

Sylvia Siedlecka
**Poganki
i intelektualistki**

Instytut Sławistyki Polskiej Akademii Nauk
Fundacja Sławistyczna

POGANKI I INTELEKTUALISTKI
BOHATERKI BŁAGI DIMITROWEJ

INSTYTUT SLAWISTYKI POLSKIEJ AKADEMII NAUK
FUNDACJA SLAWISTYCZNA

SYLWIA SIEDLECKA

POGANKI I INTELEKTUALISTKI

BOHATERKI BŁAGI DIMITROWEJ



Warszawa 2012

Recenzje wydawnicze
ZDZISŁAW DARASZ i CELINA JUDA

Wydanie publikacji dofinansowane
przez Ministerstwo Nauki i Szkolnictwa Wyższego

Projekt okładki
MIROSŁAW RYSZARD MAKOWSKI

Redakcja
DOROTA LEŚNIEWSKA

Łamanie
DTP BEATA JANKOWSKA

© Copyright by Sławistyczny Ośrodek Wydawniczy
& Fundacja Sławistyczna
Printed in Poland

ISBN 978-83-89191-17-5

Sławistyczny Ośrodek Wydawniczy (SOW)
Instytut Sławistyki Polskiej Akademii Nauk
Pałac Staszica, ul. Nowy Świat 72, 00-330 Warszawa
tel./fax 22 827 17 41, tel. 22 657 28 49
sow-ispan@wp.pl, www.ispan.waw.pl

Orfeusz nie mógł wszak oczekiwać, by do końca świata dzikie zwierzęta ulegały czarowi jego muzyki. Jednocześnie można było chyba mieć nadzieję, że sam Orfeusz nie stanie się dzikim zwierzęciem.

Julien Benda, *Zdrada klerków*

SPIIS TREŚCI

WSTĘP	9
1. Bułgaria	14
Prostaczek i inteligent. Odrodzenie narodowe	14
Urzędnik i parweniusz	21
Komunizm – elity i polityka	27
2. Błaga Dimitrowa	35
<i>ROZDZIAŁ I: DZIECKO REWOLUCJI. POWIEŚĆ</i> <i>ПЪТЯБАНЕ КЪМ СЕБЕ СИ</i>	48
1. Rewolucja	48
Bohaterowie są zmęczeni	53
Magia powtórzeń	59
2. Inicjacja. W górach Orfeusza	63
Epifania kobiecości	69
3. Podróż do ojca	75
„Socegzystencjalizm”	80
Bułgarski romans rodzinny	84
<i>ROZDZIAŁ II: BUŁGARSKIE HETEROTOPIE. PO-</i> <i>WIEŚĆ ОТКЛОНЕНИЕ</i>	89
1. Ruiny pamięci	91
2. Muzeum i melancholia	105

3. Miasto-maszyna	110
4. Droga i ogród	115
 <i>ROZDZIAŁ III: DWA DRAMATY. БОГОМИЛКАТА</i>	
<i>І Д-Р ФАУСТИНА</i>	121
1. Oświecone poganki	126
2. Zranione uzdrowicielki i wieczna kobiecość	138
3. Bałkańska <i>femme savante</i>	149
 <i>ROZDZIAŁ IV: ЛИЦЕ – POWIEŚĆ MORALNEGO</i>	
<i>NIEPOKOJU</i>	159
1. „Cicha praca” bułgarskich intelektualistów	162
2. W Bułgarii nie ma cenzury	167
3. <i>Twarz</i>	176
4. Powieść moralnego niepokoju	182
5. Losy powieści po 1989 roku	197
6. Podsumowanie	199
 ZAKOŃCZENIE	201
BIBLIOGRAFIA	208
Summary	223

WSTĘP

Erwin Panofsky w eseju inspirowanym *Faustem* Goethego próbuje opisać dramat człowieka „żyjącego w wieży z kości słoniowej” oraz „chodzącego po ziemi”. Metafora wieży z kości słoniowej, oznaczająca „umysł wycofujący się z życia aktywnego w stan intelektualnego odosobnienia, strategię łagodnie ganioną za to, że zezwala na pogrążanie się w samolubnym błogostanie” [Panofsky 1971: 379], występuje we fragmencie mniej znanej, drugiej części *Fausta*. Goethe opisuje w niej zamkniętego w wieży herosa Lynceusa, skupionego na rozkoszy patrzenia, jaką daje mu oddalenie i dobra perspektywa widzenia świata na dole. Obserwację przerywa widok płonącej chatki Filemona i Baucis. To Faust, człowiek czynu, wciela w życie wielki plan modernizacji świata. Ceną za szczęście ludzkości ma być usunięcie drobnej przeszkody, którą uosabia para staruszków. Panofsky komentuje fragment *Fausta*: „W tych kilku wierszach Goethe zawarł tragedię człowieka żyjącego w wieży i człowieka chodzącego po ziemi. Ten ostatni może działać, nie dostrzeże jednak pułapek, które los i jego własne postępowanie nań zastawia. Mieszkaniec wieży ma moc dostrzegania; nie może działać, jedyne co może – to dostrzegać. W tym momencie poruszony został problem ‘odpowiedzialności społecznej’, która spada na lokatora wieży, nie mimo sytuacji, w jakiej się on znajduje, ale w jej konsekwencji. Wieża odosobnienia, wieża zapewniająca samolubny błogostan i równowagę ducha, wieża medytacji jest także wartownią. Mieszkaniec jej, gdy dojrzy niebezpieczeństwo zagrażające życiu lub wolności, ma szansę, a także obowiązek, nie tylko ‘przekazać sygnał dalej’, lecz wołać pełnym głosem w nadziei, że będzie usłyszany przez ludzi wokół” [Panofsky 1971: 385].

Dramat człowieka myślącego rozgrywa się po dziś dzień, ujawniając podobne napięcia jak opisane w dramacie Goethego, mimo że świat, w jakim żyje współczesny intelektualista, zmienił się zasadniczo. Zygmunt Bauman w pracy pod znamienym tytułem *Prawodawcy i tłumacze* próbuje określić rolę i znaczenie współczesnych elit intelektualnych w rzeczywistości społeczno-kulturowej, zmieniającej się wraz z nowym statusem wiedzy oraz dostępnością informacji. Bauman stwierdza, że obecnie

jedno z kluczowych przesunięć w usytuowaniu intelektualisty polega na przejściu od wizji intelektualisty jako prawodawcy na rzecz jego obrazu jako tłumacza, autora przekładu, który pomaga zrozumieć innym to, co nieczytelne, zakodowane, pomaga oswoić to, co obce i nieznanne. Bauman podkreśla z jednej strony, że bycie intelektualistą stanowi sprawę decyzji moralnej, odpowiedzialność za coś więcej niż dobre wykonanie roboty przydzielonej w społecznym podziale pracy. Odróżnia tym samym intelektualistę od innych wykształconych ludzi w społeczeństwie – uczonych lub artystów wysokiej klasy – właśnie przez podkreślenie „naddatku” w postaci misji, powołania wpisanego w tę profesję [Bauman 1998: 258]. Jednocześnie socjolog uczula na pułapki tkwiące w podziale ról społecznych na intelektualne elity oraz „lud, który czeka na kaganek oświaty”. Pojęcie ludu zrodziło się w umysłach elit jako sztuczny konstrukt, który miał z jednej strony wyodrębnić same elity, oddzielając je od innych warstw, a z drugiej usprawnić, przynajmniej w założeniu, komunikację między społeczeństwem a elitami, które odtąd mogły działać „w imię ludu”. Dzięki temu podziałowi nabierają one poczucia doniosłości własnej roli, przekonania o byciu potrzebnym społeczeństwu czy narodowi [Bauman 1998: 261].

Historia elit została napisana przez elity. Paradoks tkwiący u źródeł narracji na temat elit polega na tym, że nawet w próbach bezstronnego, naukowego opisu różnych aspektów życia, roli i znaczenia elit intelektualnych dochodzi do głosu niemożność wyjścia poza strukturę, do której unaukowienia pretendują poszczególni badacze. Wyrazem dążenia do uzyskania możliwie pełnego, pogłębionego obrazu jest z pewnością uwzględnienie faktu, że intelektualiści nie żyją w próżni, lecz są zawsze częścią swojej epoki i, wychodząc naprzeciw jej dylematom, pozostają w bliskiej łączności z innymi grupami, których legitymizacji potrzebują dla swojego istnienia. Brak umocowania postaw i ideowych poszukiwań intelektualistów w konkretnie czasu i miejsca oraz brak odniesienia do dylematów współczesności skazuje refleksję na jałową ogólnikowość.

Głębokie uwikłanie w siebie współczesną rzeczywistość widać już w przypadku grupy, stanowiącej swoisty pierwowzór późniejszych intelektualistów, gdyż samo pojęcie jest stosunkowo nowe. Chodzi o sofistów greckich, którzy jako filozofowie i płatni nauczyciele kształcili kadry dla demokracji ateńskiej i byli względnie niezależną grupą twórców poglądów filozoficznych oraz ideologii politycznych. Można zadać pytanie, czy pierwowzoru intelektualistów nie dałoby się odnaleźć nawet wcześniej,

np. w starożytnym Egipcie, gdzie istniała kategoria kapłanów-uczonych [Szczepański 1991: 128]. Sama nazwa „intelektualiści” pojawia się o wiele później u Francisa Bacona, w początkach XVII wieku, i posiada dość krytyczną wymowę: „Francis Bacon w książce opublikowanej po raz pierwszy w 1605 r. użył nazwy *intellectualists* na oznaczenie pewnej kategorii myślicieli, wyróżnionej już przez Heraklita, ‘szukających prawdy w swoich małych światach, a nie w wielkim i wspólnym świecie’. Nazwę *intellectualists* Bacon wprowadził na oznaczenie ludzi, którzy oderwali się od badania przyrody i eksperymentowania, a zagłębili w kontemplacji swojego umysłu i własnego świata wewnętrznego, którzy ‘żyją fikcjami własnego umysłu’” [Szczepański 1991: 128]. Za przełomowy moment w historii intelektualistów uznać można XVIII stulecie, kiedy we Francji pojawili się encyklopedyści. Oświecenie jako epoka kryzysu religijnego oraz obalania autorytetów stworzyło podatny grunt dla tworzenia się grupy, która mogłaby wyjaśnić nowe miejsce człowieka w świecie. Ta właśnie epoka naprawdę nobilitowała intelektualistę, czyniąc go wyrazicielem ducha czasu. Francuscy encyklopedyści, samych siebie nazywający *les philosophes*, zaproponowali nowe narzędzia interpretacji świata, oparte na metodzie rozumowej. Byli oni tyleż dziećmi własnej epoki, przenikniętymi jej pulsem i czującymi jej potrzeby, co ojcami nowych czasów, którzy wyposażali ludzkość w narzędzia rozumienia współczesności. Paul Johnson w pracy o „najważniejszych intelektualistach w historii świata” za pierwszego intelektualistę w dziejach uznał Jana Jakuba Rousseau. Wychodził z założenia, że nikt wcześniej tak bardzo nie „przemeblował ludzkiego umysłu” i nikomu nie udało się zmienić tak wielu fundamentalnych założeń człowieka cywilizowanego [Johnson 1998: 11].

W XX wieku, w politycznie podzielonej Europie, na nowo próbowano określać miejsce intelektualisty. Próby opisu w dużej mierze opierały się na kolejnych reinterpretacjach figur „człowieka w wieży z kości słoniowej” i „człowieka żyjącego na ziemi”, opisanych w *Fauście* Goethego. Wiza koncentrująca się zwłaszcza na duchowym i misyjnym aspekcie, tzw. powołaniu intelektualisty, dominowała w Rosji przed rewolucją 1917 r. oraz wśród dysydentów w reżimach komunistycznych. Jednego z nowych odczytań roli intelektualisty dokonał po pierwszej wojnie światowej włoski marksista Antonio Gramsci, który stwierdził potrzebę zwiększenia w społeczeństwie liczby intelektualistów organicznych, tj. „zwykłych” ludzi, którzy nie tracą kontaktu ze swoim środowiskiem, przyczyniając się do jego oświecenia i rozwoju. Według Gramsciego dotychczasowi

intelektualiści (tzw. tradycyjni) realizowali postulat starcia idei tylko na płaszczyźnie intelektualnej, dystansując się od walki w wymiarze materialnym i zachowując tym samym wiele z idei panujących w społeczeństwie. Nowy typ, intelektualista organiczny, nie miał być tylko obserwatorem, odseparowanym od reszty społeczeństwa, lecz zaangażowanym rewolucjonistą, opierającym swoje idee na walce klasowej, a przede wszystkim zdolnym do przeciwstawienia się argumentom obrońców systemu [Gramsci 1971: 3–23, cyt. za Даскалов 1998: 29].

Geneza i etapy wyodrębniania się elit intelektualnych w kontekście wschodnio- i zachodnioeuropejskim determinują w dużym stopniu dobór metodologicznych narzędzi badawczych. Podczas gdy społeczno-polityczny kontekst nie jest decydujący w przypadku badania zachodnich elit intelektualnych (można wykorzystać narzędzia teoretyczne czy nawet filozoficzne), to jest jednym z podstawowych, gdy chodzi o badanie procesów związanych z ich powstaniem i dojrzewaniem na wschodzie Europy (tu nie można pominąć metodologii nauk historycznych i socjologii). Definicja elity na Zachodzie jest dość przejrzysta: osoby pracujące w tzw. zawodach nieprodukcyjnych włącza się do stanu mieszczańskiego, co automatycznie sprawia, że termin „intelektualiści” zarezerwowany jest dla górnej, wąskiej i opiniotwórczej warstwy inteligencji. Intelektualiści to – przynajmniej w założeniu – elita inteligencji, najbardziej wpływowa grupa osób dysponujących władzą w świecie idei. „Fabrykanci idei” w mniejszym zakresie niż inteligencja podlegają uwarunkowaniom społeczno-politycznym. Porównując elity intelektualne i inteligencję, Małgorzata Kowalska stwierdza, że intelektualista określany jest tylko przez użytek, jaki czyni ze swojego umysłu, albo przez stosunek, w jakim pozostaje do otaczającej rzeczywistości i świata idei [Kowalska 2000: 215].

Nowy kontekst do rozważań o inteligencji wprowadza perspektywa postkolonialna. Ukraiński badacz Andrij Pawłowicz, tworząc typologię inteligencji według klucza postkolonialnego, wyróżnił trzy podstawowe modele inteligencji narodowych: imperialną, postkolonialną ustabilizowaną oraz postkolonialną niestabilną¹. Pierwszy model dotyczy elit inte-

¹ Do stabilnego modelu postkolonialnego należałaby np. inteligencja polska, czeska i słoweńska, do nieustabilizowanego np. białoruska, ukraińska i słowacka [Pawłowicz 2000: 139]. Trójdzielny podział ma charakter orientacyjny: na przykład polska inteligencja od początków swego istnienia łączyła cechy typowe dla inteligencji imperialnej i postkolonialnej, z przewagą tych ostatnich. Jednak złożona sytuacja geopolityczna, jaka towarzyszyła narodzinom elit w Europie Środkowej i Wschodniej, nadaje ich statusowi wspólny problematyczny

lektualnych mocarstw, które w XIX wieku prowadziły, lub prowadzą nadal, politykę kolonizacyjną. To najbardziej stabilny model społeczny, który również intelektualistom zapewnia trwałe miejsce w strukturze, dając im dodatkowo poczucie misji wobec narodów kolonizowanych, wynikające z przekonania o cywilizacyjnej wyższości. Co zaś do obu pozostałych modeli inteligencji postkolonialnej, łączy je to, że proces ich wyłaniania, dojrzewania i działalności jest ściśle zespolony z ideą narodową. Grupa inteligencji, która bierze na siebie zadanie budzicieli narodowych, wykonuje misję związaną z poczuciem odpowiedzialności za przetrwanie własnych narodów. Wiąże się ona z koniecznością połączenia przerwanych ogniw ciągłości kulturowej, kodyfikacją pojęć i kategorii stanowiących podstawę istnienia wspólnoty narodowej.

Ustabilizowany wariant inteligencji postkolonialnej cechuje etapowość działania na rzecz idei narodowej. Faza zjednywania narodu dla tej idei przypada na okres przed wyzwoleniem politycznym, ewentualnie na początkowe fazy po wyzwoleniu narodu. Kiedy uda się zdobyć dla niej szerszy oddźwięk, można zająć się innymi, wyspecjalizowanymi zagadnieniami jak: kodyfikacja języka, kultura narodowa, koncepcje polityczne, ekonomia i gospodarka, oraz niezwykle istotnym aspektem samookreślenia wobec ponadnarodowych zewnętrznych struktur [por. Hroch 2003: 79–84].

W najmniej korzystnym położeniu, według Pawłowicza, ma się znajdować inteligencja postkolonialna w wariantcie nieustabilizowanym. Jednym z kluczowych doświadczeń narodu, do którego należy, jest sytuacja zagrożenia ze strony imperiów, kwestionująca status idei narodowej, a co za tym idzie, problematyzująca również status elit narodowych [Pawłowicz 2000: 139–147]. W tym wariantcie działa zasada błędnego koła polegająca na niemożności wyzwolenia się wspólnoty z agitacyjnego etapu realizacji idei narodowej. W obliczu niestabilności pojęć i wyobrażeń, które kształtują wspólnotę, naród znajduje się w stanie permanentnej niedojrzałości, natomiast jego elity narodowe wciąż powracają do punktu wyjścia. Nie mogą one przejść do kolejnych faz działania (kulturowej, politycznej), lub podchodzą do nich z nieodkrytymi fazami wcześniejszy-

rys. Nieoczywistymi kategoriami było i to, co swoimi wysiłkami wspierali (naród), jak i oni sami jako grupa (elita intelektualna). Autonomię elit podważały z jednej strony władze polityczne, pragnące zapobiec emancypacji młodego narodu, z drugiej – społeczeństwo, które nie zawsze chciało słuchać ideologów, bo wygłaszali rzeczy zbyt nowe bądź zbyt abstrakcyjne [Pawłowicz 2000: 142].

mi. Przebywanie w orbicie imperium wpływa często na kształt i kierunek ideowych poszukiwań inteligencji. Jego obecność, jakkolwiek może mieć charakter pozytywny, stymulujący procesy modernizacyjne, ewolucję ideową, dojrzewanie młodego narodu, posiada również – z racji wpisanej w ów układ zależności – opresywny, pejoratywny wymiar. Dotyczyć on może realnego zagrożenia, dominacji, np. militarnej czy politycznej, ale może też zostać przesunięty w sferę mniej dosłowną, przybierając formę kolonizacji symbolicznej. Polityczna autonomia, związana z posiadaniem przez naród państwowości, właściwe symbole narodowe czy kultura tworzona w języku narodowym nie oznaczają w sposób automatyczny dojrzałości narodu. Postkolonialne dziedzictwo może przenieść się na sferę idei i przejawiać się w powierzchowności, chaosie czy sztuczności tworzących ją kodów.

1. Bułgaria

Prostaczek i inteligent. Odrodzenie narodowe

W bułgarskiej humanistyce sposoby używania pojęć „inteligent” oraz „intelektualista” ujawniają chaos terminologiczny. Na problem z definiowaniem tych pojęć wskazuje bułgarska badaczka Natalia Christowa, twierdząc, że do dziś nie wypracowano definicji, które odróżniałyby od siebie tak różne terminy, jak „intelektualista” i „inteligent” (wewnątrz nich również kategorie polityczne, np. „dysydent”), przez co stosowane bywają w dowolnych kontekstach, często zamiennie. Konstruktywną debatę o statusie elit w Bułgarii utrudniają dodatkowo nakładające się na siebie dwa dyskursy, totalitarny i posttotalitarny. Współcześnie określenie „inteligent” jest często uważane za pozostałość terminologii narzuconej przez Związek Radziecki w okresie komunizmu, wskutek czego bardziej popularny jest „intelektualista” – utożsamiany z zachodnim, francuskim kontekstem, aczkolwiek stosowany niekonsekwentnie, bez świadomości semantyki samego słowa [Христова 2005: 32–33]².

² Używając terminu „inteligencja” w niniejszej rozprawie, mam na myśli zwłaszcza tę część inteligencji bułgarskiej, którą tworzą przedstawiciele zawodów nieprodukcyjnych oraz

Inteligencja bułgarska jako odrębna grupa społeczna pojawiła się, podobnie zresztą jak samo pojęcie, w XIX wieku. Wcześniej można było mówić o grupie wykształconych Bułgarów, których liczba zmieniała się zależnie od epoki, podobnie jak stopień wykształcenia, sytuujący daną osobę w gronie elit. Podczas gdy w XVI–XVII wieku mógł to być człowiek umiejący czytać i pisać, w wieku XIX była to już osoba wyedukowana, czasem za granicą, często ekspert o pogłębionej wiedzy specjalistycznej. Jak pisze Nikołaj Genczew, w średniowieczu jedną z głównych cech wyróżniających ówczesne elity intelektualne – a w ich skład wchodził wówczas głównie kler i duchowieństwo – była ich ograniczona autonomia, mająca charakter zarówno formalny – czyli zależność od struktur kościelnych, jak i intelektualny, co wiązało się ze zogniskowaniem świata idei wokół życia religijnego. Ówczesne elity intelektualne skupiały się wokół Cerkwi, przy czym sama działalność kulturalna, intelektualna i edukacyjna wykształconych Bułgarów stanowiła w okresie długiego średniowiecza aktywność niejako dodatkową, traktowaną jak swoisty luksus. Podstawowa działalność osób wykształconych wiązała się z pracą w strukturach kościelnych: z odprawianiem nabożeństw, animacją życia społeczności skupionej wokół kościołów, z administracją. Inaczej sprawy się miały w Bizancjum, gdzie liczna grupa kanoników, pisarzy, teologów oraz osób spoza struktur kościelnych, jak sędziowie, adwokaci, badacze starożytności, tworzyła środowisko podatne na przepływ idei i dialog światopoglądowy, a tym samym stwarzała warunki szybszego rozwoju społeczno-kulturowego [Генчев 1987: 135].

Niemal pięćset lat panowania tureckiego sprawiło, że między wiekiem XV a XVIII rozwój bułgarskiego życia kulturalnego uległ gwałtownemu zahamowaniu. Zerwanie ciągłości politycznej przyniosło za sobą przerwanie *continuum* kulturowego, co dotyczyło zwłaszcza tzw. kultury wysokiej, tworzonej przez elity i adresowanej do elit. Ubóstwo infrastruktury oświatowej oraz sieci placówek podtrzymujących i pielęgnujących rodzimą pamięć, tradycję, kulturę sprawiło, że zaczęła zanikać warstwa ludzi wykształconych i rozpoczął się okres stagnacji, w którym

której działalność związana jest ze światem idei, a nie łączy się bezpośrednio z dziedzinami takimi, jak polityka, ekonomia czy gospodarka. Bułgarskie słowo „народ” oznacza zarówno „naród”, jak i „lud”, co wskazuje na genezę samego narodu, ale też na hierarchizację różnych grup społecznych, gdzie inteligencja – jako wywodząca się z ludu – zajmuje pozycję nie do końca autonomiczną. O kategorii narodu Jolanta Sujecka pisze, że jest jedną z tych, które w zasadniczy sposób różnicują polski i bułgarski kontekst kulturowy [Sujecka 2007: 159–167].

nie powstały znaczące dzieła sztuki, literatury czy nauki. Jedną z nielicznych grup z wyższym (teologicznym) wykształceniem byli przybywający na tereny Bułgarii katolicki misjonarze [Генчев 1987: 136]. Przestrzenia kultywowania rodzimej historii i kultury stały się od 1396 r. do XVIII w. klasztory, gdzie podtrzymywano tradycję prawosławną, rodzime piśmienictwo i ikonopisanie³. Fakt, że były one niemal wyłącznym ośrodkiem bułgarskiej duchowości, sprawiał, iż krąg ludzi wykształconych nadal stanowiły osoby ściśle związane z Cerkwią Prawosławną, a zwłaszcza jej niższe hierarchicznie warstwy: mnisi, popi, nauczyciele, kopiści świętych ksiąg. Często nie posiadali oni solidnego wykształcenia, byli samoukami, a status ludzi wykształconych przypadał im z racji umiejętności pisania i czytania po grecku lub starosłowiańsku [Генчев 1987: 136–137]⁴.

