona podporządkowana codziennie ramówce telewizyjnej, na co zwraca uwagę wspomniany wcześniej autor: „Programy podporządkowane rytmowi i treściom dnia codziennego“.²² Telewizja przestała pełnić funkcję edukacyjną. Można tu jeszcze postawić retoryczne pytanie, czy to telewizja dostosowała się do widza, czy widz do telewizji? W każdym razie żadna odpowiedź nie może być tu satysfakcjonująca. Jedno jest pewne: współczesny człowiek pozwolił, aby telewizja porządkowała jego świat, a popkultura zagnieździła się na dobre w naszej cywilizacji. Interesujące, że w dramacie Gopodina to właśnie telewizor jest jednym z niewielu niezdefragmentowanych bohaterów. Wręcz przeciwnie - jest całością. Jako jego antyteza (aczkolwiek nie w kwestii fragmentaryzacji) warto przedstawić Kolekcjonera historii, który w porównaniu z nim jest archaicznym typem, miłośnikiem słownego mówionego, ale nieemitowanego przez stację telewizyjną, ale takiego „twarz w twarz“, kiedy nie dzieli opowiadacza i słuchacza szklanego ekranu. Kolekcjoner historii to w pewnym sensie bałkanka Szecherezada (mimo że nie opowiada historii, lecz je zbiera, to jest niewątpliwie ich miłośnikiem). Stanowi on piękny przykład postmodernistycznego spojrzenia w przeszłość z nostalgią. Wspomina o tym Halina Janaszek – Ivanková: „W odróżnieniu jednak od klasycznej awangardy literatura i sztuka postmodernistyczna nie reagują jednoznacznie negatywnie na przeszłość, nie próbują odrzucić, jak modernizm czy chociażby mówiąc 'była nowoczesność' całej tradycji w imię zwycięskiej i optymistycznej przyszłości, ale powracają do przeszłości z nostalgią i humorem (...)”²³ Czytając Gopodina, chciałoby się jeszcze dodać z melancholią. Dzięki swej cierpliwości Kolekcjoner historii ma zazwyczaj szansę wysłuchać danej opowieści do końca, pozna ją jako całość. Nie ingeruje w życie opowiadającego,

²¹ MICZKA, Tadeusz. *Telewizyjna postmodernizacja to samo ci*. In *Ponowoczesność a to samo*, Katowice, 1997, s. 108.

²² Ibidem

²³ JANSZEK-IVANKOVÁ, Halina. *Od modernizmu do postmodernizmu*. Katowice, 1996, s.86.

nie wpływa na jego to samo, jedynie słucha. Jest zatem kim zupełnie niespotykanym w dzisiejszym świecie, ale jednocześnie nie bardzo po danym, wysłannikiem z przeszłości, który wypełnia słowa polskiego poety Adama Asnyka:

„Nie depreczcie przeszłość ci ołtarzy/Choć sami macie doskonalsze wznieść”.²⁴

Biorąc pod uwagę wszystkie okrucieństwa, których przysparza człowiekowi telewizor oraz ten sknot za tym co było, absolutnie niezbędnym jest kolejny bohater dramatu – Obserwowany. Obserwowany jest przede wszystkim mordercą telewizorów (oprócz tego także paranoikiem, który – w ogóle nie przesadzając – wszędzie i we wszystkim widzi oczy). Po prostu namierza telewizyjny odbiornik i strzela. Skąd się wzięła jego nienawiść? Otóż wszyscy jesteśmy w naiwnej ułudzie, że to my oglądamy telewizor, a tymczasem to on ogląda nas! Dlatego właśnie Obserwowany jest swego rodzaju „ponowoczesnym zbawicielem”, mającym za cel ochronić ludzkość przed zagrożeniem, które niesie ze sobą telewizyjny odbiornik.

2.5 Znak

Czyli co? Na próżno szukać definicji i wyjaśnień. Wszystko jest interpretacją – takie hasło dumnie głosi postmodernizm. Nie waha się nawet orzec, że i fakty są interpretacją, że cała rzeczywistość to nasze jej postrzeganie przez zmysły. Trudno zatem próbować stworzyć obiektywne spojrzenie na „znak”. Obserwowany twierdzi, że: Bóg nie gra w przypadki, tylko daje znaki – „

” (Gospodinow 2010: 54).

Czy to stał się płynnie sens jego życia: zabijanie telewizorów? Być może dostał znak od Boga. Być może ma do wypełnienia tę najważniejszą misję: ocalić spójność człowieka, obudzić jego wyobraźnię... Ale może liwe jest tak, że znaki, o których mówi, w ogóle nie istnieją, lub że on je odczytał. Zastanawiamy się nad wszystkimi tymi wątpliwościami, warto przyjrzeć się kolejnej postaci występującej w „Apokalipsie”. Czekać czy na znak, żyje w strachu. Wypełnia go egzystencjalny lęk, że to już jest koniec. Dlatego prosi Boga o znak:

²⁴ASNYK, Adam. Do młodych. In *Poezje*, Warszawa, 1974, s. 470.

... ”. (Gospodinow 2010: 82)

Stoi w oknie i liczy, ile by to jeszcze było dni, ile godzin, ile minut... Nagle okazuje się, że jeden rok daje niesłychanie wiele możliwości kombinacji czasowych, że jest tak długi, jak cała wieczność. Ale jeśli Bóg nie da jakiegoś znaku, cała nadzieja na wieczność przynajmniej nie. Nagle na jego ciele pojawia się czerwona kropka, a więc się spiera do niego mierzy. Może zrobi, co chce. Kropka przesuwa się na czoło i... znika. Dla niego to był jasny znak. Będzie żył. Przeżyje jeszcze wiosnę, lato, jesień i zimą. Ma jeszcze cały rok. Scena ta przypomina rosyjską ruletkę, tylko że tutaj pistolet trzyma ktoś inny... W pewnym sensie jest to poszukiwany przez policję morderca, ale jego ręką kierował najwidoczniej ktoś inny. Podobną scenę umieścił w swoim filmie „Arizona dream”²⁵ Emir Kusturica. W rosyjskiej ruletce grają tu Alex i Grace, w tle brzmi, robiący niezwykle wrażenie, utwór Gorana Bregovića „Death”. Grace, która trzyma pistolet (swój los) we własnych rękach, przeżyła, ale czy i dla niej było to znak, skoro potem zdecydowała się popełnić samobójstwo? Bohater Gospodinowa zinterpretował podarowany mu znak w jednoznaczny sposób, ale czasami taka ufność może być mylna. Historię pewnego znaku opowiedział także współczesny reżyser, scenarzysta i muzyk Woody Allen, w swoim filmie „Wszystko gra”²⁶. Jego opowieść jest igraniem ze „Zbrodni i kar” Fiodora Dostojewskiego. Chociaż w końcowej scenie „piłka nie przelaciąła przez siatkę” (tj. obrączka - dowód zbrodni nie wpadła do rzeki) a zatem zbrodniarz miał zostać złapany, tak się wcale nie stało. Zgodnie z założeniami reżysera, dla widza miał to być jasny sygnał, finał filmu został zdradzony. Stało się wręcz przeciwnie: jasny znak wprowadził widza w błąd. Twórca igrał z odbiorcą, bawił się (z) nim.

W dramacie Gospodinowa Człowiek czekający na znak pojawia się potem w rozmowie Jej i Jego. Nie powinien bowiem dziwić fakt, że okazuje się on by Jej ojcem:

„ (...) A, ...
...” (Gospodinow 2010: 88)

²⁵ światowa premiera odbyła się w 1993 roku.

²⁶ światowa premiera odbyła się w 2005 roku. Film został nominowany do Oscara za najlepszy scenariusz.

Potem widzimy go we śnie. Znowu stoi przy oknie i mówi:

„... : ... , 8660 , 519 600 ...”

(Gospodinow 2010: 94)

Jednak biorąc pod uwagę nieskończoną ilość interpretacji, dopuszczaną przez postmodernizm, należałoby się zastanowić, czy ten sen (poniżej interpretowany przeze mnie jako iluzja) nie dopuszcza jeszcze innych wariantów? Był może jest także sferą, w której każda dygnacja znajdzie swoje miejsce po śmierci (nie na miejscu wydaje mi się tu rozgraniczenie na niebo i piekło, wiat już nie jest czarno – biały), a zatem Czekał czy mógł się pomylić. Zesłany mu znak lub nie był znakiem lub po prostu nie miał właściwego znaczenia. Była już o tym mowa w „D.J-u”, interpretacje bywają niebezpieczne.

Podobny problem ma Akordeonista. Zabił swój instrument, podarowany mu przez ojca, ponieważ nie był pianinem. A na akordeonach grają przecież tylko Cygani i to weselne piosenki. Pianino nadaje się dla ręk grających „Dla Elizy” Beethovena. Nie umiał dostrzec w swoim akordeonie tego, czego tak bardzo pragnął. Dopiero Tino w końcowej scenie dramatu dokonał cudu: zreinterpretował tak znieawidzony przez swego przyjaciela instrument: ułożył go w odpowiedni sposób na małym stoliku, postawił krzesło i kazał mu grać. I tak akordeon stał się pianinem, a Akordeonista - Pianistą. Rzecz w tym, że każda dygnacja ma prawo do własnej interpretacji tego, co jest dookoła, ale nie on jeden będzie miał rację: akordeon może być pianinem, a znak przypadkiem. Człowiek niczego nie może być pewien.

2.6 Sen

Sen rozumiemy tu właściwie jako iluzję. Nie wiadomo bowiem, co dokładnie dzieje się w wiadomości pojawiających się tam bohaterów. Mamy jedynie wrażenie, że to, co mówią i robią, nie jest rzeczywiste; jesteśmy tam jedynie jako urywki samych siebie, które wypowiadają jakieś zdania czy całe kwestie i znikają. Może wszystko to dzieje się w głowach Jeji i Jęgo, tych, którzy chcą sprzedawać sny, wejść w ich posiadanie. Ale nie jest to nic pewnego. Najistotniejsze jest, że w tej części dramatu

najwyraźniej widać, i „w literaturze postmodernistycznej supremacją ma fantazja i iluzjonizm.”²⁷ Kwestie wypowiediane przez bohaterów nie są w zasadzie z sobą w żadnym sposób powiązane, to kolejny przykład fragmentaryzacji w konstrukcji bohaterów. Nie wiodą ze sobą dialogu, raczej mówi to, co w danej chwili mają ochotę powiedzieć. Starzec, czekając na znak, znowu go dostrzega; Młodzieniec z opowieści o Kolekcjonerze historii, mówi o tym, że odwiedzi swojego dziadka, z którym był w skomplikowanych relacjach, Akordeonista snuje marzenia o pogoni za zachodem słońca (aby już nigdy nie musiał znosić ciemności); a mały Tino rozmawia z koleją głono o t sknocie. Można zatem stwierdzić, że ich wypowiedzi mają w sobie coś makbetowskiego, Szekspir bowiem w swoim dramacie wykorzystuje sen, aby ukazać wewnętrzne przeżycia swoich bohaterów. Podobnie jest u Gospodinowa, jego bohaterowie mówią więcej o tym, co ich męczy, o tym co długo w sobie skrywają.

W specyficzną senną atmosferę wprowadza nas sam autor. W jednym z didaskaliów pisze:

„ , , ,
.” (Gospodinow 2010: 93)

Autor dba zatem także o wrażenia wzrokowe. Pomaga czytelnikowi przeniesić się w świat ułudy.

2.7 Archetyp stary jak wiat

Kim są On i Ona? Przyszłymi rodzicami? Matką istoty nie z tego świata? Ojcem płaza?²⁸ Właściwie nie mają nawet imion. Są anonimowymi jednostkami, ale znamy ich historię. A ta zaczyna się snu, jeszcze wtedy, kiedy czekają na narodziny swojego pierwszego dziecka. Ich dialog utrzymany jest (a to określenie nie pojawia się po raz pierwszy) w onirycznej atmosferze. Oboje dyskutują nad tym, co przypomina im płód, widoczny na ekranie USG. Każde z nich ma na ten temat swoje określone zdanie. Zaczynają się sprzeczać. Kim zatem są, jeżeli nie kolejnymi

²⁷ JANSZEK-IVANI KOVÁ, Halina. *Od modernizmu do postmodernizmu*. Katowice, 1996, s. 95.

²⁸ Oba te określenia pochodzą z treści dramatu.

Ewa i kolejnym Adamem, tu przed wygnaniem z raju? Jest to para jak każda inna, stojąca na skraju tragedii. Ta tragedia, w której się między gałązkami jabłoni jest system polityczny – „głęboka komuna”, która odbiera mleko Jej dziecku wygnając z raju. Próbowano Go kusić, aby został z nimi, ale nie udało się. Możliwe zatem, że Gospodinow dokonał reinterpretacji biblijnej historii, ukazał ją w nowym świetle. Zwraca na to uwagę Wioleta Deczewa w swojej recenzji inscenizacji teatralnej „Apokalipsy”. Píše mianowicie: „

... (...), ... „²⁹

W konstrukcji tych właśnie bohaterów istotne jest także, że – jak już wspomniałam – w dramacie pełni oni właściwe funkcje, co oczywiście nie oznacza, że funkcje te się ze sobą kłócą. Wręcz przeciwnie. Ich kolejne wcielenia (na przykład Jego: Niezauważany) dopełniają te postaci, wyjaśniają koleje ich losu, ale jednocześnie sprawiają wrażenie rozbitych kawałków szkła, nie są jednolite. Bohaterowie dramatu Gospodinowa nie mają zatem wiele wspólnego z klasycznym przedstawianiem postaci – ich losy nie rozwijają się linearnie, nie mamy tu nawet do czynienia z retrospekcjami, do jakich jesteśmy przyzwyczajeni. Myślę, że najlepiej ich budowę jest w stanie wyjaśnić sztuka Moniki Lassak. Jej obrazy, np. „Tuppened”, „Christmas market”, czy „Home”³⁰ składają się właśnie z wyraźnie oddzielonych części, tworzących jednocześnie całość. Ta sytuacja potwierdza jedynie już wspomnianą powyżej fragmentaryzację. Bohaterowie Gospodinowa, choć również są „potasowani”, dają nam jednocześnie możliwość odtworzenia ich charakterów i losów. Aczkolwiek, jak już zaznaczyłam, piszę o Zbigniewie Liberze, każe z tych wcieleniów własnym życiem i da początek zupełnie innej historii. Gospodinow wybrał akurat takie a nie inne rozwinięcia ich życiorysów, ale czytelnik ma prawo dokonać innej kombinacji (wybierając warianty z dramatu) lub stworzyć swoje własne. Opinię tę potwierdza H. Janaszek – Ivanková, pisze: „W literaturze piśmiennej igranie z konwencjami literackimi i przystosowywanie ich do nowych celów, dwójstwo lub z wielokrotnienie

²⁹ DECZEWA, Wioleta. *Tyga sys cwjat na szokolad*. In <http://www.kultura.bg/bg/article/view/16447>

³⁰ Obrazy te były wystawiane m.in. w Saatchi Gallery w Londynie.

przedstawionych zdarzeń, a także ich znaczenia (...) należą do podstawowych cech konwencji literackich, jakie proponuje postmodernizm”.³¹

2.8 Klan

Przyglądając się budowie oraz znaczeniu analizowanych przeze mnie bohaterów „Apokalipsy”, widamy wyraźnie, że sfera czuci systemu (jak już to zostało powiedziane). Wrażenie to podkreśla tytuł utworu pt. „Six degrees of separation”. Tytuł ten automatycznie powinien naprowadzić czytelnika na osobę Stanley’a Miligrama, który w pewnym momencie stał się internetowym bohaterem. Wszystko to ze względu na pewien eksperyment, którego stał się twórcą. Sześć stopni oddalenia to projekt, który powstał w drugiej połowie lat 60-ych. r. Jego celem było wykazanie, że członkowie jakiegokolwiek społeczeństwa mogliby ze sobą powziąć dzielną sieć znajomych. Aby to udowodnić Miligram wysłał kilkaset listów przypadkowo wybranym osobom, prosząc, by przekazały list jego przyjaciół. Rezultat był taki, jak to widzimy powyżej: potrzebnymi były około sześciu osób, aby list dotarł do wyznaczonych przyjaciół Miligrama. To „badanie” zainspirowało John’a Guare’a do napisania sztuki pod tym właśnie tytułem „Six degrees of separation”³². Głos w dyskusji zabrał także Gospodinow. Zanim przejdę do analizy tego wtku w jego dramacie, chciałabym zwrócić uwagę na rolę tej teorii w postmodernistycznym świecie. Żyjemy w globalnej wiosce i przed tym zjawiskiem już prawdopodobnie nie ma ucieczki. Teoria Miligrama tworzy z nas jedną wielką rodzinę, ale tak naprawdę jesteśmy sobie obcy. To, że nawet z angielskim królem i przeciwnego „zjadacza chleba” jedynie sześć osób, jeszcze nie oznacza, że tych dwoje jest sobie bliskich. Mówiąc najogólniej, choć jesteśmy sobie tak bliscy, to tak naprawdę, nigdy nie byliśmy od siebie dalej niż w XXI wieku. Kondycja człowieka nie jest w najlepszym stanie: jego to samo cierpi na poważne zaburzenia, gubi się w wielości interpretacji i możliwości, nie może odkryć jednej jedynej prawdy, która mogłaby być jego przewodnikiem.

³¹ JANSZEK-IVANI KOVÁ, Halina. *Od modernizmu do postmodernizmu*. Katowice, 1996, s.87

³² Utwór ten, jak dotychczas, nie został przetłumaczony na język polski.

Każdy z nas jest zatem fragmentem jakiejś całości, ale jednocześnie nie potrafi się z nią zidentyfikować. Tak jak ludzie o wieczeniach wierzyli, że mogą poznać wszystko, człowiek postmodernizmu przestał wierzyć w jakiegokolwiek poznanie. Teoria sześciu stopni oddalenia reprezentuje zewnętrzne powiązania między ludźmi. Ale Richard Rorty zwraca uwagę także na to, że człowiek to „się przekona i pragnie”³³, a zatem także w jego umyśle (wewnątrz) znajdują się skomplikowane powiązania między jego własnymi identyfikacjami (do wiadczeń). Człowiek, jako taki, został zdecentralizowany, podobnie jego wspólnota.

W dramacie *Gospodinowa* powyciąga teorię słuszy jednego z bohaterów (Pierwszy) do osobistej zemsty na swoim przyjacielu (Drugi). Oprócz tego doprowadza ją do absurdu (każdy spał z każdym). Teza o sześciu stopniach oddalenia postułyła mu jako wstęp do udowodnienia winy (Drugi spał z ukochaną Pierwszego). Całej tej dramatycznej sytuacji przygląda się niemy wiadek Telewizor (Oko).

Wystarczy popatrzeć na schemat przedstawiający wzajemne powiązania bohaterów, a staje się jasne, że w bardziej porządkowy lub bezporządkowy sposób, każdy zna każdego. Można wręcz mówić o jakimś stopniu pokrewieństwa między występującymi tu postaciami. Stąd już niedaleka droga do wniosku, że tworzą oni wielką Marzęzowską rodzinę (klan). Oczywiście, w „Stu latach samotności”³⁴ relacje Buendíów są dużo bardziej skomplikowane (weźmy pod uwagę chociażby nieszczytanie związane z kazyrodczymi związkami), ale i u *Gospodinowa* ich badanie nastręcza wiele trudności. Ich wzajemne powiązania są miejscami trudne do rozszyfrowania. Najważniejszy jest chyba fakt, że wszyscy oni są niezwykle samotni (mimo przecież wielkiej wspólnoty). W bardzo dojrzały (i magiczny) sposób mówi o tym mały Tino:

„... , ... ,
 , . , .
 . ,
 , — .”

(*Gospodinow* 2010: 95)

³³ RORTY, Richard. *Przygodno , ironia i solidarno* , Warszawa, 1996, s. 28.

³⁴ MARQUEZ, Gabriel Garcia. *Sto lat samotności* , Warszawa, 1974.

Cho nie zostało jasno powiedziane, e ka dy z bohaterów systematycznie oddaje si spo ywaniu czekolady, to na pewno ka dy z nich za kim /czym t skni i w jaki sposób próbuje wypełni wszechogarniaj c pustk : Czekaj cy t skni za znakiem, Niezauwa any za odrobin uwagi, Obserwowany za chwil spokoju, Akordeonista za pianinem, Ona za dzie mi, On za Ni , Młodzieniec za dziadkiem, Kolekcjoner za snem... Jednak, tak jak u Marqueza, wiadomo, e ta samotno i t sknota kiedy si sko cz (jak to zostało przepowiedziane w manuskryptach), u Gospodinowa ta kwestia wci pozostaje otwarta. Autor zapoznaje nas bowiem z bohaterami w specyficznym dla nich momencie – ka dy prze ywa swój osobist apokalips . I cho nie otwiera si niebo, nie zostaj aniołowie z tr bami i nie nadje d aj czterej budz cy zgroz je d cy, dzieje si co przera aj cego. Z ko cem wiata najcz ciej kojarz si płomienie, huk i krzyk. Tymczasem ju Czesław Miłosz pokazał, jak bardzo mylne mo e by to przekonanie. W wierszu pt. „Piosenka o ko cu wiata”, pochodz ym z tomiku „Ocalenie” , czytamy:

W dzie ko ca wiata
Pszczółka kr y nad kwiatem nasturcji,
Rybak naprawia błyszcz c sie .
Skacz w morzu wesołe delfiny,
Młode wróble czepiaj si rnyny
I w ma złot skór jak powienien mie .

W dzie ko ca wiata
Kobiety id pod parasolkami,
Pijak zasypia na skraju trawnika,
Nawołuj na ulicy sprzedawcy warzywa
I łódka z ółtym aglem do wyspy podpływa,
D wi k skrzypiec w powietrzu trwa
I noc gwie dzist odmyka.

A którzy czekali błyskawic i gromów,

S zawiedzeni.
A którzy czekali znaków i archanielskich tręb,
Nie wierz, że staje się już.
Dopóki słowice i księżyc w górze,
Dopóki trzmiel nawiedza róś,
Dopóki dzieci róśowe się rodzą,
Nikt nie wierzy, że staje się już.

Tylko siwy staruszek, który byłby prorokiem,
Ale nie jest prorokiem, bo ma inne zajęcie,
Powiada przewijając pomidory:
Innego końca wiata nie będzie,
Innego końca wiata nie będzie.³⁵

Kto wie, że czy sam Miłosz nie był prorokiem pisząc te słowa. Najważniejszym wnioskiem, wypływającym z tych utworów jest przekonanie, że „koniec wiata” rozgrywa się tu i teraz. Każda minioną chwila jest już po stronie Apokalipsy i każdego przybliża do nieuchronnego końca... Poza tym, nie ma czegoś takiego jak jeden koniec wiata. Ta pluralita jest tu niezwykle istotna. Jeżeli natomiast chodzi o hierarchizację tych zjawisk, może to sprawiać pewne problemy. Czy to się komu podoba, czy nie, dla jednego końcem wiata będzie nawet spalone ciasto, a dla drugiego dopiero śmierć. Wszystko zależy od chwili. Ktoś będzie musiał swój koniec wiata przeżywać w samotności (jak to jest w większości przypadków u Gospodinowa), a ktoś inny będzie wtedy w centrum zainteresowania. Dla kogo Apokalipsa ma zapach nasturcji, a dla kogo innego smak czekolady. Jednak najbardziej deprymującym jest fakt, że nigdzie nie zostało powiedziane, że wszystkim przypisany jest tylko jeden koniec wiata. Każdego może ich mieć setki. U obu autorów uderzające są cisza i spokój, związane z Apokalipsą. U Gospodinowa cicho brzmi czy telewizor, słychać przesypywany z ręk do ręki piasek i delikatne „Dla

³⁵ MIŁOSZ, Czesław. Piosenka o końcu wiata. In *Panorama literatury polskiej XX wieku. Poezja. Tom I*. Warszawa, 2001, s. 587.

Elizy”, grane na akordeonie. Miłosz dla kości wiatra wybrał przyrodę : gdzie
brzask czy pszczoła, gdzie indziej szumi woda, w powietrzu unosi się zapach kwiatów.
I to wszystko. Był może bohaterowie Gospodinowa tego nie wiedzą, ale i dla nich
„innego kości wiatra nie będzie”.

3. Realizacja postmodernistycznych haseł

Celem tego rozdziału jest udowodnienie, że charakterystyczne dla kultury postmodernizmu hasła są obecne także w dramatach Gospodinowa. Nie są one skoncentrowane wokół określonego kręgu tematycznego np. miejsca czy przestrzeni (jak to uczyniła Daniela Hodrová w swojej pracy „Poetika míst”). Stanowią one raczej punkty na mapie swobodnej w drówek po interpretowanych przez mnie utworach. Biorąc pod uwagę ogromną różnorodność zjawisk, które dopuszcza postmodernizm, ten sposób analizy wydaje mi się w pełni uzasadniony. Hasła te dotyczą zatem zarówno treści i utworu, jak i pojawiających się tam toposów czy metafor. Rozdział ten może być zatem potraktowany jako wariacja na temat: „Słownika symboli” Władysława Kopalińskiego, „Słownika chazarskiego” Milorada Pavića³⁶ czy „Poetiki míst” Danieli Hodrové. Autorka we wstępie do swojej pracy, cytując m.in. Davida Bohma, pisze: „Chtěli bychom se zastavit ještě u jednoho momentu, o kterém jsme se už zmínili a který nám připadá mimoádně důležitý, - o *paměti míst* a jejím fungování. Podle Davida Bohma jsou všechna slova »svinutá« - ‘význam každého slova a vlastně i každé kombinace slov (v ta, odstavec) - je vpsledku rozvinut do celého obsahu, který je sdělován’. Tento proces je, jak tvrdí Bohm, jen jiným případem univerzálního pohybu, v němž se stále uplatňuje ‘implikátní’ a ‘explikátní část’, ‘svinování’ a ‘rozvíjení’³⁷. Také to byla nie był cel tej części pracy: każde słowo miało wybudować wokół siebie się znaczenia i utworów, tym samym nabrała odpowiedniej dozy samodzielności. Daniela Hodrová podaje w swojej pracy konkretny przykład rozwoju danego hasła. Wybrała go w karty: „Téma karetní hry, které hrálo důležitou roli i v dobové společnosti, se ocitlo v ohnisku osobitého dobového mýšlení a mytologizace, jež se v literárním procesu a konkrétních dílech projevovalo tím, že slova s tímto tématem spjatá obrátla se pevnými významy (v té době pevnými) a situacemi spojeními, stávala se znaky-signály jiných textů, spojovala se s určitými syžety, kondenzovala

³⁶ PAVIĆ, Milorad. *Słownik chazarski. Powieść -leksykon w stu tysięcy słów*, Warszawa, 2004.