Początki kształtowania się bułgarskiej inteligencji jako odrębnej grupy społecznej przypadają w Bułgarii na koniec XVIII wieku, zbiegając się z początkiem bułgarskiego odrodzenia narodowego, a tym samym z wyłanianiem pojęć takich, jak naród, duch narodowy czy specyfika narodowa. Pierwsze pokolenie Bułgarów z wykształceniem innym niż teologiczne pojawiło się na początku XIX wieku. Wobec braku szkolnictwa bułgarskiego byli to ludzie wyedukowani głównie w szkołach greckich, przez pierwsze dziesięciolecia wykonujący pionierską pracę na polu rodzimej kultury i języka. Warto uściślić, że nie wszyscy wykształceni Bułgarzy z pierwszych czy późniejszych pokoleń okresu odrodzenia narodowego poczuli się do misji budzenia świadomości narodowej. Pomijając oczywistość pewnych zjawisk, choćby to, że samo pojęcie misji jest dość mgliste (misję pełnić mogli równie dobrze aptekarze czy urzędnicy, jak inteligencja reprezentująca zawody nieprodukcyjne), trzeba też wspomnieć o dużej liczbie „zaginionych” inteligentów, którzy po zdobyciu wykształcenia powracali do tradycyjnych zajęć i w pewien sposób na powrót się uwstecznieli intelektualnie, czemu nie była w stanie przeciwdziałać bardzo wąta sieć instytucji pobudzających inteligencję do samorozwoju i pogłębiania nabytej wiedzy. Cześć osób wyedukowanych za granicą nie wracała do Bułgarii, albo po powrocie odbierała swój kraj jako gorszy,

³ W XIX wieku klasztory staną się również ważnymi ośrodkami bułgarskiego ruchu narodowego. Będą się w nich spotykać lub ukrywać bułgarscy rewolucjoniści i działacze odrodzeniowi, m.in. Christo Botew.

⁴ Wiąże się to też z faktem, że w hierarchii kościelnej Bułgarzy nie byli dopuszczani do sprawowania wyższych urzędów, które obsadzano greckimi dostojnikami kościelnymi.

obcy, z którym przestawała się identyfikować. Wreszcie dla wielu Bułgarów wykształcenie było sprawą ambicji, kariery zawodowej, awansu społecznego. Wzrost samoświadomości zaowocował jednak tym, że wykształceni Bułgarzy zaczęli się angażować w przedsięwzięcia wspierające ideę kulturowej autonomii: nauczanie w języku bułgarskim, rozbudowę sieci rodzimych szkół, instytucji kultury czy placówek naukowych.

Zależność, w jakiej znajdowała się Bułgaria do 1878 r., posiadała zasadniczo dwa plany. Pierwszy wiązał się z polityczno-gospodarczą podległością wobec Turcji, drugi zaś z grecką dominacją religijną i kulturową, a po części ekonomiczną nad Bułgarami. W imperium osmańskim Grecy zajmowali najwyższe stanowiska w hierarchii kościelnej, a w ślad za tym posiadali znaczne wpływy ekonomiczne, utwierdzając uboższych Bułgarów w poczuciu „gorszości”. Trudno jednak rolę Greków czy Turków w historii dojrzewania bułgarskiej inteligencji oceniać jednostronnie za pomocą postkolonialnych kategorii dominacji i podległości. Grecy w pośredni sposób przyczynili się do przebudzenia bułgarskiej tożsamości narodowej. Demonstrowana przez nich wyższość wobec Bułgarów i lekceważący stosunek do bułgarskości jako takiej doprowadziły do zrodzenia świadomości narodowej, budowanej właśnie na opozycji Bułgar – Grek [Даскалов 1998: 238–239]⁵. Ponadto, w greckich szkołach uczyło się pierwsze pokolenie bułgarskiej inteligencji, niedysponujące wówczas jeszcze siecią szkolnictwa bułgarskiego. Złożony wymiar wkładu greckiego do historii bułgarskiej inteligencji podkreśla Rumen Daskałow, stwierdzając, że nie do przecenienia w procesie bułgarskiego rozwoju narodowego i kulturowego była rola greckich szkół świeckich (oferujących zupełnie inny poziom wiedzy niż bułgarskie szkoły przyklasztorne), w których kształcili się młodzi Bułgarzy, nabywając wiedzę na temat nowych idei, również idei narodowej [Даскалов 1998: 238; por. Dąbek-Wirgowa 1995].

Jak pisze polska badaczka Elżbieta Solak, w pierwszej połowie XIX wieku charakterystyczna była koegzystencja szkół starego typu, tzw. wyznaniowych (*килийни училища*), w których nauce pisania i czytania towarzyszyła pamięciowa metoda opanowywania tekstów liturgicznych, ze szkołami świeckimi, gdzie oprócz nauki religii były zajęcia z rachunków, geografii, historii oraz języków obcych. Istniało powszechne przekonanie,

⁵ W kolejnych dziesięcioleciach, mniej więcej od połowy XIX wieku, rola Grecji będzie się stopniowo zmniejszać na rzecz Rosji, która stanie się ważnym centrum intelektualnym i ideowym dla kolejnych pokoleń bułgarskich inteligentów [Генчев 1987: 138].

że te pierwsze reprezentowały niższy poziom, choć udało się im przetrwać do końca epoki odrodzenia narodowego. Zamożniejsi Bułgarzy uczyli się w szkołach greckich typu świeckiego. Niekiedy zakładali je sami i wówczas językiem pomocniczym był bułgarski, ponieważ nauczyciele i uczniowie byli Bułgarami. Szkoły te często dostosowywano do programu przydatnego dla sfery kupiecko-rzemieślniczej, toteż często nauczano tam arytmetyki, języków obcych i zasad dobrego wychowania [Solak 2009: 22].

Dojrzewanie bułgarskiej inteligencji było zjawiskiem bardzo złożonym i wielopoziomowym. O sytuacji wiele mówią jej warunki życia w XIX wieku⁶. Na przykład stylem życia, statusem społecznym i sposobem pracy nauczyciele nie różnili się od chłopstwa czy drobnych rzemieślników w ośrodkach miejskich. Dla wielu z nich patriarchalny model życia pozostawał tym, z którym nadal się identyfikowali. Wewnętrzne pęknięcie w łonie inteligencji przełożyło się z czasem na sposób konstruowania analiz i interpretacji świata, w którym sąsiadować miały ze sobą różne perspektywy odsłaniające powierzchowność asymilacji intelektualnych prądów. Ujawniły one również amorficzny i umowny status samej grupy, bowiem bułgarski inteligent miał – zależnie od środowiska, w którym żył – tyle samo wspólnego z mieszczaninem, co i z chłopem. Szczegół przebytej edukacji nie oznaczały odcięcia się od praktyk niewykształconej części społeczeństwa. Wierzenia i obyczaje pokazywały często powierzchowność asymilacji nowych wzorców przez pierwszych inteligentów, którzy – mimo że mieli za sobą doświadczenia nauki w szkole lub uczelni – wybierali modele głębiej zakorzenione w rodzimej tradycji. Skłaniali się często do objaśniania świata przez pryzmat pogańskiej magii, na przykład zaklinając deszcz w czasie suszy, czy wizyty u znachora, a nie

⁶ Około połowy XIX wieku inteligencja odrodzeniowa ukształtowała się jako wyrazista i odrębna grupa, składająca się z trzech podgrup:

1) Najslabiej wykształconą grupę tworzą byli uczniowie szkół bułgarskich lub niższych szkół świeckich, a więc nauczyciele wychowania podstawowego, niżsi duchowni. Od lat 30. do 70. XIX wieku jest ich około 5000–6000.

2) Osoby ze średnim lub specjalistycznym wykształceniem, czyli duchowni, byli uczniowie seminariów, urzędnicy związani z handlem, osoby związane z Cerkwią, głównie żyjący w miastach – w sumie około 1000 osób.

3) Inteligencja z wyższym wykształceniem, którą stanowią wyżsi duchowni, około 100 lekarzy i aptekarzy, kilkudziesięciu malarzy, redaktorów pism, pisarzy, publicystów, urzędników państwowych – w sumie około 600 osób [Генчев 1987: 138–139].

u lekarza z dyplomem, choć ci zaczęli się już w Bułgarii pojawiać [Генчев 1987: 142]⁷.

Dopiero grupa najlepiej wykształconej dziewiętnastowiecznej inteligencji bułgarskiej żyła na wyższym stopie, posiadając finansowe zaplecze, gwarantowane bądź to posadami w instytucjach państwowej administracji, bądź to dochodami z handlu. Tę wąską grupę tworzyli ludzie z wyższym wykształceniem, często edukowani za granicą, mieszkający zwykle w dużych ośrodkach miejskich⁸.

Z kilku powodów warunki rozwoju aktywności pierwszych pokoleń bułgarskiej inteligencji były ogólnie niesprzyjające. Zerwanie bułgarskiej ciągłości kulturowej oraz odłączenie Bułgarii od myśli europejskiej utworzyły w bułgarskiej tradycji wyrwę, będącą przeszkodą w emancypowaniu się bułgarskich elit. Pisząc o drodze inteligencji odrodzeniowej, Nikołaj Genczew podkreśla tę znaczącą nieobecność oraz jej długofalowe skutki. W okresie, kiedy Bułgaria była częścią imperium osmańskiego, a Europa przeżywała Renesans, Barok i Oświecenie, miały miejsce duchowe i intelektualne rewolucje kształtujące ludzką wyobraźnię i nową siatkę pojęć, zaszły głębokie zmiany w strukturze społeczno-ekonomicznej, jak np. wyjście z feudalnego i wejście w demokratyczny model rządów, pojawienie się burżuazji jako silnej grupy społecznej, modernizacja ekonomiczno-gospodarcza, industrializacja i nastanie gospodarki wolnorynkowej.

⁷ Źródeł nakładania się kodów religijnych, parareligijnych i pogańskich należy upatrywać w formach duchowego życia, jakie towarzyszyły Bułgarom w imperium osmańskim, kiedy to – jak pisze Teresa Dąbek-Wirgowa – jedynym sposobem duchowego życia były praktyki cerkiewne, stopione z obrzędem i obyczajem ludowym, zaś „więź ponadlokalną wytwarza jedynie prawosławie. Całe późne średniowiecze bułgarskie można by określić jako kulturę ludowego prawosławia, z jednym zastrzeżeniem, że mimo zerwania więzi z oficjalnym piśmiennictwem państwowo-kościelnym autorytet coraz mgliściej pamiętanej ‘wysokiej’ tradycji pozostaje nienaruszony aż do XIX wieku” [Dąbek-Wirgowa 1997: 97–98]. Podobną refleksję wygłasza też bułgarska badaczka Rumiana Radkowa: „Религиозната нравственост на православието действа върху съзнанието на хората предимно като сбор от догматични постулати и предписания, докато традиционно-патриархалната се предава главно практически. Тези два компонента в развитието си са в непрекъснато противопоставяне и взаимопроникване и оформят тип нравственост, който отговаря на характеристиките за морала от епохата на средновековието” [Радкова 1995: 11].

⁸ Oprócz wcielania w życie idei narodowej, zasługą tej grupy jest między innymi: powołanie do życia nowobułgarskiego szkolnictwa, działalność wydawnicza, literacka, kodyfikacja języka bułgarskiego, pierwszy elementarz z 1924 r., wspieranie walki o niezależność kościelną, pielęgnowanie tradycji kultywowanej w cerkwiach i klasztorach itd. [Генчев 1987: 143–144].

W momencie dołączania na powrót do Europy w XIX wieku wykształceni Bułgarzy, jeśli odwoływali się do Europy jako źródła, to występowali z pozycji kulturowego zapóźnienia i cywilizacyjnego zacofania. Akcentując usytuowanie „w tyle” za Europą, co stanie się ważnym motywem wielu dziewiętnasto- i dwudziestowiecznych tekstów humanistycznych, Genczew pisze: „Kto nie weźmie pod uwagę tragicznych uwarunkowań naszej historii, ten nie zrozumie inteligencji bułgarskiej i będzie oscylował między skrajnościami, polegającymi z jednej strony na przedstawianiu jako arcydzieła kulturowych półproduktów, z drugiej, na piętnowaniu bułgarskiej inteligencji za nieuctwo i zacofanie” [Генчев 1987: 136]⁹.

Dążenie do rozwoju siłą rzeczy musiało się wiązać z rozpoznaniem własnej pozycji wyjściowej, uznania ograniczeń kulturowo-cywilizacyjnych, ważnych luk do zniwelowania. Bułgarski badacz Wasil Prodanow, analizując figurę cywilizacyjno-kulturowego „doganiania”, zauważa, że słabiej rozwinięte państwa posiadają stosunkowo wąskie pole wyborów historycznych. Są one niejako zmuszone do tego, by „doganiać”, bo po kształtującym się przez kilka ostatnich wieków układzie sił odziedziczyły słabszy potencjał ekonomiczny, polityczny, wojskowy. Znajdują się w sferze wpływu dużych, silnych, rozwiniętych państw, które bezpośrednio, za pomocą strategii kolonialnych i neokolonialnych, lub niebezpośrednio, poprzez rynek światowy czy media, narzucają im własne modele rozwoju dotyczące różnych aspektów życia, wpływając również na ich wybory związane z interpretacją własnej historii [Проданов 2004: 29].

Bułgarska inteligencja odrodzeniowa na różne sposoby próbowała uzasadnić dysproporcję między europejskością a bułgarskością. Stosowane strategie wiązały się zwykle z dowartościowaniem rodzimej kultury, przy jednoczesnej dyskredytacji europejskości. Obie znajdują odzwierciedlenie w zjawisku, które bułgarski badacz Aleksander Kiosew, odwołując się do literatury jako produktu określonej kultury, określił mianem „samokolonizujących się literatur”, włączając do nich również bułgarską [Кьоцев 1998].

„Samokolonizująca się literatura” jest obrazem chwiejnej i traumatycznej tożsamości i objawia się w określonych zabiegach narracyjnych. Do głównych należy nadinterpretacja oraz duch tezy unoszący się nad tekstem. Autor należący do „samokolonizującej się kultury” odczuwa przymus au-

⁹ Por. też H. Апетов [1995], który analizuje różne strategie oswajania bądź negowania europejskości przez działaczy bułgarskiego odrodzenia narodowego.

topotwierdzenia, udowodnienia swojej racji, tworząc w tym celu karkołomne uzasadnienia dla prawdziwości przekazu: dzieła, idei czy samego siebie. Ta postawa diametralnie różni go od autora literatury o stabilnej tożsamości, który czuje się zwolniony z przymusu kompensacji i częściej pozostawia w swoim utworze przestrzeń dla miejsc niedookreślonych.

Urzędnik i parweniusz

Przypadające na rok 1878 powstanie niezależnego Księstwa Bułgarii umożliwiło sformalizowanie i centralizację życia kulturalnego oraz szkolnictwa. W miejsce rozproszonych działań pojedynczych grup zaczęły się pojawiać placówki i organizacje składające się na polityczną, kulturalną i edukacyjną sieć instytucjonalną. Jej stopniowy rozwój umożliwił powstanie między innymi: pierwszej opery narodowej, muzeum narodowego, biblioteki narodowej czy finansowanej przez państwo akademii nauk. Szczególną rolę wśród bułgarskich ośrodków miejskich odegrał Płowdiw, miasto w środkowej Bułgarii, stanowiące w okresie odrodzenia narodowego (1762–1878) ważne centrum gospodarcze w europejskiej części imperium osmańskiego. Obcujący z kulturą europejską mieszcianie płowdiwscy przyczyniali się do rozkwitu oraz rozbudowy miasta. W Płowdiwie w 1839 r. powstała pierwsza szkoła bułgarska, w 1862 r. powołano do życia pierwszą drukarnię i wydawnictwo Christa Danowa, natomiast założony tam teatr o nazwie „Luksemburg” był pierwszym profesjonalnym teatrem bułgarskim. Po wyzwoleniu Bułgarii miasto pozostało ważnym ośrodkiem administracyjnym i kulturalnym autonomicznej Rumelii Wschodniej, wychodziły tu pierwsze czasopisma naukowo-literackie: „Hayka” („Nauka”, 1881–1884) i „3opa” („Zorza”, 1885) [S. Siedlecka, *Płowdiw*, w: Szwat-Gyłybow (red.) 2011: 222–223].

Możliwość oficjalnego istnienia instytucji, zwłaszcza badawczo-naukowych, oraz wsparcia ich działalności przez państwo pomogły w stworzeniu naukowych specjalizacji, otwierających pole dla profesjonalnych badań nad bułgarską historią i etnografią, językiem i literaturą [Даскалов 1998: 245–246]¹⁰. Pierwszy bułgarski uniwersytet założony został w 1889 r.

¹⁰ Rocznik statystyczny Księstwa Bułgarii podaje, że wśród inteligencji wyjątkowo duży był odsetek osób pracujących w zawodzie nauczyciela, natomiast niezwykle niski tych zawodów, które wymagały rozwiniętego podłoża gospodarczo-ekonomicznego (nauki ścisłe).

i w początkowych latach swojego istnienia skupiał przede wszystkim studentów nauk humanistycznych. Mimo powołania do życia bułgarskiej państwowej uczelni wielu Bułgarów nadal kształciło się za granicą, ponieważ rodzima placówka, nie dysponując jeszcze dobrze wykształconą kadrą, posiadała dużo mniejszy prestiż niż uczelnie zagraniczne. Tak więc do Francji jeździli Bułgarzy na studia medyczne i prawnicze; do Austrii, by studiować medycynę i nauki inżyniersko-techniczne; w Szwajcarii największą popularnością cieszyły się akademie medyczne i politechniki; w Moskwie i Sankt Petersburgu – medycyna, prawo, teologia i filozofia. Owe podróże bułgarskiej inteligencji to zarazem zapis wędrówki idei. Choć niewątpliwie wiele wyborów szkół miało charakter przypadkowy lub pragmatyczny, uwagę zwraca szczególna popularność niemieckich uczelni, zwłaszcza Lipska. Na przełomie XIX i XX wieku studiowało tam tyłu Bułgarów, co w Austrii, Węgrzech i Francji razem wziętych. Przy czym największą grupę stanowili bułgarscy adepci nauk ścisłych i przyrodniczych, jak również studenci pedagogiki, historii i filozofii [Todorova 1987: 80–81, cyt. za Даскалов 1998: 252]. Jako centrum kształcenia bułgarskiej inteligencji Niemcy zastąpiły w tym czasie Francję czy Rosję, których rola była dominująca podczas odrodzenia narodowego [Генчев 1987: 153].

Pierwsze dekady XX wieku to okres pojawienia się wielu wybitnych osobowości w grupie bułgarskich elit oraz ważnych dyskusji na temat tzw. psychologii narodowej. Autorzy próbowali na różne sposoby odpowiedzieć na pytanie o zbiorową tożsamość Bułgarów, w tym inteligencji (nie używano pojęcia „elity”, bo sama inteligencja nadal była kategorią młodą). Jednym z pierwszych, którzy podjęli temat kondycji bułgarskiej inteligencji, był Krystio Krystew – czołowa postać bułgarskiego modernizmu, należący do proeuropejskiego kręgu związanego z czasopiśmem „Мисъл” (Myśl). W esej z 1898 r. analizuje on problem społecznego charakteru bułgarskiej inteligencji. Podczas gdy w jednych narodach istnieje silne i niejako naturalne poczucie narodowej odpowiedzialności, a w modelach mniej stabilnych – odmiana szowinizmu czy narodowo-religijnego fanatyzmu, w Bułgarii „nie ma nic”, stwierdza Krystew.

Nadal jednak w epoce „burżuazyjnej”, jak określany bywa okres istnienia Księstwa Bułgarskiego, odsetek inteligencji jest drastycznie niski w porównaniu z innymi, zwłaszcza zachodnimi, państwami i wynosi zaledwie 3–3,5% społeczeństwa. Dla porównania, w pierwszych trzech dziesięcioleciach XX wieku „inteligencja” (liczona pod względem podobnych zawodów i kryteriów) w Stanach Zjednoczonych tworzyła 23,9% ogółu społeczeństwa, w Niemczech 19,9%, w Czechosłowacji 7,7% [Por. Даскалов 1998: 253].

Antyideowość cechuje zwłaszcza grupę młodej inteligencji. Porównując pokolenia „starych” i „młodych”, autor pozostaje sceptyczny wobec obu: pierwszych ocenia jako ogarniętych ideową martwością, natomiast dążenia drugich określa jako koniunkturalizm, pęd za karierą i społeczno-materialnym awansem w młodym Księstwie Bułgarskim. Krystew pisze: „Никоя друга държава не е в основа тъй гнила – тъй развратена, тъй хищническа, тъй антисоциална” [Кръстев 2003: 375].

Ćwierć wieku później, w jednym z kluczowych tekstów międzywojnia *Нашата интелигенция* Bojan Penew konstatuje, iż bułgarska inteligencja nadal pozostaje amorficzna i nie posiada własnej historii [Пенев 1924, cyt. za Еленков, Даскалов (red.) 1994: 131]. Wskazując na istniejące i potencjalne inspiracje dla bułgarskiej inteligencji, Penew stwierdza, że w czasach mu współczesnych nadal są one powierzchowne, wybierane w sposób nieselektywny i nie zawsze odpowiedni do transponowania na rodzimy grunt. Proces dojrzewania bułgarskiej inteligencji powinien polegać na uczeniu się od „starszych”: od Niemców praktycyzmu i wnikliwości, lekkiego stylu i ducha uniwersalizmu od Francuzów, a idealizmu od Rosjan. Edukacja pomogłaby nie tylko wzbogacić rodzimą inteligencję, ale wysubtelnić tę grupę pod względem ideowym i duchowym, tonując jej prostacki, parweniuszowski praktycyzm, który według Penewa należy do głównych wad bułgarskiego charakteru narodowego [Пенев 1924, cyt. za Еленков, Даскалов (red.) 1994: 143].

Bardziej afirmatywny stosunek do bułgarskości ma Najden Szejtanow, który w swojej pracy z 1931 r. pt. *Сексуалната философия на българина* przywołuje poruszany często problem oddzielenia inteligencji od narodu, wsi od miasta. Według filozofa kultury proces ten rozpoczął się w IX i X w. wraz z intensyfikacją wpływów bizantyńskich. Za główną przyczynę rozejścia między narodem a jego elitami intelektualnymi uważa Szejtanow wyparcie z obszaru kultury tematu płci i płciowości, czego dokonała bułgarska warstwa wykształcona, asymilując obce (zwłaszcza bizantyńskie, a potem zachodnioeuropejskie) wzorce. Seksopanteizm – czyli odnowienie stłumionego dyskursu dotyczącego seksualności, za którym opowiadał się Szejtanow – mógłby dać społeczną, duchową i ideową reintegrację inteligencji i narodu, uwalniając inteligencję z kompleksów niższości wobec „starszych” kultur i umożliwiając jej czerpanie inspiracji z własnego, dumnie barbarzyńskiego, a przez to pełnego witalności i świeżości, rodzimego *imaginarium* [Шейтанов 1932, cyt. za Еленков, Даскалов (red.) 1994: 290–291].

Do problemu ducha negacji odwołują się liczni badacze narodowej psychologii, przywołując wzorce, jakie odcisnęły piętno na kształcie rodzimej kultury. Szejtanow poświęca mu cały esej pt. *Духът на отрицание у българина* [Шейтанов 1933, cyt. за Еленков, Даскалов (red.) 1994: 270–279]¹¹. Wątek ten podejmuje również Petyr Mutaфczijew, szukając źródeł ducha negacji w świecie bułgarskich idei, a ściślej rzecz ujmując, w postaciach popa Bogomiła, legendarnego twórcy dualistycznej bułgarskiej herezji średniowiecznej, oraz świętego Iwana Ryłskiego. Choć obaj z pozoru reprezentują odmienne porządki: manichejski i chrześcijański, według Mutaфczijewa w podobnej mierze stali się przyczyną ducha negacji, który odpowiada za trwałą postawę ideowego i społecznego pasywizmu, hamowanie przepływu idei, odporność na szeroko rozumiane procesy modernizacyjne [Мутафчиев 1934, cyt. за Еленков, Даскалов (red.) 1994: 357–369].

Paralelnie do dyskusji teoretycznych dokonywał się trudny proces emancypacji bułgarskiej inteligencji jako grupy społecznej. Zmuszana do walki o społeczną legitymizację, budowała własny autorytet, ponieważ w społecznym podziale wpływów nadal przypadała jej rola nikła, w przeciwieństwie do polityków czy władzy administracyjnej. Na początku XX wieku socjaldemokrata Janko Sakyzow, jeden z najbardziej przenikliwych komentatorów swojego czasu, pisząc o pozycji bułgarskiej inteligencji, stwierdził, że oczekiwania społeczne wobec tej grupy są zupełnie nieadekwatne do jej rzeczywistego statusu w Bułgarii, gdzie inteligencja posiada nadal bardzo znikomy wpływ na istniejący stan rzeczy, a jedynym sposobem na bycie słyszalną jest przyłączanie się jej członków do tej czy innej partii politycznej [Сакъзов 1993: 136–137]¹².

¹¹ Na temat przełomowego znaczenia koncepcji Szejtanowa Nina Dimitrowa pisze: „Един от малцината (вероятно е да е и единствен), които наистина се опитват ‘да коват нови форми, нови думи’, е Найден Шейтанов, свързващ тази си дейност именно със създаването – от самия него – на **‘национално-българска философия’**. Като взема за повод обвиненията на западноевропейците, че сме нямали философия, собствени философски системи (‘Вашата идейна участ е да бъдете последователи на чужда мисъл’), Шейтанов отправя зов към ‘идейните българи’ да не се отдават само на поезия, а да жертват сили и за ‘култа на българо-балканската мъдрост’” [Н. Димитрова 2005].

¹² „И тъй, по един илюзорен начин в главите на хората се създава убеждението, че интелигенцията е която създава обществените движения и, следователно, на нея трябва да се сипят укорите, когато няма и не може да се подвигне едно народно движение, и на нея трябва да се възлагат надеждите, за да се възбуди такова. Истината обаче е, че тя едва ли е в състояние да раздвижи обществото дори за своите собствени интереси, и че

Bułgarska inteligencja, której niemoc tak otwarcie ogłasza Sakyzow, nadal żyła w świecie zacofanym. Intelktualna działalność stanowiła tam rodzaj aktywności nadprogramowej, często przyjmowanej przez społeczeństwo jako „wybryk”. W Bułgarii początków XX wieku zaledwie jedną czwartą społeczeństwa stanowili ludzie umiejący czytać i pisać [Генчев 1987: 163–164]. Pochodzący z 1906 r. tekst Sakyzowa dotyczy tego właśnie tego momentu historycznego.

W Bułgarii końca XIX wieku na scenie publicznej pojawił się nowy bohater – mieszczanin. Jego wzrastająca rola społeczna sprawiła, że nowe zadania zaczęły przypadać również inteligentowi. Stawał się on już nie tyle przywódcą duchowym (nawet jeśli samozwańczym), co biurokratą i urzędnikiem. Nowy status inteligencji był ściśle związany z kształtowaniem się nowych sfer życia publicznego, a wraz z nim z powstaniem nowych stanowisk, które po 1878 roku obsadzić miała najlepiej wykształcona grupa społeczna. Należały do nich między innymi: administracja, armia, instytucje szkolnictwa, firmy, banki czy spółki. Ogromna większość osób z wyższym wykształceniem stawała się częścią aparatu biurokratycznego, pobierając opłatę za swoją pracę, podczas gdy właściwie nie istniała grupa, która utrzymywała się z działalności twórczej czy intelektualnej.

Zapotrzebowanie na urzędników w nowej, coraz bardziej rozbudowanej strukturze państwowej sprawiło, że po 1878 r. doszło do narodzin nowej grupy społecznej. Nikołaj Genczew nazywa jej członków „półinteligentami”. Z inteligencją łączyć by ich miało jedynie powierzchowne wykształcenie, które zresztą służyło mieszczańskiej w swojej istocie ambicji awansu i społecznego prestiżu za wszelką cenę. „Półinteligentowi” obce miały być twórcze porывы czy intelektualny imperatyw samorozwoju. W zamian uzbrojony był w inną broń – spryt, pozwalający mu chęłpić się wiedzą, której nie posiadał. Genczew pisze o biurokracie i półinteligencie, stwierdzając, że są to różne oblicza jednego typu mentalności. Do jej wyróżników, w różnych proporcjach, należą: antyideowość, interesowność, intelektualne dyletantstwo, życiowy pragmatyzm. Owe modele miały być zrodzone z doświadczenia wielowiekowej egzystencji Bułgarów w Oriencie, którzy od XIX wieku zdążyli się zeuropeizować jedynie powierzchownie. Model biurokraty oraz jego wyższego stadium, tj. półinteligenta, uzupełnia Genczew figurą inteligenta-parweniusza jako tego,

тя винаги, ако иска да постигне нещо в тая посока, трябва да се пригоди към едно или друго партийно движение”.

który z jak najmniejszym wysiłkiem pragnie uzyskać możliwie największy sukces. Prototypem jego jest najbardziej monstrualna z figur bułgarskich antytypów inteligenta – baj Ganio, słynna postać stworzona przez Aleko Konstantinowa: „Uważa się za ‘spec’a’ w dziedzinie. Chce uchodzić za twórcę, ale nie zna ceny twórczości. To egoista, któremu obce są wyższe porywy, dlatego jest wrogiem prawdziwych twórców i patronem beztalenci. Uznaje tylko obce autorytety. Daje się poznać jako eklektyk. Daleki od bezinteresownego krytycyzmu, neguje wszystko, co w kulturze wartościowe” [Генчев 1987: 167].

To, co różni inteligenta-parweniusza, półinteligenta i biurokratę od ich odpowiedników z zaawansowanych kulturowo i ekonomicznie państw, jest rola eksperta, którą bułgarski bohater samowolnie sobie nadaje mimo braku rzeczywistych kompetencji. Parweniusza uważa Nikołaj Genczew za figurę najbardziej „niebezpieczną” dla samej inteligencji, jest on bowiem wrogiem inteligencji, przykładem pogardy wobec intelektualnego wysiłku. Inteligent-parweniusz nie tyle pożąda „prawdziwej” mądrości, co pragnie przywdziać jej „maskę” dla zaspokojenia swoich pragmatycznych celów i osobistej korzyści. Przy okazji przywłaszczania sobie roli „spec’a” inteligent-parweniusz stosuje dodatkowe strategie, skierowane przeciw elitom. Wykorzystując swój spryt i przebiegłość, próbuje zdyskredytować intelektualistę, by wywyższyć samego siebie.

Paradoks inteligenta-parweniusza czy urzędnika próbował na początku lat trzydziestych ubiegłego wieku wyjaśnić Konstantin Petkanow [Петканов 1932, cyt. za Еленков, Даскалов (red.) 1994: 412–420]. Za brzemienne w skutki uważał pominięcia i zaniechania w edukacji bułgarskiej inteligencji. Przyswajając wiedzę na temat świata, europejskich prądów czy koncepcji, lekceważyła ona rodzimą specyfikę, a co za tym idzie ograniczenia możliwości adaptacji nowych idei w rodzimym kontekście. Na przykład idee socjalizmu, popularne w Europie, rozgrzewające też wyobraźnię bułgarskich adeptów nauki, w niewielkim stopniu mogły być odnoszone do warunków bułgarskich, gdzie kapitalizm i ruchy robotnicze istniały dopiero w załączku. Zbyt wiele było wśród bułgarskich inteligentów k s z t a ł c e n i a, a zbyt mało w y c h o w a n i a, pozwalającego zrozumieć rzeczywiste potrzeby narodu, stwierdza Petkanow. Według niego wiele nieporozumień wiązało się z faktem, że inteligencja nie rozpoznała samej siebie. W procesie edukacji dokonała wyparcia swoich chłopskich korzeni, godząc się na zapomnienie własnej historii, pamięci, tradycji,

skazując się jako zbiorowość na amorficzny status [Петканов 1932, cyt. за Еленков, Даскалов (red.) 1994: 417–419].

Komunizm – elity i polityka

Za początek okresu komunizmu w Bułgarii uważa się powszechnie datę 9 września 1944 r.¹³ Polska badaczka Celina Juda stwierdza, że na lata istnienia Bułgarskiej Republiki Ludowej (BRL) przypada jednocześnie najbardziej dramatyczny i zawikłany czas w historii bułgarskich elit intelektualnych [Juda 2003: 42–43]. Porównując relację intelektualistów – władza w innych krajach bloku sowieckiego, badaczka stwierdza: „Jeśli nawet represyjny stosunek rodzimej władzy do bułgarskich elit intelektualnych nie odbiegał zasadniczo od metod stosowanych przez komunistów w Czechosłowacji, na Węgrzech czy w Polsce, to w interesującym nas przypadku metodyczność i systematyczność działań była znacznie

¹³ Trwająca od 1944 do 1989 r. epoka komunizmu w Bułgarii nie była również okresem jednorodnym. Jej periodyzację podaje Iwajło Znepolski, wyróżniając pięć etapów:

1) 9 września 1944–1947 r. – okres od momentu zdobycia władzy przez komunistów do egzekucji Nikoły Petkowa w pokazowym procesie politycznym, który zmusił do ostatecznego porzucenia nadziei na reformę komunizmu w kierunku demokracji narodowej;

2) 1948–1956 – czasy stalinizmu, kultu jednostki, rządów totalitarnych, wyraźna izolacja Bułgarii na arenie międzynarodowej, tworzenie silnego aparatu biurokratyczno-administracyjnego, którego rozwój będzie następował w kolejnych dekadach;

3) 1956–1968 – okres od plenum Bułgarskiej Partii Komunistycznej w kwietniu 1956 r., które rozpoczęło proces destalinizacji i potępienie kultu jednostki – tzw. „odwilż”, nieposiadająca jednak zasięgu i nośności polskich przemian w tym samym okresie. To moment dojścia do władzy Todora Żiwkowa, który przez kolejne dekady będzie budować własny mit na reformatorskiej „linii kwietniowej”. Jedną z oznak reform jest zamknięcie obozów koncentracyjnych, amnestia dla więźniów politycznych (tych, którzy przeżyli, i tych, którzy przyznają się do winy i zgadzają się podpisać deklarację o nieangażowaniu się w działalność polityczną). Sposobem „przekupienia” mas społeczeństwa jest zapewnienie względnie dobrego standardu życia;

4) 1969–1985 – lata tzw. „realnego socjalizmu”. Następuje wymiana elit, w miejsce generacji wojennej pojawia się pokolenie młodych biurokratów-komunistów, wykształconych w partyjnych placówkach w Sofii lub Moskwie, nieznających rzeczywistości innej niż komunistyczna. Ideowość (przynajmniej postulowana) starszych pokoleń zostaje zastąpiona biurokratycznym profesjonalizmem nowych komunistów. W wymiarze społecznym są to lata, kiedy stabilizuje się forma „społeczeństwa nisz” (ucieczka od polityki w prywatność).

5) 1985–1989 – ostatnie lata rządów komunistycznych w Bułgarii. Wydarzenia w Polsce i ZSRR odbijają się echem również w Bułgarii i w konsekwencji doprowadzają do obalenia rządów komunistów [Знеполски 2008: 31–39].

większa i przyniosła dużo bardziej spektakularne efekty” [Juda 2003: 43]¹⁴. W związku z upolitycznieniem wszelkich dziedzin życia i podporządkowaniem świata idei potrzebom politycznej propagandy zmienił się również sam status elit.

Dla tego okresu świadomie używam określenia „elity” lub „elity intelektualne” zamiast „inteligencja”. W latach 1878–1944 inteligencja się formowała, krystalizowała się też jej odrębność jako grupy społecznej. Trudno zaś, przede wszystkim w pierwszych dekadach tego okresu, mówić o elitach, gdy weźmie się pod uwagę na przykład fakt, że pierwszy uniwersytet bułgarski powstał pod koniec XIX wieku. Dlatego przed drugą wojną światową i wcześniej w pracach bułgarskich historyków, socjologów i kulturoznawców częściej jest mowa o inteligencji, a po wojnie – zależnie od intencji autora – można pisać zarówno o inteligencji, ale i o elitach, intelektualistach, *kulturträgerach*, „dysydentach” itd., gdyż intelektualści stanowią na tyle liczną grupę, że można mówić o nich jako o zbiorowości posiadającej własną historię i wyróżniki tożsamości zbiorowej.

Zmiana statusu elit po 1944 r. polegała na tym, że coraz częściej należeli do tej grupy tzw. intelektualści polityczni, ponieważ warunkiem przynależności do elity stawało się ideologiczne podporządkowanie reżimowi [Juda 2003: 42–43]. Jednym z głównych kryteriów doboru tej nowej inteligencji było pochodzenie chłopskie lub robotnicze, które ułatwiało społeczny awans, m.in. dostanie się na studia, zdobycie intratnej posady; plusem potencjalnych kandydatów było też zaangażowanie polityczne czy członkostwo w młodzieżówkach komunistycznych [Даскалов 1998: 267]. Zmiana pokoleniowa w szeregach inteligencji i elit była najbardziej widoczna w pierwszych latach po zakończeniu wojny. Wielu profesorów akademickich, pisarzy i artystów występujących przeciwko nowemu systemowi bądź posiadających „złą” przeszłość czy „burżuazyjne” pochodzenie zostało pozbawionych stanowisk, a ich dorobek powoli skazywano na zapomnienie¹⁵. Część elit jeszcze w czasach przedwojennych zdecydowała

¹⁴ O relacji władza – intelektualści, jak i o specyfice bułgarskiego komunizmu, będę szczegółowo pisać w kolejnych rozdziałach, nawiązując do konkretnych problemów i zagadnień w konkretnych latach czy dekadach. W tym podrozdziale chcę przedstawić ogólny zarys sytuacji, w jakiej znalazły się bułgarskie elity w okresie komunizmu.

¹⁵ Do wykluczonych i zmarginalizowanych osób należały często wybitne i zasłużone osobistości, m.in. Dymitr Talew, Nikołaj Liliew, Dymitr Michalczew, Weselin Ganew, Władimir Wasilew, Atanas Dalczew, Fani Popowa-Mutafova, Czawdar Mutafov czy Elin Pelin [Трифонов 2007].

się na emigrację do państw zachodnich. Zmniejszenie liczebności inteligencji bułgarskiej wynikało też często z tragicznych wydarzeń. Część tej grupy wymordowano: jednych skazywano na śmierć w sfingowanych procesach, innym wymierzano śmierć bez wyroku. Dotyczyło to zwłaszcza lat czterdziestych, kiedy szeroko stosowaną metodą zastraszania społeczeństwa przez władzę były pokazowe procesy polityczne, w których oskarżonymi byli najczęściej wpływowi politycy, m.in. Nikoła Petkow, Trajczko Kostow¹⁶.

Zarazem jednak bułgarskie statystyki z okresu komunizmu pokazują ogromny wzrost liczebny bułgarskiej inteligencji w porównaniu z okresem przedwojennym. O ile w 1951 r. w BRL-u było około czterdziestu tysięcy osób z wyższym wykształceniem, to pod koniec lat siedemdziesiątych ta liczba wzrosła sześciokrotnie, sytuując Bułgarię na czwartym miejscu wśród krajów z najwyższym odsetkiem inteligencji wśród tzw. demoludów (po ZSRR, Czechosłowacji i NRD) [Даскалов 1998: 264]¹⁷. Gdy jednak spojrzeć pod kątem jakości kształcenia, sytuacja przedstawia obraz zdecydowanie mniej jednoznaczny. Nowe elity były kształcone przez nowo mianowane kadry akademickie, często będące po prostu sprawnymi i uległymi ideologami. Po odsunięciu od nauczania części przedwojennych, wszechstronnie i gruntownie wykształconych naukowców spadł poziom edukacji. Sama wymiana kadr przypadająca na lata powojenne odbyła się bez istotnego sprzeciwu. Tym samym edukacja młodych pokoleń przebiegała sprawnie, a postawy krytyczne wobec komunizmu należały do rzadkości.

Problemy związane z bułgarskimi elitami intelektualnymi w okresie komunizmu nie sposób analizować bez uwzględnienia relacji, jakie łączyły je z władzą polityczną. Analizując zjawisko szerokiego poparcia elit bułgarskich dla komunizmu, bułgarski badacz Iwajło Znepolski próbuje odnaleźć przyczyny tego stanu rzeczy [Знеполски 2008: 91–93].

¹⁶ Stracony w 1947 r. Nikoła Petkow stanął w styczniu 1945 r. na czele legalnej opozycji antykomunistycznej. Rok później w wyborach udało mu się wprowadzić do parlamentu 99 posłów opozycyjnych.

Trajczko Kostow był zasłużonym działaczem komunistycznym w okresie drugiej wojny światowej, a po jej zakończeniu członkiem BKP i wicepremierem. Uzasadnieniem wyroku i jego egzekucji w 1949 r. była rzekoma działalność antykomunistyczna.

¹⁷ Ponadto pod względem liczby osób między 20 a 24 rokiem życia, posiadających status studentów wyższych uczelni, Bułgaria pod koniec lat siedemdziesiątych XX w. sytuuje się na dziewiątym miejscu na świecie, wyprzedzając m.in. Szwecję [Даскалов 1998: 264].

Pierwszym argumentem jest dla niego pochodzenie dużej części bułgarskich elit, których szeregi po 9 września 1944 r. zasiłowała ogromna liczba osób o rodowodzie chłopskim lub drobnomieszczańskim. Programowy antykapitalizm oraz niechęć do bogaczy i wartości mieszczańskich były czynnikami sprzyjającymi ich utożsamieniu się z nową ideologią. Po 1944 r. grupa nowych intelektualistów nie zawsze zawdzięczała społeczny prestiż przymiotom swego umysłu, a często układowi politycznemu. Awans społeczny skutecznie wiązał nowe elity długiem wdzięczności wobec władzy państwowej. Według Znepolskiego wybór komunizmu przez elity może być uzasadniony, poza wspomnianym klasowym czynnikiem, tzw. argumentem elementarnym, tj. instynktem samozachowawczym – strachem przed zyskaniem etykiety wroga komunizmu (w pierwszych latach powojennych można było zyskać miano „faszysty”, nawet jeśli z faszyzmem nie miało się nic wspólnego) i związanymi z tym restrykcjami. Lęk przed wykluczeniem, społeczną marginalizacją, artystyczną, intelektualną czy fizyczną śmiercią to aspekty, które wpływały na ideowe wybory. Wreszcie ważnym w kontekście bułgarskim argumentem była kwestia, którą przywoływałam, pisząc o wcześniejszych etapach biografii zbiorowej bułgarskiej inteligencji. Echa tego problemu pobrzmiewają w bułgarskiej humanistyce poodrodzeniowej. Chodzi o zarzut wyparcia się przez bułgarską inteligencję własnych, a zatem chłopskich korzeni, odejścia od jednego z podstawowych postulatów bułgarskiego odrodzenia narodowego, czyli ścisłej łączności inteligencji z narodem [Знеполски 2008: 91–93]. Powyższy zarzut był stawiany inteligencji nie przez skrzywdzony naród, ale przez nią samą¹⁸. Teksty piętnujące jej antyideową postawę można zatem odczytywać jako akt „samokolonizacji”, rodzaj kompleksu. Komunizm, postulując zasadę zbliżenia z ludem i bezklasowego społeczeństwa, z tego wewnętrzznego konfliktu ją wyzwalał.

Doniosłość relacji władza – intelektualiści obliuguje do tego, by zatrzymać się na moment przy samej władzy politycznej, jej bułgarskiej specyfice i konkretyzacjach. Uosobieniem ponad czterech dekad BRL-u był Todor Żiwkow, należący do najdłużej rządzących dyktatorów w państwach bloku wschodniego¹⁹. Jeden z najbardziej trafnych i skondenso-

¹⁸ Na temat autonegacji inteligencji bułgarskiej por. Петканов 1932: 124–135.

¹⁹ Przywołuję czasy Żiwkowowskie, a zatem dekady od końca pięćdziesiątych do końca dziewięćdziesiątych lat XX w. między innymi dlatego, że okres rządów Żiwkova wyznacza ramy tej pracy.

wanych obrazów Żiwkowa i okresu zwanego w historii najnowszej Bułgarii Żiwkowowskim znajduje się w książce austriackiego dziennikarza Thomasa Rossa *Osteuropa kehrt zurück*. To z powodu zawartych w niej nieocenzurowanych opisów przywódców komunistycznych książka w połowie lat sześćdziesiątych spowodowała wiele zamieszania w krajach po sowieckiej stronie żelaznej kurtyny. Oto fragment książki poświęcony Bułgarii i Todorowi Żiwkowowi: „Южнят съсед на Ръмуния – България, се управлява от най-безцветната личност между източноевропейските партийни шефове. Един човек, който като никой друг, трябва да благодари за своя пост на Хрущов. [...] С него България в определена степен е зависима както политически, така и икономически от Съветския съюз. Никак не е чудно, че той изпълнява руските внушения и желания като образцов ученик. Това обаче не допринася за засилването на и без това малкия авторитет на Живков. Независимо от това, че с кръглото си лице той прилича на предишния съветски протектор, на него му липсват почти всички лични качества, за да се приеме „добре” сред народа. Той е само един твърд и упорит апаратчик, много чувствителен срещу критиката”²⁰.

Na publiczne wygłoszenie takich uwag (zwłaszcza w latach sześćdziesiątych) mógł sobie pozwolić jedynie zewnętrzny komentator rzeczywistości komunistycznej. Z punktu widzenia narracji o inteligencji ważna wydaje się tu przede wszystkim ostatnia część wypowiedzi Rossa, który porównując Żiwkowa do przywódców radzieckich, nazywa go przywódcą twardym i upartym, ale w sposób „urzędniczy”, charakterystyczny dla aparacza. Figura inteligenta-biurokraty, o której wspominałam w poprzednim podrozdziale, wraca w tekście austriackiego dziennikarza. Tym razem objawia się w wizerunku głowy państwa. Należy zastrzec, iż

²⁰ Przekład: „Południowym sąsiadem Rumunii – Bułgarią, rządzi najbardziej nijaka postać ze wszystkich wschodnioeuropejskich przywódców partyjnych. Człowiek, który, jak żaden inny, zawdzięcza stanowisko Chruszczowowi [...] i przez którego Bułgaria jest zależna od ZSRR zarówno politycznie, jak i pod względem ekonomicznym. Nie dziwi fakt, że spełnia on zalecenia ZSRR niczym wzorowy uczeń, ale ta nadgorliwość zdecydowanie osłabia i tak już znikomy autorytet Żiwkowa. Mniejsza o to, że ze swoją okrągłą twarzą przypomina poprzedniego radzieckiego protektora. Żiwkowowi brakuje cech, dzięki którym mógłby zostać zaakceptowany przez naród. To zatwardziały i uparty aparacz, bardzo czuły na krytykę.”

Książce Rossa poświęcone jest wiele dyskusji i omówień znajdujących się w aktach Bułgarskiej Partii Komunistycznej. Z jednej z nich zaczerpnęłam również fragment bułgarskiego tłumaczenia tej publikacji, który sporządzono na potrzeby oddziału *Propaganda i Agitacja* [ЦК на БКП 1966, s. 5].

Žiwkow nie był intelektualistą, a jego antyintelektualizm można rozpatrywać jako jedną, ale nie główną, z cech jego społecznego wizerunku czy prowadzonej polityki²¹. Istnieje jednak element, który łączy „urzędnicze” oblicze Žiwkova ze zjawiskami dotyczącymi inteligencji okresu žiwkowowskiego. Iwajło Znepolski pisze, że podczas kolejnych dekad komunizmu na bułgarskiej scenie publicznej i intelektualnej dało się zauważyć następującą prawidłowość: miejsce intelektualisty coraz częściej zajmował partyjny funkcjonariusz, by w finale stać się niekwestionowanym bohaterem epoki [Знеполски 2008: 93]. Ta surowa ocena dotyczy zwłaszcza okresu od lat sześćdziesiątych, kiedy to w szeregach elit nastąpiła zmiana pokoleniowa: miejsce wojennej generacji, jednoczącej się wokół mitu partyzantki wojennej, zajęło nowe pokolenie, niepołączone ideą wspólnotową ani przeżyciem generacyjnym. Przynależność do Bułgarskiej Partii Komunistycznej stanowiła dla jego członków sposób na wspięcie się po szczeblach kariery i posiadała czysto pragmatyczny wymiar. Zmiany w społecznej strukturze, pozostające w ścisłym związku z życiem idei, wpływały na to, w jaki sposób inteligencja i elity pojmowały swoje zadania, powinności oraz etos.

Osobną kwestią jest zobligowanie bułgarskich elit, zwłaszcza artystycznych do powrotu do ludowego-narodowego modelu sztuki. Od okresu odrodzenia narodowego bułgarskiej inteligencji zarzucano (najczęściej przedstawiciele własnej grupy) odejście od ludu, wstyd z powodu pochodzenia i wyparcie się własnych korzeni. Próby intelektualnego, teoretycznego uchwycenia świata określano jako sztuczne problemy bujającej w obłokach grupy oderwanej od rzeczywistości, a adaptację zachodnich wzorców estetycznych czy nurtów myślowych uznawano za szkodliwe uleganie obcym nowinkom. Dlatego ponawiane po drugiej wojnie światowej wezwanie skierowane do elit przez władzę, aby służyły narodowi, można rozumieć jako dalszy ciąg owej narracji na temat elit i ich powołania. W tym kontekście można rozpatrywać wieloletnią popularność przywódcy państwa, Todora Žiwkova, umiejętnie bazującego na antyintelektualnym wizerunku prostego, chytrzego chłopca, który nad wykształcenie przedkłada proste słowa i zdrowy rozsądek. Powrót „pierwotnego” wzorca, w którym elity są grupą służącą ludowi-narodowi, w okresie komunizmu można rozumieć jako symboliczną przemoc zastosowaną

²¹ Na temat kreacyjnych strategii w tworzeniu (auto)portretu Todora Žiwkova por. Dąbek-Wirgowa 1998.

wobec tej grupy, ale, paradoksalnie, również jako rodzaj jej wyzwolenia od wielu dylematów związanych z autoidentyfikacją oraz przezwyciężenie poczucia wyobcowania, jakiego doświadczała w społeczeństwie.