³⁷ HODROVÁ, Daniela. *Poetika míst*, Praha, 1997, s. 20.

w sobie celę komplexy text³⁸. Dane hasło czy pojęcie, mówi c metaforycznie, mo e „rozkwita”, rozwija si , odkrywaj c w sobie bogactwo inspiracji i interpretacji.

3.1 Synkretyzm

Jak to ju zostało powiedziane w poprzednim rozdziale, omawianych dramatów *Gospodinowa* nie da si zaklasyfikowa do kategorii dramatu szekspirowskiego czy molierowskiego. Pierwsze wra enie po przeczytaniu „Apokalipsy”, mogłoby wskazywa , e w ogóle nie mamy do czynienia z gatunkiem dramatycznym. Dlaczego? Jedn (aczkolwiek nie jedyn) z odpowiedzi jest wła nie synkretyzm rodzajowy i gatunkowy tu obecny. Bardzo wyra nie wida to w „Apokalipsie”. Na uwag zasługuje ju chocia by fakt, e wyst puj cy tu Akordeonista jest narratorem, ale oczywi cie nie w rozumieniu dziewi tnastowiecznej powie ci realistycznej. W adnym wypadku nie jest wszechwiedz cy. Akordeonista ł czy poszczególnych bohaterów, poniewa zna ich losy i opowiada o nich czytelnikowi. Wypowiada si zawsze w 1 os. l. poj.: „ 80- .” (Gospodinow 2010: 52)

I zazwyczaj w ten wła nie sposób wprowadza nas do konkretnych opowie ci: „miałem pewnego przyjaciela”. Wszystko, o czym mówi, zna z autopsji. Jego wypowiedzi s zawsze oddzieln , prozaiczn cz ci utworu. Nie maj formy dialogu, s po prostu opowie ci . Czasami przybieraj form małego traktatu filozoficznego – cho by wspomnienia Akordeonisty dotycz ce dalekiej przeszło ci, kiedy to wiat był „czarno – biały”. Tu nie mówi ju nic o swoich znajomych (rezygnuje z roli informatora), snuje jedynie refleksje o tym, jak było kiedy . Czytaj c jego rol , nie mo na oprze si wra eniu, e na scenie doskonale wygl dałby jako starzec z fajk w ustach, oboj tny na cały wiat powoli snułby swoj histori – jak bajarz z dawnych czasów, który, chc c nie chc c, skupiał na sobie uwag otoczenia. Akordeonista zastanawia si tak e sam nad sob . Tak wła nie zaczyna swoj opowie – od siebie. Przywołuje histori pewnego

³⁸ Ibidem, s. 12-13.

akordeonu i małego chłopca, który go nienawdził – tym małym chłopcem jest, oczywi cie, on sam. Ta krótka autorefleksja niesie znamiona reporta u – jej autor podaje szczegółowe fakty, mówi suchym konkretnym j zykiem, aczkolwiek bior c pod uwag merytoryczn stron jego wypowiedzi, ma ona w sobie co fantastycznego: morderstwa akordeonów nie zdarzaj si , ot tak. A zaczyna si ona nast puj co:

„ ... 9... .
,
, 10, . (...)
3 .” (Gospodinow 2010:

49)

Cytowany tu fragment, oprócz tego, e mógłby by reporta em, sprawia tak e wra enie autoraportu wyci gni tego z policyjnej kartoteki. Pó niej ton tej wypowiedzi si zmienia. Pojawiaj si retoryczne pytania, próby udzielenia na nie odpowiedzi – opowiadacz powoli zaczyna wchodzi w swoj rol . Jego funkcja w dramacie nawi zuje w pewie sposób do filmów, w których tle słyca głos narratora, komentuj cego wydarzenia lub wprowadzaj cego widzów w now sytuacj . Za przykład mo e posłu y chocia by ekranizacja opowiadania Karen Blixen „Uczta Babette”³⁹ lub ksi ki Jane Austen „Emma”⁴⁰. Narrator pełni w nich wa n funkcj : jest przewodnikiem dla widza, wyja nia niezrozumiałe stany bohaterów i, co by mo e jest najwa niejsze, pomaga filmowi odda ducha tekstu. W „Apokalipsie” wyst puj jednak i inne postaci, którym w udratyzowanym wiecie autor pozwolił opowiada własne historie. Mam tu na my li Piaskowego człowieka, Niezauwa anego, Obserwowanego, czy Czekaj cego na znak. Ich opowie ci jednak s do egocentryczne, ka dy z tych bohaterów skupia si bowiem wył cznie na sobie. Ka dy z nich ma powa ny problem, który sam sobie stara si wyja ni . Ich wypowiedzi brzmi zatem momentami jak nagrania z wizyt u psychoanalityka: „

.” (Gospodinow 2010: 62) – Niezauwa any

³⁹ BLIXEN, Karen. *Uczta Babette i inne opowie ci o przeznaczeniu*. Pozna , 2007.

⁴⁰AUSTEN, Jane. *Emma*. Kraków, 2005.

”
 ,
 .”(Gospodinow 2010: 54) – Obserwowany
 ”
 ,
 ,
 ...
 .”(Gospodinow
 2010: 91) – Piaskowy człowiek.

Z tych krótkich fragmentów wypowiedzi nietrudno wywnioskować, że ludzie ci cierpią na pewne zaburzenia: nerwicę natręctw, schizofrenię, depresję. Drugi wniosek, jaki można wyciągnąć z ich opowieści dotyczy kolejnego gatunku, który mogłoby reprezentować. Choć nad ich treściami nie widnieje data, nie ma także zwrotu do adresata, mogą to być urywki z pamiętników (lub z listów, choć jak na sztukę epistolarną XXI wieku, są zbyt osobiste). Właśnie intymność, tak charakterystyczna dla zapisywanych przy świetle latarki późną nocą kartek papieru, sugeruje, że jest to sztuka pamiętnikarska. Do dramatycznej rzeczywiście ci przywołuję czytelnika jedynie wtrącając od czasu do czasu didaskalia. Przerwywane opowieści przypominają czytelnikowi, że tak naprawdę Piaskowy człowiek czy Niezauważany są marionetkami w rękach dramaturga i tym sposobem tracą swoją wiarygodność.

Innym przypadkiem jest Człowiek czekający na znak. Człowiek dramatu jemu po wiązania ma formę modlitwy i tak jak należy, zaczyna się apostrofem do Boga. Oprócz tego, że jego słowa są przerywane didaskaliami, występuje tam także głos narratora, lecz nie Akordeonisty, a raczej kogoś, kto unosi się nad sceną i komentuje bieżące wydarzenia:

”
 ,
 ...”(Gospodinow 2010: 82)

Cytat powyższy został zapisany w dramacie jako część głównego tekstu, didaskalia są tradycyjnie zapisane kursywami i w nawiasie, standardowo tej narracyjnej formy.

Równie w rozmowach prowadzonych przez dwójk bohaterów na skype mo na odkry nowy gatunek: dziennik. Ona, gdy jeszcze yli w Bułgarii, systematycznie zapisywała, jak wygl dał jej dzie , co si wydarzyło:

„22

1991 ..
.” (Gospodinow 2010: 71)

W dramacie zostały przytoczone jeszcze trzy dni z ycia bohaterki, wszystkie utrzymane w podobnym tonie. Co ciekawe, był czaj c przytoczony motyw dziennika, rozmowy Jej i Jego doskonale reprezentuj klasyczne poj cie dramatu: dialog, wymiana zda , par wskazówek od autora. Koniec. Podobnie jest w przypadku bohaterów „Six degrees of separation” czy „Bardzo dobry współczynnik” – tam czytelnik nie jest zaskakiwany innymi formami literackimi. Ma przed sob dialog dwójki bohaterów, który bez problemu mo e sobie wyobrazi na deskach teatru.

Oddzielny problem stanowi „Wieczorne wiadomo ci” przywoływane w tek cie. Nie s one oczywi cie samodzielnym gatunkiem literackim, ale ich faktograficzno i styl wypowiedzi znowu ka widzie w „Apokalipsie” fragmenty reporta owe. Te, stworzone przez Gospodinowa, s wyj tkowo wiarygodne, zupełnie tak, jakby zapisywał je siedz c wieczorem przed telewizorem. Telewizyjne nowiny nie znalazły si , oczywi cie, w dramacie przypadkiem. Nie mo na zapomnie , e telewizor jest (jak uznałam) jedn z centralnych postaci dramatu. Wła ciwie wszystko, co dzieje si w utworze, ma swoje odzwierciedlenie w Wiadomo ciach. Głos spikerki tylko wzmacnia w wyst puj cych w dramacie postaciach poczucie osaczenia z jednej strony, ale i bycia w centrum wydarze z drugiej. W jej kierunku z ust bohaterów nieraz padaj słowa nienawi ci i yczenia mierci, tak jak w „ ” („Bardzo dobry współczynnik”):

(Gospodinow 2010: 74)

Jest to zatem zło konieczne, ponieważ mimo tych skrajnie negatywnych uczuć, telewizor pojawia się w każdej scenie.

W „Apokalipsie” nie brakuje także liryzmu. W części „Niezauważony” przytoczony został fragment wiersza Thomas’a Stearns’a Eliot’a „Wydrżeni ludzie”. Gospodinow cytuje go w angielskim oryginale, ja chciałbym go przytoczyć w polskim przekładzie autorstwa Czesława Miłosza:

My, wydrżeni ludzie
My, chochołowi ludzie
Razem się kołyszymy
Głowy napętnia nam słoma
Nie znaczy nic nasza mowa
Kiedy do siebie szepczemy
Głos nasz jak suchej trawy
Przez którego wiatr dmie
Jak chrobot szczurzej łapy
Na rozbitym szkle
W suchej naszej piwnicy
Kształty bez formy, cienie bez barwy
Siła odjęta, gesty bez ruchu.⁴¹

Bohater tego fragmentu dramatu, Niezauważony, dociera do tego wiersza przypadkiem. Odkrył w mailu osoby, która tak go właśnie nazywa - „wydrżony człowiek” („hollow man”) – w mailach do innego mężczyzny. Tekstu wiersza Niezauważony nauczył się od razu na pamięć. Powoli zaczął popadać w obsesję i w jej ostatecznym akcie zabił adresata swojego wspomnianego maila. Smutny liryzm

⁴¹ ELIOT, Thomas, Stearns, Wydrżeni ludzie. In *Wybór poezji*. Nr 230. Wrocław, 1990, s. 157.

wiersza połączony z tak ewidentną agresją tworzy dostrzeżony efekt. Bohater chciał udowodnić, że jego mowa co jednak znaczy, że nie jest w środku pusty, że co jednak ma do przekazania wiata. Poezja zainspirowała go zatem do morderstwa.

Jeszcze bardziej skomplikowane, od przytoczonych przykładów, jest wstępne słowo autora. Dotyczy ono utworu, zawiera wskazówki, jak go odczytać, wyraża opinię autora na temat końca wiata, czyli główny temat dramatu, mogłaby to być zatem po prostu przedmowa. Ale moim zdaniem „
” („Przedapokaliptyczne notatki”), o których mowa, są w rzeczywistości częścią dramatu. Co więcej, w moim przekonaniu, może to być list, choć nie zaczyna się w oczekiwany sposób, tj. „Drogi czytelniku”, zawiera natomiast charakterystyczne Post scriptum. Mogłoby to być także krótkie notatki, które autor pisał z myślą o sobie lub kartki przyklejone w kopie piechu magneselem, aby komuś przekazać wiadomość lub aby samemu o czymś nie zapomnieć. Niezależnie od ostatecznej odpowiedzi, wprowadzając je do dramatu nowy styl (a pomieszanie stylów w „Apokalipsie” wydaje mi się jeszcze ważniejsze niż pomieszanie gatunkowe). Albowiem tak, jak początek dramatu ma charakter notatkowy, a zatem nie bardzo poważny, tak jego koniec skupia się na prawdziwej biblijnej Apokalipsie: autor w usta „Akordeonisty” wkłada cytaty z Ewangelii św. Jana. W ostatniej scenie utworu mamy zatem do czynienia z patosem i strachem. Widamy tu wyraźną pewną korespondencję między początkiem i końcem, na usta ci nie się wręcz fraza o „budowie ramowej” utworu, ale jak to w postmodernizmie bywa, jest to budowa ramowa na opak, wykraczająca poza tradycyjne rozumienie tego pojęcia. Poza tym jest to czy ona wysokie (Biblia) zniżony („Przedapokaliptyczne notatki”).

Podobne „słowo wstępne” znalazł się w „D.J. - u”. Jego pierwszą częścią to faktycznie notatki, dotyczące mitu don Juana i jego miejsca w kulturze. Dwie pozostałe natomiast są bardzo krótkimi dyskursami historycznymi. Pierwszy jest zwiastującym dymu (dymu tytoniowego), z podtytułem „
” (przedhistoria); zaczyna się ona bowiem wraz z odkryciem przez Krzysztofa Kolumba Ameryki. Następnie autor przechodzi do „historii” właściwej, tj. do XVII wieku, kiedy palenie tytoniu wkracza na salony i zaczyna być modą. Człowiek ma

wła ciwie form annału, tj. data – wyja nienie daty. W tym nietypowym wst pie najciekawsze jest jednak podej cie autora do historii. Owszem, w dzisiejszych czasach, kiedy badanie historii dnia codziennego nie jest ju niezwykle ci , zabieg Gospodinowa nie wzbudza takich emocji, nie da si jednak ukry , e wpisanie mitu don Juana w dzieje tytoniu ma swój niew tpliwy urok i oryginalno . Poza tym sam podział na przedhistori (przed „wynalezieniem” tytoniu) i histori (kiedy został odkryty ju jego czar) jest bardzo nowatorski. Wydarzenie, którego prawdopodobnie nikt nie umie ciłby w klasyfikacji najwa niejszych wydarze kulturowych w historii człowieka, stało si dla artysty punktem odniesienia.

Badanie ro norodno ci rodzajów, gatunków i stylów w „D.J-u”, jest równie ciekawe, co w „Apokalipsie”, ale ma inne ródło. Efekt postmodernistycznej mieszaniny uzyskał tu Gospodinow dzi ki w mieszaniu w swój tekst wła ciwy (je li dopu cimy takie uproszczenie) fragmentów innych utworów, funkcjonuj cych w kulturze ju od lat. W dialogi trupy teatralnej wplół autor cytaty m. in. z Moliera, Szekspira, Puszkina i Byron’a. Dzi ki temu uzyskał nota bene bardzo komiczny efekt. Wyobra my sobie bowiem rapuj cego Sganarela, mówi cego głosem Hamleta i wdaj cego si w dyskusj z Kamiennym go ciem, który tak e odpowiada mu słowami Szekspira. We współczesny j zyk, została zatem wpisana poetyka z „innego wiata” i z „innej epoki”, liryzm daleki autorytarnemu wiatu, w którym przyszło y bohaterom. I w „D.J.-u” obecne s tak e formy prozatorskie. Ka da kolejna opowie o don Juanie, stanowi osobne opowiadanie z własnymi bohaterami i własnym narratorem. Ale nie tylko. Gospodinow tak e w tre dramatu wpisał skromne aluzje historyczne i nie ograniczaj si one do tzw. wst pu. Tak e Kamienny go zabiera głos w dyskusji na temat tytoniu i dymu:

„ : (...)

XVII

.” (Gospodinow 2010: 20)

Kontynuuje zatem krótki zarys dziejów tytoniu samego autora. W swoich teoriach posuwa się do c daleko, twierdząc, że historia wiata może zostać napisana dymem. Ten pomysł może zwrócić się czytelnikowi do innych technik twórczych. Przypomnijmy sobie chociażby termin sfumato, znany zapewne wielbicielom sztuki renesansu, ale także miłośnikom bułgarskiego teatru. Pojcień tym zajmuje się Barbara Minczewska w artykule „Sfumato – technika malowania powietrza”⁴². Na początku autorka wyjaśnia znaczenie tego tajemniczo brzmiącego pojęcia:

„*Sfumato* – termin pochodzi z dziedziny historii sztuki, oznacza w malarstwie olejnym sposób malowania z użyciem delikatnych laserunków, powodujący miękki modelunek, łagodne przejścia od partii jasnych do ciemnych, rodzaj zacierania się konturów. Zastosowanie go w odniesieniu do teatru nie daje jasnego przekazu, ułatwia jego interpretację czy zrozumienie jego programu.”⁴³

Pisanie historii dymem, postulowane przez Kamiennego gościa, nie jest dalekie, moim zdaniem, od wyżej wymienionej techniki malarskiej. Dym jest niekonkretny, nie ma konturów, jest jak mgła. Nie może stworzyć zatem czegoś zupełnie sobie przeciwnego. Historia napisana (namalowana?) dymem będzie zatem nosiła znamiona obrazów Leonarda da Vinci, który posługiwał się techniką sfumato. Jedno wydarzenie będzie powoli przechodzić w drugie, nie będzie między nimi wyraźnych granic. Taka koncepcja dziejów jest bardzo kusząca, wyklucza bowiem gwałtowne zwroty i podejmowanie ryzyka. Jest zatem absolutnie nierealna, pozostaje w kręgu pobożnych życzeń lub, jeżeli ktoś woli, magii.

Z tych historycznych czarów autor przenosi czytelnika do stylu zupełnie innego, pozbawionego tej płynności i czaru. Oto Elwira zamienia się w wyspecjalizowanego biologa i w encyklopedyczny sposób tłumaczy pojęcie „tyto”:

„ : (...) Nicotian . . .
 (Nicotiana tabacum)
 - , Nicotiana rustic .
 3 . 5

⁴² MINCZEWA, Barbara. Sfumato – technika malowania powietrza. In *nieTak!t. Inne strony teatru*. Nr 4/1/2010, s. 56 – 59.

⁴³ Ibidem, s.56.

(,)

.“ (Gospodinow 2010: 21)

Jej wypowiedź na tym, oczywiście, nie kończy. Interesujące, że ten naukowy styl (lub może fakt, że posiada taką wiedzę), jest dla niej ekscytujący do tego stopnia, że przeżywa maksymalną rozkosz seksualną.

Z naukowej dywagacji „przeskakuje” autor do świata snu. W tym onirycznym stylu Doker opowiada o swojej wymarzonej śmierci: leży zwiniona w papieros i czeka na spalenie przez piśmienniczkę, smutną kobietę. Jej opowieść została jednak rozbita na kawałki przez liczne dygresje i wtrącenia (bardzo popularne w literaturze postmodernistycznej) pochodzące z ust pozostałych bohaterów. Są to więc ułamki zdań, które wszystkie razem tworzą jedno marzenie senné. Nawet jeżeli nie mamy tu do czynienia z jednolitym tekstem, tym krótkim wypowiedziom Doker nie brakuje poetyzmu, jej wizja jest magiczna i niezwykle oryginalna:

„ :
.
: , ...
:
.
.
: ...” (Gospodinow 2010: 22)

Monolog donny Anny (jak sama nazwa wskazuje) jest, w odróżnieniu od fantazji Doker, jednolitym tekstem, strumieniem wspomnień o toksycznej miłości. Ale choć uczucie to było nieszczerze, Anna jest w stanie mówić o nim w duchu baśni dla dorosłych, opowiedzianej w pierwszej osobie. Jej słowa są liryczne, a co jeszcze ważniejsze, plastyczne - tworzą czarodziejskie obrazy jesieni, smutku i tęsknoty. Biorąc pod uwagę, że cały utwór jest utrzymany w konwencji parodii i pastiszu, jej opowieść wydaje się być bardzo wyrażona, prawdziwa i niekpiąca. Podobnie monolog Elwiry, jeszcze bardziej zmysłowy, tworzy wręcz poetyk gotowania:

„ : . (.)...

... ..

... - - -

... ,

... ..

... - - , - ,

... ,

... ,

... .” (Gospodinow 2010: 38)

Jej smutek przesiąknięty jest niezwykłymi zapachami i smakami, nadaje całej opowieści sensualny charakter.

Zatem historie Anny i Elwiry (historie dwóch porzuconych przez tego samego mężczyzny kobiet) są poezją napisaną prozą. Snują się jak dym, są zmysłowe, magiczne, pokazują świat w inny sposób: jego kolory i zapachy pochodzą z egzotycznych baśni i domowych bajek. Zbliżają się zatem do prozy.

Chcąc podsumować zebrane tu refleksje na temat swego rodzaju eklektyzmu stylistycznego, rodzajowego i gatunkowego obecnego w dramatach, nie sposób nie użyć pojęcia kola (stosowanego także przez Zygmunta Baumaną). Mamy bowiem do czynienia w „D.J.-u” i „Apokalipsie” z nawarstwieniem form, treści i stylów, które na pierwszy rzut oka nie dają się połączyć. Gospodinowowi udało się jednak z tych różnorodnych elementów stworzyć całość. Powstało zatem dzieło literackie, ale na zasadzie plastycznego kola. Nie można tak zapomnieć, jaki wykład ma słowo „kola” dla postmodernistów – „[pojęcie to] stosuje się do utworów zawierających mieszankę aluzji, odniesień, cytatów, wyrazów obcych itp., w których chodzi nie tylko o zestawienie ze sobą rozmaitych tekstów i sprowokowanie dialogu między nimi, ale także obnażanie ‘szwów’ literackich, wyeksponowanie zagadnień związanych z warsztatem pisarskim. Można by więc

kola jadu z technik autotematycznych”⁴⁴. Gospodinow stanowi doskonały przykład tego zabiegu (zwłaszcza jego „D.J.”)

3. 2 Karnawalizacja

Za autora wyżej wymienionego pojęcia uważa się rosyjskiego badacza Michaiła Bachtina, który rozwija je m. in. w „Problemach poetyki Dostojewskiego”⁴⁵ i przede wszystkim w książce „Twórczość Franciszka Rabelais’ego i kultura ludowa renesansu”⁴⁶. Obok niego wymieni można również współczesnych badaczy, takich jak: Karl Braun (analizujący to zjawisko przez pryzmat współczesnych karnawałowych wydarzeń: Love Parade czy CSD w Berlinie), Rustam Kasimow, Wojciech Dudzik czy Norbert Schindler. Widac zatem wyraźnie, że jest to pojęcie inspirujące dla współczesnych nauk humanistycznych. Trudno jest podać jedną jednoznaczną definicję karnawalizacji, jest to bowiem hasło złożone i bogate w swoją treść, ale po lekturze „Twórczości Franciszka Rabelais’ego...” można stworzyć jego obraz i cechy charakterystyczne. Jednocześnie w toku tych bachtinowskich rozważań, chciałabym udowodnić, że karnawalizacja jest w tym elementem „D.J. –a” Gospodinowa, że autor zupełnie wiadomo do niego nawija. Jest to jego celowy zabieg, który idealnie wpisał się w rzeczywistość dramatu.

Karnawalizacja jest ujęta przez Bachtina z kulturą średniowieczną, a ta pojawia się już w średniowieczu, a następnie w renesansie. Od samych swych początków jej zadaniem było wystąpienie przeciw oficjalnym normom. Bachtin ujmując to następująco: „Tymczasem w średniowieczu i odrodzeniu zasięgi oraz znaczenie tej kultury były ogromne. Oficjalnej i utrzymanej w powalnym tonie kulturze królestwa i feudalnego średniowiecza przeciwstawiał się cały niezmierny wiatry i przejawy średniowieczu.”⁴⁷ Widac zatem wyraźnie, że karnawalizacja jest w

⁴⁴ KRASOWSKA, Elżbieta-LEGEŃSKA, Anna. Słowa, słowa, słowa... (O intertekstualności). In *Polonistyka* nr 8 rok 1993, s. 457.

⁴⁵ przeł. Natalia Modzelewska, Warszawa 1970.

⁴⁶ przeł. Anna i Andrzej Górczowski, Kraków 1975.