Określając współzależności między władzą a elitami dość łatwo jest o uproszczenia. Wynikają one z pokusy czarno-białego podziału ról w układzie elity – władza. Rumen Daskalow w eseju *Трансформации на българската интелигенция* pisze, że układ ten w okresie komunizmu przedstawiał obraz niezwykle złożony i niejednoznaczny. Komunizm, stwierdza autor, to nie tyle reżim (jeśli pod tym słowem rozumieć system bezwzględного przymusu), co posiadający głębokie korzenie w społecznej strukturze *establishment*, którego część stanowi również inteligencja. Będąc częścią składową tego systemu, inteligencja, a zwłaszcza jej elity, wchodzi w układ zależności i przybiera różne role oraz podejmuje różne strategie, na przykład legitymizuje władzę, zdobywa korzyści wynikające z poparcia dla niej itd. [Даскалов 1998: 269].

W niektórych przypadkach samo pytanie o poparcie bądź odrzucenie komunizmu bywa problematyczne. Wielu bułgarskich intelektualistów popierało komunizm z wiarą, że jest to system najlepszy z możliwych. Wielu buntowało się przeciw konkretnym aktom politycznym, pozostając wiernymi lewicowym przekonaniom. Liczni wyznawali asekuracyjną, podtrzymywaną przez samych rządzących, koncepcję możliwych reform i naprawienia szkód komunizmu w przyszłości [Даскалов 1998: 269]. Dla większości przedstawicieli bułgarskich elit intelektualnych i artystycznych jedyną zastępczą formą dystansu wobec władzy było wycofanie, milczenie, bunt prywatny, jako że zorganizowany ruch dysydencki w Bułgarii nie istniał. Bunt w przestrzeni publicznej był okazywany w sposób niebezpośredni – wiązać się mógł na przykład z walką z systemem na poziomie stylu (*ortalionowa inteligencja*, która swój dystans do komunizmu okazywała za pomocą wyglądu zewnętrznego, stąd jej przydomek) albo języka, najczęściej ezopowego, którym twórcy tacy, jak pisarz Jordan Radiczkow czy satyryk Radoj Ralin, mogli demaskować otaczającą ich rzeczywistość. W ówczesnej sytuacji politycznej był to zresztą jedyny, dopuszczany do głosu w obiegu literackim, sposób krytyki systemu. Utwory tych autorów posiadały, zwłaszcza w wymiarze społecznym, moc katartyczną, dawały możliwość odreagowania napięcia poprzez śmiech z władzy i jej mechanizmów. Bazujące na satyrze lub grotesce utwory Radiczkowa czy Radoja Ralina, obnażając mechanizmy totalitarnego państwa, nie wykluczały jednak z obiegu literackiego ich autorów (poza

nielicznymi wyjątkami, jakimi było np. w latach sześćdziesiątych spalenie całego nakładu aforyzmów Ralina *Ostre papryczki*), a władza pozwalała im czerpać profity, jakie przysługiwały pisarzom w pełni zachowującym polityczne *decorum*.

Odrębną, a zarazem nieliczną grupę stanowili ci, którzy z różnych powodów decydowali się na emigrację rozumianą dosłownie – jak w przypadku Georgi Markowa, zamordowanego w niejasnych okolicznościach dziennikarza i pisarza, który krytykę totalitarnej Bułgarii formułował z perspektywy mieszkającego w Londynie byłego beneficjenta systemu, ale przede wszystkim na emigrację wewnętrzną. Wybierając milczenie jako rodzaj buntu, skazywali się tym samym na społeczną bądź artystyczną śmierć. Najwybitniejszy z tej grupy, poeta Konstantin Pawłow, decydując się na twórczą niezależność, zgodził się jednocześnie na wykluczenie z obiegu czytelniczego do 1989 r. [Juda 1998: 197–202; Gólek-Sepetliewa 2011]. Pawłow nie mieścił się w gorszej swojej epoki pod dwoma względami. Po pierwsze, jako poeta, który cenił eksperyment językowy, pisał wiersze manifestacyjnie lapidarne, antyestetyczne, o chropawej fakturze. Także tematy, wokół których oscylowała liryka Pawłowa, nie miały wiele wspólnego z tym, o czym pisała większość ówczesnych poetów w Bułgarii. Uważny wobec rzeczy małych, banalnych, Pawłow eksplorował peryferia „wielkiej epoki”, nobilitując zaniedbane lub wykluczone przez nią obszary. Konsekwentnie mówił przy tym z perspektywy wykluczonego, zredukowanego podmiotu, któremu odebrano wprawdzie głos, ale mimo to próbuje on znaleźć język dla wyrażenia swojej kondycji (przed patosem chroni go skutecznie maska ironisty). Przy czym sytuację odebrania głosu i wykluczenia podmiotu lirycznego można odnieść do konkretnych faktów, które naznaczyły biografię samego autora, pozbawionego przez kilka dekad możliwości wydawania utworów drukiem. Po drugie, nieprzystawalność Pawłowa do epoki wiązała się także z bezkompromisową postawą wobec sytuacji w Bułgarii po 1956 r., po objęciu władzy przez Todora Żiwkova. Nazywany dziś przez niektórych „jedynym bułgarskim dysydem w Bułgarskiej Republice Ludowej”, Pawłow był jednym z nielicznych przedstawicieli środowisk twórczych w Bułgarii, którzy głośno mówili o pozorności „odwilżowych” przemian społeczno-politycznych wprowadzanych przez komunistycznego dyktatora. Według poety reformy były deklaracjami, Żiwkow nie dokonał rozrachunku ze stalinizmem, a wraz z objęciem rządów nie poszerzył marginesu swobód i wolności słowa. Zarzuty Pawłowa dotyczyły nie tylko polityków, oskar-

żał o oportunizm swoich kolegów pisarzy i poetów, z których większość odnalazła się w nowej sytuacji politycznej, a niektórzy robili już karierę. W ówczesnych realiach wypowiedzenie tak bezpośredniej krytyki było artystycznym i społecznym samobójstwem, toteż Konstantin Pawłow stał się twórcą niewygodnym. Całe lata zarabiał na życie jako scenarzysta, a na opublikowanie drugiego tomu poetyckiego musiał czekać do lat osiemdziesiątych.

2. Błaga Dimitrowa

Większość ideowych wyborów bułgarskich intelektualistów tworzy układ niezwykle złożony, który najlepiej widać nie tyle w perspektywie panoramicznej, co w soczewce pojedynczych biografii. Właściwym przedmiotem mojej książki jest twórczość prozatorska i dramaturgiczna Błagi Dimitrowej (1922–2003), bułgarskiej pisarki, poetki, tłumaczki, intelektualistki, dysydentki, a po przełomie 1989 r. również wiceprezydentki kraju (1992–1993). Dorobek Dimitrowej pokazuje dwudziestodwutomowa seria dzieł wybranych, której kolejne tomy od 2003 r. pojawiają się co kilka miesięcy w bułgarskich księgarniach – w momencie pisania tych słów ukazał się tom dziesiąty²². Edycja jest przedsięwzięciem Jordana Wasilewa, znanego krytyka literackiego i męża Dimitrowej, który postanowił zgromadzić całą twórczość żony, uporządkować ją, opatrzyć przypisami i komentarzami, dodając prywatne zdjęcia, zapiski, a nawet część korespondencji zmarłej w 2003 r. autorki. Drugą redaktorką serii

²² W Bułgarii, głównie z przyczyn ekonomicznych, niewielu autorów mogło się poszczycić edycją dzieł zebranych, a jeszcze rzadziej takiego pomnika mogli się doczekać autorzy żyjący. W latach siedemdziesiątych, kiedy kultura finansowana była przez państwo, wydane zostały dzieła klasyków bułgarskiej literatury. Była to inicjatywa Żiwkowa, lubiącego się w spektakularnych przedsięwzięciach, które miały budować jego wizerunek jako hojnego mecenasa rodzimej kultury.

Po 1989 r., kiedy rynek wydawniczy został w dużej mierze sprywatyzowany, zaprzestano praktyki wydawania dzieł zebranych. Spektakularne przedsięwzięcie edycji dzieł zebranych Błagi Dimitrowej jest inicjatywą prywatną męża i przyjaciół zmarłej pisarki. Prywatne jest również źródło finansowania. Pieniądze na wydanie zbioru utworów Dimitrowej pozyskano od sponsorów, zwłaszcza Rajny Kabaiwańskiej, znanej śpiewaczki operowej, przyjaciółki Błagi Dimitrowej [por. Трифонова 2005].

jest Ewelina Bełczewa, autorka prac naukowych poświęconych Błędzie Dimitrowej.

Głównym odpowiedzialnym za kształt i zawartość edycji jest jednak Jordan Wasilew. Fakt, że to właśnie on, osoba bliska Dimitrowej w życiu prywatnym, objął tę rolę, zdecydował w dużym stopniu o formule całej edycji. Z jednej strony mamy bowiem możliwość obcowania z nieopublikowanymi dotąd materiałami uzupełniającymi wiedzę o danym utworze literackim, z drugiej – zawarte teksty bywają często zabarwione emocjonalnie i wskazują na pozycję redaktora, który nie ukrywa, że Dimitrowa-pisarka to nie kto inny, jak Błaga, jego żona, z którą przeżył połowę życia. Stąd też w przypisach do każdego utworu „wielkie narracje” mieszają się z „małymi historiami” domowymi, a naukowe recenzje krytyków z wycinkami z prywatnej korespondencji, pełnymi anegdot i cytatów.

W spisie treści kolejnych tomów widnieją powieści, dziesiątki wierszy, eseje i etiudy polityczne, dzienniki podróży, wspomnienia, teksty historycznoliterackie (fabularyzowany cykl o poetce Bagrianie, pisany wraz z Wasilewem), przekłady ze starogreckiego (*Iliada* Homera), tłumaczenia literatury polskiej, rosyjskiej i skandynawskiej. W czternastym, jeszcze niewydanym tomie, znajduje się historia życia i twórczości Dimitrowej. Szczegółowe, zawierające szesnaście stron maszynopisu, kalendarium pokazuje niezwykle bogatą biografię twórczą, duchową, intelektualną Dimitrowej, polityczno-kulturowe tło epoki, w której żyła, jak również ideowe przełomy przypadające na różne dekady jej biografii.

Oprócz dzieł zebranych w ciągu ostatnich czterech lat ukazała się literatura wspomnieniowa poświęcona Dimitrowej, wydana poza dwudziestodwutomową serią. To również przedsięwzięcie Jordana Wasilewa i wydawnictwa ТИХ-ИБЕЛ, które wydaje dzieła zebrane. O autorce wypowiadają się dziesiątki osób: koledzy literaci, znane osobistości świata bułgarskiej polityki, dziennikarze, artyści, rodzina, znajomi i przyjaciele. Dla preferujących zapis fotograficzny powstał również album: biografia w obrazach. Z każdej strony spogląda na czytelnika Błaga Dimitrowa w różnych okresach swojego życia, w odsłonach prywatnych (wśród bliskich i przyjaciół) oraz publicznych (ściskająca dłonie europejskich głów państw, znanych artystów i innych osobistości), a wybrane do albumu fotografie są uszeregowane według klucza chronologicznego, obejmując okres od wczesnego dzieciństwa Dimitrowej po zdjęcia z ostatnich miesięcy życia [Василев (opr.) 2006; 2007].

Dowiadujemy się zatem, że urodzona w 1922 r. Dimitrowa dorastała w mieszczańskiej rodzinie w Wielkim Tyrnowie. Odebrała gruntowne i wszechstronne wykształcenie. Od dzieciństwa uczyła się języków obcych, wiele lat pobierała lekcje gry na pianinie, natomiast po zakończeniu gimnazjum klasycznego zaczęła studia sławistyczne na Uniwersytecie Sofijskim. Były to lata drugiej wojny światowej. Manifestem sprzeciwu wobec linii politycznej, jaką przyjął rząd bułgarski podczas wojny, opowiadając się po stronie państw Osi, było dla Dimitrowej zaangażowanie w młodzieżówkę komunistyczną. O konsekwencji podejmowanych przez nią wyborów świadczy pewien fakt związany z początkami jej praktyki przekładowej. W 1942 r. wybitny krytyk literacki Władimir Wasilew zaprosił dwudziestoletnią wówczas poetkę do współpracy z pismem „Златопор”. Dimitrowa jednak odmówiła z przyczyn ideowych, uważając publikację w piśmie za sprzeniewierzenie się własnym poglądom, które coraz wyraźniej ewoluowały wówczas w kierunku lewicowym. Okres fascynacji komunizmem miał swój ciąg dalszy w latach powojennych, kiedy Dimitrowa pozwalała, by idee komunizmu patronowały jej artystycznym i politycznym wyborom. Pisała wówczas agitacyjną poezję polityczną, której bohaterami byli między innymi Józef Stalin, Georgi Dimitrow, ale również młode rewolucjonistki o dramatycznych biografiach, jak na przykład poemat *Лиляна* (1959, *Liliana*) o bohaterskiej komunistce Lilianie Dimitrowej. Przy czym, mimo zapału i zaangażowania politycznego, zwłaszcza podczas wojny i w pierwszych latach powojennych, Błaga Dimitrowa nie ubiegała się o legitymację partyjną i do końca życia nie wstąpiła do BPK.

Powieści zaczęła pisać Dimitrowa stosunkowo późno, bo dopiero w latach sześćdziesiątych. Wcześniej znana była jako poetka i do końca życia sama siebie uważała przede wszystkim za poetkę, nawet kiedy w jej dorobku znajdowało się już wiele powieści. Jeszcze przed debiutem prozatorskim Dimitrowa obroniła doktorat, pisany w ZSRR, najpierw w Leningradzie, potem w Moskwie, w prestiżowym wówczas Instytucie Gorkiego. Rozprawa dotyczyła wpływu poezji Majakowskiego na literaturę bułgarską. Dimitrowa stała się w ten sposób pierwszym naukowcem z uzyskanym po wojnie tytułem doktora²³.

Pierwszą powieść, *Пътуване към себе си* (1965, pol. wyd. 1970: *Podróż do siebie samej* w tłumaczeniu Teresy Dąbek-Wirgowej), autorka

²³ Pierwotnie Dimitrowa chciała pisać doktorat o Mandelsztamie, ale w końcu zrezygnowała. Odradzono go jej jako autora zbyt kontrowersyjnego.

napisała w dużej mierze w oparciu o materiał autobiograficzny. Znalazł tam odzwierciedlenie dwuletni pobyt Dimitrowej na budowie w bułgarskich Rodopach, gdzie pracowała jako redaktorka gazetki dla robotników. Wydanie debiutanckiej powieści przypadło na okres „odwilży” w Bułgarii, kiedy do publikacji dopuszczano utwory wyłamujące się z socrealistycznej poetyki, a do takich należała nowatorska – zwłaszcza pod względem formalnym – *Podróż do siebie samej*. Po ukazaniu się książki Dimitrowa nadal pozostawała aktywną poetką, a jednocześnie intensywnie pracowała nad kolejnymi powieściami. Począwszy od drugiej, zatytułowanej *Отклонение*, (1967, pol. wyd. 1971: *Objazd* w tłumaczeniu Hanny Karpińskiej), której poświęć jeden z rozdziałów pracy, były to utwory coraz bardziej krytyczne wobec systemu. Jednak charakterystyczne dla Dimitrowej wyważenie treści i politycznie dopuszczalny stopień krytycyzmu wobec aktualnej rzeczywistości społeczno-politycznej sprawiły, że zezwalano na ich publikację.

W latach sześćdziesiątych Błaga Dimitrowa rozpoczęła również pracę jako redaktorka. W wydawnictwie *Български писател* pracowała niecały rok: zrezygnowała z etatu na znak protestu przeciw niedopuszczeniu do druku wierszy dwóch młodych autorów: Nikołaja Kynczewa i Konstantina Pawłowa – późniejszych wybitnych poetów, których twórczość oceniała już wówczas wysoko. W 1963 r. zaczął się okres długoletniej pracy Błagi Dimitrowej w wydawnictwie *Народна култура*. Wtedy doszło między innymi do spotkania Dimitrowej z Johnem Updikiem, który poświęcił Bładze Dimitrowej swoje opowiadanie *The Bulgarian Poetess*, uhonorowane potem pierwszą nagrodą w prestiżowym konkursie O. Henry Prize w 1966 r²⁴.

²⁴ Treścią opowiadania jest krótki pobyt amerykańskiego pisarza w Bułgarii oraz spotkanie z poetką Verą Glavanakową, która zrobiła na nim ogromne wrażenie. Opowiadanie kończy się słowami: „Dear Vera Glavanakova – It is a matter of earnest regret for me that you and I must live on opposite sides of the world”. Por. Updike 2007: 148–162.

Updike odwiedził Bułgarię na krótko i przejazdem, miejscem docelowym jego podróży była Turcja. Błaga Dimitrowa, jako osoba znająca język angielski (wówczas, ze zrozumiałych względów, nie tak popularny jak dziś), została oddelegowana przez bułgarskie Ministerstwo Spraw Zagranicznych, by towarzyszyć znanemu pisarzowi. W 2008 r. bułgarska telewizja ogłosiła wiadomość o odkryciu opowiadania Updike’a, w którym pojawia się bułgarska poetka, pokazała wywiady z rodziną i przyjaciółmi o tym wydarzeniu, pokazała, jak dotarła do dedykacji, którą Updike napisał Dimitrowej po wydaniu zbioru *The Music School* (w nim znalazło się opowiadanie *The Bulgarian Poetess*). Dedykacja Updike’a na książce dla Dimitrowej jest taka sama, jak zakończenie opowiadania, z tym że zamiast fikcyjnej Very Glavanakovej występuje nazwisko: Błaga Dimitrowa.

Jako autorka, delegatka zjazdów, konferencji, tłumaczka Błaga Dimitrowa odwiedziła, poczynawszy od lat pięćdziesiątych, wiele krajów, również zachodnich, co stanowiło wówczas wyjątkowy przywilej. Kilkakrotnie wyjeżdżała do Francji, Austrii, Włoch, Niemiec, jak również do krajów bloku sowieckiego (ZSRR, Czechosłowacja, Węgry) – państw, do których dostać się było można o wiele łatwiej. Dimitrowa odwiedzała również regularnie Polskę, gdzie miała wielu przyjaciół. Bliskie relacje łączyły ją z Wisławą Szymborską, Teresą Dąbek-Wirgową czy – zwłaszcza w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych – z Adamem Michnikiem. Toczyła z nim dyskusje polityczne, których echa można odnaleźć na łamach „Gazety Wyborczej” z początku lat dziewięćdziesiątych²⁵. Zafascynowana polskim romantyzmem, który nie był obcy bułgarskiej kulturze, tłumaczyła polskich romantyków, ale czerpała też z nich inspiracje do swojej twórczości. Za jedyne do dziś pełne bułgarskojęzyczne tłumaczenie *Pana Tadeusza* Adama Mickiewicza z 1959 r. otrzymała w 1977 r. nagrodę PEN Clubu.

W 1966 r. Dimitrowa pojechała po raz pierwszy do Wietnamu, gdzie jako ambasador UNICEF-u spotkała się z prezydentem kraju. W kolejnych latach odwiedziła Wietnam jeszcze czterokrotnie, przy czym ostatni pobyt w 1972 r. zaowocował również jej prywatną decyzją o adopcji wietnamskiej dziewczynki. Nadała jej imię Hanka i wychowywała w sofijskim mieszkaniu jako córkę. Zapisem doświadczeń wojny wietnamskiej, gdzie w 1972 r. doszło do największych bombardowań, były liczne utwory, m.in. przetłumaczony na pięć języków dziennik podróży *Страшният съд* (1969, *Sąd Ostateczny*) i zapiski *Подземно небе, вьетнамски дневник* (1972, *Podziemne niebo, dziennik wietnamski*). Oba wydane w ogromnych nakładach, doczekały się wielu tłumaczeń oraz wznowień.

Liczne podróże nie zakłócały niezwykle intensywnego tempa pracy Błagi Dimitrowej, która niemal każdego roku publikowała nową książkę.

²⁵ Dimitrowa pisze o Adamie Michniku w części esejów z tomu *Разногласици* z lat dziewięćdziesiątych. Na początku lat dziewięćdziesiątych ukazało się sporo jej tekstów o chaosie transformacji ustrojowej, jak również wywiady Michnika z Dimitrową. Por. m.in. Dimitrowa 1990; 1992; 1993. Na łamach „Gazety Wyborczej” miała również miejsce dyskusja między obojgiem intelektualistów, dotycząca odmienności postaw politycznych. W 1993 r. Dimitrowa złożyła dymisję, co miało być protestem przeciw polityce prezydenta Żelju Żelewa, kompromisowo nastawionego wobec reprezentacji BPK w parlamencie. Dimitrowa uważała to za zagrożenie dla młodej bułgarskiej demokracji. W konflikcie Dimitrowa – Żelew Adam Michnik (dobrze znający oboje polityków) opowiedział się po stronie koncepcji Żelewa. Por. Michnik 1993.

Na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych napisała pierwsze dramaty, między innymi *Д-р Фаустина* (1996, *Doktor Faustyna*) – umieszczoną w realiach współczesności, a przenikniętą romantycznym duchem, interpretację dramatu Goethego. O ile dramatowi *Doktor Faustyna* udało się przejść przez sito politycznych recenzji i w kolejnych latach doczekać się dwustu wystawień scenicznych w sofijskim *Teatrze 199*, o tyle dramat *Богомилката* (rok powstania 1977, wyd. 1999, *Bogomiłka*) z racji zbyt czytelnej krytyki systemu Żiwkowowskiego czekał na wydanie ponad dwadzieścia lat. Oba utwory pokazywały dramat samoświadomej, ambitnej i inteligentnej kobiety, jej bunt przeciwko szeroko pojmowanej strukturze społecznej, politycznej, religijnej, a nawet zniewoleniu języka, które zakłóca bądź uniemożliwia międzyludzką komunikację.

W utworach Dimitrowej z lat siedemdziesiątych coraz częściej zaczęły się pojawiać ślady głębokiego rozczarowania otaczającą rzeczywistością i stosunkami społeczno-politycznymi²⁶. W tym okresie autorka intensywnie pracowała również nad powieścią *Луце* (1981, *Twarz*), która, mimo że nie była szczytem artystycznych osiągnięć Dimitrowej, zyskała niebywałą popularność dzięki perypetiom, jakie spotkały książkę po ukazaniu się na rynku. Ukończona w 1977 r., a wydana w grudniu 1981 r., powieść *Twarz* została wycofana z bułgarskich księgarń zaledwie po kilku godzinach spędzonych na półkach. To pierwsza powieść Dimitrowej, w której krytyka bułgarskiej rzeczywistości po 1944 r. jest tak surowa i wyartykułowana w sposób otwarty. Po ukazaniu się książki zmienił się też status samej autorki, której krytyka i władze partyjne zaczęły wypominać zerwanie z ideową prawomyslnością. Dotąd twórczość Dimitrowej klasyfikowano raczej jako politycznie nieszkodliwą (nie licząc np. wspomnianego dramatu *Bogomiłka*, ale to jednak był jeden z nielicznych przykładów jawnej krytyki systemu) [por. Добрев 1972; Хаджикосев 1972; Еленков 1987].

W 1988 r. na Uniwersytecie Sofijskim założony został opozycyjny Клуб за подкрепа на гласността и преустройството (Klub na rzecz „glasnosti i pierestrojki”), którego działalność mieściła się w nurcie przemian politycznych, jakie zachodziły w całym bloku wschodnim. Była to jedna z pierwszych w Bułgarii organizacji opozycyjnych (w tym samym

²⁶ To również dekada, w której Dimitrowa przebyła ciężką chorobę, przeszła poważną, zagrażającą jej życiu operację. Mimo to autorka nie przestaje pisać i jest to jeden z najbardziej intensywnych okresów w jej twórczości. Dramat *Bogomiłka* powstaje na przykład w szpitalu, w okresie rekonwalescencji po operacji.

roku powstało Независимото дружество за защита на правата на човека: НДЗПЧ, założone przez wieloletniego więźnia politycznego Ilię Minewę; pod sam koniec dekady powstaje też niezależne stowarzyszenie Екогласност, zalegalizowane w kwietniu 1990 r.). Klub, do którego należała również Błaga Dimitrowa, skupiał głównie bułgarskich przedstawicieli życia intelektualnego i kulturalnego, przy czym większość z nich należała oficjalnie do partii komunistycznej. Klub dążył do zalegalizowania swego istnienia, a ponieważ stanowiło to główny przedmiot zainteresowania działaczy, zabrakło czasu na merytoryczną debatę polityczną.

Rok później, po 1989 r., sukcesywnie zaczęły się ukazywać pisane w latach osiemdziesiątych, a wcześniej niedopuszczone do publikacji, etiudy polityczne, w których Błaga Dimitrowa krytycznie komentowała rzeczywistość totalitarną. Do najbardziej znanych tekstów z tego okresu należał esej *Имемо* (1991, pol. wyd. *Nazwisko*, przeł. M. Jasnos, 1993) o przymusowej bułgaryzacji mniejszości muzułmańskiej przez komunistów w 1984 r.²⁷ W esejach z lat osiemdziesiątych, a potem dziewięćdziesiątych Dimitrowa nie tylko poddawała krytyce rzeczywistość sprzed 1989 r., ale czujnie obserwowała chaos transformacji systemowej po upadku komunizmu. Dość sceptycznie podchodziła do absolutyzacji tej daty, widząc w niej raczej tylko symbol. Odzyskana wolność była dla Dimitrowej trudnym zadaniem: w wywiadach, artykułach i esejach z tego okresu pojawia się często koncept amorficznej tożsamości Bułgarów, komunistycznego zniewolenia umysłu czy niebezpieczeństw totalitarnego języka w międzyludzkiej komunikacji i w przestrzeni publicznej, których przełom 1989 r. bynajmniej nie unicestwił.

19 stycznia 1992 r. po drugiej turze wyborów Błaga Dimitrowa objęła funkcję wiceprezydentki Republiki Bułgarii; prezydentem został Żeliu Żelew²⁸. W tym czasie otrzymała wiele międzynarodowych nagród za wkład w walkę o demokrację, m.in. od króla Hiszpanii Juana Carlosa. Jej działalność została doceniona również przez ówczesnego prezydenta Francji François Mitterranda, który przybył do Bułgarii w styczniu 1989 r.,

²⁷ Esaj powstał prawdopodobnie przed 1989 r., ale jego wydanie możliwe było dopiero po upadku komunizmu. Znalazł się w pierwszym tomie esejów i etiud politycznych *Предизвикателства* w 1991 r. [Димитрова 1991].

²⁸ Bułgarski przypadek nie był jedynym, kiedy po „aksamitnych rewolucjach” głowami państw zostawali ludzie pióra i zarazem intelektualiści. Przykładem jest Árpád Göncz wybrany na prezydenta Węgier w 1990 r. czy Vaclav Havel w Czechosłowacji.

by spotkać się z 12 intelektualistami i artystami bułgarskimi, wśród których była Dimitrowa oraz ówczesny prezydent Żelew. Jednak już w 1993 r., po niespełna półtora roku pełnienia funkcji, Dimitrowa złożyła rezygnację, uzasadniając swą decyzję różną wizją polityczną od wizji prezydenta Żelewa²⁹.

W ostatniej dekadzie życia Błaga Dimitrowa wydała dwie kolejne powieści *Урания* (1993, *Urania*) i *Глухарчето* (1996, *Dmuchawiec*) oraz zbiory wierszy, między innymi tom *Балканиада-ада* (1999, *Piekielna Bałkaniada*) poświęcony konfliktowi wojennemu w byłej Jugosławii.

*

Twórczość, jak też publiczny wizerunek Błagi Dimitrowej, budzą w Bułgarii liczne kontrowersje. Jak nadmieniałam w poprzednim podrozdziale, tematem części pracy mogłyby się stać same kulisy powstawania tej książki: to, co działo się „poza tekstem”. Wielu informacji nie mogę tu umieścić nie tylko z racji konieczności trzymania się wątku głównego, ale i z powodu braku kompetencji socjologicznych, jakich wymagałoby ich opracowanie. Ze źródeł pisanych, ale też z moich spotkań i wywiadów z wieloma osobami (rodzina, przyjaciele, krytycy literaccy, m.in. mąż Jordan Wasilew, wydawca i przyjaciel rodziny Tihomir Jurukow, krytyk literacki Swetłozar Igow, tłumaczka i znajoma Dimitrowej Sylwia Borissowa i inni), które znały Dimitrową, lub tylko jej twórczość, wyłonił się niezwykle zróżnicowany obraz autorki i różnorodna ocena jej twórczego dorobku. Z tekstów, wypowiedzi, a nawet notek biograficznych (słowniki, encyklopedie, kompendia) trudno stworzyć spójny wizerunek Błagi Dimitrowej. Raz bowiem kreują one portret dysydentki, innym razem – oportunistki³⁰. Dimitrowa, choć komunistką nie była, korzystała

²⁹ Dimitrowa napisała wówczas tekst dymisji, który chciała przeczytać w parlamencie, na co jej nie zezwolono. Tekst nie został dotąd opublikowany ani w żaden inny sposób upubliczniony. Jego kopię, wraz z podpisem Dimitrowej, otrzymałam od wydawcy zaprzyjaźnionego z Dimitrową i Wasilewem, wraz ze zgodą na jej wykorzystanie. Jest on inspirujący badawczo w tym sensie, że pokazuje kilka równorzędnych porządków i ról publicznych, których obecność ogniskuje się w obrębie jednego tekstu.

³⁰ Osobną kwestią jest autokreacja samej Dimitrowej w wypowiedziach o jawnie autobiograficznym charakterze. Ten motyw często pojawia się czy to w publicystyce, czy to w wywiadach lub artykułach, ale powtarzalność motywów rozrachunku w powieściach sprawia, że

z profitów, jakie przysługiwały pisarzom-komunistom (liczne podróże krajowe i zagraniczne, prestiż międzynarodowy). Znakomicie wyedukowana, znająca sześć języków obcych, posiadająca gruntowną znajomość światowej literatury, sztuki i filozofii, zaprzyjaźniona z elitami krajowymi (Ludmiła Żiwkowa), jak też artystami i intelektualistami europejskimi, Błaga Dimitrowa mogła być postacią, która spełniała rolę propagandowej wizytówki Bułgarii. Adaptacje filmowe jej powieści, realizacje sceniczne dramatów, bardzo duża liczba wznowień i tłumaczeń jej książek sytuowały autorkę w gronie bułgarskich autorów „eksportowych”.

Za przedmiot rozważań obrałam jednak tylko prozatorską i dramaturgiczną twórczość Błagi Dimitrowej. Czynię to z kilku względów. Po pierwsze, Dimitrowa była jedną z niewielu autorek w bułgarskiej literaturze powojennej, która konsekwentnie kreowała w swojej twórczości obraz bohatera-intelektualisty. Poza Pawłem Weżinowem w latach 1944–1989 nie było właściwie w Bułgarii literatów, którzy decydowali się na to, by wyposażać swoich bohaterów w złożone ideowe dylematy i pozwalać im snuć intelektualne refleksje. Podczas gdy liryka była dla Dimitrowej sferą w dużej mierze apolityczną, estetyczną, intymną, powieści i dramaty stanowić mogły przykład ideowych oraz estetycznych kompromisów. Dimitrowa próbowała w nich pogodzić polityczny krytycyzm z polityczną poprawnością, artystyczny eksperyment z bezpiecznym tradycjonalizmem. Taka postawa pozwoliła jej znaleźć się w gronie pisarzy cenionych i publikowanych w okresie komunizmu, jak również umieszczała ją na pograniczu oficjalnych, półoficjalnych i nieoficjalnych narracji, które z badawczego punktu widzenia wydają się ciekawe, a których odbicie znajduje się w prozatorskiej i dramaturgicznej twórczości Dimitrowej.

Wybrane przeze mnie teksty powstały w okresie od połowy lat sześćdziesiątych do początku lat osiemdziesiątych XX wieku. Tematem kolejnych rozdziałów będą dwie pierwsze powieści autorki: *Podróż do siebie samej* i *Objazd*, następnie dwa dramaty z lat siedemdziesiątych: *Doktor Faustyna* i *Bogomilka*, jak również powieść *Twarz*. Nie są to wszystkie utwory Dimitrowej z tego okresu, jednak ich wybór ma dwojakie uzasadnienie. Po pierwsze, ich głównym tworzywem są dylematy intelektualisty

za autobiograficzne można uznać również zawarte w nich treści. Dimitrowa stosuje tu różne strategie: z jednej strony pisze o błędach młodości (rewolucyjny etap powojenny), z drugiej zaś strony podkreśla własny udział w rozpadzie komunizmu oraz cierpienia, jakie ją spotkały w związku z przyjęciem postawy krytyka stosunków społeczno-politycznych w Bułgarii.

bądź postaci o cechach sytuujących je w gronie elit społecznych³¹; po drugie, wybrane przeze mnie utwory pozostają w dialogicznej relacji między sobą. Choć każdy z nich jest autonomicznym tekstem literackim, posiada odrębnych bohaterów, wszystkie układają się w znaczeniowy ciąg: w opowieść o kolejnych etapach ideowych poszukiwań i wyborów przedstawicieli bułgarskich elit intelektualnych.

Ową narrację dodatkowo scala obecność samej autorki, która wyposaża swoje bohaterki w czytelne autobiograficzne kody, poświadczające autentyczność świata przedstawionego; autentyczność rozumianą jako rodzaj świadectwa, którego prawda polegałaby na prawdzie doświadczenia. Wilhelm Dilthey nazwał biografię najbardziej filozoficzną formą historii, stwierdzając, że skoro nie mamy dostępu do przeszłości, to najlepszym i najbardziej miarodajnym sposobem dotarcia do prawdy o niej są jednostkowe świadectwa [Dilthey 1993: 82–85]. Pojedyncza biografia, zwłaszcza autobiografia, ma możliwość stania się rozległą panoramą historyczną, bowiem decydując się na opowiedzenie o własnym życiu, autor staje przed szansą odkrycia wielu nieuświadamianych, głębokich warstw własnej egzystencji, które zawsze są wplecione w konkretny moment historyczny. Punktem wyjścia „antropocentrycznej” opowieści autobiograficznej jest autorefleksja, a główną motywacją uporządkowanie i zrozumienie świata w skali własnej biografii. Ujawniające się przy tym tło historii jest niejako produktem ubocznym tej osobistej drogi [Dilthey 2004: 189].

W kanonicznym już tekście *Autobiografia jako od-twarzanie* Paul de Man rozszerza pojęcie samej autobiografii, odchodząc od traktowania jej jako gatunku i nazywając figurą odczytywania, z jaką w mniejszym lub większym stopniu spotkać się można w każdym tekście [Man 1986: 55–72]. Autoprezentacja ma miejsce nawet w gatunkach uznawanych za niefikcjonalne i wiąże się ze swoistym rozszczepieniem autora i postaci wykreowanej w tekście (nawet jeśli autor występuje w nim jako on sam), tak że oba wizerunki nie pokrywają się ze sobą. Dochodzi do rozszczepienia autora na dwie role: reżysera i aktora. Ten sposób istnienia autora i postaci w tekście można odnieść do technik autoprezentacji, o których pisze Andrzej Zieniewicz, powołując się na Goffmana: „Teoretycy autoprezentacji, określając ogólne cechy występu, zauważają, że – po pierw-

³¹ Tak jest w dramacie *Bogomilka*, który dzieje się w średniowieczu, a główna bohaterka gardzi tym, co mówią „księgi”. Jednak stopień samoświadomości bohaterki i jej wpływ na ideowy obraz świata dramatu sytuuje ją w gronie elit współtworzących rzeczywistość idei.

sze – osoba zostaje w nim rozbita na kreowaną postać i reżysera tej kreacji. Oraz – po drugie – że występ nigdy nie jest dla osoby rzeczywistością jedyną, że ma (powiedzielibyśmy) strukturę anakolutyczną, zagrożoną błędem, wypadnięciem z roli, fundamentalną nieidentycznością, że przez szpary przedstawienia zawsze prześwieca alternatywa innego spektaklu” [Zieniewicz 2011: 120]³².

Przedmiotem mojej uwagi będą utwory literackie: powieści i dramaty, a zatem teksty z założenia operujące kategorią fikcji. Jeśli uznamy, że autobiografią według klasycznych kryteriów definicji słownikowej jest stworzenie „życiorysu własnego autora” [Kopaliński 1978: 99], to żaden z tekstów Dimitrowej, którymi będę się zajmować, nie spełnia tego założenia. Ale jeśli autobiografizm rozumieć z perspektywy proponowanej przez de Mana, można te utwory uznać za autobiograficzne, mimo nie-referencjalności postaci autora i narratora.

Autobiografizm w utworach Dimitrowej polega choćby na tym, że kolejne etapy twórczości literackiej, tematyka utworów, kreacja bohaterów dzieł pozostaje w ścisłej łączności z biografią autorki. Istotny wydaje się ponadto fakt, że Dimitrowa była postacią publiczną, a literackie teksty pozostawały w ścisłej łączności z „rolami”, jakie pełniła w przestrzeni publicznej. Poparcie dla komunizmu, a następnie rozczarowanie systemem, wypowiedzi Dimitrowej jako intelektualistki, zaangażowanie w aktywność polityczną „ogłądane” przez pryzmat literackiej twórczości otwiera nowe możliwości interpretacyjne.

Choć rozprawa dotyczy utworów z lat 1965–1981, to dla poszerzenia badawczego kontekstu zdarzyło mi się sięgać do tekstów Błagi Dimitrowej napisanych wcześniej bądź później. Chodzi zwłaszcza o eseje, artykuły i publicystykę polityczną autorki z lat osiemdziesiątych

³² Odnosząc się do klasycznych tekstów na temat autobiografizmu, w moich rozważaniach pomijam odniesienia do koncepcji *podmiotu sylleptycznego* Ryszarda Nycza. Choć koncepcja Nycza wydaje się zbieżna z postulatami *pisania sobą* u Błagi Dimitrowej, posiada kilka cech, które świadczą o jej nieprzystawalności do prozy bułgarskiej pisarki. U Nycza narrator czy bohater utworu są konstrukcjami, za pomocą których autor ujawnia się dosłownie, często z imienia i nazwiska, i tym wkroczeniem sygnalizuje fikcyjny status świata przedstawionego. Z tak jawnym pokazaniem obecności autora w tekście w roli bohatera nie mamy do czynienia w prozie i dramatach Dimitrowej. Ponadto koncepcja *ja sylleptycznego* uwidatnia umowność, postmodernistyczną decentrację podmiotu literackiego, podczas gdy u Dimitrowej mamy do czynienia ze stabilną kategorią „ja”, z hierarchicznym i wertykalnym, opartym na opozycji powierzchni i głębi, zintegrowanym modelem osobowym.

i dziewięćdziesiątych. Ich uwzględnienie otwiera nową płaszczyznę analizy tekstów literackich. Dimitrowa wypowiada się w nich zwykle na konkretne tematy dotyczące bułgarskiej i ogólnoeuropejskiej tradycji i historii, ale równie często podejmuje refleksję związaną z jak najbardziej aktualnymi, notowanymi „na gorąco” zjawiskami w bułgarskim życiu politycznym, społecznym i kulturalnym³³.

Analizowane utwory pozostawały jednak dla mnie przede wszystkim dziełami literackimi. Historia idei, jako kontekst badawczy, pozwalała na wskazanie inspiracji światopoglądowych bułgarskiej autorki. Wielość i różnorodność tych odniesień w prozie i dramatach Dimitrowej prowokowały do tego, by owe nierzadko splecione dyskursy próbować uporządkować. Odnalezienie ich potencjalnych źródeł stanowi warunek pełnego zrozumienia sensu. Lokalne i ponadlokalne inspiracje, figury dyskursu religijnego, filozoficznego (też parareligijnego i parafilezoficznego), konkret współczesności i odbity w nim ślad tradycji, tworzą kody, bez których nie sposób się obyć przy próbie poszukiwania korzeni intelektualnej, duchowej oraz artystycznej wyobraźni bułgarskiej autorki. Natomiast metodą pozwalającą na scalenie perspektywy pozostawały dla mnie strategie hermeneutyczne, które pozwalają uniknąć redukcjonizmu poznawczego, a nade wszystko pokusy narzucenia utworowi własnych kategorii interpretacyjnych, co wiązać by się mogło z ryzykiem stosowania przemocy symbolicznej wobec tekstu. Jednocześnie towarzyszyła mi świadomość, że jako badaczka posiadam własne przesady, wyobrażenia o świecie, które z założenia warunkują moje podejście do tematu. Dlatego też starałam się owo nieuchronne ograniczenie badawczo wykorzystać i oglądać omawiane zjawiska też niejako z zewnątrz, stosując rozmaite filtry.

Tytuł rozprawy *Poganki i intelektualistki* eksponuje „kobiecy” pierwiastek narracji, co stanowi wyróżnik utworów Błagi Dimitrowej. Nawet jeśli bułgarska autorka pisze o intelektualistce jako uniwersalnej kategorii, skupiając się na pytaniu: kim jest reprezentant bułgarskich elit, to jednak konsekwentnie ogranicza się do przykładów kobiet-intelektualistek oraz kobiet-Bułgarek. Ale również kobiet-poganek, co zostało przeze mnie

³³ Drugie moje wykroczenie poza ramy czasowe lat 1965–1981 odnosi się już do samego czasu akcji omawianych utworów. Powieść *Podróż do siebie samej* dotyczy lat późnego stalinizmu, część fabuły powieści *Twarz* zakotwiczona jest podczas drugiej wojny światowej, zaś tłem dramatu *Bogomilka* jest okres średniowiecza (XIII wiek). Utwory Dimitrowej posiadają zwykle dwie linie czasowe: współczesną i retrospektywną, których obecność staje się zwykle dla autorki punktem wyjścia licznych porównań i konfrontacji.

zaakcentowane w pierwszym członie tytułu prezentowanej rozprawy, wskazującym zarazem na kluczowy charakter tej kategorii dla moich rozważań. W kontekście twórczości Błagi Dimitrowej obie kategorie znajdują się niezwykle blisko siebie, bowiem autorka powołuje do życia model kobiety zakorzenionej tyleż w porządku intelektualnym, co mistyczno-pogańskim. Ujawnia się to w aluzjach i nawiązaniach Dimitrowej do *Fausta* Goethego, do historycznych figur kobiet-poganiek i skonstruowanych z wykorzystaniem symboliki solarnej figur kobiecości zawartych w bułgarskim folklorze. Postawę nieufności wobec struktur i istniejących instytucji oraz porządków symbolicznych autorka wartościuje pozytywnie, jako twórczą i poszerzającą granicę poznania. W postulacie Dimitrowej, by scalić porządku intelektualny i antyintelektualny, znaleźć można echa szamańsko-kapłańskiego rodowodu intelektualisty, postrzeganego jako hipostaza wiedzy zastrzeżonej dla wtajemniczonych [Szczepański 1991: 127].

Kategorię pogańskości, często utożsamianej z panteizmem, postrzegałam nie tylko w jej tradycyjnych konotacjach religijnych, ale także w kontekstach polityczno-kulturowych, tj. przez pryzmat nowej roli, w jakiej znalazł się intelektualista w XX wieku. Przy takich założeniach „pogańskość”, czy też „neopogaństwo”, są pojęciami ze słownika politycznego i stanowią nośny znaczeniowo element wielkich ideologii dwudziestowiecznych, nieprzypadkowo określanych jako polityczne religie: faszyzmu i komunizmu. Kuszony obietnicami wielkich ideologicznych projektów intelektualista tracił swą niezależność i coraz częściej ulegał zbiorowym namiętnościom, politycznym obietnicom i marzeniom o urzeczywistnieniu dotąd niezrealizowanych idei. Jak już podkreślałam, Dimitrowa, snując opowieści o swoich bohaterkach, tytułowych poganach, starannie kreśli tło społeczno-polityczne. Konstruowany przez nią świat nie daje się przy tym sprowadzić do lamentu nad „zdradą klerków”, lecz odzwierciedla sympatię pisarki dla, mającej jedno z kluczowych źródeł w myśli Rousseauńskiej, filozofii oświeconego pogaństwa, wraz z towarzyszącym tej filozofii obrazem świata oraz wizją podmiotowości.

ROZDZIAŁ I

DZIECKO REWOLUCJI. POWIEŚĆ ПЪТЪВАНЕ КЪМ СЕБЕ СИ

1. Rewolucja

Klasyfikując mity¹ w płaszczyźnie historycznej, Jerzy Topolski dzieli je na cztery podstawowe kategorie: mity rozumiane jako opowieści o początkach świata; mity przyszłościowe, jak faszyzm czy komunizm; mity historiograficzne oraz mity fundamentalne [Topolski 1996]. Ostatnie z nich, jako sterujące samym procesem poznawczym jednostki tworzącej czy też rozpoznającej narrację historyczną, miałyby być najtrudniejsze do rozpoznania. Zaliczając mit rewolucji do mitów fundamentalnych, Topolski stwierdza, że jego centralny punkt stanowi przeświadczenie o istnieniu w historii zjawisk mających moc dzielenia procesu historycznego na odcinki. W projektowanym przez ów mit obrazie historii wyrazistości nabiera różnica między „przed” i „po”, wyznaczona danym zdarzeniem, a tym samym narzucona zostaje też określona organizacja historycznej narracji [Topolski 1996: 206–216]².

¹ Pojęcie mitu rozumiem zgodnie z definicją Mircei Eliadego. Określił on mit jako świętą historię wyjaśniającą świat bądź opisującą wydarzenie, które legło u podstaw jego stworzenia. „Bohaterowie mitów to istoty nadnaturalne. [...] Mity ujawniają ich twórczą działalność i pouczają o świętości [...] tego, co jest jej rezultatem” [Eliade 1998: 9]. Tak ujmowany mit spełniał ważną rolę regulatora życia społecznego. Marek Woźniak, powołując się na koncepcję Henryka Samsonowicza, wyróżnia kilka funkcji społecznych mitu. Są to: obejmowanie norm aktów rytualnych, organizacji społecznej plemienia jako działań praktycznych i moralnych (Malinowski); pośredniczenie w sacrum (Eliade); bycie czystą fikcją, jednak o realnej funkcji społecznej (Kłoskowska); istnienie w formie obiegowego stereotypu, kształtowanego przez pragnienia (socjologia); determinanta w określaniu norm społecznych przez rytuał (antropologia) [Samsonowicz 1997: 7; Woźniak 2003].

² Obok pojęcia mitu fundamentalnego istnieją również pokrewne terminy: „mit głęboki” Topolskiego, mit „metafory dominującej” i „metafory radykalnej” P. Ricoeura, „paradygmatu

Samo pojęcie rewolucji należało do pojęć interpretowanych często i na skrajnie różne sposoby, co odzwierciedla historia tego terminu oraz jego zmieniająca się semantyka w różnych epokach i dziedzinach nauki czy polityki. Jak pisze Hannah Arendt, pierwotnie słowo „rewolucja” należało do słownika astronomii i, związane z nazwiskiem Kopernika, oznaczało regularny, obrotowy ruch gwiazd, którego nie sposób odeprzeć, bo nie podlega wpływowi człowieka. Przełomowym momentem w rozwoju tego pojęcia stała się Wielka Rewolucja Francuska. Jej twórcy i uczestnicy dostrzegli niemożność odbudowy świata, przywrócenia go na odwieczne tory, uświadamiając sobie tym samym konieczność podjęcia zupełnie nowych działań. Odtąd słownik rewolucji wzbogacił się o pojęcie „Nowego Początku”, pokazujące zmianę względem wcześniejszego pojmowania czasu. Cykliczny obrotowy ruch został zastąpiony wizją ruchu nieodpartego. Tę zaś w XIX stuleciu uzupełniono dodatkowo i wzmocniono ideą konieczności historycznej³.

W powieści Błagi Dimitrowej *Podróż do siebie samej* mit rewolucji stanowi jeden z kluczowych toposów, wokół których koncentruje się narracja. Kontekstem czasoprzestrzennym wydanego w 1965 r. utworu jest Bułgaria przełomu lat czterdziestych i pięćdziesiątych XX wieku⁴. W biografii twórczej Błagi Dimitrowej to utwór ważny też dlatego, że stanowi pierwszą powieść autorki, znanej dotąd jako poetka i tłumaczka. Możliwość wydania powieści posiadającej wyraźny ton rozrachunkowy zaistniała w latach sześćdziesiątych, kiedy w Bułgarii mogły się pojawić teksty zrywające z poetyką socrealizmu. W powieści *Podróż do siebie samej* Dimitrowa rozwija i osadza w fabule wątki tematyczne obecne lub sygnalizowane wcześniej w swojej poezji. W 1959 r. autorka napisała poemat o Lilianie Dimitrowej *Лилияна* (1959, *Liliana*), pokazujący jej fascynację młodą rewolucjonistką bułgarską oraz samą rewolucją jako projektem gruntownej przemiany człowieka i społeczeństwa. Błaga Dimitrowa-poetka obecna jest zresztą również w powieści *Podróż do siebie samej*, bowiem język, forma oraz nasycenie utworu figurami

symbolicznego” M. Eliadego, „archetypu” P. Wheelwrighta oraz mitu jako przekazu światopoglądowego w ujęciu L. Kołakowskiego. Wszystkie te pojęcia odsyłają do pojęcia mitu jako czegoś pierwotnego, prefigurującego proces poznawczy [por. Wrzosek 1990: 81].

³ O powstaniu i ewolucji pojęcia por. Arendt 1991: 34–57.