⁴⁷ BACHTIN, Michaił. *Twórczość Franciszka Rabelais’ego i kultura ludowa renesansu*. Kraków, 1975, s. 60.

rzeczywistości zjawiskiem ponadczasowym. Dopóki istnieje oficjalna kultura i określony system rządzący wiatem, dopóty zjawisko to będzie aktualne, ponieważ każda warstwa społeczna i każda jednostka potrzebuje wytchnienia od dostosowywania się do elitarnego kręgu. Dlatego właśnie nie pojącie to doskonale wpisuje się w totalitarną rzeczywistość. Trudno jest odpowiedzieć na pytanie, kto rządzi w „D.J-u”. Jest to bezosobowa forma systemu niszczącego jednostkę. Poznajemy jedynie jego przedstawiciela D.J. terapeutę. Jak już to zostało zauważone w pierwszej części, wiat, w którym jego bohaterowie, narzuca im zdrowy styl życia. Zakazuje im palenia, przeklinania, bycia nieszczęśliwym. A zatem odwrotnie: jeżeli należysz do systemu, musisz być szczęśliwy i piękny. Nie masz prawa do buntu i smutku. Dochodzi więc do absurdalnej sytuacji, w której człowiek zaczyna marzyć o byciu nieszczęśliwym. A grupa miłośników, tj. reprezentanci trupy teatralnej, jest tego przykładem. Stanowi ona opozycję wobec otaczającej ich rzeczywistości. Parodiuje don Juana, ponieważ ta parodia jest dla nich źródłem miechu, a ten z kolei jest miechem przeciw totalitarnemu wiatu. Bachtin zauważa a także, że: „Po tamtej stronie rzeczywistości oficjalnej tworzyły [formy mimetyczne] jak gdyby drugi wiat i drugie życie. (...) Jest to szczególnego rodzaju podwójno wiat”.⁴⁸ Ten kontrast między dwoma wiatami: oficjalnym i nielegalnym, został przez Gospodina zaznaczony bardzo wyraźnie. Władza i wszystkie elementy systemu jej podporządkowane to, oczywiście, ten pierwszy przypadek; trupa teatralna to ten drugi, buntowniczy pierwiastek. Z treści dramatu nie wynika, gdzie dokładnie znajduje się jej wiat. Czytelnik nie wie, jak wygląda jej przestrzeń - czy jest to scena (bo tak zapewne zobaczy to w teatrze), czy na przykład ulica. Jest to zresztą informacja o podrzędnym znaczeniu. Najważniejsze jest to, że mamy do czynienia z jakimiś zbiorowościami, a ten nielegalny wiat istnieje między jej członkami. Jest nienamacalną atmosferą: słownymi prowokacjami, mimiką, charakterem osobowości poszczególnych osób tam występujących. Gdyby system totalitarny był kręgiem, trupa teatralna – symbol opozycji, byłaby schowanym w nim małym kręgiem. System jest bowiem wszędzie, a jego przeciwnicy mają jedynie szansę wytworzyć mikroprzestrzeń dla własnej

⁴⁸ Ibidem, s.62.

egzystencji. A faktem jest, że bohaterowie boją się tego wiata na zewnątrz, a w domu chcą się od niego odizolować. Dowodem jest scena, w której nikt nie chce odebrać dzwoniącego telefonu:

” ...
: ...
:(...):
... XVII ...
:
...
: ... (...)” (Gospodinow 2010: 24-25)

System doprowadza swoich „poddanych“ wręcz do absurdu: wolno uwierzyć, że naprawdę znajdują się w XVII – wiecznej Sewilli, nie odebrać telefonu, i jak się tego, kto się w nim odezwie i co powie. Uciekaj zatem do swojej wyobraźni, chowaj się w prywatnej bezpiecznej przestrzeni. Byłoby to właściwie ten wymyślony wiat jest ich prawdziwym wiatem (choć brzmi to nielogicznie). Byłoby karnawał, w którym biorąc udział, rozgrywa się dla nich (a zatem i dla czytelnika) na hiszpańskich ulicach, a tym samym staje się od razu bardziej egzotyczny i radosny. Nie wiemy, jak bohaterowie są ubrani, ale dzięki temu przeniesieniu w czasie, czytelnik może ich sobie wyobrazić w jaskrawych kolorach, tańczących beztrudnie do rytmów południowej muzyki. Stąd wniosek, że didżejowski karnawał ma dwie płaszczyzny: ten rozgrywający się w świecie totalitarnym (najlepiej widoczny) i ten toczący się w marzeniach trupy teatralnej. Dlatego właściwie tak wyrażony jest w „D.J.-u“ opór wobec władzy, a nie wobec kościoła i nabożeństwa (jak to ujmuje Bachtin). Wojna nie toczy się zatem na froncie obywatel – kościół, ale artysta – dyktatura. Nie jest przypadkiem, że ten alternatywny wiat, jest wiatem bohemy artystycznej, ludzi widzących rzeczywiście coś innego niż „zwykli zjadacze chleba”. Myśl, że obraz

cyganerii, który stworzył Tedeusz Boy- e le ski, nie odbiega daleko od przeci tnych wyobra e artystów ulicy i e mo e mie zastosowanie tak e w przypadku aktorów z „D.J.–a”. Tak ich widział polski eseista: „W niechlujnej pelerynie, w rozło ystym, czarnym kapeluszu, w powiewnym krawacie, z długimi włosami i le ogolon brod , istotnie mo e kogo przestraszy . Czasem ten strach na wróble przekrzywia główk na bakier, jakby zawiany”, a potem dodaje: „Cyganeria to si wynurza, to chowa si pod ziemi (...)”.⁴⁹ Współcze nie jest to ju jedynie stereotyp, ale stereotyp w dobrym gu cie, budz cy zaufanie. To, co napisał Boy– e le ski dotyczy, oczywi cie, artystów Młodej Polski, ale szalona trupa teatralna z „D.J.–a”, równie mogła sprawia takie wra enie: odmie ców i indywiduów, którzy, gdy jest taka potrzeba, przemówi , a kiedy mog , chowaj si w swoim wiecie. Jest to, oczywi cie, jedynie jedna z mo liwo ci, jak widzie t alternatywn , karnawałów rzeczywisto . Ich ilo jest bowiem nieograniczona. Natomiast system, stworzony przez Gospodinowa, jest w jego utworze jednoznacznym złem: zabrania człowiekowi by człowiekiem, tj. mie słabo ci i wady. Likwiduje jego wolno osobist . Tym sposobem mo na odebra trup , jako obro ców pogł bionego humanizmu. A czym jest karnawał, je li nie momentem wyzwolenia od kulturowych wzorców i strachów? Stanowi wi ty czas, kiedy nikt nie jest os dzany. Według Bachtina jest to tak e moment, kiedy nie widzi nas Bóg. Dlatego grzechy, popełniane w czasie karnwału nie s tak naprawd grzechami. Nie tylko literatura ilustruje opisan powy ej sytuacj . Warto przyjrze si tak e, co na ten temat ma do powiedzenia kinematografia. Chciałabym przywoła tu film peruwia skiej re yserki Claudii Llosy „Madeinusa”⁵⁰ . Jego główny w tek koncentruje si na karnawale w małej andyjskiej wiosce, na tiempo santo, które zaczyna si w Wielki Pi tek o godzinie pi tnastej, kiedy to umarł Jezus. Umarł, a zatem nie widzi tego, co za chwil b dzie si działo – cudzołóstwa, opilstwa i szale stwa do białego rana (ł cznie z wybieraniem najpi kniejszej Matki Boskiej, za któr przebieraj si małe dziewczynki). Karnawał w Manayaycune jest zatem przede wszystkim wi tem ciała, co uzasadnia Norbert Schindler: jest to czas „jego

⁴⁹ BOY- ELE SKI, Tadeusz. *Reflektorem w mrok*. Warszawa, 1985, s. 53.

⁵⁰ wiatowa premiera filmu odbyła si w 2006 roku.

[ciała] zawłaszczenia i eksploatowania w mimice i gestykulacji, zabawie i tańcu, jedzeniu i picciu oraz, o czym nie należy zapominać, w seksualności. Jego konflikt, to konflikt ciała 'dzikiego' i 'cywilizowanego', potrzeb podstawowych i potrzeb wyższego rzędu, przymusu i swobody"⁵¹ Każdy musi wziąć udział w tym wydarzeniu, bo karnawał, na co zwraca uwagę Bachtin, to nie przedstawienie teatralne, na które przychodzi widzowie, karnawał to przeżywanie wiata. Dlatego tak bardzo zaniepokoiło mieszkańców wioski przybycie obcego – Salvadora, który nie rozumiał zasad tego wiata tego czasu, nie umiał przeżywać go we właściwy sposób, i dlatego donna Anna musiała włączyć się do gry, mimo że nie należała do grupy teatralnej. W filmie Claudii Llosy bardzo ważny jest, tak charakterystyczny dla karnawału, motyw śmierci i „znowu się narodzenia”: zabawa w Manayacunie zaczyna się w momencie śmierci Chrystusa (symboliczne rozbicie glinianego dzbana, czuwanie przy trumnie, w której pochowany jest mechaniczny Chrystus), a kończy wraz z jego zmartwychwstaniem. Wnioskuje to z następujących słów Bachtina: „W wiatach teatralnych dzieł naczelną rolę pełnią zawsze momenty śmierci i odrodzenia, zmiany i odnowienia. One właśnie – w konkretnych formach określonych wiata – stwarzały specyficzną wiata”⁵² Czy ten model, obecny w filmie i w teorii Bachtina da się aplikować także na „D.J.-a”? Owszem, ale z jedną różnicą: w dramacie nie ma on sakralnego wydźwięku, karnawał nie odbywa się tam przed Wielkanocą (w totalitarnym świecie nie ma miejsca dla Boga), a tym samym nie jest czasem oczekiwania na przyjście Chrystusa. Jego uczestnicy nie chowają się tym samym przed Bogiem, ale przed wszechwładnym totalitarnym okiem. Bezdyskusyjnie jednak na co czekają. Czekają, jak pisał Bachtin, na odnowienie, na zmartwychwstanie mitu don Juana, który zniknął nie wiadomo kiedy i nie wiadomo dlaczego, a teraz ma powrócić, po radosnym czasie oczekiwania. Inną kwestią są karnawałowe „dekoracje”, tj. okoliczności wiata w omawianym filmie bogate jest w najróżniejsze kolory, dźwięki i ruchy. Takie i takie karnawał zachował swój kształt. Muzyka w dramacie nie jest jednoznacznie

⁵¹ SCHINDLER, Norbert. Karnawał, kościół i „wiat na opak”. O funkcji kultury wiechu w XVI w. In *Ludzie pro ci, ludzie niepokorni... Kultura ludowa w początkach dziejów nowożytnych*, Warszawa, 2002, str. 251.

⁵² BACHTIN, Michaił. *Twórczość Franciszka Rablais'ego i kultura ludowa renesansu i renesansu*. Kraków, 1975, s. 66.

Elwir i zakochał się w donnie Annie. Na ten krótki moment wiat kręci się wokół niego. Ale prawda jest taka, że chociaż wszyscy mają poczucie opuszczenia, nikt tu nawet nie jest pewny swojej tożsamości: Sganarel może być też Leporelem, Elwira Marcysi, Doktor ma właściwie nieskończoną ilość możliwości kreacji. Każda posiada inną genezę swojego istnienia, mówi innymi głosami, tj. przybiera różne maski. Andrzej Bełkot w swoim artykule „Inność i 'obcość' w problematyce karnawalizacji”⁵³ pisze o masce, jako o namacalnym rekwizycie, używanym w trakcie karnawału. W „D.J. – u” mamy do czynienia z maską metaforyczną, „przewieleniem” w kogoś innego. Gospodiniów doprowadza to wręcz do skrajności, bo w rzeczywistości nie wiemy, czy Sganarel jest naprawdę Sganarelem (i co to ewentualnie znaczy), czy jest „evermenem” grającym w teatrze sług don Juana. Tu właściwie nie pojawiają się bachtinowskie przezwiska. Na czas karnawału ludzie nadawali sobie inne imiona, wymieniali swoje tożsamości, aby na ten radosny czas stać się kimś innym i nie przejmować się powszechnym rozwiązaniem tak, jakby dotyczyła ona kogoś innego. Mówi się o karnawałowej grze, nie można na to tak łatwo zignorować faktu, że teatr jest jej nieodłącznym elementem. Mówi o tym sam Bachtin, analizując groteskowy realizm karnawału: „Należy jednak wspomnieć o do istotnym wpływie teatru ludowego (zwłaszcza kukielkowego) i niektórych form komiki jarmarcznej.”⁵⁴ Chociaż w „D.J.–u” nie pojawia się motyw tetaru kukielkowego, to nie da się ukryć, że tak, jak kukielki porusza moc wyśzalałego człowieka, tak i aktorzy Gospodiniów są napędzani sił pochodzących z zewnątrz. Tę siłę jest don Juan/D.J. On napędza ich inwencją twórczą, porusza ich emocje, a tym samym prowokuje do działania. Bez niego nie mogliby zagrać sztuki „D. J. albo miłość do papierosów”. W pewnym sensie i oni są marionetkami w cudzych rękach, co jeszcze bardziej podkreśla utratę ich tożsamości. Warto tu nawiązać do epoki renesansu, kiedy to na nowo ożył topos *theatrum mundi* i *Deus ridens* – Boga prześmiewcy, Boga bawiącego się. Tymi bawymi zabawkami, jesteście my właściwie nie my ludzie, a całe nasze życie to teatr. Nasza wolna wola właściwie ciwie nie istnieje,

⁵³ BEŁKOT, Andrzej. Inność i obcość w problematyce karnawalizacji. In *Obcy – obecny. Literatura sztuka i kultura wobec inności. Inny i obcy w kulturze cz.3*. Warszawa, 2008, s.39-48.

⁵⁴ BACHTIN, Michaił. *Twórczość Franciszka Rablais'ego i kultura ludowa renesansu*. Kraków, 1975, s. 100.

wykonujemy jedynie zamiary Boga – reysera. wietnie wykorzystał dla celów egzystencjalnych ten topos polski poeta renesansu, Jan Kochanowski. We fraszce „O ywocie ludzkim I” przedstawia model życia jednostki, wpisany w niezrozumiały dla niego scenariusz. Wszystko, co czyni i myśli to „błahostka (a więc „fraszka”). Poeta wprowadza „łtkow” koncepcję życia: jeste my tylko marionetkami, pociągamy za sznurki „wyszej koniecznie ci” (Boga, losu, natury, przeznaczenia). Pesymistyczny finał: „wemkn nas w mieszek, jako czyni łtkom”⁵⁵ potwierdza, że wykroczenie poza wyznaczony scenariusz nie ma szans. Z kolei we fraszce „O yciu ludzkim II” wprowadza poeta motyw „mi sopustu” (to karnawałowa zabawa, podczas której rozrzuca się gawiedzi drobne monety i słodycze, a tłum toczy o te dary improwizowane walk). To tutaj Bóg potraktowany jest jako „Deus ridens”, gdy z rozbawieniem obserwuje ludzkie zabiegi o zdobycie dużej ilości dóbr materialnych. Rozwiniętej koncepcji można znaleźć w pieśni „Chcemy sobie by radzi”. Bóg tutaj „na miewa” się z ludzkich starań przejrzania wyroków przyszłości:

„Bóg wie przyszłe rzeczy

I mieje się z nieba, kiedy się człowiek troszcze
wiecej, niżli trzeba”⁵⁶

Topos człowieka-aktora najpełniej zrealizował w polskiej literaturze Witold Gombrowicz w powieści „Ferdynand”. Historia 30-letniego Józia K. (intertekstualna aluzja wobec bohatera „Procesu”) pokazuje, że w relacjach między ludźmi obowiązuje nieustanny proces narzucania komuś lub nakładania sobie masek. W relacjach interpersonalnych następuje więc zjawisko nieustannego udawania. Nie jest to jednak wiadoma karnawalizacja, lecz zupełnie serio traktowana „yciowa” rola – nieco wyuczona, ale prosta do zdemaskowania. Wybrane przez bohaterów role są nieraz doprowadzone do absurdu (wystarczy przyjrzeć się „nowoczesnym” Młodziakom, czy „pańskim” Hurleckim); w ten sam

⁵⁵ KOCHANOWSKI, Jan. O ywocie ludzkim I. In *Dzieła polskie. Tom I.*, Warszawa 1976, s. 131.

⁵⁶ KOCHANOWSKI, Jan. Chcemy sobie by radzi. In *Dzieła polskie. Tom I.*, Warszawa 1976, s. 227.

sposób traktowana jest te szkoła, jako placówka, prowadząca do „upupiania”, a więc wpiętdzia w niedojrzałość.

Mechanizm gry-ycia jest ułatwiony dzięki kulturze. To ona jest niewyczerpalnym zbiorem masek, które przyjmowane, zastępują prawdziwe to samo. Kultura (a literatura zwłaszcza) to skarbnica idei, wartości, postaw, wytopoglądów, modeli zachowania, a więc ródło autokreacji. Korzystaj z niej, mo na by, kim si chce... Don Juanem, Doktor, Nihil lub Nim, Zabójca telewizorów lub Kolekcjonerem historii. Gombrowicz jednak w tym w autentyczną kreację. Niemniej „udawanie” jest przyjęte przez niego jako norma społecznych relacji. To prowadzi w efekcie do „upupiania”, czyli „zakrzepnięcia” w wybranej formie. Postmoderni ci tego stanu nie akceptują (wszystko płynie...).

Dramat gry wykorzystała ta polska noblistka Wisława Szymborska w „yciu na poczekaniu”. Buduje wizerunek teatru wiata i wykorzystuje jego dramatyzm: „Nie znam roli, którą gram”⁵⁷... Patowo sytuacji wynika tu z potrzeby doskonalenia, perfekcyjności aktorskiego popisu i wiadomości tego, e w kondycji, którą dysponujemy, skazani jeste my na „położenie” spektaklu: „Gdyby choć jedn rod prze wiczy zawczasu”⁵⁸...

Poza tym A. Bełkot trafnie zauważa, e dla karnawalizacji charakterystyczna jest także „konwersja ról społecznych” oraz „inwersja uwi conych wartości”⁵⁹, mówi c najprościej, wiat w dobie karnawału staje „do góry nogami”. I ten w tek odnajdujemy w „D.J.–u”. Pojawia si on mianowicie w opowie ci Sganarela, kiedy to don Juan zostaje zmuszony do rozmowy z dam z sekstelefonu:

„ : a, , .
.” (Gospodinow 2010: 28)

Dochodzi tu wyra nie do wymieszania pierwiastka mskiego i eskiego. Role zostały odwrócone: kobieta zachowuje si jak m czyzna (władczo, agresywnie,

⁵⁷ SZYMBORSKA, Wisława. *ycie na poczekaniu*. In *Wiersze wybrane*. Kraków, 2004, s. 230.

⁵⁸ Ibidem

⁵⁹ BEŁKOT, Andrzej. Inności i obco w problematyce karnawalicacji. In *Obcy – obecny. Literatura sztuka i kultura wobec inności*. *Inny i obcy w kulturze cz.3*. Warszawa, 2008, s.47.

provokacyjnie) i odwrotnie, mężczyzna jak kobieta (nie miało, niewinnie, z lękiem). Poza tym pojawiają się tu odwieczny motyw gry mężczyzny i kobiety, czyli cierania się dwóch przeciwstawnych sił.

Podobnie rzecz ma się w przypadku wspomnianej powyżej „inwersji u wicionych wartoci”. W rzeczywistości jest to jeden z głównych motywów dramatu. Należy zadać sobie pytanie, jakie wartości wyznaje świat w „D.J-u”. Odpowiedź nie jest skomplikowana. Głównie jest to obowiązek bycia szczęśliwym, zdrowym i kulturalnym. A tego właśnie bohaterowie dramatu chcą najmniej. Nie na darmo ludowe przysłowie mówi, że zakazany owoc smakuje najlepiej. Całej trupiej teatralnej na usta ciska przekleństwa, ich największym marzeniem jest umrzeć, by dokończyć papierosa i przede wszystkim móc bez ograniczeń oddawać się namilknociom. To, niestety, nie może im się udać, ponieważ w ich świecie wszędzie obecne są czujniki „zła”, każde niepoprawne słowo od razu jest rejestrowane. Dlatego tak istotna jest wspomniana już scena udawanego palenia papierosów. Doskonale wpisuje się ona w konwencję karnawałów, ponieważ potrafią „wrażeń teatru”. Rezultatem jest tu teatr w teatrze lub może dokładniej pantomima w teatrze, co potwierdza słowa cytowanego już Schindlera o roli gestykulacji i mimiki w karnawalizacji. Istnieje jeszcze jedno niezwykle ważne dla tego tematu pojęcie – pojęcie groteski, a dokładniej groteskowego realizmu. Bachtin pojęcie to tłumaczy jako pewną estetyczną koncepcję, „zawierając obrazy materialnej cielesności, będącej dziedzictwem ludowej kultury wiechu”.⁶⁰ Realizm groteskowy koncentruje się zatem na ciele, jako na radosnym żywiole i materiale dynamicznym. Najczęściej w tej koncepcji ukazywane ono jest w trakcie wykonywania czynności fizjologicznych. Dochodzi zatem do degradacji i stworzenia związku ciała z ziemią. Bachtin tworzy wyraźny topograficzny podział: głowa to niebo, a podbrzusze to piekło. Jest on jednocześnie źródłem rodzenia się i umierania. Taka koncepcja stoi w wyraźnej opozycji do renesansowego kanonu piękna, wywodzącego się z inspiracji antykiem. Ciało dla tej drugiej wizji było harmonijnym mikrokosmosem, w którym duszy, potrzeby fizjologiczne i

⁶⁰ BACHTIN, Michaił. *Twórczość Franciszka Rablais'ego i kultura ludowa renesansowa i renesansu*. Kraków, 1975, s.79.

seksualno człowieka trafiły tym samym na daleki drugi plan. Współczesna literatura nie boi się prowokacji w bachtinowskim duchu. Nie może zapomnieć, że jeszcze do niedawna i homoseksualizm był tematem tabu, podobnie i stany narkotyczne i ich materialny wymiar nie były na porządku dziennym. Ta sytuacja uległa definitywnej zmianie. Adekwatnym przykładem jest choćby Michał Witkowski i jego wnikanie w homoseksualny półwiatrak. Jego powieść „Lubiewo”⁶¹ bez ogródek mówi o homoseksualnym seksie, o niepohamowanej chuci, opisuje męskie narządy rozrodcze bez jakiegokolwiek tabu. Jest zatem w pewnym stopniu odzwierciedleniem karnawałowej koncepcji ciała. Nie znajdziemy tego motywu u Gopodina (nie w takim wymiarze), ale są tam jego oznaki. Już choćby fakt, że bohaterem jest don Juan, najśłynniejszy sewilski kochanek, ma określony wymiar. Jednak jego seksualność i cielesność są łagodzone przez parodię i humor. Najbardziej wymowne są opowieści Sganarela i Dokoła: pierwsza przedstawia już cytowane rozmowy don Juana z panią z seksetelefonu. Występuje tu charakterystyczne określenie męskiego członka (strzelba, karabin, szpada), jak również niewątpliwie degradujący opis aktu miłosnego, sprowadzonego do dwóch rytmicznie wypowiedzianych słów: pchni cie – riposta – pchni cie....Słowa te padają wprawdzie z ust nie wiadomego seksualnego podtekstu don Juana, ale wymowa dla czytelnika jest zupełnie jasna. Przytoczona powyżej wypowiedź jest sugestywna, ale nie nazywa rzeczy po imieniu, dlatego trudno ją choćby porównywać z wypowiedziami, które bez trudu odnajdziemy w utworze „Gargantua i Pantagruel” Rabelais’ego, biorąc pod uwagę, że mają one następujący wydźwięk: „Po czym pod miechujcie się rozpięł nadobny saczek i dobywajcie na światło dzienne swój ampułk, osikał ich tak dotkliwie, i utopił ich dwieście dziesięć tysięcy czterysta i osiemnaście, nie licząc kobiet i małych dzieci. Niejaka ilość zdołała się ocalić z onego urynnego potopu.”⁶² Cytat porusza jeden z wyrazistych cech realizmu groteskowego: ciało jest misą, w której miesza się z narodzinami (z odnowieniem). W tekście don Juana ogranicza się natomiast do seksualności, która nie jest tu podkreślona jako akt stwarzania. Jednak, jeżeli

⁶¹ WITKOWSKI, Michał. *Lubiewo*. Kraków, 2005.

⁶² RABELAIS, Francois. *Gargantua i Pantagruel. Tom I*. Warszawa, 1988, s. 43.

przyjmujemy ten fakt za ogólną prawdę, to w zestawieniu ze skazaniem don Juana na śmierć, gdzie w głębokiej Syberii, otrzymamy podobny schemat stwarzania i umierania. Poza tym nawet po śmierci na Syberii don Juan odradza się w kolejnej opowieści, co tak możemy interpretować jako wyrażenie nawiązanie do bachtinowskiej teorii (choć w doświadczeniu metaforycznym ujęciu). Historia Doker kontynuuje parodystyczne ujęcie Sganarela. Przypomnijmy, że tym razem don Juan znajduje się w domu opieki, siedzi przed telewizorem, obok siebie ma przygotowane miszki jabłek, które zaczyna powoli obierać swój szpad. Skojarzenia narzucają się same. Metaforycznie zostaje tu wyrażona niezdolność narządu płciowego don Juana do pełnienia swojej pierwotnej funkcji. Jego ciało straciło możliwość dawania pociechy, odradzania. Poza tym do pokoju wkracza pielgniarka, która ma mu zrobić zastrzyk:

„... , - , , ,
 (,
 .),
 , - - ,
 , ... ,
 .
 .
 .”