⁴ Dimitrowa zaczęła pisać powieść już w 1959 r. Drugie wydanie powieści pojawiło się w 1972 r., trzecie (z kilkoma zmianami i uzupełnieniami) – w 1985, zaś czwarte w 2003 r., jako część 22-tomowego cyklu *Dzieł zebranych* Błagi Dimitrowej (tom trzeci) [Василев 2003: 382].

stylistycznymi mają kluczowe znaczenie dla jego semantyki. Ponadto strumień narracji, na który składa się wewnętrzny monolog narratorki zajmujący około czterystu stron powieści, szczegółowa analiza stanów wewnętrznych protagonistki, drobiazgowa i laboratoryjna wręcz introspekcja z elementami psychoanalizy, konstrukcja czasu powieściowego związana z zagłębieniem się w świat zdarzeń, liczne retrospekcje, odejście od motywacji przyczyna-skutek na rzecz impresjonistycznego, skrajnie subiektywistycznego obrazowania – te i inne elementy zbliżają powieść *Podróż do siebie samej* do Proustowskiego cyklu *W poszukiwaniu straconego czasu*, do której to inspiracji zresztą sama autorka się przyznawała. Eksperymenty w zakresie konstrukcji czasu powieściowego, współzależności czasu oraz przestrzeni, pozwoliły Dimitrowej, doświadczonej już wówczas poetce, napisać utwór, który okazał się jedną z najciekawszych powieści w swojej epoce. Na poziomie formalno-stylistycznym widać też wyraźne zerwanie z estetycznym *decorum* socrealizmu.

Zerwanie z socrealizmem zaczyna być jednak problematyczne, jeśli uwzględnić temat samej powieści i jej ideowy wymiar. Niejednorodność polega na łączeniu tematyki i motywów poprawnych ideologicznie w tamtym czasie (doskonalenie przez pracę, apoteoza klasy robotniczej, pochwała „nowego” inteligenta, który wyrzeka się swoich burżuazyjnych korzeni, estetyczny zachwyt dla wielkości i rozmachu socjalistycznych przemian społeczno-gospodarczych) z krytyczną, pełną sceptycyzmu opinią na temat stosunków społeczno-politycznych okresu, którego powieść dotyczy.

Jednym z takich niejednoznacznych pojęć, którym autorka poświęca wiele uwagi w powieści *Podróż do siebie samej*, jest pojęcie rewolucji. Moim celem w tej części pracy jest nie tyle badanie refleksji Dimitrowej na temat mechanizmów samej rewolucji, jej ujęć historycznych czy historyzoficznych, lecz potraktowanie jej jako rodzaju osobistego doświadczenia, elementu indywidualnej biografii. Przy czym już na wstępie warto zastrzec, że Dimitrowa posługuje się w powieści kategoriami ze słownika wielkich narracji, używając w sposób mniej lub bardziej bezpośredni pojęć takich jak: naród, postęp, historia i w podobny sposób traktując pojęcie rewolucji. Jeśli chodzi o perspektywę historyzoficzną, polityczną czy historyczną, autorka w zasadzie nie wykracza poza tendencyjny *main-stream* epoki. Dopiero filtr w postaci jednostkowej perspektywy przydaje opowieści nowy wymiar. Subiektywizm, stylistyczna niekoherencja (posługiwanie się tak różnymi formami wypowiedzi, jak poezja, dziennik,

esej, strumień świadomości, a zarazem wykorzystanie schematów typowych dla socrealistycznego „produkcyjniaka”), wielowątkowość (wątek obyczajowy, polityczny, społeczny, pasáže quasi-filozoficzne i historyzoficzne) sprawiają, że warstwy wielkiej narracji historycznej zderzają się w powieści z odpryskami jednostkowych historii. W analizie powieści *Podróż do siebie samej* nie sposób pominąć dodatkowo aspektu autobiograficznego, bowiem utwór w sposób bezpośredni nawiązuje do faktów z życia samej autorki, jak i fragmentów biografii osób, które знаła. Nie chodzi tylko o to, że w ramach rewolucyjnego etapu własnej biografii Dimitrowa pisała w latach czterdziestych płomienne panegiriki na cześć wodzów, między innymi Stalina czy „lokalnego” przywódcy Georgiego Dimitrowa. Ciekawsze wydają się analogie między biografią autorki i jej bohaterów.

Tuż po obronie doktoratu w Instytucie Gorkiego w Moskwie Dimitrowa wróciła do Bułgarii. I choć z pewnością nie miała problemu ze znalezieniem dobrej posady, zwłaszcza że była już znaną, cenioną w środowisku poetką, w 1952 r. postanowiła wyjechać na plac budowy w Rodopy (góry w południowej Bułgarii), by prowadzić zakładową gazetkę dla robotników. W surowych górskich warunkach trzydziestoletnia wówczas Dimitrowa spędziła dwa lata. Podobnego wyboru dokonała główna bohaterka powieści *Podróż do siebie samej*, Rajna Stamatowa. Jakkolwiek trudno czynić bezpośrednie analogie między protagonistką powieści a samą autorką, można się dopatrzeć pewnych powinowactw i autobiograficznych odniesień, zwłaszcza że Dimitrowa umieszcza akcję powieści w podobnym momencie historycznym, w jakim sama przebywała w Rodopach. Autobiograficzne ślady, jakie napotkać można w utworze, nasycają narrację dodatkową semantyką, nadając jej znamię wypowiedzi osobistej.

Sama Dimitrowa pochodziła z dobrze usytuowanej rodziny, a dzieciństwo pisarki w rodzinnym Wielkim Tyrnowie przypadło na lata międzywojnia. Rodzice-inteligenci dbali o rozwój intelektualny córki, która od dzieciństwa pobierała lekcje języków obcych, czytała w oryginale klasyków greckich i niemieckich filozofów, uczyła się gry na pianinie. Wraz z fascynacją Błagi Dimitrowej komunizmem, która zaczęła się już w czasach wojny, czynnik klasowy, czyli pochodzenie autorki – wówczas jeszcze „tylko” poetki – zyskał w jej oczach problematyczny status, co sprawiło, że musiała się częściowo wyprzec tradycji, w której się wychowała. Najbardziej charakterystycznym manifestem nowej orientacji

ideowej była wspomniana przeze mnie wcześniej odmowa współpracy z pismem „Златопор”. W 1942 r., widząc próby poetyckie młodej autorki, znany krytyk Władimir Wasiliew zaproponował jej publikację. Dimitrowa, wówczas już członkini komunistycznej młodzieżówki PMC (Работнически младежки съюз), nie zdecydowała się na to, motywując swoją odmowę poglądami politycznymi. Pismo „Златопор”, eklektyczne i kultywujące modernistyczne tradycje przedwojenne, uznała młoda autorka za relikw burżuazyjnej epoki, niezgodny z jej ówczesnymi zapatrywaniami polityczno-artystycznymi.

Ewa Domańska w pracy *Historie niekonwencjonalne* pisze o nobilitacji nowych, czy raczej długo lekceważonych, sposobów mówienia o przeszłości, w których ważną rolę odgrywa czynnik emocjonalny, kategoria szczerości czy empatii [Domańska 2006: 61–66]. Problem z uprawomocnieniem takich świadectw historycznych jest zrozumiały, wzięwszy pod uwagę, że historia traci w nich status naukowości. Jednak, mówi Domańska, historia hołdująca dziewiętnastowiecznym metodom powieści realistycznej wiązała się z zawłaszczeniem pojęcia prawdy przez zwycięzców. Najpoważniejsza krytyka historii wynika z ujawnienia pewnego paradoksu. Historia jest dyscypliną, która z jednej strony pretenduje do statusu obiektywnej wiedzy naukowej, z drugiej ma status stabilizatora porządku społecznego i legitymizatora władzy [Domańska 2006: 14–15]. Dopuszczenie do głosu opowieści niekonwencjonalnej, czyli celowo subiektywnej i pozbawionej kolonizacyjnych pretensji, oznacza udzielenie głosu peryferyjnym, nieobecnym świadectwom minionego.

Czy można potraktować powieść Błagi Dimitrowej jako historyczne świadectwo obrzeży? *Podróż do siebie samej* nie należała do dzieł zakazanych w latach sześćdziesiątych, dopuszczono ją do druku i ukazała się na oficjalnym rynku wydawniczym, zdobywszy wcześniej akceptację komunistycznych ideologów. Mało tego, doczekała się w ciągu kilku kolejnych dekad wznowień i tłumaczeń. Jeśli traktować powieść jako historyczne świadectwo obrzeży, to można ją uznać nie za jawną kontestację komunizmu, lecz za subtelne drażnienie pewnych tematów, zderzanie wielkiego planu historii z perspektywą prywatną, osobistą. Właśnie w tym jednostkowym kontekście, nie zaś w patetycznych narracjach o ludziach pracy czy w parafilozoficznej refleksji o narodzie bułgarskim, utwór wydaje się najbardziej wiarygodny.

Bohaterowie są zmęczeni

Zderzenie małych i wielkich narracji historycznych w powieści *Podróż do siebie samej* dokonuje się w wyniku szczególnego potraktowania przez autorkę tematu rewolucji komunistycznej. Afirmacja utopijnych projektów przyszłościowych sąsiaduje z postawą wobec rewolucji sceptyczną. Konflikt idei, jaki się pojawia w utworze Dimitrowej, rodzi się zwłaszcza pod wpływem napięcia budowanego przez autorkę w dwóch sferach: prywatnej i publicznej. Oba plany ogniskują się w wizerunku głównej bohaterki oraz jej monologu wewnętrznym, który stanowi główny typ narracji w powieści. Sam monolog dokonuje się nie tylko w relacji „ja”–„ja”, ale również przez wcielanie się bohaterki w inne postaci, poprzez projektowanie własnego wyobrażenia na temat tego, co myślą, mówią, czują. Podobny zabieg narracyjny zastosuje Dimitrowa w wydanej dwa lata później powieści *Отклонение* (1967, *Objazd*). Obszerna część narracji jest budowana w drugiej osobie liczby pojedynczej, zatem bohaterowie nie tyle funkcjonują odrębnie, co jako część wyobraźni głównej bohaterki, stanowiąc tyleż odrębne byty, co figury określające postać narratorki.

Jedno z pęknięć zaburzających spójny obraz rewolucji socjalistycznej wiąże się z wprowadzeniem w powieściowy świat motywu nudy, która niespodziewanie odkrywa nieefektywne, apatyczne oblicze rewolucji, znużenie i rezygnację jej twórców. Jak pogodzić nudę z jednym z głównych czynników napędowych rewolucji, który François Furet określa mianem rewolucyjnego zapału [Furet 1996: 17–48]? Uczestniczyć w rewolucji to nie tyle się nad nią zastanawiać, co oddać się jej całym sercem, skupić na celu, unikać refleksji, która nieuchronnie odkryje zgubne paradoksy projektu. O niebezpieczeństwie intelektualnych analiz dla porządku rewolucji pisze Bronisław Baczko w zbiorze esejów *Hiob, mój przyjaciel*, stwierdzając, że Wielka Rewolucja Francuska zawdzięczała swoje powodzenie nobilitacji kategorii uczucia. Baczko powołuje się na *Umowę społeczną* Rousseau i jego propozycje dotyczące budowania idealnej, zjednoczonej we własnym celu wspólnoty. Jeden z głównych conceptów Rousseau dotyczy „konstruowania spontanicznych uczuć”, to znaczy takiego sterowania wspólnotą, by jej członkowie odbierali narzucone przez prawodawców wzorce za naturalne. W tym celu należy stworzyć język będący zbiorem sztucznych i skomplikowanych symboli [Baczko 2002: 240]⁵.

⁵ Do problemu relacji język – wywoływane uczucie odwołuje się również Marek Woźniak, pisząc: „Podbudowane odpowiednią intensywnością oddziaływań perswazyjnych

Dopiero rewolucja, wykorzystująca uczucie jako narzędzie ideologiczne, jest w stanie – jak pisze Baczko, powołując się na Rousseau – przywiązać obywatela do ojczyzny tak mocno, by miłość do niej kształtowała całą jego egzystencję [Baczko 2002: 258].

Rewolucja, która według Rousseau winna mieć zasięg totalny, obejmować wszystkie sfery życia ludzkiego, w powieści *Podróż do siebie samej* jest nacechowana ambiwalentnie, bo autorka prezentuje ją z perspektywy rewolucyjnej codzienności. Dimitrowa wrzuca bohaterów w zamkniętą, odciętą od cywilizacji przestrzeń. W Rodopy przyjeżdżają ludzie o zróżnicowanym statusie społecznym, zawodowym, intelektualnym; znajdują się wśród nich przedstawiciele inteligencji, miejskiego proletariatu: poeta Miron i były oficer, inżynier będący jednocześnie wirtuozem skrzypiec, pełni zapału młodzi architekci czuwający nad projektem przyszłego miasta, które ma powstać wśród skał; na chwilę ze stolicy przybywa dziennikarka. Większość bohaterów łączy problematyczna biografia i związany z nią status wykluczenia, również samowykluczenia, ze świata „cywilizowanego”. Główna bohaterka, Rajna Stamatow, nie może podjąć studiów, bo na jej nazwisku ciąży skaza. Ojciec Rajny był oficerem wojskowym, z którego ręki podczas drugiej wojny światowej zginęło wielu antyfaszystów. Przybycie w Rodopy jest dla dziewczyny jedynym sposobem na rehabilitację, możliwością symbolicznego odpokutowania za winy ojca, ale i szansą na to, by odpracowanymi na budowie miesiącami zarobić na uniwersytecki indeks.

Rewolucyjna codzienność w powieści *Podróż do siebie samej* z jednej strony pokazana jest jako przykład dosłownej, bo fizycznej instrumentalizacji podmiotu w imię rewolucyjnej idei postępu oraz dążenia do powszechnego szczęścia i równości. Z drugiej strony Dimitrowa wskazuje na wątpliwy status samej kategorii czasu wolnego, mającego być w założeniu momentem fizycznej i duchowej odnowy bohaterów po ciężkiej pracy. Jednak kończąc pracę, bohaterowie zaczynają się nudzić. Za pomocą kategorii nudy, przedstawionej w powieści jako jedno z najbardziej dojmujących i destrukcyjnych odczuć, jakie towarzyszą bohaterom,

propagowanie pożądanego obrazu rzeczywistości oraz odcięcie dostępu wizji konkurencyjnych, może przynieść oczekiwane skutki. Jeżeli postrzeganie zależy od języka – jego właściwości semantycznych – ten zaś poddany zostanie unifikacji, to jednostki pozbawione zostaną narzędzi konstruowania alternatywnych obrazów rzeczywistości. Jeśli nawet obrazy takie powstaną, nie będą mogły dotrzeć do innych jednostek” [Woźniak 2003: 160].

Dimitrowa pokazuje duchową, ale i ideową pustkę rzeczywistości początku lat pięćdziesiątych.

Nuda rodzi się z powtórzenia: dopada człowieka, gdy w jego życiu dzieje się „to samo”. Pisze Marek Zaleski: „Jeśli nuda ma do nas tak łatwy przystęp, to dlatego, że nasze życie pełne jest powtórzeń i że jego istotą jest właśnie powtórzenie” [Zaleski 1999: 50]. W powieści *Podróż do siebie samej* Błaga Dimitrowa poświęca nudzie wiele miejsca, ukazując ją jako serię trudnych do zniesienia powtórzeń.

Nuda nie stanowiła przypadku jedynie bułgarskiego komunizmu, lecz dawała o sobie znać w każdym z państw obozu socjalistycznego, w stopniu zależnym od szczelności systemu kontroli, cenzury i aktywności opozycji. Nawet w Polsce, nazywanej czasem, w ślad za Bułatem Okudżawą, „najweselszym barakiem w obozie komunistycznym”, była jedną z dominant oficjalnej kultury, co potwierdzają liczne wypowiedzi świadków i uczestników epoki. W słynnym zbiorze wywiadów *Hańba domowa* Jarosław Marek Rymkiewicz w rozmowie z Jackiem Trznadlem mówi: „[...] odczuwałem straszliwą, potworną nudę życia w tym systemie. [...] To nie łączyło się chyba ze sferą przemyśleń ideologicznych, to było po prostu życiowo nudne, żyłem w tym, przyjmowałem to jako pewną rzeczywistość i okropnie męczyła mnie świadomość, że zawsze mi będzie tak nudno” [Trznadel 1997: 147; por. Czapliński, Śliwiński (red.) 1999: 174–186].

W powieści *Podróż do siebie samej* Dimitrowa skupia się nie tyle na nudzie męczącej pracy – ta bywa nawet uwznioślana – lecz na nudzie odpoczynku, jałowości wieczorów, nużącym czasie wolnym, pokazanym jako zmora rodopskiej społeczności. W brzydkiej, klaustrofobicznej przestrzeni robotniczych baraków ludzie żyją w ciągłym niedosyć informacji z zewnątrz, bo oferuje się im jedynie ulotki propagandowe, kilka starych numerów pism czytanych przez nich w nieskończoność, jak również polityczne slogany ideologów na partyjnych zebraniach. Wszechobecność propagandy i przymus uczestnictwa w zbiorowych rytuałach mających podtrzymać iluzję wspólnoty tworzy fasadową rzeczywistość oraz przestrzeń publiczną, w której bohaterowie nie chcą, ale i nie mają siły uczestniczyć, wyczerpani wielogodzinną pracą fizyczną. Jednocześnie w publicznym dyskursie nuda stanowi temat tabu, jest pokazana jako relikwyt poprzednich epok, burżuazyjny wymysł oderwanych od tzw. prawdziwego życia lekkoduchów. Natomiast Błaga Dimitrowa pokazuje, że w komunizmie nuda nie tylko nie udaje się zniszczyć, lecz że tworzy

się jej nowa odmiana, o której w swoim wierszu pisze jeden z bohaterów powieści, poeta Miron:

„Всяко време си влачи скуката,
както комета – своята опашка.
Ние унищожихме скуката
на всички минали векове.
И с упорит труд,
и с организиран замах,
и с научен подход,
и с поетично вдъхновение,
и с масов ентузиазъм
създадохме своя скука”

[Димитрова 2003: 48]

Ujawniwszy nudę jako słaby punkt systemu marksistowsko-leninowskiego, wyłania Dimitrowa przestrzeń dla porównań, odwołując się do kategorii nudy dziewiętnastowiecznej i dekadenskiej nudy społeczeństw zachodnich. W XIX stuleciu upowszechnienie się czasu wolnego, a wraz z nim nowej „klasy próżniaczej”, zrodziły nowy model podmiotowości, którego ucieleśnieniem była rozpropagowana przez poetów francuskich figura *flâneura*⁶. Zagubiony w wielkomięjskim labiryncie Baudelaire'owski *flâneur* był podmiotem znużonym, odczuwał bez wątpienia coś, co nazwać można nudą. Związana była ona z doświadczeniem złożoności nowoczesnego świata, w którym status twórcy oraz jego dzieła zmieniał się według skomplikowanych praw rynku i transformacji struktury społecznej, które zrównywały artystę z tłumem, odbierając wyjątkowość i jemu, i jego dziełu. Coraz trudniej było zachować indywidualizm w gęstniejącym tłumie, znoszącym różnicę między klasami, grupami, jednostkami.

Nuda socjalistyczna w porównaniu z nudą *flâneura* jest zwielokrotniona, bardziej dramatyczna, zwłaszcza że jej tłem jest epoka totalitarnego przymusu, podszytego groźbą poważnych sankcji. Przewrotny demokratyzm nudy socjalistycznej, o czym pisze poeta Miron, wiąże się z tym, że nuda owa dosięga każdego, bez względu na pochodzenie społeczne, status i profesję. Dziewiętnastowieczną nudę elitarną zmienia w doznanie banalne, a zarazem niesie niebezpieczeństwo powstania społeczeństwa ludzi, którzy zaczynają czuć tak samo.

⁶ Pojęcie *flâneura* zawdzięczamy Baudelaire'owi, w dwudziestym wieku rozwinął je Walter Benjamin. Por. Benjamin, 1996; Paetzold 1988; Zeidler-Janiszewska 1999.

Błaga Dimitrowa kompromituje w powieści również mechanizmy stalinizmu i jego strategię oparte na powtórzeniach, służących inżynierii społecznej. Życie społeczne i oficjalne modele kultury w większym stopniu niż w późniejszych dekadach zasadały się na powtórzeniu doprowadzonym do absurdu. Powielały ujednolicone tematycznie i estetycznie panegiryki i slogany polityczne w kulturze, polityce, nauce, administracji. I tu znów warto spojrzeć na kontekst wcześniejszych epok. Nuda romantyczna czy modernistyczna ma swój rodowód w znużeniu wielością ofert, przytłaczającym nadmiarem możliwości. Bywa nudą podróżowania, może stymulować i inspirować, zwłaszcza artystę. Tłem nudy socjalistycznej jest zaś przymus, groźba, karzące oblicze nadzorującej władzy. W tym świetle powtórzenie będące istotą nudy zyskuje nowy wymiar. Pisz o nim, choć w pozapolitycznym kontekście, Roland Barthes. Autor *Przyjemności tekstu* mówi o „haniebnej powtarzalności, skundlonej formie kultury masowej”. Według Barthesa powtórzenie to synonim stereotypu na usługach przemocy, a instytucje władzy stanowią maszyny do powielania [Barthes 1998: 60–61]. Zwalniając podmiot z wysiłku refleksji, powtórzenie jest sprawnym narzędziem sterowania wyobraźnią społeczną.

W powieści *Podróż do siebie samej* Błaga Dimitrowa wyraźnie eksponuje dalekosiężny, totalny wpływ powtórzenia jako narzędzia politycznego, skupiając się zwłaszcza na problemie wdzierania się sloganu do delikatnej tkanki języka. Przenikając dyskurs oficjalny, slogan wciska się również do słowników prywatnych. Nuda redaguje nie tylko myśli trybunów nowej epoki, bo zredukowany na potrzeby politycznej propagandy język kuleje jako narzędzie komunikacji w ogóle. By pokazać walkę z narzuconym dyskursem władzy, Dimitrowa powołuje do życia postać poety, wzorowaną zresztą na rzeczywistej osobie, poecie Penio Penewie, zmarłym śmiercią samobójczą w 1959 r. w wieku dwudziestu dziewięciu lat⁷. Wiersze, które Dimitrowa wplata w powieść, pokazują

⁷ Dimitrowa знаła Penewę, który – podobnie jak ona – w latach pięćdziesiątych był dziennikarzem bardzo zaangażowanym w przemiany społeczno-polityczne. Penew komentował procesy modernizacji kraju i w tym celu często wyjeżdżał na place budowy i do fabryk. Jego samobójcza śmierć bywa określana jako wynik tego, że Penew nie mógł udźwignąć ciężaru rozczarowania światem, w który wierzył, a który na jego oczach się rozpadał. Penew popełnił samobójstwo w hotelu robotniczym w Dimitrowgradzie, gdzie pracował jako redaktor miejscowej gazety. Biografia poety jest w Bułgarii często porównywana z biografiami innych bohaterów narodowych, między innymi Christo Botewa czy Dimczo Debelianowa, którzy, podobnie jak Penew, zginęli przed ukończeniem 30 roku życia.

próby przedarcia się przez szablony nowomowy, co nie może być zwieńczone pełnym sukcesem. Miron jest bowiem skazany na kalectwo języka i zarażony jego totalitarną chorobą; jest indokrynowany przez sam fakt uczestniczenia w zebraniach czy rozmowach z innymi ludźmi. Jednak obok głównej bohaterki, Rajny Stamatow, jest bodaj jedynym, który ową destrukcję wykorzystuje jako bazę do małej językowej rewolucji, jakiej poddaje nowomowę. Tematem jego twórczości jest ponura, banalna rzeczywistość komunizmu, poeta od niej nie ucieka. Dzięki przefiltrowaniu tego świata przez indywidualną wrażliwość, zyskuje on nowy status, pozwalający przezwyciężyć nudę. Przestaje ona być doświadczeniem zunifikowanego mieszkańca totalitarnego świata, a zaczyna być... melancholią. W jednym z utworów poety pojawia się kluczowe dla tego rozgraniczenia sformułowanie: „tęsknota za tęsknotą” (*тъга за тъгата*) [Димитрова 2003: 90]. *Homo sovieticus*, który według komunistycznego paradygmatu znalazł się w najlepszym ze światów, nie ma prawa do tęsknoty. Można powiedzieć, że nuda socjalizmu i socrealistycznej kultury jest melancholią zredukowaną, ograniczoną do „tu i teraz”, bezrefleksyjnym i pozbawionym twórczego pierwiastka stanem, którego nie sposób eksterioryzować. Temu zagadnieniu poświęca Dimitrowa poetyckie pasáže powieści, wplatając w tok narracji wiersze poety Mirona:

„Днес тъгата е в немилост,
забранена е тъгата,
обявена е за враг.
Чудя се какво ми липсва,
моя прелестна изгнанице!
Радост без тъга е скука,
песен без тъга е крясък,
обич без тъга е навик,
памет без тъга – забрава;
и човек не е човек
без тъга”

[Димитрова 2003: 90]

Polski badacz Marek Bieńczyk swój zbiór esejów o melancholii opatrzył podtytułem *O tych, co nigdy nie odnajdą straty* [Bieńczyk 2000] oddającym swoistą nieokreśloność, nieidentyfikowalność braku, będącego głównym doświadczeniem melancholika. W szerszych kategoriach kulturowych melancholia wiąże się z przymusem pamiętania, dźwigania bagażu przeszłości, wnikaniem czasu przeszłego w teraźniejszość. Czas

melancholii jest linearny. Komunizm odcinał się od melancholijnej tęsknoty czy obowiązku pamięci przez propozycję czasu opartą na micie Nowego Początku. Zrzucając z siebie balast tradycji, dawał wizję świata „lekkiego”, odmłodzonego dzięki radykalnemu odcięciu czasu przeszłego. Umieściwszy w swojej powieści rozbudowany wątek dotyczący melancholii oraz indywidualnej i zbiorowej tęsknoty za lepszym i piękniejszym światem, Błaga Dimitrowa tworzy alternatywny wobec rewolucyjnego model czasu. Powieść *Podróż do siebie samej* nawiązuje łączność z czasem przeszłym, traktując to, co minęło, jako nieodłączną część składową czasu teraźniejszego. Rewolucyjnemu zerwaniu z przeszłością przeciwstawia postać wewnętrznie kruchego dekadenta Mirona, symbol wartości wypartych z przestrzeni społecznej i symbolicznej nowej epoki. Poeta ucieleśnia pamięć, podobnie zresztą jak główna bohaterka Rajna, przytłoczona przymusem ciągłego rozpamiętywania swojej biografii. Dwójka bohaterów poprzez swoje podejście do przeszłości skazuje się na bycie odmieńcami w przezroczystym i ahistorycznym systemie totalitarnym, co Miron przypłaca samobójczą śmiercią. Mimo wszystko to oni właśnie stają się wyrazicielami samoświadomego i najbardziej autentycznego istnienia, niezadowolającego się doraźnymi interpretacjami świata.