(Gospodinow 2010: 29-30)

Nagość don Juana z biegiem czasu stała się nudną i nieatrakcyjną, tym sposobem najwspanialszy kochanek Sewilii musiał odejść w zapomnienie. Jego wiat, stał się „wiatem na opak“, został pozbawiony swej roli, dostał nową, stanowiącą zupełnie jej przeciwieństwo. Don Juan jest zatem doskonałym przykładem karnawałowego „znienienia“. O podobnym elemencie realizmu groteskowego tak pisze Michał Bachtin: „Wiodącym cechem realizmu groteskowego jest degradacja [], a więc transpozycja tego, co wysokie, duchowe, idealne, abstrakcyjne

– na plan ziemi oraz ciała w ich nierozzerwalej jedno ci.“⁶³ To wła nie spotkało don Juana, a doszło do tego w polifonicznej relacji jego przyjaciół. Wielogłosowo ich opowie ci tworzy jeden smutny w tek upadku wielkiego mitu. Kto widzi don Juana jako smutnego biedaka, kto inny jako odpychaj cego starca, a jeszcze kto robi z niego nieudolnego kochanka. Cho ka da z tej historii jest zasadniczo inna, to jednocze nie wszystkie one maj jasny wspólny cel: o mieszy przyjaciela ich twórców. Ka dy z nich ma w pewnym sensie racj , poniewa wprowadzona przez Bachtina do teorii powie ci zasada polifonii oznacza „m dro przemawiaj c wielogłosem prawd, cz sto sprzecznych i wzajem do siebie nieprzywiedlnych“⁶⁴, ale jednak prawd. Historia Gospodinowego don Juana jest wi c utworem za piewanym na głosy, z których ka dy ma swoje racje. Ale co ka e tym piewacom tak widzie rzeczywisto ? Poczucie odrzucenia i krzywdy? A mo e raczej niezgoda na zastany ład? Tak wła nie zachowuj si kapłani karnawalizacji – „filozofowie bła ni“. Ich stosunek do tego, co ich otacza, wyja nia polski filozof Leszek Kołakowski: „Postawa błazna jest stałym wysiłkiem refleksji nad mo liwymi racjami idei przeciwstawnych, jest tedy dialektyczna z przyrodzenia, jest po prostu przewyci eniem tego, co jest, bo jest wła nie; rz dzi ni wszak e nie ch przekory, ale nieufno do wszelkiego wiata ustabilizowanego.“⁶⁵ Filozofowie karnawału potrzebuj zatem jakiego z góry ustalonego porz dku, inaczej nie mogliby pełni swojej funkcji, nie mogliby stanowi opozycji i poszukiwa innych (lepszyc?) rozwi za . Przy moich rozwa aniach na temat karnawalizacji pojawiły si poj cia takie jak ludowy teatr czy ludowa groteska. Chciałabym tak e, cho jedynie marginalnie, zwróci uwag na humor ludowy, b d cy naturaln cz ci analizowanego zjawiska, a tak okre lanego przez K. apka: „Humor je opak pathosu, je to trik, którym se událost zmenšuje, jako bychom se na ni dívali obráceným dalekohledem.“⁶⁶ W taki wła nie sposób patrzy

⁶³ BACHTIN, Michaił. *Twórczo Franciszka Rablais’ego i kultura ludowa renesansu*. Kraków, 1975, s. 80.

⁶⁴ SZACHAJ, Andrzej. Ponowoczesno – czas karnawału. Postmodernizm – filozofia błazna. In *Zniewalaj ca moc kultury: artykuły i szkice z filozofii kultury, poznania i polityki*. Toru , 2004, s. 49.

⁶⁵ KOŁAKOWSKI, Leszek. Kapłan i błazen (Rozwa ania o teologicznym dziedzictwie współczesnego my lenia. In *Pochwała niekonsekwencji. Tom II*. Warszawa, 1989, s.178.

⁶⁶ APEK, Karel. *Marsyas ili na okraj literatury (1919-1931)*. Praha, 1941, s. 78.

na don Juana trupa teatralna. Ten metod dokonuje się przywoływane już powyżej bachtinowskie „zniesienie” danego zjawiska.

Nazakożenie rozważa nad tym hasłem, chciałabym zwrócić uwagę na to, że pojęcie „karnawalizacja”, odnosi się już nie tylko do literatury: „Pomimo, że Bachtin wypracował pojęcie karnawalizacji, dokonując analiz i interpretacji literackich i początkowo termin ten był używany tylko w literaturze, dziś metaforyczna koncepcja tego autora jest stosowana do analizy współczesnych zjawisk kulturowych. (...) Karnawałowe widzenie świata pozwala dostrzec „logikę odwróconą” w kulturze współczesnej”.⁶⁷ Karnawalizacja stała się zatem treścią w komentarzach czasów współczesnych, nie może być więc pomijana w badaniach nad postmodernizmem jako zjawiskiem w kulturze.

3.3 Labirynt

Gdy zawiodły tradycyjne sposoby opisywania rzeczywistości, coraz bardziej skomplikowanej i alogicznej, postmoderniści wykorzystali nowe logiczne znaki, pozwalające porządkować świat zdarzeń i wartości. Jeżeli w XX-wiecznej humanistyce obowiązywała koncepcja „drzewa” jako specyficznej metody rozumowania (korzenie, pień, gałęzie, rozgałęzienie, wierzchołek), to dla przełomu XX/XXI w. jest ona już niewystarczająca. Dotychczas czytelne są aspekty korzeni kultury, ich fundamentu (czyli „pnia”) oraz kolejnych ewoluujących przemian (gałęzie, liście), czy wyczerpania kultury w postaci „wierzchołka”. Wsólccze nieliteraturoznawcy, przytaczani przez Ewę Kraskowską i Annę Legejską (G. Deleuze i F. Guattari)⁶⁸ uznali, że metafora drzewa już się wyczerpała, bo rzeczywistość jest coraz bardziej chaotyczna i amorficzna. Tak powstała koncepcja „kłęba”, sugerująca, że brak wyraźnego rodka, początkowo, pozwala rozrastać się kulturze we wszystkich kierunkach, dzielić się i wypuszczać pędy w nieprzewidywalnym porządku. Ta metafora oddaje skłonności

⁶⁷ GRAD, Jan-MAMZER, Hanna. *Karnawalizacja. Tendencje ludyczne w kulturze współczesnej*. Poznań, 2004, s.7.

⁶⁸ KRASKOWSKA, Elżbieta-LEGEJSKA, Anna. Słowa, słowa, słowa... (O intertekstualności). In *Polonistyka* nr 8, rok 1993, s. 452.

postmodernistów, których twórczo opiera się na niespodziance i zderzenia motywów i inspiracji.

Równie sugestywne metafory literaturoznawcze wiążą się z koncepcją labiryntu i Biblioteki Babel.

Halina Janaszek – Ivaničková w jednym ze swych tekstów zwraca uwagę na to, że „pojcie labiryntu, które do wiadomości współczesnej wprowadził na nowo wielki antykwariusz kultury współczesnej Jorge Luis Borges, należy do słów kluczowych literatury postmodernistycznej, w jej wersji wysokiej, podobnie jak inne kluczowe pojcie ‘biblioteka Babel’, tak i z Borgesa wzięte (...)”⁶⁹. Trudno nie zgodzić się z autorką. Każdego czytelnika (nawet laika, nie umiejącego swobodnie poruszać się w intertekstualnej grze autorów, a być może przede wszystkim on) wie, jak łatwo można się zgubić w wątkach, motywach, a w końcu także w samej budowie postmodernistycznych dzieł. Ma to, oczywiście, swoje plusy. Każdego samemu należy wybrać sposób odczytania „Gry w klasy” Julio Cortazara i każda z tych dróg będzie niepowtarzalna. Podobnych wręcz można dostarczyć choćby „Słownik chazarski” Milorada Pavlova. Swoją powieść (?), składającą się z trzech ksiąg, podzielił autor na słownikowe hasła (te same powtarzają się w każdej księdze). Od czytelnika zależy, czy będzie zapoznawał się z tym dziełem stroną po stronie, czy też będzie podążał tropem konkretnego hasła i powoli zapoznawał się z nim w interpretacjach różnych kultur. Jednak tu rodzi się pytanie: jak to wszystko jest możliwe, skoro prawdziwy labirynt ma tylko jedną właściwą drogę, a w dodatku postmodernizm wyznaje pluralizm prawd? Słownik Kopaliskiego potwierdza, że labirynt to „starożytna budowa, o rozmaicie skomplikowanym układzie sal, korytarzy i przejść, z której osoba niewtajemniczona nie może znaleźć wyjścia”⁷⁰. Tylko wybraniec odkryje właściwy szlak – tak można rozumieć tę definicję. W rozumieniu postmodernistycznym chodzi jednak przede wszystkim o element zgubienia się pośród wielu możliwych dróg, o skomplikowany ich układ, a w końcu o ilość możliwych sposobów w dotarciu do celu. Gdy przyjrzymy się bowiem dokładnie rozszyfrowaniu symbolu labiryntu przez Kopaliskiego, odkryjemy, że labirynt

⁶⁹ JANASZEK-IVANIČKOVÁ, Halina. *Od modernizmu do postmodernizmu*. Katowice, 1996, s. 94.

⁷⁰ KOPALISKI, Władysław. *Słownik symboli*. Warszawa, 1991, s. 186.

„symbolizuje drog inicjacji, prowadzi do ukrytego centrum sakralizacji; tu bohater odzyskuje utraconą harmonię psychiczną”⁷¹. Postmoderni ci przygotowali jednak dla swych czytelników nie lada niespodziankę: klucz oni po labiryntach przez nich stworzonych w poszukiwaniu sedna, a sedna nie ma. Ci głębiej reinterpretacje, odkrywanie tego samego na nowo, usunęło z centrum zainteresowania „skarby”, w poszukiwaniu którego, czytelnik pokonywał kolejne strony. Nie oznacza to bynajmniej, że literatura postmodernistyczna straciła tym sposobem wartość i nie skrywa w sobie innych skarbów (a nie tylko jeden). Rzecz w tym, że postmodernizm położył akcent na samo poszukiwanie i rozszyfrowywanie labiryntu, na odkrywanie dróg i radość z samej podróży. Inną kwestią pozostaje fakt, że sam autor może się zgubić w labiryntowych zakamarkach, których jest twórcą. Jest wiele dróg i on często odkrywa je z czytelnikiem.

Moim celem jest udowodnić, że dramaturgiczna twórczość *Gospodinowa* stanowi takie właśnie labiryntowe wyzwanie dla czytelnika. Z jednej strony jest to „labirynt intertekstualny” obecny przede wszystkim w „D.J-u”, a z drugiej „labirynt – siebie” (siebie ludzka) rozbudowany w „Apokalipsie”. Obydwa są dość skomplikowane, ale jednocześnie nie zmuszają do wczytywania się w każde słowo autora. Sytuacja mimo wszystko nie jest beznadziejna, bowiem każda podróż, każda droga, w którą się wybieramy, ma prawo do przewodnika. Takiego pomocnika miał Tezeusz w micie o Minotaurze, takiego pomocnika miał także Dante w „Boskiej komedii” i mają go również bohaterowie „D.J-a”, ale czy ma go czytelnik dramatu? Oczywiście, bo to ona jest właśnie Beatrycze swojej grupy teatralnej, doskonale orientuje się w labiryncie totalitarnego świata. Ma charakter przywódcy. Wie, kto kim jest, jaki jest; co może, a czego nie może w przestrzeni, w której przyszło im funkcjonować. Pełni zatem jednocześnie rolę opiekuna swych przyjaciół. Choć bezsprzecznie świat bohaterów jest światem absurdu, nie są tak samotni, jak główna postać „Procesu”⁷² Kafki. Józef K. ocknął się któregoś razu w labiryncie absurdalnej biurokracji. Jego przestrzeń to przestrzeń kolejnych pokoi, korytarzy i poddaszy, z których nie ma wyjścia, a grozy całej sytuacji dodaje odrealniona rzeczywistość, w której rozgrywa

⁷¹ Ibidem

⁷² KAFKA, Franz. *Proces*. Warszawa, 1991.

si dramat bohatera. Na my l od razu przychodzi wspomniana powy ej „Biblioteka Babel” Borgesa., z tym, e ona nie jest cz ci chaosu i absurdu, ale raczej harmonijnym wszech wiatem. Oto dowód: „Wszech wiat (który inni nazywaj Bibliotek) składa si z nieokre lonej, i by mo e niesko czonej, liczby sze ciobocznych galerii, z obszernymi studniami wentylacyjnymi w rodku, ogrodzonymi bardzo niskimi balustradami. Z ka dej galerii wida pi tra ni sze i wy sze: niesko czenie. Układ galerii jest niezmienny.”⁷³ Obie te przestrzenie, kafkowska i borgesowska, s labiryntami, z tym e ta pierwsza jest chaotyczna, a ta druga ma swój sens i przeznaczenie – „człowiek, niedoskonały bibliotekarz, mo e by dziełem przypadku czy te zło liwych demiurgów; wszech wiat, ze swym eleganckim wyposa eniem w szafy, w zagadkowe tomy, w nieznu one schody dla podró nego i w ust py dla siedz cego bibliotekarza, mo e by jedynie dziełem jakiego boga”⁷⁴ - Boga, który jest Słowem i od słowa zacz ł tworzenie wiata – labiryntu. W kontekście borgesowskiej biblioteki Babel (a Babel rozumiemy tu jako spu cizn ludzko ci) trudno nie wspomnie o motywie ksi gi. Ksi gi, która jest ostatecznym celem i zawiera w sobie wiatło, jasno , wyja niaj c wszystko. Człowiek, niedoskonały bibliotekarz, kluczy po owej bibliotece w poszukiwaniu odpowiedzi, poniewa wci jezcze wierzy w złudn wizj , któr zdecydowanie odrzucili postmoderni ci, e gdzie tam jest zapisana jedna prawda. Tak wła nie widzieli wiat bohaterowie powie ci Olgi Tokarczuk „Podró ludzi ksi gi”⁷⁵, którzy przemierzaj wiat w nadziei, e Ksi ga, podarowana Adamowi przez Boga, naprawd czeka na nich w odległym pomara czowym gaju. Tak rzeczywi cie jest, ale odnajduje j niewykształcony niemowa Gauche, który w konfrontacji z Ksi g pozostaje zupełnie bezradny. Nie jest w stanie poj jej Słowa, nie mo e zatem przekaza Boskiej prawdy innym. St d wniosok, e człowiek, cho tak bardzo potrzebuje Ksi gi, nigdy jej w pełni nie pozna. Nie została dla istoty ludzkiej przeznaczona tylko jedna Prawda, jej zadaniem jest podró po labiryncie idei i mo liwo ci, bez obietnicy odnalezienia „skarbu”.

⁷³ BORGES, Jorge Luis. *Fikcje*. Warszawa, 1972, s. 65.

⁷⁴ *Ibidem*, s. 66.

⁷⁵ TOKARCZUK, Olga. *Podró ludzi ksi gi*. Warszawa, 1996.

Wracając do labiryntu *Gospodinowa*, należy zauważyć, że totalitarny świat w „D.J.-u” ma określone zasady. System odpowiednio wytresował tam człowieka i wpoił mu, co jest dozwolone, a co nie. Podobnie wygląda sytuacja z intertekstualnym labiryntem tam występującym. Zbudowany został bowiem na określonej płaszczyźnie. Jest nim don Juan i historia jego mitu. Zmylił natomiast czytelnika hamletowskie fascynacje Sganarela – przede wszystkim w rozszyfrowywaniu cytatów. Elementami dialogów są bowiem słowa bezpośrednio wzięte z Szekspira, Puszkina, Byron’a i Moliera (oraz parafrazy utworów samego *Gospodinowa*). Dla samego procesu czytania, nie jest niezbędne rozpoznanie tych kwestii (choć nie zawsze autor daje czytelnikowi wskazówek, czy na przykład Sganarel w danym momencie przemawia głosem Hamleta, czy molierowskiego sługi don Juana). Wszystko zależy zatem od odczytania czytelnika. Tekst toczy się dalej, nawet jeżeli ta „zabawa” z wysoką literaturą nie zostanie w pełni „zdekodowana”. Tu pojawia się jednak pytanie, czy ta nie wiadomo ma wpływ na jakość odczytania? Prawdopodobnie jest to kwestia indywidualna, ale biorąc pod uwagę, że utwór postmodernistyczny jest jak cebula⁷⁶, tj. ma warstwy, kolejne ich odsłanianie daje coraz więcej satysfakcji i radości, ale nie jest obowiązkowe. Labirynt ten wiąże się także z poznawaniem osobowości i historii don Juana. Ich absolutne rozszyfrowanie jest właściwie niemożliwe: jego mit jest w kulturze już na tyle rozbudowany, że trudno poskładać wszystkie elementy układanki. Takie *Gospodinow* wybrał konkretne wcielenia sewilskiego kochanka, a my posłusznie za nimi wdrążamy, od jednego zakratu do drugiego. Próbuje się nie zgubić w platanie filmów, dramatów, poematów, których akcja toczy się wokół jego postaci. Tym sposobem czytelnik wkracza w prywatny donjuanowski labirynt, stworzony w jego „wnętrzu” (duchu, psychice, rozumie), w którym kumulują się wszystkie jego alter ega. Ta sytuacja potwierdza jedynie fakt, że odnalezienie skarbu (którym w tym wypadku byłby „prawdziwy” don Juan) jest zbyt skomplikowane. Specyfika tego donjuanowskiego labiryntu spoczywa także w wizji, że dramat ten, jako dramat postmodernistyczny, niesie w sobie znamiona „literatury palimpsestowej”. Temat ten porusza m.in. Halina Janaszek – Ivaničková:

⁷⁶ SZYMBORSKA, Wisława. Cebula. In *Wybór wierszy*. Kraków, 2004, s.205.

„ (...) stąd te pojawia się pojęcie literatury współczesnej jako palimpsestu, na który złożyło się wiele warstw starej i nowej tradycji”⁷⁷. Jednak aby zacząć rozważania na ten temat, należy najpierw uświadomić sobie znaczenie pojęcia palimpsest. Mówiąc najprościej jest to „starożytny i średniowieczny rękopis pisany na pergaminie, z którego zeskrobano albo starto poprzedni tekst”⁷⁸.

Znowu pojawia się warstwowo, tak właśnie bowiem można na sobie wyobrazić palimpsest, jako kolejne nakładane na siebie warstwy tekstu. Stąd właśnie myślenie „D.J.” jest takim literackim palimpsestem. Do tego dramatu bezadnych w sposób oczywisty można zastąpić stwierdzenie Janaszek – Ivaniukowej, że składa się on z warstw „starej i nowej tradycji”. Oprócz romantyków: Byron’a i Puszkina, pojawiają się tam w tymi współczesne – chociażby odniesienia do kinematografii XX-go wieku. Fakt ten nadaje gospodinowskiemu palimpsestowi oryginalności: składa się na niego nie tylko słowo pisane, ale i mówione w kadrze. Można dodać także słowo śpiewane, biorąc pod uwagę wspomnianego w dramacie Mozarta. Sytuacja ta wyjawia doskonale specyfikę postmodernistycznej literatury, jako mi dzikulturowego tworu. Czas jednak zastanowić się, czy jest to zjawisko pozytywne? Być może raczej ma Borges, dochodząc do pesymistycznego wniosku, że wszystko już było, wszystko już zostało napisane. To, co powstaje teraz, jest kombinacją istniejących już słów, liter i cytatów. Jest jednak nadzieja, ponieważ borgesowska biblioteka jest także centrum różnorodności, ma w posiadaniu wszystkie książki, ale jednocześnie odbiera nadzieję na coś wcześniej „nieczytanego”. Dziejowski labirynt jest zatem o tyle trudny, że wykracza poza ramy własnego tekstu. Nawet wewnętrzne korytarze don Juana, który poszukiwał jego centrum poza treść dramatu. Na darmo. Uwaga przykuwają także imiona bohaterów (dokładniej analizowane w pierwszym rozdziale). Stanowią one sześć punktów orientacyjnych w intertekstualnym labiryncie Gospodinowa. W grze w podchody rysuje się strzałki. Takimi strzałkami są właśnie one. Bez wątpienia, chociaż to nie jest łatwe, przecież jest rozszyfrować imiona występujących w literaturze postaci, nie, o tak, odgadnąć ich kwestie, słowa. Ale hasła donna Elwira, donna

⁷⁷ JANASZEK-IVANIUKOVÁ, Halina. *Od modernizmu do postmodernizmu*, Katowice, 1996, s. 95.

⁷⁸ KOPALIŃSKI, Władysław. *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych*. Warszawa, 1968 s. 548.

Anna, Sganarel brzmi ju bardziej znajomo. Podpowiadaj przynajmniej, w którym miejscu czytelnik miałby zacząć swoje odkrywanie labiryntu. Tym sposobem zamienia się on w coś na kształt galerii osobistości, czy muzeum figur woskowych. W końcu pojawiają się tam jedynie postaci, które naprawdę kiedyś literacko istniały. Ich woskowe pomniki są zatem jedynie powieleniem ich ciał. U Gopodinowa (i w innych podobnie skonstruowanych utworach – niekoniecznie dramatach) nie powielenie ciał jest punktem końcowym, ale przenoszenie osobowości postaci literackich, ich ducha, nawiedzają tego współczesną kulturę. Bardzo często są one doskonale znane, ich sława pomaga odbiorcy ruszyć z miejsca. A don Juan jest znany szczególnie. Dlatego, gdyby powstał projekt narysowania didajowskiego labiryntu, nie od rzeczy byłoby rozrzucenie bohaterów w różnych jego newralgicznych punktach, w postaci nieruchomych fontann, posągów, czy deklamujących Hamletów. Sprowadzenie tam Puszkina, czy Bayron'a, mogłoby być znacznie trudniejsze, ale w końcu didajowska trupa i tak doprowadzi do nich czytelnika. Bohaterowie tworzą punkty na mapie, idealnie wpasowują się w jeden z typów labiryntu przytaczanych przez Umberta Eco w pracy pt. „Od drzewa do labiryntu. Studia historyczne o znaku i interpretacji.” Badacz wyróżnia tam m.in. labirynt klasyczny z Knossos, który jest budowlą *jednokierunkową*; labirynt manierystyczny, czyli *Irrweg*, w którym „każda droga kończy się lepym zaułkiem z wyjściem jednej, która prowadzi do wyjścia”⁷⁹, i na końcu labirynt *się*, w którym „każdy punkt może zostać połączony z każdym innym punktem. Sieci nie da się rozwinąć – tak jest dlatego, że o ile labirynty należą do pierwszych dwóch typów mają wewnątrz (własne zagmatwanie) i zewnętrzne, skąd się do labiryntu wchodzi i dokąd się z niego wychodzi, to labirynt trzeciego typu, rozszerzalny w nieskończoność, nie ma wewnątrz, ani nic, co byłoby wobec niego zewnętrzne.”⁸⁰ Takie definicje podaje U. Eco. Według mnie to właśnie trzeci typ labiryntu jest charakterystyczny dla dramtów Gopodinowa. Jest zupełnie zamknięty i, co najważniejsze, łączy ze sobą wszystkie newralgiczne punkty „akcji”. Jednocześnie nie jest najbardziej problematycznym typem, ponieważ nie ma z niego wyjścia.

⁷⁹ ECO, Umberto. *Od drzewa do labiryntu. Studia historyczne o znaku i interpretacji*. Warszawa, 2009, s.48.

⁸⁰ Ibidem, s. 49.

Prezentuje sobie zatem wyraźne postmodernistyczne sytuacje, w których człowiek w dążeniu, poszukuje własnej prawdy, ale jedyne na co może liczyć, to przekierowywanie od jednej prawdy do drugiej. Widać to zarówno w komentowanym już powieści „D.J-u”, jak „Apokalipsie”, która także skrywa podobne tajemnice. I choć poruszamy się w przestrzeni jednego labiryntu, między oboma labiryntami, w niego wpisani, istnieją subtelne różnice. Jak już to zostało powiedziane we wstępie, labirynt obecny w „Apokalipsie” jest zupełnie inny: bardziej intymny, mniejszy i ciemniejszy, nie tak rozległy. Jego ścieżki i niebezpieczne zakręty prowadzą od człowieka do człowieka. Przypomina pytanie: kto jest kim? Odpowiedź nie zawsze jest jasna, bywa czasem nie da się jej w ogóle odnaleźć, pomimo licznych starań i prób. Drugą z cech apokaliptycznego labiryntu jest jego anonimowość. Spotykamy w nim bowiem postaci, które są dla nas zupełnie obce lub takie jak „everyman” – każdy może być Niezauważanym czy Obserwowanym. Tym sposobem (mimo istnienia między nimi mordercy akordeonów i telewizorów) zyskują na swej realności. Człowiek siedzący obok w autobusie może mieć takie same kompleksy z dziećmi, stawa się jak Akordeonista; małe stwo spotykane codziennie w parku, może właśnie przeżywać kryzys i skupia się na wymienianiu pretensji i walce o dzieci. Stąd wnioskuje się, że nie jest to jedynie labirynt „literacki”. Każdy, kto funkcjonuje w społeczeństwie i choćby w minimalnym stopniu podporządkowuje się jego regułom, jest w jakiś sposób uwikłany. Biorąc pod uwagę, że mowa tutaj o ludzkim labiryncie (tu nasuwa się porównanie takiego labiryntu do organicystycznej wizji społeczeństwa w pozytywizmie), jest to jednocześnie niepełna uczucia i słabość. A ponieważ nie traktujemy dygresji z nawiasu, apokaliptyczny labirynt jest jak ludzki organizm: żyje, pulsuje w nim krew i bije serce. Borges poświęcił motywowi labiryntu nie tylko „opowiadanie” „Biblioteka Babel”, ale także wiersz pt. „Labirynt”. Ponieważ pozwolę sobie zacytować w całości:

Nie będzie nigdy wyjściowych drzwi. Jesteś we wnętrzu,
a twierdza obejmuje wszelki punkt wszechwielkości
i ni awersu, ni rewersu nie posiada,

ni zewn trznego muru, nie tajnego centrum.
Nie oczekuj, e niezłomno twej marszruty,
co uporczywie si rozwidla,
mie b dzie kres. Z elaza twój los ukuty
jak i twój s dzia. Nie s d , e b dzie nacierał
byk, co jest człowiekiem i którego zadziwiaj ca
forma mnoga karmi przera eniem g szcze
z nie ko cz cego si utkane kamienia.
Nie istnieje. Niczego si nie spodziewaj,
nawet w czerni zmroku najdzikszego zwierza.⁸¹

Wiersz ten wyra a smutn postmodernistyczn „beznadziej “: labirynt jest jedynie miejscem bł dzenia. Nie mo na z niego wyj i nie mo na znale po danego celu. Człowiek w labiryncie jest jak gdyby uwi ziony w pró ni, znajduje si w stanie zawieszenia. Jest jednocze nie wskazówk , jak poradzi sobie z labiryntem dramtów Gospodinowa: nale y po nim jedynie w drowa : wyznaczanie celu czy próba ucieczki nie maj sensu. Nale y czerpa przyjemno z samego w drowania po intertekstualnych i mi dzyludzkich meandrach gospodinowowych tekstów. Znaj c jednak mit o Tezeuszu i wierz c, e ka dy kolejny labiryntowy tekst jest wariacj na jego temat, trudno nie zada sobie pytania, czy w „D.J. – u“ lub „Apokalipsie“ nie ukrywa si jaki metaforyczny Minotaur? Odpowied , jaka by nie padła, b dzie oczywi cie jedynie interpretacj , przypuszczeniem. Aczkolwiek nie wydaje si od rzeczy, stwierdzi , e don Juan pełni w pewnym sensie jego rol . Po pierwsze, to jego poszukuje czytelnik. Próbuje dotrze do jego sedna: jego prawdziwe oblicze (cho nie istnieje) jest sensem tych stara . Po drugie, pozostali bohaterowie zabijaj go tajn broni : demitologizacj . Po trzecie, wiatowa literatura zajmuj ca si postaci don Juana, jest nici Ariadny: trupa teatralna wykorzystuje j przy u miercaniu D.J.–a, inaczej mówi c, daje jej wskazówki a jednocze nie prowokuje do kolejnych fantazji na jej temat. Don Juan jednak nie jest tak gro ny jak Minotaur Picassa z obrazu „Minotauromachia“. Malarz przedstawił

⁸¹ BORGES, Jorge Luis. Labirynt. In *Poezja*, nr 1/3, Warszawa, 1990, s. 67.

go jako dysproporcjonalnego potwora (z ogromną głową), budzącego grozę. Don Juan natomiast jest zupełnie bezbronny, jego śmierć rozgrywa się za jego plecami. Jak w takim razie on sam miałby stanowić zagrożenie? Jedynym możliwym dowodem na jego destrukcyjną działalność jest wzięcie pod uwagę faktu, że jego odejście zagroziło integralności grupy. A ta dezintegracja oznacza dla niej śmierć, bez minimalnej ilości życia, nie mogącą tworzyć teatru. Jak w tym rolę pełni w kulturze Minotaur podkreślił już sam Picasso, twierdząc, że „Kdyby ktoś nakreślił na mapie wszystkie zastawki na drodze swego życia a potem by je spojili ścieżką, powstałaby z tego podobizna Minotaura”⁸²

Inaczej sytuacja wygląda w przypadku „Apokalipsy”. Tam kwestia Minotaura jest zdecydowanie dyskusyjna. Jednak myślę, że nie będzie przesadą stwierdzenie, że w drugim dramacie Minotaur został zdefragmentaryzowany. Właściwie każdy bohater, zagubiony w tym ludzkim labiryncie, ma swojego osobistego Minotaura, którego potrzebuje zgładzić: Niezauważany - swój nie-miało, Piaskowy Człowiek - swoje odizolowanie, Akordeonista - swój instrument, Obserwowany - wszechobecne oko. Zatem te małe „minotaurowe” są centrum małych dramatów bohaterów. Aczkolwiek nie stanowią wyjścia z labiryntu, dają chwilową satysfakcję z dokonania skromnego odkrycia.

3.4 Mikrohistorie

Pluralizm jest prawdopodobnie jednym z najgłośniejszych i tym samym, najbardziej znanych postulatów postmodernizmu. W swojej pracy wspominałam już o nim nieraz, ale głównie w kontekście charakterystyki bohaterów. Zwracałam uwagę na wielość wcieleni don Juana (czyli D.J.-a) oraz na niemożność odkrycia jego prawdziwego Ja (ponieważ taka konstrukcja po prostu nie istnieje). Jednak ten pluralizm nie przejawia się u Gospodinowa jedynie w formacji bohaterów. Dotyczy także idei, a konkretniej walki z totalitaryzmem, który postmodernizm jednoznacznie odrzucił: zmuszanie człowieka do jednej prawdy jest wręcz zbrodnią. Takie przejawy tej walki zostały w dramatach Gospodinowa ukształtowane w

⁸² WOLFF, Uwe. *Labirint. Cesta k vlastnímu št edu*. Praha, 2003, s.62.

sposób postmodernistyczny. Mam tu na myśli lyotardowskie *petits récits*, tj. małe opowieści, stojące w opozycji do wielkich narracji modernistycznych. Jak zauważa Halina Janaszek-Ivaníková: „Narodziny *petits récits* są efektem upadku wiary w linearny rozwój cywilizacji, wiary, która w różnych punktach wiata upadła w innym czasie i z odmiennych powodów.”⁸³ A wcześniej stwierdza jeszcze: „Lyotardowskie *petits récits* (małe opowieści) parataktyczne, paralogiczne i paradoksalne, mówi o sprawach ludzi odrzucanych przez system, o problemach rozmaitych mniejszości kulturowych, zastępuje wielkie kolektywne narracje o wyzwoleniu człowieka na drodze realizacji wszelkich utopii (zarówno socjalistycznych, jak i kapitalistycznych, lewicowych bądź prawicowych), opartych na wierze w postęp, o wiat, nowoczesność, kulturę, pracę, itp.”⁸⁴ W przypadku dramatów Gospodinowa mamy do czynienia z dwoma wspomnianymi przez autorkę pojęciami: przede wszystkim z ludźmi marginesu politycznego oraz z odrzuceniem istnienia utopii. Na lyotardowski pluralizm powołuje się także Wolfgang Iser. W swojej pracy pt. „Nasza postmodernistyczna moderna” autor pisze: „Głównym motywem *La condition postmoderne* jest teza o odrzuceniu metanarracji epoki nowożytnej – *mathesis universalis* – i jej form kontynuacji. Podstawową opcją ma być przejście do pluralizmu, do uznania i wspomagania heterogenicznych gier językowych w ich autonomii i nieredukowalności. Obrona rozmaitych wiatów życia, wiatów sensów i wiatów roszczeń stanowi emfaticzną inspirację filozoficznego postmodernizmu. Występuje on przeciwko wszelkim totalizacjom (...)”⁸⁵ Ta totalizacja ma w dramatach Gospodinowa dwie twarze: pierwszą jest ewidentnie autorytarny system polityczny w „D.J.-u”, stwarzający specyficzną atmosferę dramatu i jednocześnie kontrast między wolnym liciełstwem trupy teatralnej i czuwającym nad wszystkim Terapeutą; drugą są wspomnienia o komunistycznym reżimie w Bułgarii w „Apokalipsie”. W obu utworach kształtują one przestrzeń akcji i determinują działania bohaterów, ale zawsze w odmienny sposób. Dałoby się powiedzieć, że w „D.J.-u” mamy do

⁸³ JANASZEK-IVANÍKOVÁ, Halina. *Od modernizmu do postmodernizmu*. Katowice, 1996, s. 134.

⁸⁴ *Ibidem*

⁸⁵ WELSCH, Wolfgang, *Nasza postmodernistyczna moderna*. Warszawa, 1998, s. 111.

czynienia z l ejszym (momentami wr cz komediowym) tworzeniem totalitarnej rzeczywistości. System został tu doprowadzony wr cz do absurdu (jak to wynika z moich wcze niejszych rozwa a). W skrócie: człowiek musi tu by szcz liwy i y zdrowo (nawet je li nie chce, a jest to w dramacie najcz stszy przypadek). Władza widzi i słyszy wszystko. Parafrazując utwór Orwell'a⁸⁶, wyst puje w „D.J-u” kto na kształt Wielkiego Brata, nazwijmy go zatem Wielkim Terapeut , czuwaj cym nad kondycj obywateli. Zygmunt Bauman zalicza Wielkiego Brata do grupy symboli tej totalitarnej nowoczesności, obok niego znajdziemy tek e „biurokracj , Panopticon i obóz koncentracyjny”⁸⁷. Trupa teatralna to z kolei banda rebeliantów, którzy nie chc si dostosowa , s zatem tradycyjn opozycj . Doskonale w atmosfer utworu wprowadza czytelnika hasło z kabiny nałogów:

„ , : *NONSMOKING WORLD*,
 , *Just do it*, ' ;

.” Najciekwszy jest napis „⁸⁸, cho mo liwe, e jest to jedynie przypadek, zdaje si on parafrazowa słowa z „Boskiej komedii” Dantego, umieszczone nad bram piekła: „Porzu cie wszelk nadziej , wy, którzy [tu] wchodzicie”⁸⁹. I dalszy opis wra e Dantego z wizyty w piekle mógłby si pokrywa z uczuciami bohaterów „D.J.-a” w czasie pobytu w kabinie nałogów: „*Stamt d westchnienia, płacz, lament chorałem/Biły o pró ni bezgwiezdnej tajniki./Wi c, ju na progu staj c, zapłakałem./Okropne gwary, przeliczne j zyki./J k bólu, wycia, to ostre, to bledsze,/I r k klaskania, i gniewu okrzyki/Czyniły wrzaw , na czarne powietrze/Lec c wiru wieczystymi skr ty./Jak piasek, gdy si z huraganem zetrze.*⁹⁰ My l , e nie jest to przesad , bior c pod uwag , e wi kszo z bohaterów marzy o mierci z przepalenia, fantazjuje o niej i dzieli si swoimi wizjami z pozostałymi. W takim wypadku kabina nałogów (jako e ka dy ma limitowan ilo kredytów) jest stworzeniem piekielnym, a terapeuta,

⁸⁶ ORWELL, George. 1984, Kraków, 1981.

⁸⁷ BAUMAN, Zygmunt. *Płynna nowoczesność*. Kraków, 2006, s. 41.

⁸⁸ Aby wykaza korespondencj tej frazy z „Bosk komedi ” Dantego, przytaczam tak e jej polskie tłumaczenie, którego autork jest polska badaczka bułgarskiej dramaturgii, Hanna Karpi ska: „Porzu cie wszelkie palenie”.

⁸⁹ ALIGHIERI, Dante. *Boska komedia. Tom I*. Warszawa, 1984, s. 32.

⁹⁰ Ibidem, s. 32-33.

próbuj czy oduczy buntowników palenia, przedstawia wręcz Lucyfera. W dramacie pojawia się ta sama nazwa urzędu, dbajcego o swych podopiecznych: Departament Absolutnego Szczucia i Kontroli Wewnętrznej. Oczywiście jest, że w momencie, kiedy „szczucie” dostaje swój departament, dzieje się coś złego, a z absurdem wręcz graniczy użycie w jednym zdaniu słów *szczucie* i *kontrola*. Mimo wszystko bohaterowie starają się nie stracić własnej tożsamości (a raczej własnych tożsamości). Oddają się fantazjowaniu, grze i szaleństwu karnawałowemu.

„Apokalipsa” podchodzi do tego tematu znacznie poważniej. Jest zbiorem osobistych wspomnień poszczególnych bohaterów. Najwyraźniej widać to u Akordeonisty, który w pamięci przechowuje losy swoich przyjaciół. Zazwyczaj są one tragiczne, odzwierciedlają absurd tamtych czasów. Warto przytoczyć kilka jego wypowiedzi:

„
91-
.” (Gospodinow 2010: 52)

Najbardziej dramatyczne są jednak (przytaczane już) zapiski z dziennika dziewczyny, o której powyżej wspomina Akordeonista. Pełne są goryczy i bólu. Pisze ona o komunizmie jako o czymś, co odebrało mleko jej dziecku. W takiej właśnie tonacji utrzymana jest większość wystąpień w dramacie wspomnianej. Nie widać tu jakiegokolwiek parodii. Wszystko rozgrywa się w cieniu zbliżających się apokalips. Można by powiedzieć, że wiat, w którym przyszło im żyć, to baumanowski „wiat graczy”⁹¹. Wszyscy w nim żyć muszą zaakceptować reguły gry i funkcjonować według jej zasad. Komunizm był właśnie jedną z takich epizodycznych rozgrywek. Trudno było myśleć o przyszłości, w której nie było wygranej rundy. Tak ujmuje ten problem Baumann: „W świecie, który sam jest graczem, i w którym wszyscy grać muszą, w grze, w której przepisy są krócej, niż kolejna

⁹¹ BAUMAN, Zygmunt, *Ponowoczesność jako źródło cierpienia*. Warszawa, 2000, s. 142.

rozrywka, człowiek roszdny, a na herosa nie stworzony, b dzie si raczej starał anga owa w mo liwie krótkie rozgrywki. Rozsdek wymaga, by nie rzuca wszystkiego na jedn szal, by nie traktowa ycia jako cało ci, jak jednego meczu o olbrzymiej i ogromnie kosztownej stawce – by raczej podzieli ycie na wiele małych i szybko rozgrywanych meczów, w jakich niewiele si ryzykuje.”⁹² Oczywiście nie mo na mówić o re imie komunistycznym jako o niewiele znaczej grze. Ze słów Baumann, co mo e nie jest od razu widoczne, najbardziej interesuj ca wydała mi si ukryta mi dzy wierszami walka o przetrwanie. O to wła nie staraj si bohaterowie Apokalipsy, mimo e ich koniec wiata powtarza si codziennie. Tu nie da si uciec od re imu, wskakuj c w parad karnawałow, jak to było w „D.J-u“. Wszyscy z ut sknieniem wygl daj s dziego, który orzekłby o wyniku tej walki, ale nikt taki nie nadchodzi. Ten strach, towarzyszy bohaterom „Apokalipsy“ ma charakter „wielokrotny“. Ka dy z nich ma tam swoj małą opowie, małą narracj, w której próbuje wyrazi swój koniec. W ich losach nie ma nic monumentalnego. Dopiero kiedy zbierze si wszystkie ich historie, powstaje gorzka wizja systemu totalitarnego. Ka dy opowiada tu o sobie w pierwszej osobie, a ich drobne dzieje napisane s jak gdyby na warstwie bibilijnej Apokalipsy – wielkiej narracji stoj cej w tle. Jedynie Akordeonista po wi ca uwag innym ludziom. Opowiada bowiem o swoich przyjaciółach. W paru zdaniach kre li ich losy, potem ich powielenie znajdujemy ju u bohaterów jego wspomnie. Cała ta „mała Apokalipsa”⁹³ jest zatem rozbita jak kawałek szkła na „zminimalizowane“ opowiastki, na pierwszy rzut oka nie pasuj ce do siebie i nie mog ce stworzy cało ci. Jest to jednak tylko iluzja. Gospodinow potrafił zatem zaprotestowa przeciwko totalitarnym re imom w dwóch zupełnie ró nych stylach. W bardzo ciekawy sposób porusza temat totalizacji ju wspomniany Zygmunt Bauman w swojej pracy pt. „Płynna nowoczesno “. Jako socjolog analizuje on zmiany, jakie zaszły w społecze stwie od nowoczesno ci do ponowoczesno ci. Nie mógł zatem pomin hasła totalitaryzmu. Jego komentarz z nim zwi zany jest dla mnie szczególnie interesuj cy, poniewa odzwierciedla stan społecze stwa

⁹² Ibidem

⁹³ Fraza ta nawi zuje do utworu polskiego pisarza Tadeusza Konwickiego, pod identycznie brzmi cym tytułem, „Mała apokalipsa“.

„apokaliptycznego“: „Totalitarne społeczeństwo wszechogarniającej, obywatelskiej i przymusowej homogenizacji miało nieustannie i groźnie na horyzoncie jako jej ostateczne przeznaczenie, nie rozbrojona do końca bomba zegarowa lub niedokładnie wyegzorcyzmowane widmo. Ta nowoczesność była zaprzysiężonym wrogiem przygodności, różnorodności, wieloznaczności, niesformalności i ekscentryczności, dlatego te wszelkim tego typu „anomaliami“ wypowiadał się w wojnie podjazdowej, a według zgodnej opinii pierwszymi ofiarami tej krucjaty miały stać się indywidualna wolność i autonomia.“⁹⁴ Bez wątpienia bohaterowie „Apokalipsy” w takim właśnie świecie żyją: są ograniczeni i to nie tylko w sensie fizycznym, ale głównie emocjonalnym. Są stłamszeni, a kiedy już decydują się na bardziej miażdżące wyrażenie uczuć (jak np. rodzice Tino czy Akordeonista), dzieje się coś strasznego (jak ucieczka dziecka z domu) lub też decydują się na cofnięcie tego kroku, jak pokazuje przykład Akordeonisty, który już po dokonaniu morderstwa, decyduje się na wskrzeszenie swojego instrumentu. Prawdopodobnie wystraszyła go jego własna odwaga. Występujące w dramacie postaci są zatem niewolnikami własnych niewyjaśnionych uczuć i systemu politycznego, który do tego nienaturalnego dla człowieka stanu doprowadził. Poza tym, kiedy przyglądamy się ich wzajemnym relacjom, kiedy obserwujemy się ich wzajemnych powiązań, dochodzimy do wniosku, że przypominają one rodziny, ale rodziny w wyjątkowo złej kondycji. I choć z formalnego punktu widzenia są one rodzinami totalitarnej nowoczesności, do ich charakterystyki pasuje tak naprawdę najlepiej opinia niemieckiego socjologa Ulricha Becka, przytoczona przez Z. Baumaną (a pierwotnie pojawiająca się w wywiadzie udzielonym Jonathan’owi Rutherford’owi). Ulrich Beck mianowicie mówi o rodzinie jako o martwej instytucji („martwe choć wydają się żywe“⁹⁵). Funkcje poszczególnych członków rodziny zostały zdeformowane: dziadkowie nie są już dziadkami, jeżeli z jakiegoś względu nie pozwolą na to ich dzieci, nawet funkcja rodzicielska ulega rokładowi ze względu na rozwody. To właśnie dzieje się w „Apokalipsie“. Najwyraźniejszym przykładem są On i Ona, małżeństwo, rodzice,

⁹⁴ BAUMAN, Zygmunt. *Płynna nowoczesność*. Kraków, 2006, s. 40-41.

⁹⁵ Ibidem, s. 12.

ale oddaleni od siebie o tysiące kilometrów. Długo żyli razem podczas emigracji, a zatem ich rodzice nie mogli być w rzeczywistości dziadkami. Ona, jak sama, opiekuje się umierającą Niemką, zastępuje jej rodzinę. W dramacie pojawia się także Młodzieniec (człowiek, który zaatakował Kolekcjonera historii), pozostający w trudnych relacjach z własnym dziadkiem. Podążając dalej, natkniemy się na Akordeonistę, który nie może uporać się z kompleksami z dzieciństwa, nawet akt ostateczny (jak można zdefiniować morderstwo akordeonu) go nie oswobodził. Stąd właśnie, jak twierdzi, pochodzi strach bohaterów, widoczny w każdej małej opowieści dramatu. Jedną z tych postaci nie potrafi żyć w rzeczywistości, w której została zamknięta. Między tymi realnościami i każdą postacią dramatu istnieje ogromny dysonans, którego nie udaje im się zmniejszyć. Co więcej, nawet pozorną od niej ucieczką (On i Ona), jest ucieczką jedynie w sensie geograficznym, ale smutna prawda dramatu pokazuje, że to nie wystarczy, i że totalitaryzm, w którym tak długo żyli, nie pozwala o sobie zapomnieć. Życie zatem w „wiecie graczu”, który przyjął tak okrutną postać, trudno pozostać wolnym i ocalić od strachu swojego – /je to samo /- ci.

3.5 Wewnętrzna komunikacja

Nie popełnił błąd ten, kto w zebranych utworach Gospodinowa zobaczy jedną, długą opowieść. W końcu drogą do „Stu lat samotności” były opowiadania. Wewnętrznie intertekstualnie rozbudował autor do ogromnych rozmiarów. Znalezienie wszystkich możliwych odniesień jest mało prawdopodobne. Nie jest to moje celem. Na kilku wyselkjonowanych przeze mnie przykładach, chciałabym zaprezentować korespondencję „D.J-a” i „Apokalipsy” z innymi utworami Gospodinowa. Nie będzie natomiast przedstawiać powiastek, które nie odnoszą się bezpośrednio do omawianych przeze mnie dramatów.

Zacznę od tomiku poezji „Lapidarium”⁹⁶, który jeszcze nie doczekał się tłumaczenia na język polski (podobnie jak inne tomiki poetyckie Gospodinowa). Jak zauważa Ondřej Zajac w swojej pracy magisterskiej, zajmującej się poezją

⁹⁶ W Bułgarii „Lapidarium” zostało wydane w 1992 roku.

- !

(Gospodinow 1992: 24)

Dalszy utwór, bez tytułu, brzmi następująco:

.
...

! (Gospodinow 1992: 29)

Kolejny, również niezatytułowany:

(Gospodinow 1992: 37)

Wiersz pt. „Akt”, porusza nie tylko motyw zachodu słońca, ale także krwawego nieba, zatem w podwójny sposób nawiązuje do dramatu:

.
...
(Gospodinow 1992: 46)

„Akt” jeszcze nie kojarzy się z słonecznymi inspiracjami „Lapidarium”:

(Gospodinow 1992: 56)

Jest to zatem dla Gospodinowa bardzo twórczy temat. Właściwie każda z tych wierszy przedstawia związek człowieka z naturą. W tych lapidarnych formach (podobnie jak w pisanej prozie wypowiedzi Akordeonisty) słowo zostało zantropomorfizowane: zaskakuje człowieka czając się gdzieś z tyłu, wpatruje się w kobiece uda, jest ledzone przez uciekiniera, który nienawidzi ciemno ci. Nawet kiedy Stranik cmentarza smaruje nim kawałek chleba, wydaje się, że jest to scena intymna, a wszystko dzięki temu, że mowa tu o zachodzie słońca a nie o słońcu porannym czy południowym, bledącym w zenicie. To jest właśnie to słowo, zapowiadające Apokalipsę, a zatem wyjątkowe.

W wierszu zaczynającym się od słów: „...” pojawia się również inny – ważny dla wewnętrznej komunikacji utworów Gospodinowa element – oko. Oko, które obserwuje, które ledzi człowieka i jest wszechobecne. Obserwowany sam opowiada o swoich lękach:

„... /
...
...
... ? (...) (...)
... .” (Gospodinow 2010: 54)

Korespondencja z wierszem jest bardzo wyraźna, mimo że nie pojawia się w monologu Obserwowanego pojęcia słońca, aczkolwiek światła lampy wisząca na górze, słowo ewidentnie przypomina. Jednak nie tylko w historii Obserwowanego pojawia się oko. Znajdujemy je również w monologu Starców. Tam właściwie możemy znaleźć to właściwe powiązanie wiersza z dramatem: oko jest słowem, słowo jest okiem:

„ : .
 : , ...
 : . ?
 : .
 : , , .”

(Gospodinow 2010: 72)

Obok sło ca wyst puje tu tak e ksi yc, ale główna my l jest jasna: sło ce to wielkie oko, patrz ce na ludzi z wysokiego nieba. Ju tak bardzo jeste my do niego przyzwyczajeni, e czasami naprawd mo e nas zaskoczy , skradaj c si za naszymi plecami, jak to si stało w przytaczanym wierszu.

Wyj tkowo interesuj ca wydaje mi si inspiracja płyn ca z wiersza „ ” („Twierdzenie”):

Tak jak w powy ej cytowanym wierszu ludzie si od siebie oddalaj , tak w „Apokalipsie” s zbyt blisko siebie. Gospodinow w tych dwóch utworach prezentuje dwie kłóć ce si ze sob teorie. W dramacie pojawia si bowiem znany ju na całym wiecie paradoksz e ciu stopni oddalenia, wyja niany przeze mnie w innym rozdziale pracy. Rzecz tkwi w tym, e od dowolnie wybranego mieszka ca Ziemi, dzieli ka dego z nas jedynie szcze osób, co oznacza, e jeste my bli ej siebie, ni mogliby my przypuszcza . Mimo e pod tym wzgl dem „Apokalipsa” i „ ” zmierzaj w dwóch przeciwnych kierunkach, to ewidentnie ł czy je refleksja o tym samym charakterze. Efekt tych przemysle zdecydowanie schodzi na plan dalszy.

Kolejnym interesującym elementem jest gra słowna, przejawiająca się głównie w oryginalnym zapisie graficznym tekstu. Zdecydowanie bardziej jest ona widoczna w „Lapidarium” niż w dramatach, ale oznaki zabawy językiem znajdziemy także tam. Dla przykładu zaprezentuję wiersz „ - - - - - ” („Brzoskwinia”):

/ - - /
- - -

(Gospodinow 1992: 61)

W „Apokalipsie” (bo ewentualnie o niej możemy w tym kontekście mówić) takich ekstremalnych przykładów nie znajdziemy. Pozwól sobie jednak zacytować fragment rozmowy Starców, pojawiających się już w tym podrozdziale:

„ : ...
: ...
:
: - - - ...
: - - ...” (Gospodinow 2010: 72-73)

Cały urok tej zabawy tkwi mianowicie w tym, że wydzielone przez autora sylaby czy pojedyncze litery są dźwiękami ludowymi. Dźwięk – przypomina koncert cykad, a to nagłe p – r – s – k naprawdę przypomina pęknięcie czy nadgryzienie czegoś. Tego typu zabiegi językowe, moim zdaniem, także dowodem na to, że Gospodinow potrafi świetnie „grać” literackimi konwencjami. W tym przypadku gry językowe mogą stać się potwierdzeniem tezy o niezwyklej wrażliwości autora na możliwości językowe. W polskiej tradycji poetyckiej wykształcił się nurt poezji lingwistycznej (reprezentowany m.in. przez M. Białoszewskiego). Polega on na potraktowaniu języka nie tylko jako narzędzia

komunikacji, ale podmiotu wypowiedzi. Sprowadza się zatem do eksperymentów na materii języka – sięga do etymologicznych znaczeń, szukania brzmieniowych podobieństw, rozbijania struktur wyrazowych, tworzenia neologizmów. Gospodinow, jak widać, bawi się słowem i jednocześnie nie osiąga pogłębienie treści leksykalnych.