Magia powtórzeń

W stworzonej przez siebie typologii nudy Michał Paweł Markowski wyróżnia następujące rodzaje nudy i towarzyszące jej obrazy świata: nudę metafizyczną (świat zdesakralizowany bądź zdominowany przez ludzkie pragnienia), towarzyską (świat bez samotności lub wyłącznie z tymi samymi ludźmi), samotności (świat pozbawiony Innego) oraz komunikacyjno-literacką (świat z jedną totalną opowieścią) [Czapliński, Śliwiński (red.) 1999: 316]. Jak widać, do głównych cech nudy, oprócz wspomnianego wcześniej powtórzenia, należałaby bezalternatywność, która więzi podmiot w stanie nudzenia się. Jednak powtórzenie, w nудzie nacechowane negatywnie, w innych kontekstach zyskuje nowy, pozytywny wymiar. Wielkim zwolennikiem powtórzenia, który analizował to zagadnienie w perspektywie filozoficznej, był Søren Kierkegaard. W tekście *Powtórzenie* pisze: „Co powtarza się, już było (w przeciwnym razie powtórzenie jest niemożliwe), i właśnie dlatego, że było – powtórzenie staje się nowością [Kierkegaard 92: 61]. Kierkegaard unika w ten

sposób ograniczenia statusu powtórzeń do kopii czy imitacji, sugerując, że powtórzenie ustanawia „inne”, wprowadza różnicę między kolejnymi fazami powtórzeń.

Przykłady „dobrych” powtórzeń pojawiają się w powieści Błagi Dimitrowej jako kontrapunkt dla publicznych powtórzeń, wykorzystywanych jako narzędzie władzy. „Dobre” powtórzenia to te, które mają miejsce w prywatnych światach, związane z budowaniem małych wspólnot czy uczuciowej bliskości. Główna bohaterka Rajna, odwołując się do wspomnienia pierwszego spotkania ze swoim ukochanym, poznanym na budowie architektem Władem, odnajduje w powtórzeniu tajny kod, który dzięki pamięci pierwszego doświadczenia nadaje sens powtórzeniu czynności. Mówi wtedy o magii powtórzeń, a więc o niczym innym, jak o Kierkegaardowskim ustanawianiu nowego na bazie starego. Pozytywną rolę powtórzenia Błaga Dimitrowa widzi również w zabiegu retorycznym, jakim jest wyśmianie, pozorna repetycja w istocie zniekształcająca pierwotny wzór. Głównym środkiem unicestwiania nudy i ożywiania przestrzeni publicznej jest w powieści żywioł śmiechu, zrodzony właśnie z wyśmiewania, przedrzeźniania dyskursu oficjalnego. Trudno powiedzieć, by w powieści *Podróż do siebie samej* komizm był szczególnie częsty, utwór raczej nasycony jest swoistym liryzmem postaci czy sytuacji. Komizm, o ile się pojawia, wiąże się z doświadczeniem absurdu. Towarzyszy mu ironiczny, pełen dystansu śmiech, który Milan Kundera w jednej ze swoich powieści określił jako „śmiech szatański”⁸. Śmiech ten jest śmiechem jednostki i nie może być doznaniem kolektywu, bowiem raczej dzieli, pogłębia rysę między człowiekiem a światem. Pozostaje więc obosieczną bronią: daje szerszy horyzont poznawczy, a jednak izoluje, wyrzuca poza wspólnotę, wyobcowuje. W powieści *Podróż do siebie samej* ten rodzaj

⁸ Milan Kundera pisze o śmiechu anielskim i szatańskim. Pierwsza z postaw to śmiech afirmacji, wyrażający radość, łączący ludzi w jednej idei, w poczuciu bycia razem. Euforia wspólnego śmiechu to pełna akceptacja czegoś, w co się wierzy, komfort zatopienia się w łączącej wspólnotcie, wyłączenia zmysłu krytycznego i refleksji. Śmiech anielski to śmiech dziecięcy, radosny, ale także śmiech towarzyszący marzeniom o utopii, śmiech wyrzucający poza nawias kosztu wszelkich projektów gruntownej przebudowy świata. Śmiech anielski jest pełen uroczystej powagi wynikającej ze złączenia wspólnoty w idei, również idei politycznej. Dotyczyć więc może zarówno komunizmu, faszyzmu, projektów rewolucyjnych, ale pojawia się też w wyidealizowanych projekcjach mniejszych wspólnot. Kundera pisze: „[...] podczas gdy śmiech diabła wskazywał na bezsensowność rzeczy, to śmiech anioła – przeciwnie – wyrażał radość z tego, że wszystko na świecie jest tak mądrze urządzone, wspaniale wymyślone, piękne, dobre i pełne sensu” [Kundera 1993: 67–69].

optyki jest manifestacją wolności poety Mirona, bohatera-ironisty, ale też bohatera wyobcowanego, bo przyjęty punkt widzenia skazuje go na społeczną banicję. Ironia Mirona, jego „szatański śmiech”, podważający i ośmieszający entuzjastyczne pokrzykiwania ideologów na zebraniach partyjnych, antycypuje kolejne wydarzenia, spychające go na margines wspólnoty. Końcowym efektem tego procesu jest, jak wspominałam, samobójcza śmierć bohatera.

Poprzez pojemną semantycznie postać Mirona Dimitrowa pokazuje, jak można próbować przewrotnie pokonać świat oficjalny za pomocą jego własnej broni – powtórzenia. To, co powtarzane, zmienia sens wraz z ilością powtórzeń, z czego zdaje sobie sprawę świadomy potęgi języka poeta, powtarzając, a tym samym zniekształcając znaczenia nowomowy. Na zebraniach w świetlicy jest przedrzeźniającym echem partyjnych rektorów. Dobrowolnie przyjmuje rolę błazna, wygłaszając stwierdzeniami w rodzaju:

- За нас историята ще си каже думата
- Или ще ни изтрие с гумата! – Мирон мигновено римува реплика [Димитрова 2003: 66].

Występują jednak i takie aspekty nudy, które – jak się wydaje – Dimitrowa akceptuje, bo to właśnie w świecie nudnej rewolucji dochodzi do konstruktywnych poszukiwań tożsamości przez kilkoro z bohaterów. Jednym z głównych motywów powieści jest podróż, rozumiana przede wszystkim jako poszukiwanie drogi do zrozumienia „ja”, poprzez przetwarzanie dawnych lub jeszcze niewyłonionych światopoglądów. Josif Brodski, kolejny po Kierkegaardzie zwolennik nudy i powtórzenia, nazywa nudę „oknem na czas” [Brodski 1996: 91]. Nuda otwiera podmiot na nieskończoność czasu, a zatem naszą własną w nim znikomość, tworząc metaforę pyłku kurzu jako synonimu tego doświadczenia: „Z niej [nudy: przyp. S. S.] chyba rodzi się strach przed samotnymi, nużącymi wieczorami, fascynacja, z jaką niekiedy obserwujemy pyłek kurzu wirujący w promieniu słońca, gdy gdzieś tam cyka zegar, dzień jest upalny, a nasza siła woli równa się zeru” [Brodski 1996: 91]. Nuda może też być zatem czynnikiem twórczym, sadowiącym podmiot w bezczasie, a jej potencjał tkwi w tym, że otwiera świadomość na długą perspektywę, wyłaniającą się z codziennej ludzkiej krzątaniny⁹.

⁹ Wizja nudy według Brodskiego koresponduje w dużym stopniu z koncepcją „rozziwuwu habitusu” Pierre’a Bourdieu, który wiąże się ze zdziwieniem pozorną oczywistością świata.

Mechanizm powtórzenia powraca w powieści *Podróż do siebie samej* także w planie wielkiej narracji historycznej. Dimitrowa przedstawia ciekawy, choć pozornie marginalny wątek muzyczny. W świat przedstawiony utworu wpleciony jest powracający motyw pieśni, emitowanej przez miejscowy radiowęzeł w Rodopach dla urozmaicenia pracy robotnikom na budowie. Z głośników lokalnej radiostacji płyną jednak nie hymny na cześć człowieka pracy, ale ludowa pieśń z okresu niewoli tureckiej, której słowa powracają w różnych wariantach, zawsze zaczynając się od retorycznego pytania „Czemu mnie bijesz, ago Hasanie?”:

„Защо ме биеш, Хасан ага?
Защо ми трошиш ребрата?”
[Димитрова 2003: 14]

Wplatając w narrację motyw ludowej pieśni Dimitrowa, zwraca uwagę nie tylko na jej uporczywą powtarzalność, lecz zarazem na traumatyczny wymiar tego powtórzenia. W słynnej pracy *Przypominanie, powtarzanie i przepracowanie* Freud stwierdza konieczność podjęcia wysiłku pracy przez pacjenta do uporania się z demonami przeszłości [Freud 1991]. Wyparte doświadczenie wraca do jednostki w uciążliwych, choć nieświadomych powtórzeniach – czynnościach przymusowych. Dopiero wysiłek w postaci wspomnienia – interpretacji i próby zrozumienia nieświadomego – daje szansę pogodzenia się z tym, co bolesne [Freud 1991: 272]. Propozycję Freuda dotyczącą relacji pacjent – terapeutę poszerza Paul Ricoeur o obszar świadomości zbiorowej. Zdaniem Ricoeura, również w odniesieniu do przestrzeni publicznej daje się zastosować kategorie „pamięci zranionej, chorej, którą poświadczają wyrażenia potoczne, takie jak traumatyzm, rana, blizny itp.” [Ricoeur 2006: 93]. W przypadku wspomnianej „złej” pamięci w powieści Dimitrowej trauma wiąże się z obrazem bolesnej historii narodowej. Bułgar występuje tu w roli niewolnika, ofiary, ciemionego [Дамянова 2007: 141–153; Gałązka 1992: 21–28]. Powtarzanie słów pieśni z okresu niewoli tureckiej nie działa wyzwalająco, lecz utrzuca zależność od problemu. Ponawiane niczym egzorcyzm pytanie „czemu mnie bijesz, ago Hasanie?” stanowi rodzaj zaklęcia,

Bourdieu nie pisze wprawdzie o nudzie, ale o nawykach, czyli utartych koleinach codzienności. Uświadomienie sobie przypadkowości ludzkich wyborów, pozornego i umownego charakteru nawyków, przyzwyczajęń, wygłaszanych sądów otwiera na nieskończony łańcuch innych możliwości i ujawnia nieoczywistość tego, co przyjęło się traktować za oczywiste i wyznaczające rytm istnienia. Por. Bourdieu 1977; 1998, cyt. za: Press 1998. Cyt. za: Gosk 2005: 109.

które zamyka słuchaczy w bezrefleksyjnym zobojętnieniu, ustanawia niewolę jako przeznaczenie.

2. Inicjacja. W górach Orfeusza

Bułgarzy odwoływali się do antycznych, trackich korzeni, aby podkreślić ciągłość własnej kultury. Szczególną rolę spełniała postać Orfeusza – bohatera, który rozsławił Trację, w związku z czym późniejsze odniesienia w filozofii i literaturze uczyniły z niej symbol wzniosłej krainy duchowej¹⁰. Postać Orfeusza i orfizm¹¹, którego był on patronem [Eliade 1994a: 121–123] to motywy wielokrotnie poddawane reinterpretacjom w bułgarskiej refleksji kulturowej i politycznej, poczynawszy od XIX wieku, kiedy młody naród szczególnie potrzebował argumentów, by udowodnić swoje „starszeństwo” i elitarność własnej kultury¹².

Jako jedno z najważniejszych miejsc pamięci orfizm doczekał się reinterpretacji w komunistycznej Bułgarii, kiedy Orfeusza włączono do panteonu wielkich bohaterów, potwierdzających wyjątkowość narodu bułgarskiego, orfizm zaś stał się stabilną protezą, na której można było wesprzeć zideologizowaną koncepcję narodu. Reinterpretacje orfizmu w Bułgarii „poodwilżowej” poprzedzone były jednak innymi inspiracjami starożytnymi. Wcześniej odwoływano się do innego wielkiego Traka – Spartakusa, starożytnego gladiatora i bohaterskiego przywódcy powstania niewolników. Pedagogiczny wymiar opowieści o Spartakusie

¹⁰ Por. http://www.gnosis.art.pl/numery/gn10_milewski_orfizm.htm (dostęp: 11.09.2012).

¹¹ Należy zaznaczyć, że czym innym jest funkcjonowanie postaci Orfeusza w mitach i przekazach, a czym innym idee, wierzenia, obyczaje uznawane za „orfickie”. Orfizm jest pojęciem rozwarstwionym i trudno uchwytym, którego zasięg i siła oddziaływania doprowadziły do powstania licznych pseudoform, inicjacji, infantylizujących interpretacji itd. Por. http://www.gnosis.art.pl/numery/gn10_milewski_orfizm.htm (dostęp: 11.09.2012).

¹² Grażyna Szwat-Gyłybowa pisze o przebiegającej dwutorowo refleksji nad orfizmem: egzoterycznej i ezoterycznej. Pierwszy nurt miał na celu dowiedzenie antycznych korzeni bułgarskiej kultury ludowej poprzez rekonstrukcję „orfickich” elementów w niej zawartych, drugi był nurtem, którego rozwój na gruncie bułgarskim inspirowały masowo powstające w XIX wieku w całej Europie tajne bractwa, zajmujące się „naukami tajemnymi” [G. Szwat-Gyłybowa 2008a: 273–282].

polegał na promowaniu idei walki z nierównością społeczną, czyli uciskiem dobrze urodzonych nad biednymi. Nie bez znaczenia były również atrybuty samego Spartakusa: pięknego, atletycznego i pełnego charyzmy przywódcy, znakomitego organizatora, który zginął bohatersko na polu walki. Te cechy doskonale wpisywały starożytnego bohatera do panteonu protoplastów komunistycznego marzenia o równości społecznej i walce ze skostniałymi, opartymi na wyzysku formami ustroju społecznego. W państwach bloku sowieckiego czyniły Spartakusa bohaterem licznych narracji historycznych, parahistorycznych, literackich, które wchodziły do kanonu lektur szkolnych [Zeev Rubinsohn 1983]¹³.

Postać Orfeusza – od czasów modernizmu zyskująca na popularności – wzbudziła szczególne zainteresowanie bułgarskich badaczy, mitotwórców, artystów oraz ideologów politycznych w latach poprzedzających jubileusz 1300-lecia państwa bułgarskiego. Orfeusz stał się wówczas częścią propagandy, która multiplikowała hasła typu „Bułgaria ojczyzną Orfeusza”, natomiast na arenie międzynarodowej przedstawiano trackie dziedzictwo jako integralny element kultury bułgarskiej. Zwłaszcza w latach siedemdziesiątych, kiedy urząd ministra kultury sprawowała Ludmiła Żiwkova, prowadzono szeroko zakrojone badania trakologiczne, a tuż przed objęciem przez nią urzędu ministra powstał powołany specjalnie do tych badań Instytut Trakologii (Институт по тракология). Żiwkova zorganizowała efektowną wystawę, rozslawiającą trackie – zatem bułgarskie – skarby w świecie.

Wydana w połowie lat sześćdziesiątych powieść Błagi Dimitrowej *Podróż do siebie samej* nie włączała się pełnym głosem w komunistyczne opowieści o trackich korzeniach Bułgarów, mimo że pojawia się w niej imię Orfeusza, a sama akcja utworu dzieje się w Rodopach – kolebce mitu orfickiego. Bliższa Dimitrowej zdawała się inspiracja międzywojenną bułgarską myślą kulturoznawczą, w której orfizm również służył duchowej autonobilitacji Bułgarów, ale jego reinterpretacje nie posiadały tak wyraźnej jak w komunizmie nadbudowy politycznej. W powieści Dimitrowej pojawia się zaledwie kilka bezpośrednich nawiązań do postaci Orfeusza. Ich obecność jest zauważalna nie tylko na powierzchni tekstu, lecz również w głębszych warstwach powieści. Warto nadmienić, że sam utwór,

¹³ Jedną z lektur przed 1989 r. w polskich szkołach była książka Haliny Rudnickiej *Uczniowie Spartakusa*, opowiadająca o trzynastoletnim Greku Kaliasie, zbiegłym niewolniku, który utracił rodziców i trafił do szkoły gladiatorów, gdzie poznał Spartakusa.

jeszcze w postaci szkicu, posiadał roboczy tytuł *W górach Orfeusza* (ostatecznie Dimitrowa opatrzyła tym tytułem gazetowy artykuł, poświęcony ludziom z rodopskiego placu budowy). W trakcie pracy nad powieścią Dimitrowa zmieniła tytuł na *Podróż do siebie samej*. Można się domyślać, że wraz z postępami w pracy nad tekstem – powieść zaczęła powstawać pod koniec lat pięćdziesiątych – zmieniał się kontekst polityczny, umożliwiający twórcom przejście od wymogów surowego dogmatyzmu do pisania prozy w większym stopniu zindywidualizowanej, w której odważniej niż kilka lat wcześniej można było podejmować tematykę życia wewnętrznego i subiektywizować bohaterów światopoglądowo czy psychologicznie.

Orfeusz funkcjonuje w powieści jako postać obdarzająca stygmatem wyjątkowości miejsce akcji, czyli Rodopy – serce Tracji, której miał być najstłynniejszym mieszkańcem. Dzięki tej symbolice przestrzeń zyskuje w utworze nowy status, podobnie jak mające w niej miejsce wydarzenia. Powieść jest, trzeba podkreślić, utworem o pracy w jej elementarnym, fizycznym wymiarze. Bohaterami są ludzie pracujący, których czynności Dimitrowa często drobiazgowo w sposób mniej lub bardziej udany opisuje. Poprzez estetyzację pracy fizycznej i jednocześnie zachowanie ideowo poprawnego zakresu tematycznego powstał tekst niejednorodny. Pasaże opiewające przodowników pracy, nowatorskie metody budowlane i pomysłowość młodych architektów spotykają się z fragmentami nowatorskimi, jak choćby ten, który posiada wyraźną biblijną stylizację i kładzie nacisk na męczeński aspekt pracy:

„Видях странна картина. Някакъв апокалипсис. Стръмна урва. По нея един след друг бавно се катереха приведени хора. Всеки вдигнал на рамо дълга, олюляваща се греда или талпа. Стъпка по стъпка, от камък на камък. Шуртящ шум се свличаше по сипея. Един младеж крепеше на плещи етернитова плоча за покрив, пазейки равновесие над урвата. Групи по двама носеха тухли на тарги с дълги пръти през рамо. Един мъкнеше рамка на прозорец, надяната през глава. Кръстачката на прозореца върху гърба му напомняше кръста, носен към Голгота” [Димитрова 2003: 353].

Po ukazaniu się na rynku powieść Błagi Dimitrowej zaklasyfikowano jako literaturę dla dziewcząt, zatem gatunek o niskiej szkodliwości politycznej. Polska badaczka Celina Juda, analizując życie literackie BRL-u, pisze w swojej pracy o ważnej niszy literackiej, jaką w Bułgarii „poodwilżowej” była powieść inicjacyjna, literatura dla dzieci i młodzieży czy tzw. proza infantylna. Książki zaklasyfikowane jako „powieści dla młodzieży”

zwykle były łagodniej traktowane w polityce wydawniczej. Mniej uważnie, już po ukazaniu się, czytała je również krytyka, mimo zawartych treści niejednoznacznych ideologicznie z punktu widzenia władzy. Do tego nurtu należały między innymi niektóre utwory Jordana Radiczkowa czy Iwajły Petrowa, a w późniejszym okresie Stanisława Stratijewa. „Infantylicyzacja”, którą można rozumieć również jako nazwę-kamuflaż, wiązała się najczęściej z tym, że głównym bohaterem tej prozy była nastolatka lub nastolatek, a tematem proces dojrzewania do dorosłości, często przedstawiany – i tu mógł tkwić element gry z władzą – na tle rozległej panoramy społecznej czy politycznej¹⁴.

W podobnym duchu powieść Błagi Dimitrowej oceniono po ukazaniu się polskiego tłumaczenia. W recenzji w „Nowych Książkach” Wojciech Żukrowski pisze: „Gdybym treść książki podał w jednym zdaniu, uznalibyście tomisko za zwyczajny produkcyjniak [...]. Byłaby to budująca czytanka w stylu takich, jakie pisywaliśmy dla Bermana w okresie minionym, gdyby nie psychologiczne rozważania i analizy stanów uczuciowych, nie tylko wciągające, świeże, odkrywcze, ale i w formie utrwalenia – piękne” [Żukrowski 1970: 143]. Natomiast kilka akapitów niżej, rozwijając refleksję na temat inicjacyjnego charakteru powieści, stwierdza: „A może jakaś młoda dziewczyna wyczyta tu dla siebie ostrzeżenie, a nawet zrozumie w porę niebezpieczeństwo poufaleń się cielesnego bez rozbudzenia serca, bez magnetyzmu uczuć, bez miłości. Powszechnie dziewczęta myślą, że wypada spróbować, zwłaszcza że koleżanki mają już te doświadczenia za sobą, a mężczyźni dziś nie przywiązują dużej wagi do dziewictwa” [Żukrowski 1970: 143].

W recenzji polskiego krytyka, opublikowanej, co istotne, w 1970 r., czyli tuż po ukazaniu się polskiego tłumaczenia powieści pióra Teresy Dąbek-Wirgowej, rzuca się w oczy dydaktyzm oraz dosłowność odczytania wątku inicjacji, dotycząca jej wymiaru seksualnego. W tym sensie *Podróż do siebie samej* miałyby być utworem ku przestrodze. Psychologizacja, o której Żukrowski w swojej recenzji napomyka, to jedna ze strategii, które „rozbijają” schemat „czytadła dla panienek”, jakby na pierwszy rzut oka można odczytywać utwór Dimitrowej. Przypomnę, że powieść jest stylistycznie niejednorodna, co wiąże się nie tylko z wysokim stopniem złożoności narracji, gdzie występuje monolog wewnętrzny wzorowany

¹⁴ Celina Juda analizuje także późniejsze utwory tego nurtu: mikropowieści Wiktora Pa-skowa oraz Iwajły Diczewa, napisane w latach osiemdziesiątych [Juda 2003: 176–207].

na modnej wówczas prozie Prousta, ale i abstrakcyjne rozważania filozoficzne (na przykład o naturze czasu) czy próby refleksji historiozoficznej (kim są Bułgarzy, jak oceniać własną przeszłość). Uzasadnione wymogami epoki eksponowanie dydaktycznego wymiaru powieści nie wyczerpuje zatem wielu innych ważnych kwestii.

Dotyczy to zwłaszcza wspomnianego wątku inicjacyjnego powieści. Nie ogranicza się on do powierzchni tekstu, choć w warstwie fabularnej Dimitrowa bardzo wyraźnie czerpie ze schematu powieści inicjacyjnej. Główna bohaterka kończy osiemnaście lat, wyjeżdża z Sofii, by w świecie surowej natury uczyć się życia i wykuwać charakter w ciężkiej fizycznej pracy. Tam doświadcza pierwszej miłości, inicjacji seksualnej, nawiązuje trwałe przyjaźnie, styka się z bułgarskimi muzułmanami. Narracja o rzeczach pierwszych ma swoje odzwierciedlenie również w powieściowej przestrzeni. Górski świat, gdzie na wysokości tysiąca metrów nad poziomem morza powstaje miasto przyszłości, jest na początku utworu tylko placem pełnym błota, nieludzko obco przestrzenią, surowym krajobrazem. Rośnie miasto, dojrzewa Rajna. I choć to proces żmudny, zostanie uwieńczony powodzeniem. W tym kontekście społeczna klamra utworu zdaje się nie wykraczać poza schematyczne, zideologizowane wzorce opowieści socrealistycznych o błądzącym bohaterze, który jednak odnajduje własne miejsce w społeczeństwie.