Na zamknięcie odkrywania „Lapidarium” pozostaje wiersz pt. „...” („Apokalipsa”):

...

... (Gospodinow 1992: 54)

To, co uderza w tych trzech liniach to *nieapokaliptyczna* Apokalipsa. Nic się nie dzieje, a jednak wiadomo, że koniec już się zaczął, bo ów powoli cofa się do morza. Choć dramat jest dużo bardziej rozbudowany i zawiera więcej refleksji na ten temat, główna myśl pozostaje ta sama: Apokalipsa to nie ogień piekielny i czterej jeźdźcy, ale codzienne małe katastrofy, których nawet nie zauważamy.

Tym utworem można zamknąć poszukiwania wzajemnych powiązań omawianych dramatów z „Lapidarium”.

Kolejne motywacje pochodzą z tomiku wydanego po raz pierwszy w 2003 r. „Listy do Gaustina” („...”). Mariana Todorowa uważa ten tomik za naturalną i konieczną kontynuację dwóch wcześniejszych (lecz nie chronologicznie przeze mnie omawianych) księzek: „...”, „...”

„⁹⁸ Już na samym wstępie chciałabym zwrócić uwagę na wiersz pt. „...” („Rozpuszczenie miłosnych armii”). Pierwsza jego część dotyczy dziewczyny, która zapala papierosa i tym sposobem daje do

⁹⁸ TODOROWA, Mariana. *Georgi Gospodinow-ot Gaustin do Gradinarja*. Sofia, 2009, s. 103.

(Gospodinow 2003: 16)

Utwór ten koresponduje z pierwszą sceną „Porwania” („...”) w „Apokalipsie”. Występują tam Ojciec i Matka, którzy za chwilę zmieniają się w Ni i Niego. Scena ta na początku wydaje się wyjść z życia: młodzi rodzice spoglądają na ultrasonograf i po raz pierwszy widzą swoje dziecko. Jednak nie jest to scena idylliczna. Wręcz przeciwnie. Oboje bowiem zaczynają się kłócić, z pozoru, banalną rzeczą: on widzi na ekranie USG płaza, a ona UFO. I nie są w stanie dojść do porozumienia. Wiersz i omawiany fragment dramatu łączą przede wszystkim okoliczności i stan przysłych rodziców. Jednak w „Końcu minotaurów” widzimy spokojnego matkę i ciekawskiego tatę z uchem przyłożonym do brzucha. Choć matka jest trochę wystraszona, bo nie rozumie tego, co dzieje się tam, w brzuchu, jest jednocześnie nie zaciekawiona. Zupełnie tak, jakby występował w filmie przygodowym i odkrywał ogromną, niewyjaśnioną dotychczas tajemnicę. Jest więc zaangażowany i zaintrygowany tym, co się tam dzieje. W „Apokalipsie” rodzice wydają się sobie obcy tak, jakby w ogóle nie chcieli mieć ze sobą nic wspólnego, a jednak muszą, ponieważ położyli ich to małe „coś” w jej brzuchu. Wiemy, jak dalej potoczą się ich losy: emigracja, rozczarowanie, a w końcu rozwód i porwanie dzieci przez Ojca z powrotem do Bułgarii. Istnieje jeszcze jedna możliwa interpretacja tych sytuacji: szczęśliwa para z wiersza zmienia się w rozgoryczoną parę z dramatu, która czeka najwęższa próba: ich mała, prywatna Apokalipsa. W tomiku „Listy do Gaustina” zaintrygował mnie także wiersz „...” („Wiadomo ci”), głównie ze względu na swój tytuł. Wiadomo ci (tytuł w formie telewizyjnej) są bowiem istotną częścią dramatu. Człowiek jest przerywnikiem kolejnych scen, aczkolwiek zachowały swoją pierwotną funkcję informacyjną. Ciekawe wydaje mi się porównanie treści tych informacji w wierszu i w dramacie. Poniżej przytaczam wiersz:

. (Gospodinow 2003: 31)

Dla porównania warto przyjrzeć się temu, o czym informują wiadomości telewizyjne w dramacie. Nie zdziwi zapewne fakt, że głównym tematem jest seryjny morderca krąjący po mieście i jego kolejne ofiary. Zasadniczo zatem nie ma ani w wiadomościach z gazety, ani w wiadomościach telewizyjnych niczego wyjątkowego. Rzecz w tym, że stało się to, jak zawsze, wiadomości o tragediach: morderstwach, klęskach żywiołowych, nieszczęściach od początku do końca. Nikt nie ma już na to siły. Dlatego młodzi z wiersza stara się artysta, a bohaterowie „Bardzo dobrego współczynnika” mają wręcz ochotę zastrzelić prezenterkę, która każdego wieczoru przekazuje im te okrutne fakty. Temat jest jednak bez wątpienia wspólny dla wiersza i dla dramatu i koncentruje się na roli mediów w życiu współczesnych odbiorców. Ciekawym współczesnym kontekstem dla tego w tekście, jest cykl wierszy Jacka Dehnela pt. „Ekran kontrolny”⁹⁹. Tu takie telewizyjne wiadomości i reakcja na nie człowieka stanowi główną konstrukcję. Zdziwiałby autora kontrast pomiędzy kilkoma poziomami rzeczywistości: obrazy rzezi, konfliktów i cierpienia na ekranie zostają zderzone z

⁹⁹ DEHNEL, Jacek. *Ekran kontrolny*. Wrocław, 2009.

elocwencji, sugestywność i elegancję prezentera, a to z kolei i czy się z coraz
mniej empatycznie i obojętność widza, który nad kawą zastanawia się nad
dramatami, rozgrywa się z nimi.

Przejdź dalej „Listy do Gaustina”, czytelnik uwiadomiamy sobie, że bardzo
czsto w twórczości Gospodinowa pojawia się nawiązania do kultury popularnej,
w tym przypadku przede wszystkim do muzyki. Fakt ten, nie powinien dziwić
czytelnika. Taki „obrót” uzasadnia bowiem Janaszek-Ivaniková, pisząc:
„Postmodernistyczni pisarze (...) dążyli do uprawomocnienia otaczającego ich
świata popkultury, *performance’u*, rzeczywiście ci sex shopów i stert puszek po
coca-coli, z których układał swe *ready made* Andy Warhol (...)”¹⁰⁰ W omawianym
tomiku znajdziemy bowiem utwór pt. „Hey Jude, 7’09”” nie miertelnych
Beatlesów, natomiast w dramacie pojawia się Mick Jagger z zespołu Rolling Stones.
Niestety, pełni tam rolę gwiazdy, która zniszczyła życie jednemu z przyjaciół
Akordeonisty. Człowiek ten postanowił wyjechać na tournée Stones’ów po Kanadzie.
Był ich oddanym fanem, nawet urodził się tego samego dnia co Jagger, jednak, aby
mógł odbyć tak daleką podróż, musiał zastawić dom swojej matki, który ostatecznie
stracił ze względu na niewypłacalność. Jagger zrujnował mu zatem życie, nawet o
tym nie wiedząc. Biorąc pod uwagę czasy, w jakich bohater musiał żyć, tj. głębił boki
komunizm, Jagger i jego wielkie tournée po Kanadzie musiały mu się jawić jako
wyzwolenie, jako ucieczka z politycznego więzienia i izolacji. Wiersz „Hey Jude,
7’09”” nie ma nic wspólnego z opisywanym powyżej dramatyзмом. Przytocz
motto, autorstwa człowieka wymyślonego przez Gospodinowa, które zaczyna
wiersz:

-
, - .
, VI
- ,
7’09”.
7 9

¹⁰⁰ JANASZEK-IVANIKOVÁ, Halina. *Nowa twarz postmodernizmu*. Katowice, 2002, s. 273.

7 9 - .

7 9

,

,

,

7 9 .

,

- ,

()

. (Gospodinow 2003: 9)

Tematyka cytowanej powyżej wiersza nie ma nic wspólnego z dramatyzmem historii z „Apokalipsy”. Wydaje się być raczej urocza, sentymentalna - piękny początek długiej „wspomnieniowej” opowieści... A jednak tak go zainspirował zespół, grający przyjemne „kawałki” na małych prywatkach. Kultura popularna, mająca swoje niezaprzeczalne miejsce w twórczości postmodernistycznej, zadomowiła się w niej wyrażenie tak jak u Gospodinowa, niezależnie od gatunku literackiego.

Kolejna inspiracja pochodzi z tomiku „Czerń pewnego narodu”.¹⁰¹ Tak jak w przypadku utworu „Rozpuszczenie miłosnych armii”, mamy tu do czynienia z

¹⁰¹ Wydanie pierwsze pochodzi z roku 1996.

Tirso de Moliny, na co zwracałam już uwagę charakteryzując dokładnie postać D.J-a. Niezależnie od wszystkiego, najciekawsze w tym przykładzie jest przeniesienie właściwie dokładnego cytatu z jednego tekstu do drugiego, co było widoczne także we wcześniejszych kombinacjach.

Warto przyjrzeć się także wierszowi „Girl”, który, tak jak „Miłosny”, pochodzi z tomiku „Czereśnia pewnego narodu”. Nawiązuje on bowiem bezpośrednio do książki „Apokalipsy” zatytułowanej „Six degrees of separation”. Tam właściwie eksperyment „Sześć stopni oddalenia” został przedstawiony w skrajnie jaskrawym wietle: nie tylko ka dy zna ka dego, ale te ka dy spał z ka dym. Tym samym tematycznie porusza niżej przytaczany wiersz: w łóku jednej dziewczyny mieści się nagle cały Wszechwiat, a to dlatego, że jej partner kiedyś miał inną partnerkę, a ta partnerka miała innego partnera, a ten partner... Ten krąg nagle zaczyna się rozszerzać do „kosmicznych” wręcz rozmiarów. Tym samym refleksyjnie odnajduje czytelnik w dramacie. Poniżej przytaczam wiersz:

(Gospodinow 1996: 40)

Na zakończenie inspiracji poetyckich, a przed przejściem do nie mniej ważnych aspektów prozatorskich, chciałabym jeszcze wspomnieć o kulinarnych motywach w twórczości Gospodinowa. Autor udowodnił, że gotowanie może być owiane magią

i poetyczno ci . Wida to zarówno w jego wierszach, jak i dramach (głównie w D.J.-u). Poniżej prezentuję utwór „¹⁰² („Moja mama czyta poezję”) pochodzący z tomiku „Ballady i rozpady“:

2

2

1

1

2

1

,

,

,

.

,

.

.

.

,

,

.

¹⁰² Utwór ten pochodzi z tomiku „Nedelite na sweta“, który nie został jeszcze wydany jako osobna pozycja. Jego fragmenty pojawiają się natomiast w książce „Ballady i rozpady“.

. (Gospodinow 2007: 246)

Wła ciwie trudno nazwa ten utwór po prostu wierszem. Jest to raczej wiersz – przepis, rozatczaj cy wokół siebie atmosfer ciepła domowego i poezji jednocze nie. Do ostatniego dystychu to rzeczowy zapis czynno ci, który poetycko ci nabiera dzi ki spełnieniu jednego wyznacznika literacko ci – wewn trznego uporz dkowania, a wi c rozbicia tekstu na wersy. Puenta, zawarta w dystychu, pokazuje, moim zdaniem, nieustanny rozd wi k, istniej cy pomi dzy yciem (kuchennym) a sztuk .

Podobnie jest z fragmentem „D.J.-a” (który przytaczałam ju powy ej) z jedn mał ró nic : tu poezja miesza si z luksusem, przepychem i orientem, ale z pewno ci poezj pozostaje:

„ : . (.)...

... ..

... - -

... ,

... ..

... , - , - ,

... ,

... ,

... .” (Gospodinow 2010: 38)

Przytoczone tu słowa Elwiry maj wyra a przede wszystkim rozczarowanie miłosne, z powodu którego ka d z tych niezwykłych potraw zaprawiała porz dn dawki łez i popiołu. Jednocze nie razem z wierszem „Miłosny“ i rozmow don Juana z donn Anna fragmenty te pokazuj , jak autor ycie codzienne zmienia w poezj , w co metafizycznego i uduchowionego. Tak e w zbioru opowiada „ „ („I inne historie”) znajdzie czytelnik kulinarne cuda. W tek cie „ „ („O smaku imion“), w którym autor zastanawia si nad

wła ciwo ciami, które nadaj nieznanym nam rzeczom ich imiona, pojawiaj si jak gdyby wyj te z „D.J.-a“ nazwy potraw: „

“ (Gospodinow 2008: 40) Jedzenie „w druje” zatem po utworach Gospodinowa, wybieraj c dla siebie najbardziej odpowiednie miejsce i nadaj c im nowe zapachy, smaki i inspiracje.

Kolejne „wspólne punkty“ odnale mo na w „Powie ci naturalnej“, jedynym przetłumaczonym dotychczas na j zyk polski utworze¹⁰³ Gospodinowa. Mariana Todorowa w swojej pracy pt. „

“ (ju przeze mnie wspomianej) zwraca uwag na ogromn popularno c pierwszej powie ci autora i jednocze nie na okoliczno ci, w jakich została wydana. Pisze mianowicie, e „

(1999),

31-

„¹⁰⁴ Bior c pod uwag , e jest to jedyna przetłumaczona dotychczas na j zyk polski ksi ka autora, dostrzegamy jej niepodwa aln popularno na arenie europejskiej i jednocze nie korespondencj z tocz cymi si tam aktualnymi dyskusjami literackimi (problem postmodernizmu). Mi dzy dramataami a powie ci znajdziemy zarówno formalne i jak i merytoryczne podobie stwa. Zaczni od drugiego rozdziału ksi ki (o ile jej poszczególne cz ci mo na nazwa rozdziałami), którego motto od razu przywołuje na my l „Apokalips “: *Apokalipsa mo e dokn tak e jeden wybrany kraj*. Sugeruje ono bardzo wa n dla dramatu my l: koniec wiata nie musi dotkn całej ludzko ci; koniec wiata mo e by wyj tkowo osobistym prze yciem; a w ko cu, koniec wiata mo e rozgrywa si

¹⁰³ W j zyku polskim „Powie naturalna“ ukazała si w roku 2009. Przeło yła Marta Ho ewska – Todorow.

¹⁰⁴ TODOROWA, Mariana. *Georgi Gospodinow – ot Gaustin do Gradinarja*. Sofia, 2009, s. 20.

między konkretnymi osobami. Tekst tej części powieści stopniowo rozwija temat: bohater, który właśnie wydal pół swojej pensji na bujany fotel, niosąc go do domu obserwuje nierzadko spotykanych na ulicy ludzi, czysto grzebiących w mietnikach. Przylóczyli biedni z nienawiścią patrzą na mścyciela, który pozwolił sobie na tak rozrzutność i jeszcze się z nimi obnosi (choć tak naprawdę, ale mu po prostu było wydawać pieniądze na tasówkę). A zatem Bułgaria w jego oczach przeżywała wtedy Apokalipsę, swój mały, bułgarski koniec świata (choć pewnie katastrofa, zniewolone systemem totalitarnym, przechodziło to stadium). A do tego wszystkiego dochodzi jeszcze Apokalipsa samego bohatera, który pewnego dnia po powrocie do domu odkrywa ślady włamania. Ono stanowi kolejny wspólny punkt z dramatem: właściwie nie ginie nic. Ukradziony został jedynie telewizor, odgrywający tak ważną rolę w „Apokalipsie”. Ten fakt inspiruje bohatera do napisania opowiadania o kobiecie, do której mieszkania włamują się złodzieje. Zabierają biżuterię i inne drogie drobiazgi, a ona nie reaguje: „i nagle, gdy tamci zabierają się do wyniesienia telewizora – nawiasem mówiąc serial jeszcze trwa – kobieta mocno obejmuje go rękoma. Po raz pierwszy podnosi głos i prosi, żeby wzięli, co im się podoba, ale zostawili telewizor. Stała z piersiami przyciśniętymi do ekranu, odwrócona plecami do złodziei, gotowa na wszystko. Z łatwością mogliby ją odepchnąć, ale są zaskoczeni jej reakcją. Ona, wyczuwając ich wahanie, rzuca dwuznacznie, że mogą z nią zrobić co chcą, byleby nie brali telewizora. Umowa zostaje zawarta. ‘Będziecie mi piętreczkę mówić jeden z nich.’” (Gospodinow 2009: 10-11)

I tak faktycznie się dzieje. Kobieta zgadza się nawet na to, byleby nie straciła tego, co wypełnia pustkę jej życia. Może właśnie dlatego w dramacie pojawia się morderca telewizorów – jedyny, wiadomy tego, co się tak naprawdę dzieje. „Apokalipsa” rozwija temat, jedynie naznaczony w „Powieści naturalnej”. Z obu utworów jednak wypływa ten sam wniosek: telewizja to zło, a ludzie, niezależnie od tego czy wiedzą o tym, czy nie, poddają się jego działaniu. Na to, że Apokalipsa jest jednym z głównych nurtów „Powieści naturalnej” zwraca uwagę M. Todorowa, pisząc: „

ka dym z utworów motyw snu został potraktowany troszk inaczej, ewidentnie jest to wa ny i owocny element w twórczo ci Gospodinowa.

Cz 22. powie ci przynosi nowe inspiracje do powi zania jej z dramatem „Apokalipsa“. Została ona zatytułowana: „I z lat osiemdziesi tych” i jest zbiorem wspomnie narratora z tamtych czasów. Zaczyna si nast puj co: „...Nie, naprawd nie mog sobie przypomnie jakich szczególnych przyjemno ci z tamtych lat. Gdzie w roku 1986, bardzo pó no, bo ju w ostatniej klasie liceum, pierwszy raz byłem z kobiet . Oboje byli my absolutnymi prawiczkami. Zapami tałem to do wiadczenie jako ci k fizyczn prac , wykonan po długim namawianiu i przekonywaniu samego siebie.“ (Gospodinow 2009: 70) W dramacie podobne motywy, tj. wspomnienia z okre lonej dekady odnajdujemy przede wszystkim w kwestiach Akordeonisty: „ 80- .

“ (Gospodinow 2010: 52) I kolejny fragment: „

. , 80- , ,

()“ (Gospodinow 2010: 53)

Wspomnienia autora w obu przypadkach si gaj do czasów komunizmu, co mo na traktowac jako jego systematyczne rozliczanie si z tamtymi czasami. Znamienne wydaje si tak e, e lat 80-ych ani w dramacie, ani w powie ci nie ł czy Gospodinow z niczym przyjemnym: s to jedynie donosy, emigracja, bieda i wkraczanie w dorosło . Jest to ciekawe o tyle, e w „Powie ci naturalnej“ autor wspomina drobne przyjemno ci z lat 70-ych: „pierwsze egocentryczn zadowolenie z napisania swojego imienia... przyjemno wcinania czekolady „Krowa“ (...), przyjemno noszenia długich włosów“ (Gospodinow 2009: 65).

Podobnie rzecz ma si w przypadku lat 60-ych, równie uwzgl dnionych przez autora. W ka dym razie forma wspomnie Akordeonisty i narratora powie ci s sobie bardzo bliskie i ewidentnie ze sob koresponduj . Tworz zatem faktograficzny zapis do wiadczze , zmierzaj c w stron autobigrafizmu. My ł zatem, e sztuka staje si dla postmoernistów okazj do zakamuflowanego i rozło onego na role rozliczania si samego siebie z traumatycznymi wspomnieniami przeszło ci.

jest to osobiste zamiłowanie... Nie ulega jednak w pełni ci, a kiedy czytelnik w krótkim czasie zapoznaje się z jego utworami, tego typu zbicie no ci nabierają charakteru celowości i tworzą pewną całość. Można to zobaczyć tak, jakoby jako dopełnienie zmysłowych opisów potraw (o których była mowa w „O smaku imion“ i w „D.J-u“), jako element, który nadaje tekstom Gospodinowa zapachy, smaki i zmysłowość – kolejny dowód na to, że kulinaria mogą być poezją.

Zdecydowanie najbardziej widocznym powizualizowaniem „D.J-a“ i „Powie ci naturalnej“ jest dym papierosowy. Niejednokrotnie zwracałam uwagę na sensne fantazje bohaterów dramatu, które można by podsumować jako marzenie o mierci z przepalenia. „Powie ci naturalna“ udowadnia, że koncepcja ta zrodziła się na wiele lat przed powstaniem dramatu. W części 28 czytamy: „No dobrze, niczego więcej nie chciałem od życia, chciałem tylko siedzieć w ogrodzie za domem, między psami, pietruszką i pokrzywami, w bujanym fotelu z paczką tanich papierosów. Tylko wciągać z dymem wszystko, co pojawia się przed moimi oczyma – obłoki, dachy, samoloty pasażerskie, drogę mleczną, wszystko. Wszystko można przełknąć z odrobiną dymu. Chciałem czuć, jak dym schodzi do płuc i graweruje na białym natarczywie nikotynowe telegramy. I jak potem wychodzi stamtąd bledosiny i obezwładniony. Jest coś anielskiego w takim zejściu, umrze, paląc powoli papierosa za papierosem w ogrodzie za domem. Którego dnia odkryliby twój popiół w urnie bardzo osobistej fikskiej popielniczki. I nic więcej. Nic, czego mogliby się chwycić, żadnego ciała, tytoniowych palców, rozwalonych płuc i połówkach z bów. Trochę popiołu. Jeśli jesteście palaczem z prawdziwego zdarzenia, to nawet popiołu nie będzie. Tylko dym.“ (Gospodinow 2009: 89)

Obie sytuacje są do siebie bardzo podobne. Choć w „D.J-u“ opisywane jest raczej marzenie sensne, a w „Powie ci naturalnej“ wiadome życzenie dorosłego mężczyzny, to jednak są tym samym: wyznaniem miłości tytoniowemu dymowi i wyborem idealnej mierci. Jednocześnie nie dym, mimo swej ulotności, staje się w przypadku papierosów manifestacją politycznej niepoprawności, buntu wobec obowiązujących trendów (wprawdzie zdrowych, ale nieopresyjnych wobec człowieka – miłośnika tytoniu). Stąd bohater powieści i dramatu wybiera „palenie”, idąc pod prąd (a przecież wiemy, że tylko zdechłe ryby płyną z prądem). Staje się

Nie jest to wprawdzie (znane z twórczości E. Stachury) „yciopisanie”, metoda twórcza składająca się do odtwarzania epizodów biograficznych, stanów emocjonalnych i uczuć. Gospodinow nie podał, a także za popularnym na przełomie XX i XXI w. o’haryzmem (metoda poetycka, dla której najważniejsze są szczegóły osobistego doświadczenia, zapisane z egotyczną precyzją [M. Wietlicki]) – autor analizowanych przeze mnie tekstów znajduje się gdzieś pomiędzy kreacjonizmem i realizmem, dla których poetyka stanowi element własnego doświadczenia.

¹⁰⁸ TODOROVA, Mariana. *D.J.* In http://www.karinam.com/index_files/index.14.htm

4. Konstrukcja dramatów

Georgi Gospodinow w swojej pracy „Notatki o pierwocinach bułgarskiego postmodernizmu”, opublikowanej w książce „Na tropach modernizmu i postmodernizmu”, jeszcze w słowie wstępnym zauważa: „Na mówienie o bułgarskim postmodernizmie jest dziś o wiele za późno i o wiele za wcześnie. Za późno, ponieważ temat ten był najwyższy w pierwszej połowie lat 90-tych i stanowił obiekt interpretacji – w przeważających przypadkach gniewnych i potępiających, w pozostałych – egzaltowanych i dowartościujących to zjawisko. Z drugiej 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 całokształt utworów.”¹⁰⁹ Słowa te zostały opublikowane w roku 2004 i potwierdzają jedynie płynność i niejasność pojęcia postmodernizm. Co ciekawe, pięć lat wcześniej wydał wspomniany już „Powieści naturalne”, który tak komentuje Edward Możejko: „Gdyby powieści Georgi Gospodinowa ukazała się o trzydzieści lat wcześniej z pewnością uznano by ją za manifest nowej literatury postmodernistycznej. Przypuszczam, że dziś zajmie ona takie miejsce w kontekście literatury bułgarskiej, ale jej paryski sukces wskazuje na to, że mimo bardzo wielu znakomitych przykładów zakorzenionej już tradycji prozy postmodernistycznej, „Powieści naturalne” uznano ją za jeden z jej najbardziej reprezentatywnych przykładów w skali międzynarodowej w ogóle, zwłaszcza w Europie środkowej w szczególności.”¹¹⁰ Nie spotkałam się niestety do tej pory z tak jednoznacznym określeniem dramatów Gospodinowa, choć naznaki tego, że są to utwory postmodernistyczne pojawiają się właśnie w każdej recenzji, a już w oparciu o nie staram się udowodnić, że tak jest w rzeczywistości. W rozdziale tym chciałabym przedstawić charakterystyczne rysy budowy „Apokalipsy” i „D.J.a”, wyróżnić niespotykane w innych dramatach pierwiastki i ostatecznie zaklasyfikować te utwory jako dramaty postmodernistyczne. Pierwszą przeszkodą

¹⁰⁹ GOSPODINOW, Georgi. Notatki o pierwocinach bułgarskiego postmodernizmu. In *Na tropach modernizmu i postmodernizmu*. Sofia, 2004, s. 209.

¹¹⁰ MO JEJKO, Edward. Postmodernizm „Powieści naturalnej” Georgi Gospodinowa. In *Na tropach modernizmu i postmodernizmu*. Sofia, 2004, s. 75.

w charakterystyce tej sfery jest fakt, że trudno jest znaleźć w krytyczno-literackich tekstach pojęcie *dramat postmodernistyczny*. Dużo więcej prac wiążących się z postmodernistycznym teatrem. Za przykład można uznać pracę Agaty Adamieckiej-Sitek „Teatr i tekst: inscenizacja w teatrze postmodernistycznym“, która wyraźnie zaznacza niejasne granice między występującymi w tytule płaszczyznami: „W czasach postmodernizmu nie ma już żadnych powszechnie akceptowanych teatralnych reguł. Dlatego niemożliwe stało się utrzymanie jakiegoś generalnego kryterium determinującego relacje między dramatem i teatrem.¹¹¹” Ten fakt mógłby stanowić pewne ułatwienie w ogólnych rozstrzygnięciach na temat postmodernistycznego dramatu, ale nie pomoże przy charakterystyce jego budowy. Jednocześnie z następujących słów autorki można wywnioskować, że twór jakim mógłby być dramat postmodernistyczny, zaczyna być akceptowany: „Postdramatyczne teksty tworzone dziś dla teatru spełniły w pewnej mierze marzenia angielskiego reformatora [Edward Gordon Craig], choć ich fragmentaryczność, hybrydyczność, zamierzony brak formalnej jednoci i upodobanie do rozmywania gatunkowych dystynkcji trudno interpretować wyłącznie jako ustępstwo na rzecz reżyserskich kompetencji.¹¹²” Wymienione w wypowiedzi autorki cechy „postdramatycznego tekstu“ zdają się idealnie pasować do utworów *Gospodinowa*. Interesujące jest także, że niektóre z nich, np. fragmentaryczność, można odnieść do kilku płaszczyzn dramatu, jak to uczyniłam już wcześniej. Dodatkowo tym rysom nadaje autorka pewną autonomię, mówiąc, że nie są jedynie efektem ułatwiania pracy reżysera, są więc zatem efektem literackiego rozwoju. Pociągającym jest również fakt, że hasło „postmodernistyczny dramat“ pojawia się w artykule Adriany Car-Mihec. W tekście autorki odnajdujemy bardzo interesujące refleksje: „Iz rada je, doduše, na trenutke nejasno da li je termin *postmoderna drama* zapravo istozna nica pojmu *suvremene drame* ili je njemu subordiniran (na što nas upućuje i samo naslovrada). Takav pristup periodizacijskom pojmovlju možemo zapravo nazvati tipi nim za naša teorijska

¹¹¹ ADAMIECKA-SIETEK, Agata. *Teatr i tekst: inscenizacja w teatrze postmodernistycznym*, Kraków, 2005, s.8.

¹¹² Ibidem, s. 41.

propitivanja dramske produkcije druge polovice dvadesetog stoljeća.¹¹³ Z tych słów mo na wywnioskowa , e niektórzy badacze zastanawiaj si , czy hasła „dramat postmodernistyczny“ i „dramat współczesny“ nie s synonimami. Bior c pod uwag , e tekst ten był publikowany jeszcze w ubiegłym wieku, nie mo na powiedzie , aby badania nad tym zagadnieniem powa nie si rozwin ły. W przypadku dramatów Gospodinowa natomiast, pojawia si jeszcze jeden problem (ju o zdecydowanie bardziej subiektywnym charakterze), mianowicie: czy dramaty Gospodinowa w ogóle s dramataami, a co za tym idzie, czy Gospodinow, w całym wachlarzu swoich gatunkowych osi gni mo e by uznany za dramaturga. Te w tpliwo ci wysun ła w swoim tek cie, dotycz cym współczesnej dramaturgii bułgarskiej, Krasimira Wasilewa¹¹⁴. Na poni szych stronach, w oparciu o budow „Apokalipsy“ i „D.J.-a“, postaram si odpowiedzie na to i wiele innych pyta . Najpierw jednak, chciałabym uporz dkowa poj ciow sfer otaczaj c „dramat postmodernistyczny“. Je li bowiem we miemy pod uwag , e przez wielu badaczy Witkacy i Gombrowicz s uwa ani za praojców polskiego postmodernizmu, nie b dzie a tak bardzo dziwiło połączenie dramatu absurdu i dramatu postmodernistycznego. Zwłaszcza gdy przyjrzymy si wyznacznikom dramatu absurdu, proponowanym przez Ann Krajewsk . Według autorki s to m.in.: przynale no do awangardy, zakwestionowanie dramatu, brak katharsis, nowatorstwo, kreacyjno , prze miewczo i autoironia¹¹⁵. Jak ju to zostało zaznaczone, co najmniej prze miewczo , autoironi , zakwestionowanie dramatu, nowatorstwo i kreacyjno mo na przypisa dramatom Gospodinowa, co oczywi cie nie czyni z niego twórcy dramatów absurdu. Widoczna jest jednak pewna korespondencja mi dzy tymi hasłami. Autorka zauwa a tak e podwójne zadanie tego rodzaju dramatu: „podejmuje [on] problematyk absurdu samego istnienia w wiecie” i, co jest nawet wa niejsze w kontek cie dramatów Gospodinowa, „pi tnuje za pomoc satyry absurdalno nieautentycznego ycia w zakłamej i zdeformowanej przez j zyk, polityk , działania społeczne

¹¹³ CAR-MIHEC, Adriana. *Postmoderna drama*. In FLUMINENSIA. God. 11, (1999) br. 1-2, s. 58.

¹¹⁴ WASILEWA, Krasimira. *Za uspehite i prowalite na na bylgarskite dramaturzi*. In <http://sites.google.com/site/teatralnow/dramaturgia>

¹¹⁵ KRAJEWSKA, Anna. *Dramat i teatr absurdu w Polsce*. Pozna , 1996, s.12.

rzeczywistość totalitarnego państwa”¹¹⁶. Tę ostatnią cechę widać przede wszystkim w „D.J.-u”, w którym totalitarna przestrzeń została doprowadzona wręcz do absurdu. Anna Krajewska podpowiada także, jak rozumie dramat postmodernistyczny. Stawia go mianowicie w opozycji do dramatu metafizycznego. Jeżeli przyjmiemy, że dramat metafizyczny (czyli np. „Faust” Goeth’ego czy „Nieboska komedia” Krasińskiego) przyjmuje istnienie siły wyżej ustalonej porządek na ziemi, to zgodnie z wizją postmodernistyczną, taka transcendentna siła nie ma racji bytu. Jednak to nie oni pierwsi zrezygnowali z istoty Boskiej. Już moderniści ogłosili śmierć Boga, postmoderniści natomiast poszli o krok dalej i stwierdzili także śmierć człowieka. Ten motyw już w swojej pracy analizowałam, nie będę zatem powtarzała przytoczanych już słów. Najważniejsze wydaje mi się, że dramat postmodernistyczny został tu zdefiniowany poprzez negację innego gatunku literackiego. Konieczne jest zatem ostateczne udzielenie odpowiedzi na pytanie: dlaczego teatr absurdu i teatr postmodernistyczny nie są jednym i tym samym. Pozwól sobie przytoczyć słowa Krajewskiej: „Teatr absurdu od postmodernistów różni przede wszystkim poszukiwanie sensu (Heideggerowski powrót do sensu) i to sknota za wartościami”, potem autorka dodaje: „Dramat absurdu jest współczesnym dramatem metafizycznym, mówi o tragicznej niepewności człowieka, który stoi na pustej scenie niepewny prawdziwości wszystkiego, co go otacza – ani sceny, ani teatru, ani samego świata, ani Boga”¹¹⁷. Do niesprawiedliwego wydaje mi się oznaczenie postmodernistów za ludzi niewyznających żadnych wartości, to jednak przyjmuje powszechna konwencja. Jeżeli chodzi o sens, dla postmodernistów na pewno istnieje więcej, niż tylko jeden, ale o tym także już była mowa. Co do drugiej części cytatu, skoro dramat absurdu jest dramatem metafizycznym, a dramat postmodernistyczny jest z nim sprzeczny, wszelkie dalsze wyjaśnienia wydają się zbędne.

Przechodząc do samej konstrukcji obu utworów, ważne jest, aby zaraz na wstępie zaznaczyć, że nie ma w nich podziału na akty. Podział na sceny natomiast jest oddzielną kwestią, ponieważ każda z omawianych utworów Gospodinowa jest

¹¹⁶ Ibidem, s.14-15.

¹¹⁷ Ibidem, s. 25-26.

Jednocześnie nie jestem świadoma, że jest to jedynie jedna z wielu cech, a dopiero wszystkie razem będą w stanie oddać ducha dramatu postmodernistycznego. Bez wątpienia jednak można na powieść, że dramaty Gospodinowa nie spełniają warunku podziału na akty i sceny.

Kolejnym bardzo interesującym elementem pod względem konstrukcji są wstępne teksty, w których autor przemawia własnym głosem. Ich specyfikę nazaczyłam już, pisząc o synkretyzmie gatunkowym i stylistycznym, obecnym w obu dramatach. Teraz chciałabym zwrócić uwagę na to, jak te teksty wpisują się w budowę utworów. Sama ich obecność wzbudza pewien niepokój. Czytelnik zapewne zastanawia się, czy powinien je uznać za część dramatu, czy raczej między nimi a tekstem właściwym istnieje wyraźna granica. Moim zdaniem o wyraźnych granicach w postmodernizmie nie może być mowy, a osobliwie uważam te „parateksty” za integralną część dramatu, mimo że nie można na ich wpisać w adn z wymienionych przeze mnie powyżej części. Czemu zatem służy to wprowadzenie w „Apokalipsie”? Na pewno wprowadza czytelnika w atmosferę dramatu: „

6.” (Gospodinow 2010: 44)

Poza tym autor zadaje tam pewne refleksyjne pytania, tak jakby chciał, aby czytelnik właśnie nie szukał odpowiedzi w dramacie: „

...” (Gospodinow 2010: 45)

Jest to zatem pewna sugestia interpretacyjna. Tak jakby autor chciał delikatnie pokazać czytelnikowi jaki był jego zamiar, ale jednocześnie nie z pewnością musi dopuszczać i inne odczytania swojego utworu. Kolejnym ciekawym zjawiskiem, są wplecione w słowa autora wypowiedzi bohaterów, które w rzeczywistości pojawią się dopiero w kolejnych „scenach”. Autor przytacza kwestie Akordeonisty i jednocześnie nie sugeruje, że w dramacie jego rola będzie powtarzała się jak refren. Czy zatem możemy metaforycznie odczytać dramat Gospodinowa jako pieśń, w której kolejne zatytułowane części to strofy? Wydaje się, że i ten wariant jest możliwy, choć pewnie wielu uznałoby go za daleko idącą nadinterpretację. Nie popełni

jednak moim zdaniem był to ten, kto w Akordeoni cie zobaczy Koryfeusza, komentuj ciego przeszło zarówno swój , jak i przyjaciół. Poza tym w tym wła nie tek cie autor podpowiada, jak interpretowa to pa dziernikowe miasto, czy do tej roli wybrał jedno tylko miejsce, czy chciał aby było ono raczej uniwersalne: „

(Gospodinow 2010: 44)

Tak ostatecznie widzi to autor. Krótkie *P.S.* ko cz ce „paratekst” zawiera natomiast krótkie, filozoficzne chciałoby si powiedzie refleksje autora na temat idei dramaturgii. Zadaje Gospodinow równie retoryczne pytania o charakterze egzystencjalnym: co, je li nikt o nas nie pisze i nikt nas nie obserwuje? Według utora pozostaje nam nasza mała osobista historia (czyli Apokalipsa).

Ju te krótkie informacje na temat budowy „Apokalipsy” wydaj si potwierdza słowa Asena Terzieva, który w nast puj cy sposób pisze o „Apokalipsie” w swojej recenzji: „

Tak e „D.J.” ma swój tekst wprowadzaj cy, o którym cz ciowo była juz mowa. Teraz jednak chciałabym zwróci uwag na esencj tego zabiegu. Podobnie jak w „paratek cie” „Apokalipsy”, tak i tutaj autor zajmuje si swoim bohaterem (nie bohaterami). Nazywa tam „D.J.” kultowym fragmentem popkultury, istniejącym od XVII do dzi („ XVII, XVIII, XIX XX ”) (Gospodinow2010: 6). Wpisuje si zatem w szeregi twórców, którzy zdecydowali si uczyni z don Juana swojego bohatera. Tak komentuje to Diana Zlatkova w swojej recenzji „Apokalipsy” (o ironio!): „ „D.J.”

¹¹⁸ TERZIEV, Asen. *Spektakyl na dumite*. In http://www.capital.bg/light/revju/teatur/2010/01/14/842100_spektakul_na_dumite/

„¹¹⁹ Gospodinow i jego don Juan ockn li si zatem w erze postmodernistycznej. Logiczne było zatem całkiem nowe ukształtowanie bohatera. Jest ono jednocześnie nie równoprawne z wszystkimi innymi, powstajcymi przez wieki. Występuje w „słowie wstępnym” krótka historia tytoniu stanowi jak gdyby preludium do dramatu, w którym w tekście pojawia się w fantazjach niektórych bohaterów. Treść ciowa nawiązuje więc do zdramatyzowanej części utworu. Cech ten można uznać za wspólną dla „Apokalipsy” i „D.J - a”. Istotne wydaje mi się także zwrócenie uwagi na fakt, że „D.J”, moim zdaniem, mniej odbiega od dramatycznych standardów (tu cały czas mam na myśli dramat klasyczny), niż „Apokalipsa”. Uwaga ta wynika z faktu, że „D.J.” jest dużo bardziej „zdialogizowany”. Akcja staje się dzięki temu bardziej dynamiczna. Oprócz tego występuje tam także długie monologi, które czytelnik nastawiony na klasyczne odczytanie dramatu nazwie po prostu tradycyjnymi monologami, a kto poszukujący pierwiastków postmodernistycznych odczyta na płaszczyźnie dygresyjności lub polifoniczności, także już przez mnie zaznaczonej (należy przyjrzeć się chociażby opowieściom z części IV). Dygresyjność właśnie ma ogromne znaczenie dla budowy obu dramatów Gospodinowa, ponieważ rozbija je na mniejsze części, a to z kolei zaburza związki przyczynowo - skutkowe. Widą to bardzo wyraźnie w „Apokalipsie”, w której historii kolejnych bohaterów przeplatają się ze sobą, a co więcej zaburzone są ich to samości, także czytelnik potrzebuje czasu, aby zorientować się w ewentualnej chronologii. W przypadku „D.J.-a” elementem, który „szatkuję” akcją są m.in. cytaty (aluzyjnie dramatu została omówiona w rozdziale dotyczącym bohaterów). Oprócz nich znajdziemy także tzw. kryptocytaty (gdy „cytowanie odbywa się w sposób ukryty”¹²⁰) Kryptocytaty dotyczą głównie podkreślonej przez mnie wewnętrznej komunikacji między utworami Gospodinowa. Najlepszym przykładem jest przytaczany już wiersz „Miłosny”, który, w delikatnie zmienionej formie, pojawia się w „D.J-u”, aczkolwiek autor w żaden sposób nie sugeruje, że czytelnik ma do czynienia z

¹¹⁹ ZLĄTKOWA, Diana. *Apokalipsy – rozkazy za kraja*. In <http://www.litclub.com/library/kritika/zlatkova/prisustvia2.htm>

¹²⁰ KRASKOWSKA, Elbieta-LEGEYŃSKA, Anna. Słowa, słowa, słowa... (O intertekstualności). In *Polonistyka* nr 8 rok 1993.

nawi zaniem do innego utworu. Tym sposobem docieramy do zjawiska we współczesnej kulturze ju wr cz powszechnego: tzw. patchwritingu, czyli „zszywania kawałków cudzych tekstów w stylistycznie spójn cało .”¹²¹ Autor cytowanego artykułu stara si broni tak tworzonej literatury, sugeruj c, e „przecie ju renesansowa *oryginalno* nie polegała na wymy laniu z *głowy*, czyli z *niczego*, lecz na umiej tnym korzystaniu ze ródeł.”¹²² Po czym dodaje, e „pocz tek historii (mikrohistorii?) mikrostylu ł czy si z rozwojem mass-mediów w XIX w., w których informacja ma by dostrze ona, zapami tana i przekazana dalej.”¹²³ Teraz rodzi si pytanie, czy zjawisko to osi gn ło w erze postmodernizmu swój szczyt, czy jednak mo liwe jest, e ma przed sob jeszcze długi przyszło . Rozwa ania te, cho by mo e nieco dygresyjne, s niezwykle wa ne dla konstrukcji utworu. Bezpo rednio wpływaj bowiem na jego fragmentaryczny charakter (o tym zjawisku szerzej pisałam, omawiaj c konstrukcj bohaterów, nie zmienia to jednak fakty, e przejawia si ono tak e w budowie dramatów). Czytaj c bowiem „Apokalips ” i „D.J-a”, ma czytelnik wra enie, e jest to zbiór wspomnianych przez Rusinka, *mikrohistorii* lub ochrzczonech ju dawno przez Lyotarda *małych opowie ci*. Oczywi cie s one ze sob połącz one (cho by D.J.-em lub Akordeonist), ale jednocze nie maj okre lon autonomi . Najciekawszym przykładem wydaje mi si cz „Apokalipsy” pt. „ ...” („Cienie głosów”). Ten krótki „rozdziałik” składa si z dokładnych cytacji pojawiaj cych si w dramacie (podobnie jak to było w tek cie wst pnym):

„... ...”
 ... 9... ...
” (Gospodinow
 2010: 47)

¹²¹ RUSINEK, Michał. Przekona , uwie , zwie , zmanipulowa . In *Gazeta Wyborcza* nr 99, 27.04.2012, s. 16.

¹²² Ibidem, s.16.

¹²³ Ibidem, s.17.

Te fragmenty, wyrwane z wypowiedzi bohaterów, postawione obok siebie, mają jednak coś wspólnego: 1) czyje strach i fobia, tak jak występuje tu postaci. Jednocześnie nie sprawiają wrażenia zdekonstruowanego tekstu, który na podstawie tych fragmentów można spróbować odtworzyć, ale już w zmienionej formie. Choć wypowiedzi te zostały wyszczególnione, można przypuszczać, że i pozostałe fragmenty tekstu (historie poszczególnych osób) są w rzeczywistości częścią większych opowieści. A dowodzi tego aluzyjność utworów Gopodina: jego bohaterowie nie są bohaterami tylko jednego utworu, pojawiają się w różnych momentach jego twórczości, a cierpliwy czytelnik zbiera ich losy i skleja w jeden.

Wyjątkowym zjawiskiem w przypadku dramatów Gopodina jest także sama okładka książki, w której odnajdzie czytelnik oba dramaty. Stwierdzenie to może być dość zaskakujące, aczkolwiek jest faktem. Nie chodzi jedynie o wewnętrzny korespondencyjny grafizm. Jest w tym coś więcej. Gdy uważnie nie przyjrzymy się wszystkiemu, co jest napisane na tylnej okładce, dostrzeżemy ukryte tam podpowiedzi od autora. Odnośnie dramatu „D.J.” odnajdujemy następującą informację: „... light ...”.

Natomiast odnośnie „Apokalipsy” czytamy: „... hard ...”, „...”. Stąd wniosek, że w przypadku dramatów Gopodina, w pewnym sensie i okładkę należy potraktować jako część tekstu. Mówiąc najprościej autor sugeruje, że „D.J.-a” powinien czytelnik traktować jako komedię i z lekkim przymrużeniem oka, „Apokalipsa” natomiast może dostarczyć tematów cięższych i bardziej tragicznych. Istnieje możliwość, że to komediowe odczytanie „D.J.-a” ma głębsze znaczenie. W podrozdziale poświęconym karnawalizacji pojawia się motyw ludowości. Tym tropem możemy dotrzeć do commedii dell’arte, o której Tadeusz Kudliński w „Vademecum teatromana” pisze: „Jak się rzekło, aktorzy commedii improwizują swobodnie krótkie skecze wedle ułożonego z góry schematu zwanego kanwą, o błażej i trywialnej tematyce (zdrada miłosna, kłótnie i bijatyka, oszustwo i wystrychnienie kogoś na dudka itp.). Podczas akcji aktorzy sami tworzą teksty stosowne do sytuacji, rozwijając przy tym serie przeróżnych sztuczek

zr czno ciowych i błaze skich (lazzi).”¹²⁴ Oczywiście nie zamierzam twierdzić, że „D.J.” to commedia dell’arte, ponieważ popełniłabym wielki błąd (zwłaszcza wiedząc, że następuje tu „pierwsze zerwanie teatru z literaturą i z tekstem pisany”¹²⁵). Występuje jednak w dramacie *Gospodinowa* elementy charakterystyczne dla tego rodzaju komedii, jak na złość przejawiające się właśnie w tekście pisany. Choćby skecz wydaje się być na miejscu, tak zresztą określa swój utwór sam autor we wstępnym tekście do dramatu „D.J.”. Krótkie improwizowane scenki są wręcz podstawą dramatu i zdecydowanie esencją części IV, w której każdy członek trupy improwizuje opowieść o don Juanie. W tym elementem commedii dell’arte były także maski, które jak już pisałam są wyraźnie obecne w utworze *Gospodinowa*. Wreszcie nie można pominąć związku sługa-pan, wyraźnego w obu przypadkach. W commedii dell’arte sługa zamienia się w kocu w Arlekina „uosabiającego sprytnego walczącego o byt proletariusza”¹²⁶. Gdy przyjrzymy się Sganarelowi w czasie rozprawy don Juana i wsłuchamy się w jego słowa: „

„ (Gospodinow 2010: 34) dostrzeżemy nagle, że i on przeobraził się w wyznawcę socjalizmu radykała. Stąd wnioskuje pewnymi cechami commedii dell’arte zdecydował się postąpić także Gospodinow. Jednak na tym nie koniec. Ponieważ wpisane w strukturę dramatu cytaty, czy to nawiązując do Moliera, dostrzegamy połączenie niskiego i wysokiego minionych epok: komediopisarz na dworze Ludwika XIV spotkał się w jednym tekście z renesansową ludowością i rozrywką dla mas. Gospodinow zatem i na płaszczyźnie przeszło ci dokonał zabiegu postmodernistycznego. Wspominany już przeze mnie graficzny projekt okładki niewątpliwie stanowi dopełnienie dla całego dzieła, jest ostatnim rysem, który był niezbędny, aby oba utwory stanowiły zamknięte całości. I ten fakt również uważam za bardzo istotny. Choć sytuacja, w której plastyka dopełnia tekst, w każdym wypadku nie jest nowością, to jednak w przypadku *Gospodinowa* rozgrywa się to na innej płaszczyźnie, bardzo ściśle współdziałania. Niemniej wręcz twierdzę, że gdyby okładka dramatów wyglądała inaczej, inaczej także

¹²⁴ KUDLIŃSKI, Tadeusz. *Vademecum teatromana*, Warszawa 1985, s. 41.

¹²⁵ Ibidem

¹²⁶ Ibidem

wyglądałyby te same utwory. Drugą rzeczą jest, że nawiązuje ona całym swym „jestestwem” do treści dramatów, jakby je podsumowując. W tekście okładki w kształcie paczki papierosów (i tytułem wpisanym w miejsce zwyczajowego tekstu: palenie powa nie szkodzi tobie i osobom w twoim otoczeniu) pojawił się już wcześniej w mojej pracy. Omawianie wewnętrznej korespondencji pozwoli teraz udowodnić, że papierosy i dym to nie przypadek, a celowy zabieg autora. Pojawiają się one bowiem w wielu jego utworach, co już miałam szansę udowodnić. Okładki książki można wpisać także w dwa inne małe konteksty. Aby odkryć pierwszy, należy zajrzeć do słownika wyrazów obcych i przyjrzeć się pochodzeniu słowa *apokalipsa*: z greckiego *apokálypsis* – „odsłoni cie; objawienie”¹²⁷. Zatem, aby nie dać się zwieść okładce ucharakteryzowanej na paczkę papierosów, należy odsłonić w trzech książkach i dopiero wtedy osłodzić z czym tak naprawdę mamy do czynienia. Poza tym dostrzec tu można pewien dysonans: pierwotnie znaczenie tego słowa ponieważ zmieniło i kojarzone jest teraz głównie z zagładą i śmiercią. Drugi kontekst wpływa ze skojarzeń, jakie budzi okładka w czytelniku, ma bowiem w sobie coś, co każe myśleć o niej jak o plakacie. Jest to jedynie dygresyjna uwaga, nie mniej wydaje się doważną, ponieważ udowadnia kompilację sztuk plastycznych i literackich.

Jak powszechnie wiadomo, jednym z wyznaczników dramatu są występujące obok siebie tekst główny i tekst poboczny, czyli didaskalia. Oba te warianty występują równocześnie u Gopodina, tworząc wręcz zaskakującą kombinację. W obu dramatach didaskalia pełni podobne funkcje: wprowadzają bohaterów ([Gopodinow 2010: 9]), określają atmosferę wytworzoną na scenie ([Gopodinow 2010: 11]) - zwłaszcza w przypadku „D.J-a”, „Apokalipsa”, ze względu na długie „narracyjne” pasaży jest mniej sceniczna - opisuje stany bohaterów: ich mimikę i ruchy (

¹²⁷ KOPALIŃSKI, Władysław. *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych*. Warszawa, 1968, s. 61.

[Gospodinow 2010: 14]), określają porządek, w której rozgrywa się akcja (Gospodinow 2010: 100). Pod tym względem zatem nie zaskakują czytelnika. Takie ich graficzny zapis nie odbiega niczym od normy. Didaskalia w obu dramatach zapisane są kursywami, czy sto w nawiasach, wyróżniają się zatem i czytelnik od razu wie, z czym ma do czynienia. Pojawiają się jednak wyjątki. W opowieści o Starcu, czekającym na znak wskazówki dotyczącej tego, co dzieje się na scenie są zapisane tak jak reszta tekstu, nie mają żadnej specyfiki. Są zatem integralną częścią omawianej historii: „...” (Gospodinow 2010: 82)

Nie należy zapominać jednak, że didaskalia mają pomóc przede wszystkim reżyserowi, przygotowującemu się do wystawienia dramatu na deskach scenicznych.

Gdy przyjrzymy się typowej konstrukcji dramatu, zauważymy, że składa się ona powinna z pięciu punktów: ekspozycji, rozwinięcia akcji, punktu kulminacyjnego, perypetii i rozwiązania. Uważam, że w obu dramatach Gospodinowa pod tym względem sytuacja jest dużo bardziej skomplikowana. Jak już zauważyłam, oba utwory są fragmentaryczne i składają się z *mikrohistorii*. Stąd wynika fakt, że właściwie każda z tych małych opowieści przechodzi tym pięcioletnim procesem. W „D.J.-u” najlepiej reprezentują ten stan demitologizująca opowieść o don Juanie, w Apokalipsie właściwie każda zatytułowana czy – za wyjątkiem omyłkowo – np. historii Jej i Jego, która rozwija się aż do ostatniej strony. Trudno natomiast stwierdzić, że dramaty Gospodinowa jako całość podlegają temu wzorcowi. Dyskutować można ewentualnie nad „D.J.-em”. Jeśli bowiem uznamy, że punktem kulminacyjnym jest pięć nienawistnych opowieści o don Juanowi, a rozwiązaniem akcji wielki finałowy karnawał, istnieje szansa, że odnajdziemy i pozostałe elementy: za ekspozycją możemy wtedy uznać odejście Don Juana od trupy teatralnej, za rozwinięcie akcji: rozwój nienawiści do don Juana a miłość do tytoniu, a w końcu za perypetię miłosne wyznania donny Anny, zdradzającej jej

dawne życie. Jednocześnie nie powinno umknąć niczyjej uwadze, że każda z nienawistnych opowiastek o don Juanie niezaprzeczalnie ma w sobie zawiązanie akcji, punkt kulminacyjny, perypetie i rozwiązanie. Mamy zatem do czynienia z dramatem w dramacie (trzy z tych pięciu opowieści są ukształtowane na dialogi). Najlepszym przykładem będzie prawdopodobnie opowieść Kamiennego gościa o don Juanie na Syberii, w której zawiązaniem akcji będzie zapoznanie się don Juana z piękną dziewczyną – Anną – pod pomnikiem Lenina, punktem kulminacyjnym – aresztowanie, perypetiami – pojawienie się na sali sądowej Sganarela, przemienionego we wzorowego proletariusza, a rozwiązaniem śmierć don Juana. Jak już zaznaczyłam, w przypadku „Apokalipsy” sytuacja jest dużo bardziej skomplikowana, za niepotrzebną uważam zatem podobną analizę także i w tym przypadku. Za główny problem uważam tu przewagę monologów, która w pewnym sensie dyskredytuje „Apokalipsę” jako dramat, ale oczywiście jedynie w tradycyjnym rozumieniu, które tak naprawdę już od dawna jest nieaktualne. Powstaje tam zatem specyficzny rodzaj monodramu, podzielonego na role. Diana Zlatkova komentuje współczesną sytuację w następujący sposób: „

„Mówi ci najprościej, zadaniem „apokaliptycznego” dramatu Gospodinowa jest „wgrzebanie” w rzeczywistość czytelnika, a nie pozostać jedynie tekstem. Choć zatem pierwsze wrażenie sugeruje, że „Apokalipsa” wręcz nie nadaje się do wystawienia na scenie, w rzeczywistości jest ono mylne – i ona przeżyła swoją sceniczną premierę¹²⁹. Stąd wniosek (płynący wprost z doświadczenia), że oba dramaty Gospodinowa mają swoje miejsce w życiu teatralnym.

Istotne jest także, że zgodnie z duchem tradycyjnego dramatu, całokształt zjawisk występujących w dramacie, prezentują wypowiedzi bohaterów. To dzięki nim, czytelnik zapoznaje się z nową dla niego rzeczywistością i nieznanym światem. Czasami dokonuje się to przez monolog (w przypadku „Apokalipsy” graniczy wręcz ze strumieniem wiadomości, znanymi mi dzięki innym z „Ulissesem” Joyce’a),

¹²⁸ ZLATKOWA, Diana. *Apokalipsy – rozkazy za krawca*. In

[<http://litclub.bg/library/kritika/zlatkova/prisustvia2.htm>

¹²⁹ Premiera odbyła się 9.01.2010 r. w teatrze „Zad kanała” w Sofii.

a czasami przez dialog. To z opowieści bohaterów dowiadujemy się np., że bohaterowie „Apokalipsy”, żyją w jakimś miasteczku, które sprawia wrażenie odizolowanego od reszty świata i tkwi w pewnym bezczasie. Oba te pojęcia uważa czytelnik skojarzy z Władysławem Reymontem i jego powieścią „Chłopi”, w której wydarzenia zostały umieszczone w czasie jednego roku biologicznego. Nie wiadomo jednak, który dokładnie to jest rok.. Faktycznie, choć wiemy, że akcja „Apokalipsy” rozgrywa się już po upadku komunizmu, ani autor, ani bohaterowie nie dają nam bardziej konkretnych odpowiedzi. Dowiadujemy się jedynie, że wszystkie opowiadane tu historie, rozgrywają się w tej minucie, kiedy słońce już prawie zaszło, a zmrok jeszcze nie nadszedł. W przypadku „D.J-a”, oczywiście jest, że postaci tam występujące zamknięte zostały w przestrzeni totalitarnej, bez kontaktu z kimś z zewnątrz, ale więcej czasu - przestrzennych informacji trudno znaleźć. Środowisko, w którym przyszło im żyć, wydaje się być tak absurdalne, że sprawia wrażenie odległej przyszłości, której nikt nie chciałby doczekać. Nie ulega jednak wątpliwości, że w obu dramatach występuje wyraźna relacja przeszłość – teraźniejszość – przyszłość, ich wzajemne stosunki są jednak bardzo skomplikowane, co wiemy o tym z wielu historii bohaterów.

Przyglądając się zatem powyżej przytoczonym refleksjom, dramaty Gospodinowa stają się kłopotliwymi konstrukcjami, nad którymi wbrew pozorom ktoś ma kontrolę. „D.J.-a” najlepiej określił Wasil K. Wasilew, pisząc: „

...
- „¹³⁰. Na takiej mieszance bazuje także „Apokalipsa”, miksując ludzkie losy i dzieje.

Wracając do pytania postawionego wstępnie do tego rozdziału, myślenie o omawianych utworach Gospodinowa, zdecydowanie może nazwać dramata. Mimo że wymykają się ogólnie przyjętym standardom, cały czas poruszają się w kręgu scenicznym i dramaturgicznym, uzupełniając o nowy pierwiastek, przyzwyczajone do określonych tendencji środowiska teatralnego. W rozdziale tym starałam się pokazać zarówno cechy przemawiające za tym, że „D.J.” i „Apokalipsa” są

¹³⁰ WASILEW, Wasil K., *D.J. – realność i fikcyjność*. In <http://litclub.bg/library/kritika/vasilvasilev/dj.html>

dramatami takimi, jakie znamy, jak i te wyróżniającej się spośród innych utworów dramatycznych. Myślę, że wszystkie one przemawiają za tym, aby nazwa dramaty Gospodinowa dramata postmodernistycznymi, które zawierają w sobie zarówno elementy tradycji, jak i ponowoczesnego myślenia o literaturze. Nie da się jednak ukryć, że na dzień dzisiejszy, wszystko wciąż jeszcze pozostaje interpretacją i co, co dla jednego człowieka pozostaje dramatem, dla drugiego będzie czym zupełnie innym. Potwierdzają to słowa Plamena Dojnowa, który pisząc o postmodernizmie w Bułgarii przywołuje przykład dotyczący Georgiego Gospodinowa: „ / „ (, ‘) , ‘ , ‘ „¹³¹ Myślę, że ta „historia z Georgim Gospodinowem” jest najlepszym komentarzem dla jego dramatów i twórczości w ogóle.

¹³¹ DOJNOW, Plamen. *Skritija debat za postmodernizma w bylgarska literatura. Opit za projasnjawane*. In <http://www.slovo.bg/showwork.php3?AuID=143&WorkID=11458&Level=1>

5. Zako czenie

Rozwa ania na temat sztuki dramaturgicznej Gospodinowa, które zostały podj te w powy szej pracy, nie miały ambicji stanowienia cało ciowego opiu zjawiska. Skupiłam si bowiem na tych aspektach strukturalnych, j zykowych i kompozycyjnych sztuk autora, które stanowi czytelny zwi zek z kultur postmodernistyczn . Wykazałam, e w/w elementy wskazuj na pewn odr bno dramturгии Gospodinowa na tle współczesnej dramaturгии bułgraskiej. Jednocze nie udowodniłam, e ta specyfika koresponduje z pr dem postmodernistycznym i jest na tyle wyra na, e mo na wr cz zaklasyfikowa sztuki Gospodinowa do postmodernizmu.

Rezultatem moich bada jest nie tylko jednoznaczna klasyfikacja dramaturгии autora, ale tak e dostrze enie, e jego osobowo twórcza i działalno w sferze innych rodzajów literackich, wskazuj na multiartystyczno w postmodernistycznym znaczeniu tego słowa (st d wykorzystanie w tków prozatorskich i poetyckich, bez których obecno ci pełna percepcja tekstów dramatycznych nie byłaby mo liwa). Owe wewn trzne korespondencje o mi dzyrodzajowym charakterze maj zosta odebrane przez czytelnika jako (znany ju) mechanizm pisania jednej ksi ki, której kompozycja wci jest otwarta.

Dostrze onym przeze mnie fenomenem dzieł Gospodinowa jest tak e (mieszcz ce si w klasyfikacji postmodernistycznej) mieszanie płaszczyzn kulturowych. Udowodniłam, e autor ł czy sacrum z profanum; motywy popkultury zestawia z elementami kultury wysokiej bez ich warto ciowania – tworzy zatem artystyczny „mix” erudyty, znaj cego korzenie kultury z ironist przełomu XX/XXI w., bole nie do wiadzonym cynizmem kulturowych i politycznych mitów. Sukcesem Gospodinowa jest fakt, e ów ryzykowny maria kultur nie sprawia wra enia niespójno ci i „postrz pienia”.

Z moich rozwa a wynika, e niezwykło dramatów artysty, zwłaszcza na tle bułgraskiej literatury, polega na tym, e pozostaje one bogatym dialogiem kulturowym, otwieraj cym pole dla nieskr powanej wyobra ni i eksperymentowania. Jak wynika z moich bada – przedmiot analizy to nie tylko

tekst literacki, ale pewien projekt artystyczny, który zgodnie z postmodernistycznymi koncepcjami „wychodzi” z tekstu ku innym dziedzinom sztuki (muzyce, plastyce), co najlepiej odzwierciedlają projekty edytorskie tekstów Gospodinowa (okładka). Dramat może być kontynuowany poza jego strukturę i inspirować twórców innych dziedzin.

Efektom owej wieloaspektowej analizy tekstów jest przyjęta przeze mnie metodologia. Skoro tekst traktujemy jako dialog, to jego rozpiętość kulturowa wydaje się nieograniczona, a odbiorca czy badacz ma prawo do sięgania ku konotacjom kulturowym uznawanym za właściwe i intelektualnie bliskie oryginałowi. Obecnie w pracach zaczerpniętych m.in. z literatury polskiej ma zatem miejsce dialog motywów, tematów i wątków tożsamy dla domeny nie tylko postmodernistycznego twórcy, ale i postmodernistycznego odbiorcy.

Moje badanie sztuk Gospodinowa to przede wszystkim badanie jego literackich możliwości i odkrycie, jakie intelektualne zagadki – tym bardziej intrygujące, im szerszy kontekst kulturowy uda się odkryć. Z drugiej strony skupienie na języku i stylu odkrywa przed badaczem poprzez kryptocytaty i „eklektyzmy” rozrastające się „dzieła” różnorodnych inspiracji artysty o nieograniczonych możliwościach (do którego czytelnik dopisuje własne konteksty).

Tłumaczenia utworów Gospodinowa dowodzą, że zwrócił na niego uwagę Zachód Europy. Tym samym Bułgaria zabrała dziełem artysty głos w postmodernistycznym europejskim dialogu. W przytaczanych przeze mnie cytatach krytyków bułgarskich daje się zauważyć, że artysta został już zakwalifikowany do grona postmodernistów. Mój głos w tej sprawie nie jest więc odosobniony, a skupienie się na tekstach dramatycznych było moim pogłębionym dyskusyjnym nadaniem dzieła Gospodinowa.

6. Resumé

The thesis deals with the phenomenon of Postmodernism which has been present in the Bulgarian drama for the last 20 years. It mainly focuses on the dramatic works of Georgi Gospodinov, in which the Postmodernism tendencies are distinctly visible. Thus, both of the author's plays: i.e. "*D. J.*" (*the initials stand for Don Juan*) and "*6*" ("*The Apocalypse comes at 6 pm*") are perfect examples of the discussed phenomenon in the Bulgarian literary scene.

The first part of the thesis concentrates on the analysis of the heroes of both the plays: mainly on the language they use, the psychology of the characters, their mutual relations as well as the correspondence to the heroes of other European literary works. What is more, this discussion is to emphasise the fact that the Postmodernism elements are distinctly present in the character structure of individual heroes and they have a great influence on the way a reader perceives them.

The second part of the study is primarily focused on the Postmodernism phenomena/mottos being created at the level of ideas which are developed in the plays under discussion. The occurrence of such terms as carnivalization, allusiveness or fragmentization can be noticed here. The analysis of these terms proves that they are present in Gospodinov's plays and that they can be interpreted on the basis of the works of such European literary researches as M. Bakhtin or U. Eco. This fact shows that the Bulgarian drama does not develop isolated from the most modern research trends, and to the contrary – it is being formed parallelly to them.

Finally, the third part of the dissertation is devoted to the analysis of the structure of both the plays. Its main purpose is to prove that such concept as "postmodern drama" has the right to be used in the theory of literature and that Gospodinov's "*D. J.*" and "*6*" ("*The Apocalypse comes at 6 pm*") perfectly represent this trend. Moreover, this chapter attempts to demonstrate the specificity of the structure of the postmodern drama which clearly distinguishes it from the trends present in the culture of drama.

Furthermore, all the above characterised deliberations have been made based on the works of literary scholars and theatre experts not only from Bulgaria but also other European countries who have participated in the Postmodernism debate.

Not only is this thesis limited merely to the analysis of literary works which correspond to Gospodinov's plays, but it also draws much of its inspiration from musical and cinematographic productions. The aim of the approach is to set "*D. J.*" and "*The Apocalypse*" in a wider cultural context and thus enriching their perception with new inspirations.

Another important issue for this study is the mutual correspondence of Gospodinov's works. His lyric poetry, prose and drama mutually refer to each other. Hence, it was extremely important to get familiarised with the author's whole literary output.

7. Bibliografia

7.1 Literatura podmiotu

GOSPODINOW, Georgi

2010 „D. J. – Apokalipsyt idwa v 6 veczerta“ (Płowdiw : anet 45)

1992 „Lapidarium“ (Jamboł : Modus Stojanow)

1996 „Czerezata na edin narod“ (Sofia : Swobodno poeticesko obsztestwo)

2003 „Pisma do Gaustin“ (Płowdiw : anet 45)

2007 „Baladi i razpadi“ (Płowdiw : anet 45)

2009 „Powie naturalna“ (Sejny : Fundacja Pogranicze)

2001 „I drugi istorii“ (Płowdiw : anet 45)

ALIGHIERI, Dante. *Boska komedia*. PIW, Warszawa, 1984.

ASNYK, Adam. *Poezje*. PIW, Warszawa, 1974.

AUSTEN, Jane. *Emma*. Zielona Sowa, Kraków, 2005.

BLIXEN, Karen. *Uczta Babette i inne opowie ci o przeznaczeniu*. Rebis, Pozna ,2007.

BORGES, Jorge Luis. *Fikcje*. PIW, Warszawa, 1972.

BORGES, Jorge Luis: Labirynt. In *Poezja*, 1/3, 1990, s. 67.

DEHNEL, Jacek. *Ekran kontrolny*. BiuroLiterackie, Wrocław, 2009.

ELIOT, Thomas Stearns. *Wybór poezji*. BN, Wrocław, 1990.

GAVRAN, Miro. *echov ekl Tolstému sbohem – Noc boh – Pacient doktora Freuda*.

V trné mlýny, Brno, 2001.

- GOMBROWICZ, Witold. *Ferdydurke*. Wydawnictwo Literackie, Kraków, 1987.
- KOCHANOWSKI, Jan. *Dzieła polskie, tom I*. PIW, Warszawa, 1976.
- MÁRQUEZ, Gabriel García. *Sto lat samotno ci*. PIW, Warszawa, 1974.
- MIŁOSZ, Czesław: Piosenka o ko cu wiata, In DEDECIUS, Karel (red.). *Panorama polskiej literatury XX wieku. Poezja, tom I*. Noir Sur Blanc. Warszawa, 2001, s. 587.
- ORWELL, George. *1984*. Wydawnictwo KOS, Kraków, 1981.
- PAVI , Milorad. *Słownik chazarski*. tCHu, doM wYdawniczy, Warszawa, 2004.
- PANKOWSKI, Marian. *'Nasz Julio czerwony' i siedem innych sztuk*. Oficyna Poetów Malarzy, Londyn, 1981.
- PAWLIKOWSKA-JASNORZEWSKA, Maria. *Wybór poezji*. Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław, 1967.
- RABELAIS, Francois. *Gargantua i Pantagruel, tom I*. PIW, Warszawa, 1988.
- SZYMBORSKA, Wisława. *Wiersze wybrane*. A5, Kraków, 2004.
- SZYMBORSKA, Wisława. *Wiersze wybrane*. PIW, Warszawa, 1979.
- TOKARCZUK, Olga. *Podró ludzie ksi gi*. Wydawnictwo W.A.B., Warszawa, 1996.
- WITKIEWICZ, Stanisław Ignacy. *Szewcy. Naukowa sztuka ze 'piewkami' w trzech aktach*. Interart, Warszawa, 1997.

WITKOWSKI, Michał. *Lubiewo*. Korporacja Ha!art, Kraków, 2005.

Pieśń nad Pieśniami In *Pismo wi te Starego i Nowego Testamentu*, Pallatinum,
Poznań-Warszawa, 1980, R. 4. – w. 2.

7.2 Literatura przedmiotu

ADAMIECKA-SITEK, Agata. *Teatr i tekst: inscenizacja w teatrze postmodernistycznym*. Księgarnia Akademicka, Kraków, 2005.

BACHTIN, Michaił. *Twórczość Franciszka Rablais'ego a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*. Wydawnictwo Literackie, Kraków, 1975.

BAUMAN, Zygmunt. *Płynna nowoczesność*. Wydawnictwo Literackie, Kraków, 2006.

BAUMAN, Zygmunt. *Ponowoczesność jako źródło cierpienia*. Sic!, Warszawa, 2000, s. 133-153.

BEŁKOT, Andrzej. Inność i obcość w problematyce karnawalicacji. In CIELICZKO, Paweł-KUCIŃSKI, Paweł (red). *Obcy - obecny. Literatura, sztuka i kultura wobec inności*. *Inny i obcy w kulturze cz. 3*. Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa, 2008, s. 39-48.

BIAŁA, Alina. O modernistycznym wieście i postmodernistycznym przeżywaniu wiata. In *Język polski 4*, 1997/98, Kielce, 1998, s. 97-99.

BOY-ELCZYŃSKI, Tadeusz. *Reflektorem w mrok*. PIW, Warszawa, 1985.

CARMIHEC, Adriana. Postmoderna drama. In *FLUMINENSIA*. God. 11, (1999) br. 1-2, s. 58

APEK, Karel. *Marsyas i bliźniacy na okraju literatury (1919-1931)*. Fr. Borový, Praha, 1941.

ECO, Umberto. *Od drzewa do labiryntu. Studia historyczne o znaku i interpretacji*. przeł. G. Jurkowlaniec, M. Surma-Gawłowska, J. Szymanowska i A. Zawadzki. Aletheia, Warszawa, 2009.

GOSPODINOW, Georgi. Notatki o pierwocinach bułgarskiego postmodernizmu. In KARABELOVA, Magda-NYCZ, Ryszard (red.) *Na tropach modernizmu i postmodernizmu*. O rodek Wydawniczy „Bojan Penew“, Sofia, 2004, s. 209-216.

GRAD, Jan, MAMZER, Hanna (red.). *Karnawalizacja. Tendencje ludyczne w kulturze współczesnej*. Wydawnicwo Naukowe UAM, Pozna , 2004.

HODROVÁ, Daniela. *Poetika míst*. H&H, Praha, 1997.

HRANOWA, Albena. Georgi Gospodinow: Razrojawanija. anet, Płowdiw, 2004.

JANASZEK-IVANI KOVÁ, Halina. *Od modernizmu do postmodernizmu*. Wydawnictwo Uniwersytetu łskiego, Katowice, 1996.

JANASZEK-IVANI KOVÁ, Halina. *Nowa twarz postmodernizmu*. Wydawnictwo Uniwersytetu łskiego, Katowice, 2002.

KOŁAKOWSKI, Leszek. Kapłan i błazen (Rozwa ania o teologicznym dziedzictwie współczesnego my lenia). In *Pochwała niekonsekwencji, tom II*. Nowa, Warszawa, 1989, s. 161-180

KOPALI SKI, Władysław. *Słownik symboli*. Wiedza Powszechna, Warszawa, 1991.

KOPALI SKI, Władysław. *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcoj zycznych*. Wiedza Powszechna, Warszawa, 1968.

KRAJEWSKA, Anna. *Dramat i teatr absurdu w Polsce*. Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Pozna , 1996.

KRASKOWSKA, El bieta-LEGE Y SKA, Anna. Słowa, słowa, słowa... (O intertekstualno ci). In *Polonistyka* 8/1993, Warszawa, s. 452-458.

KUDLI SKI, Tadeusz. *Vademecum teatromana*. Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa, 1985.

MICZKA, Tadeusz. Telewizyjna postmodernizacja to samo ci. In TOKARZ, Bo ena- PISKOR, Stanisław (red.). *Ponowoczesno a to samo*. Oddział Katowickiego Stowarzyszenia Pisarzy Polskich, Katowice, 1997, s. 101-113.

MINCZEWA, Barbara. Sfumato – technika malowania powietrza. In *nieTak!t. Inne strony teatru*, 4/1/2010, Wrocław, s. 56–59.

MO EJKO, Edward. Postmodernizm „Powie ci naturalnej“ Georgi Gospodinowa. In In KARABELOVA, Magda-NYCZ, Ryszard (red.) *Na tropach modernizmu i postmodernizmu*. O rodek Wydawniczy „Bojan Penew“, Sofia, 2004, s. 75 – 82.

RORTY, Richard. *Przygodno , ironia i solidarno* , Wydawnictwo W.A.B., Warszawa, 2009.

RUSINEK, Michał. Przekona , uwie , zwie , zmanipulowa . In *Gazeta Wyborcza*, nr 99, 27.04.2012, 16-17.

SCHINDLER, Norbert. Karnawał, ko ciół i „ wiat na opak”. O funkcji kultury miechu w XVI w. In *Ludzie pro ci, ludzie niepokorni... Kultura ludowa w pocz tkach dziejów nowo ytnych*. Wiedza Powszechna, Warszawa, 2002, s. 195 – 290.

SZACHAJ, Andrzej. Ponowoczesno – czas karnawału. Postmodernizm – filozofia błazna. In *Zniewalaj ca moc kultury: artykuły i szkice z filozofii kultury, poznania i polityki*. Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toru , 2004, s. 44-55

TARANЕК, Olga. Kapłanka zbo na ironia. Współczesny romantyzm w wietle kulturowej teorii stereotypu. In KUBICKA, Halina-TARANЕК, Olga (red.) *Kody kultury. Interakcja, transformacja, synergia*. Sutoris, Wrocław, 2009, s. 399-409.

TODOROWA, Mariana. *Georgi Gospodinow: Ot Gaustina do Gradinarja*. Karina M, Sofia, 2009.

WELSCH, Wolfgang. *Nasza postmodernistyczna moderna*. Oficyna Naukowa, Warszawa, 1998.

WOLFF, Uwe. *Labyrinth*. Portál, Praha, 2003.

ródła internetowe:

DECZEWA, Wioleta. *Don uan w uhoto*. In Kultura, nr 25, 1. juni 2005. In http://www.kultura.bg/bg/print_article/view/11216

DECZEWA, Wioleta. *Tyga sys cwjat na szokolad*. In Kultura, nr 1, 14. januari 2010. In <http://www.kultura.bg/bg/article/view/16447>

DOJNOW, Plamen. *Skritija debat za postmodernizma w bylgarska literatura. Opit za projasnjawane*. In <http://www.slovo.bg/showwork.php3?AuID=143&WorkID=11458&Level=1>

KIROWA, Milena. *D.J. posred bylgarskija apokalipsis*. In <http://www.publicrepublic.com/magazine/2010/12/64970.php>

KONSTANTINOW, Wenceslaw. *Don uan prez pogleda na Maks Frisz*. In <http://litenet.bg/publish3/vkonstantinov/tvorchestvoto/frisch.htm>

TODOROWA, Mariana, „D. J.“ In

http://www.karinam.com/index_files/index.14.htm WASILEW, Wasil. *D.J. – realnost i fikcionalnost*. In <http://litclub.bg/library/kritika/vasilvasilev/dj.html>

WASILEWA, Krasimira, *Za uspehite i prowalite na na bylgarskite dramaturzi*.

„Za uspehite i prowalite na na bylgarskite dramaturzi“. In

<https://sites.google.com/site/teatralnow/dramaturgia>

ZLATAKOWA, Diana. *Apokalipsisyt – razkazi za kraja*. In

<http://www.litclub.com/library/kritika/zlatkova/prisustvia2.htm>