Wraz z rozwijaniem motywu inicjacji głównej bohaterki Błaga Dimitrowa wplata w powieść elementy odsyłające do postaci Orfeusza. Rzadko przyzywa jego imię, za to pojawia się ono zawsze w wyraźnym, semantycznie nacechowanym ujęciu. Tak więc o istnieniu Orfeusza bohaterka dowiaduje się po przybyciu w Rodopy od starego stroiciela pianina. Oprócz tego, że Orfeusz słynął z miłości do Eurydyki i wynalezienia magicznego instrumentu gitary, uchodził on za twórcę inicjacji. Według legendy miał przywiązywać wielką wagę do elementu *katharsis*, praktyk oczyszczeniowych, polegających między innymi na wegetarianizmie i edukacji religijnej [Eliade 1994a: 123]. Popierał ascetyzm, odchodząc od orgii, które były greckimi praktykami w kultach oficjalnych. Jest to istotne dla rozważań, ponieważ pozwala spojrzeć na rytmy inicjacyjne, przez które autorka przeprowadza swoją bohaterkę. Elementów tej inicjacji jest kilka: począwszy od symbolizacji wieku osiemnastoletniej Rajny, opuszczenia domu rodzinnego, przez rytualne obcięcie długich włosów tuż po przybyciu w góry, po inicjację seksualną, określoną w powieści jako kolejne narodziny. Są też mniej oczywiste praktyki, wyrażane chociażby

w symbolice przestrzennej: zwłaszcza na linii góra – dół oraz ziemia – powietrze, z którą dodatkowo związana jest metaforyka solarna.

W pracy *Historia wierzeń religijnych* Mircea Eliade odwołuje się do sztuki Ajschylosa: „Orfeusz każdego ranka wspinał się na górę Pangaios, by złożyć hołd Słońcu utożsamionemu z Apollinem” [Eliade 1994a: 123]. Kult Orfeusza, który jest nierozzerwalnie związany z kultem solarnego boga Apollina, pojawił się w Tracji, kiedy walczyły tam między sobą kultury solarne i lunarne, wyobrażające dwie teologie, dwie kosmogonie i religie, wreszcie – dwa ustroje społeczne. Świątynie kultów słonecznych znajdowały się na wyżynach gór, strzegli ich kapłani żyjący zgodnie z surowymi regułami, w przeciwieństwie do kultów księżycowych, które miały upodobanie do lasów w dolinach, a ich obrzędowi towarzyszyły orgie: „Między kapłanami Słońca i Księżycy toczyła się walka na śmierć i życie – odwieczna walka między pierwiastkiem męskim i żeńskim, zarówno w Tracji, jak i w Grecji, męscy bogowie słoneczni i kosmogoniczni usuwani byli na szczyty górskie i do krajów pustynnych”¹⁵.

Bohaterka Dimitrowej jest w powieści wprost nazwana „słoneczną dziewczyną”: „Ти си слънчево момиче. Висок праг ще прекрачиш” [Димитрова 2003: 226]. Takie słowa wypowiada jedna z bohaterek powieści, muzułmanka Rafina, do Rajny, kiedy dziewczyna odwiedza ją w jej chacie, żeby dowiedzieć się czegoś o swojej przyszłości. Motyw solarny pojawiać się będzie w wielu utworach Dimitrowej, a słońce będzie atrybutem większości bohaterek jej kolejnych dzieł. W powieści *Podróż do siebie samej* główna bohaterka jest kobietą symbolicznie zaślubioną Słońcu, które jest ważnym motywem w bułgarskiej kulturze ludowej. „Narzeczoną Słońca” zyskuje dzięki tym zaślubinom dostęp do tajemnic przyrody, uosabiające pierwiastek męski Słońce chroni ją, roztaczając nad swoją ukochaną szczególną opiekę. Jednocześnie kochanka Słońca zyskuje status innej, zostaje wykluczona ze społeczności jako napiętnowana przez miłość nie-człowieka¹⁶. W powieści Dimitrowej główna bohaterka, nosząca piętno złego nazwiska, symbolicznie zmienia przestrzeń, odchodząc z cywilizacji wielkomiejskiej do świata natury. Tam też nawiązuje kontakt z takimi obszarami własnego „ja”, które wcześniej wyparła, bądź odkrywa te, o których istnieniu nie wiedziała. Solarna symbolika służy kolejnym stopniom inicjacji, raz posiadającej czysto konkretny, cielesny –

¹⁵ http://www.gnosis.art.pl/numery/gn10_milewski_orfizm.htm (dostęp: 11.09.2012).

¹⁶ Na temat symboliki solarnej w utworach Dimitrowej por. Szwat-Gyłybowa 2005: 176.

a więc chtoniczny – wymiar (praca fizyczna, inicjacja seksualna), kiedy indziej duchowy wymiar wznoszenia się ku górze, rozwoju samoświadomości, uwalniania od lęków, umiejętności twórczej refleksji. Motywy solarne na powrót scalają duchowy świat bohaterki, która dzięki miłości Słońca znów zaczyna słyszeć zagłuszony wewnętrzny głos natury.

Epifania kobiecości

W inicjacyjnym wątku powieści *Podróż do siebie samej* Błaga Dimitrowa przywołuje kilka tematów, które w tendencyjnej literaturze okresu komunizmu były nieobecne bądź marginalizowane. Jednym z nich jest sfera seksualności, problematyczna zwłaszcza dla literatury socrealizmu, nieumiejącego uporać się z następującym paradoksem: jak wizję nowego człowieka, wyzwolonego z przesądów epoki burżuazyjnej, pogodzić z politycznymi wymogami epoki? Jak stworzyć oficjalny dyskurs erotyczny w epoce, która w istocie nakładała na sferę ludzkiej seksualności ciasny obyczajowy gorset? Jak zatem hasło marksizmu-leninizmu o wyzwoleniu w sferze erotyczno-seksualnej człowieka przystawało do obrazu, jaki prezentowały teksty kultury oficjalnej?

Komentując problematyczny status płci i seksualności w literaturze socrealistycznej, polski badacz, Wojciech Tomasik, pisze o modelu bohatera, jaki święcił triumfy w socrealistycznej twórczości lat czterdziestych i pięćdziesiątych: „Centralną figurą kultury stalinowskiej jest *homo duplex*, istota biseksualna, a ściślej: przekraczająca barierę płci. To ktoś, kto nigdy nie ucieka w prywatność, bo jej wartości potrafi odnaleźć w sferze zachowań publicznych. [...] Przyszły *homo duplex* stanowić miał z jednej strony syntezę pierwiastków męskich i żeńskich, z drugiej zaś połączenie cech dziecka i osobnika dorosłego” [Czapliński, Śliwiński (red.) 1999: 183–184]. Tomasik zwraca uwagę na temat seksualności, wiążący się z uwikłaniem autora w niebezpieczną, z politycznego punktu widzenia, sferę prywatności bohaterów. Idealny człowiek epoki socjalizmu, składający swoją prywatność na ołtarzu ideologii i kolektywnego optymizmu, powinien być społecznie przejrzysty i minimalizować znaczenie przestrzeni, którą można określić jako zamkniętą, osobistą, zarezerwowaną dla wąskiego grona ludzi. Zwłaszcza literatura socrealistyczna, choć postulująca równouprawnienie kobiet i mężczyzn, rozmyła seksualną tożsamość, tworząc człowieka-hybrydę, sztucznie

zinstrumentalizowany twór pozbawiony nie tylko płciowych, ale i indywidualnych ludzkich cech.

O problematyczności dyskursu erotycznego w powojennej bułgarskiej literaturze pisze Albert Benbasat, poświęcając mu część swojej pracy pod znaczącym tytułem *Българска Еротиада*. Można w nim przeczytać, że bułgarski dyskurs erotyczny zostaje przerywany mniej więcej w pięcioleciu 1945–1950 [Бенбасат 1998: 159]. Pod koniec lat czterdziestych erotyka zostaje w Bułgarii uznana za „dywersję burżuazyjną” oraz „wrogą propagandę”, natomiast autorów, którzy w swoich utworach przywołują tematykę erotyzmu, krytyka poczytuje za wrogów na usługach imperiaлизму. O ile po 1956 r., w okresie odwilżowych przemian, krytycy stali się nieco bardziej tolerancyjni dla autorów podejmujących tematy erotyczne i seksualne, to nadal pisarze nawiązywali do nich rzadko, a jeśli już, traktowali ten temat w sposób raczej oględny. „Płciowy ascetyzm” – jak go określa Benbasat – stał się jednym z filarów wzorcowego modelu bohatera socrealistycznej literatury i sztuki. Częsty zarzut, zwłaszcza wobec pisarzy nawiązujących do psychoanalizy, stanowił wartościowany negatywnie freudyzm oraz psychoanalityczne skrzywienie, zagrażające wizji nowego człowieka: „Новият герой трябваше по оруеловски да изпитва отвращение от секса и да мисли единствено за продължаване на рода с още воители на комунистическата правда. На Сталин се приписва сътворяването на гениалната фраза, че писателите са ‘инженери на човешката душа’. Тя бе подета от критиката, която започна да учи творците как точно да моделират тая душа, за да бъде хем херувимски непорочна, хем преизпълнена с омраза към всичко, забавляващо ‘горните десет хиляди’ и ‘развращаващо’, ‘разлагащо’ фронтово организираните народни маси” [Бенбасат 1998: 159–160]¹⁷.

¹⁷ Przekład: Nowy bohater musiał po orwellowsku brzydzić się seksem i myśleć tylko o płodzeniu kolejnych bojowników prawdy komunistycznej. Przypisywane Stalinowi genialne określenie pisarzy jako „inżynierów ludzkich dusz” zostało podjęte przez krytykę, która zaczęła instruować twórców, jak modelować ową duszę, aby stała się nieskazitelna, a zarazem nienawidząca rozwiązłości oraz wszystkiego, co powoduje rozkład i w czym upodobanie znajdują elity.

Benbasat przytacza również ciekawe eufemizujące strategie krytyków, zmuszonych ustosunkować się do tematyki erotyczno-seksualnej w swoich recenzjach. Język jednych recenzji zawiera wstydlive ogólnikowe napomknienia na tematy seksualne, w innych zaś dominuje ton frywolności [Бенбасат 1998: 161].

Na biegunie płciowego ascetyzmu znajdował się równie ważny, choć ewokujący zupełnie nowe znaczenia, atletyzm – tężyzna fizyczna człowieka pracy, zarówno kobiety, jak i mężczyzny. W bułgarskiej tradycji ten wątek posiada dodatkowy kontekst związany z nazwiskiem Najdena Szejtanowa (1890–1970), filozofa kultury, autora koncepcji tytanizmu bułgarskiego z jej kluczowymi kategoriami płci i seksualności. Teoria, którą Szejtanow zaczął rozwijać w okresie międzywojennym, była inspirowana psychoanalizą Freuda i słynną pracą *Zmierzch Zachodu* Oswalda Spenglera z 1918 r., w której autor prorokował koniec starych mocarstw oraz wkroczenie na scenę młodych, witalnych państw i narodów. Punktem wyjścia koncepcji Szejtanowa, jednego z najbardziej oryginalnych autorów nurtu tzw. bułgarskiej psychologii narodowej, było przeświadczenie o duchu negacji, który miałby określać stosunek Bułgarów do świata [Шейтанов 1933]. Negacja związana ze światem idei, kultury, tradycji jest czynnikiem destrukcyjnym, tłumiącym siłę i energię Bułgarów, czy szerzej, mieszkańców Bałkanów. Wyściem z impasu jest dla Szejtanowa odkrycie na powrót tego, co wyparte, wstydlive, przemilczane w bułgarskiej tradycji, a co mogłoby stać się tworzywem w procesie kształtowania tożsamości zbiorowej Bułgarów. Odwołując się do bułgarskiego folkloru, Szejtanow łączył go z inspiracją zachodnioeuropejską filozofią, zwłaszcza Nietzschem, którą dobrze poznał podczas studiów w Lipsku. Przetransponowanie tych idei na rodzimy grunt zaowocowało koncepcją podmiotowości jednostkowej i zbiorowej. Idea silnego, witalnego człowieka, ale też narodu, przywracała do łask ciało: kult cielesności i seksualności. Podmiot miałby czerpać siłę z cielesnej energii, czego wyrazem są niezwykle częste w słowniku Szejtanowa neologizmy, na przykład: *сексокрация*, *сексократизъм*, *любовластие* itd. [Шейтанов 1932]. Jednocześnie, jak pisze bułgarska badaczka Nina Dimitrowa, wizja Szejtanowa nie była antyintelektualna, miała stanowić syntezę koncepcji prymitywistycznych, elementów filozofii Wschodu i Zachodu, a łącznikiem między nimi miał być folklor bałkański, zwłaszcza jego ta jego część, która nie funkcjonowała jako element folkloru oficjalnego [Димитрова Н. 2005: 19]. Uwaga, jaką Szejtanow poświęcał folklorowi bałkańskiemu, pozwalała z jednej strony na odkrycie wspólnych tradycji podzielonych bałkańskich narodów, co stanowić miało punkt wyjścia rekonstrukcji pojęcia tożsamości człowieka bałkańskiego. Drugą wartością folkloru był potencjał przywracania zbiorowej pamięci wypartych, przemilczanych, wstydliwych tematów, zwłaszcza dotyczących płciowości. Szejtanow nobilitował je

w sposób szczególny, widząc ich ogromne możliwości w procesie tworzenia wizji człowieka bałkańskiego – nowego barbarzyńcy, traktującego swoje usytuowanie między Wschodem a Zachodem jako źródło mocy; człowieka dumnego i samoświadomego, który wyzbywa się poczucia niższości, wstydu, konwencji narzuconych przez kultury zaawansowane cywilizacyjnie, czerpiące z przywileju starszeństwa wobec młodych państw i narodów. Po 1945 r., z racji wyraźnej sprzeczności z ideami głoszonymi przez komunistów, przestano upubliczniać kontrowersyjne koncepcje Szejtanowa w przestrzeni kultury oficjalnej, a autorowi towarzyszyło „faszystowskie” piętno.

Tabuizacja tematu seksualności, zredukowanie tematu płci do roli pojęcia w słowniku politycznym oraz pomijanie dyskursu seksualnego w bułgarskiej kulturze oficjalnej po 1945 r. spowodowało krytycznych komentatorów bułgarskiego totalitaryzmu do stworzenia metafor, m.in. „bułgarskiej bezpłodności narodowej” (*българското национално безплодие*). Georgi Markow nadał ten tytuł jednemu ze swoich esejów, nawiązując w ten sposób do znanego w Bułgarii problemu demograficznego, jakim był, i pozostaje do dziś, niski współczynnik narodzin [Бенбасат 1998: 162]. W 1991 r. Raszko Sugarew na łamach czasopisma „Литературен форум” opublikował esej na temat bułgarskiego totalitaryzmu zatytułowany *Великото безлюбие* (*Wielka oziębłość*). Jej przyczyną ma być sytuacja radykalnego odcięcia Bułgarii od kultury zachodniej w okresie komunizmu [Цыраев 1991].

W kreacji głównej bohaterki Błagi Dimitrowej seksualność jest jednym z najważniejszych czynników służących autoidentyfikacji. Autorka dokonuje konfrontacji motywów męskości i kobiecości, czyniąc to w różnych aspektach: społecznym, egzystencjalnym i filozoficznym. Kobiecość jest obszarem, który interesuje autorkę najbardziej, co widać w złożonych wizerunkach bohaterek (zwłaszcza protagonistki) czy w teoretyzującej refleksji na temat kobiecości jako takiej. Przy czym Dimitrowa nie sięga ani do wzorca kobiety zmaskulinizowanej, która spełnia się w pracy, ani wzorca kobiety pozbawionej indywidualności i funkcjonującej jako dodatek do silnego mężczyzny – budowniczego socjalizmu. Źródeł inspiracji pisarki można się doszukiwać w narracjach posiadających o wiele głębszą tradycję, bo koncentruje się zwłaszcza na tym, co w kobiecości pozaracjonalne.

Pogańskie motywy, o których już wyżej wspominałam w nawiązaniu do symboliki solarnej, poszerza autorka w odwołaniach do *nestinarstwa*.

Ta do dziś zachowana w południowo-wschodniej Bułgarii przedchrześcijańska tradycja ludowa wiąże się z obrzędem chodzenia boso lub tańca na żarzących się węglach w celu osiągnięcia ekstazy. Wywodzone z traskiej tradycji *nestinarstwo* uchodzi za jeden z najstarszych pogańskich obrzędów na Bałkanach. Cerkiew, która przez długi czas potępiała ten pogański zwyczaj, z czasem zaczęła go tolerować. Popularne w okresie międzywojennym (wtedy powstały istotne prace etnograficzne na jego temat), w czasach komunizmu *nestinarstwo* najpierw uznano za szkodliwy zabobon, ale później skomercjalizowano i wykorzystano jako atrakcję turystyczną¹⁸. Nazywając swoją bohaterkę *nestinarką* (ma to miejsce tuż po inicjacji seksualnej), autorka wzbogaca jej kreację o motyw dionizyjski i związany z nim pierwiastek ekstazy i uniesienia. Kobiecie bułgarskiej przypada więc u Dimitrowej jeszcze jedna ważna rola, ukazana w powieści *Podróż do siebie samej* jako rodzaj misji. Kobieta jest metaforą bułgarskości, najpełniej wyraża jej los i dzieje bułgarskiego narodu:

„Тук, на този трагичен кръстопът на изтока и запада, на севера и юга, е ставало най-силното течение. През сърцето на българката са препускали разнопосочни ветрове, прекосявали са го и разкъсвали. В мене викат, напират неразцъфнали багри, стъпкани плодове, невъпгълтени образи. Усещам как в мене мъчително пониква зърното на убити светове, как се протяга към светлината” [Димитрова 2003: 304].

Świat mężczyzny w powieści *Podróż do siebie samej* jest utożsamiany z *ratio* (główny męski bohater, ukochany Rajny, to logik i architekt), ale też z władzą, siłą, a nawet przemocą (ideologów partyjnych, donosicieli, ojca bohaterki, który skazywał ludzi na śmierć za poprzedniego reżimu w Bułgarii). Jako kobiecie Dimitrowa interpretuje inne wartości: uczucie, intuicję, bliską łączność ze sferą metafizyczną. To właśnie Bułgarka w szczególny sposób powołana jest do tego, by odnaleźć pomost między czasem minionym i współczesnością. Jednak nie mierzyłaby historii datami (zimna rekonstrukcja historyczna jest zapisem historii traumatycznej), lecz przez rekonstrukcję doświadczenia pamięci matek i babek oraz, nie zawsze zapisanych, przekazów kolejnych pokoleń¹⁹. Historia

¹⁸ Kluczowa pracą na temat *nestinarstwa* por. Фол, Нейкова 2000. *Nestinarstwo* poświęcono też numer tematyczny etnograficznego pisma „Български фолклор” (nr 4 z 2005). Por. też <http://www.discoverstrandja.com/bg/the-people/fire-dancing> (dostęp: 11.09.2012).

¹⁹ Można powiedzieć, że w tej wizji dziejów realizuje się wspomniana przeze mnie historia „emocjonalna”, dopuszczająca ignorowane w wielkich narracjach głosy. Por. E. Domańska 2006: 12–25.

opowiedziana z tej perspektywy staje się alternatywą dla bolesnej historii oficjalnej, pełnej refrenowych powtórzeń o upokorzeniu narodu.

Kobięcy pierwiastek emocjonalny nie jest jedynym elementem, według Dimitrowej, strategii autoidentyfikacyjnych zbiorowości, a w niej jednostki. Dojrzała podmiotowość to synteza ekstazy i rozumu – mówi Dimitrowa, wspierając się nie tylko na samej apoteozie uczucia jako drodze do konstytuowania „ja”. Bliska jest jej – mająca orfickie źródła – słynna formuła apollińska: „Poznaj samego siebie!”. Polski badacz orfizmu, Andrzej Milewski, pisze: „Apollo objawia ludzkości drogę prowadzącą od wróżebnej wizji do *myśli*”²⁰. Owo przejście stanowi zarazem punkt, kiedy orfizm ustępuje miejsca filozofii w duchowym rozwoju ludzkości. Tytuł powieści Błagi Dimitrowej: *Podróż do siebie samej*, ale i powracający w niej motyw wędrówki, stanowią zapis historii o zdobywaniu samowiedzy. Była ona przez samych orfików traktowana jako synonim boskości, dar zesłany przez bogów, zwłaszcza Apollina. Gromadzone przez główną bohaterkę doświadczenia stają się punktem wyjścia autorefleksji, bez której tożsamość byłaby zwykłym zbiorem informacji. Intelktualizacja doświadczenia prowadzi do samopoznania i złagodzenia wewnętrznych konfliktów bohaterki: dręczącego poczucia winy, negatywnego postrzegania własnej inności. Samopoznanie, które następuje po serii wewnętrznych konfliktów bohaterki, stanowi ważny element projektu tożsamości według orfików: „[...] odkrycie ducha jest jakby uwieńczeniem długiej serii konfliktów, po których następowało pojednanie i opanowanie wróżebnych i ekstatycznych technik”²¹. Symboliczny w tym kontekście staje się finał powieści, w którym przestrzeń gór, odczuwana wcześniej przez główną bohaterkę jako więzienie, staje się przestrzenią wybraną, w której bohaterka chce, choć nie musi, zostać:

„Камионът се носеше обратно и се вгълбяваше в планините. Чувствах се на собственото си място, макар че силно друсаше. И всичко в света наоколо си бе дошло на мястото, макар че се клатеше. Хоризонтът пред мене се изясни, макар да бе затиснат от сгъстващи се облаци. Поех си дълбоко дъх. Колко свеж бе въздухът!...” [Димитрова 2003: 380].

W powieści *Podróż do siebie samej* brakuje prostej odpowiedzi na kłopotliwe w komunizmie pytanie o szczęście i samospelnienie jednostki

²⁰ http://www.gnosis.art.pl/numery/gn10_milewski_orfizm.htm (dostęp: 11.09.2012).

²¹ Tamże.

w wymiarze indywidualnym. Propozycja Dimitrowej wiąże się z jednej strony z postulatem upublicznienia tego, co komunizm wstydliwie odrzucał: ludzkich namiętności i lęków, z drugiej – ich rozpoznaniem i apollińską racjonalizacją. Projekt tożsamości, zakładający swoistą syntezę, znowu odsyła do postaci Orfeusza, który w swojej wizji świata i człowieka dążył do połączenia pierwiastków apollińskich i dionizyjskich: dzięki Orfeuszowi krwawe orgie dionizyjskie ucywilizowały się, bo orficy zastąpili je wyuczoną od Apollina techniką – *katharsis*. U Eliadego można przeczytać, że „poprzez oczyszczenia (*katharmoi*) i rytów inicjacyjnych (*teletai*), a także dzięki prowadzeniu ‘życia orfickiego’ człowiekowi udaje się wyeliminować element tytaniczny, skutkiem czego staje się *bakhos*, innymi słowy następowało oddzielenie i przyjęcie dionizyjskiej boskiej kondycji”²².

Błaga Dimitrowa wykorzystuje orfickie pojęcia *katharsis* i rytów inicjacyjnych, żywiołu dionizyjskiego i apollińskiego w celu stworzenia projektu podmiotowości, którego kluczową kategorią jest wiedza, a zwłaszcza doskonaląca jednostkę samowiedza, pozwalająca wznieść się ponad to, co wcześniej ją ograniczało (piętno nazwiska Rajny Stamatow, paraliżujący bohaterkę lęk i wstyd). *Nestinarika*, dziecko natury, a jednocześnie dziecko miasta; rewolucjonistka, a zarazem osoba przywiązana do tradycji; patriotka, ale też kontestatorka porządku społeczno-obyczajowego – to tylko niektóre z atrybutów głównej bohaterki powieści. Pokazując proces owego wznoszenia się ku wyższym poziomom istnienia, Dimitrowa sięga do niezwykle szerokiego repertuaru źródeł i łączy swojej bohaterce kategorie i inspiracje należące do odległych, często sprzecznych ze sobą porządków.

3. Podróż do ojca

We wspomnieniach z lat czterdziestych i pięćdziesiątych Błaga Dimitrowa opisuje wstrząs i rozczarowanie, jakie przeżyła podczas swojej pierwszej podróży do Związku Radzieckiego.

„Студ, глад, следвоенна сивота. Изведнъж престанах да се смея. Не че нямаше поводи. Напротив, на всяка крачка се сблъсках с опровержение на нашенски-

²² http://www.gnosis.art.pl/numery/gn10_milewski_orfizm.htm (dostęp: 11.09.2012).

те, български илюзии за Съветския съюз. Но не посмяхах да се смея. Въпреки родовия български белег – късогледството, историческо и политическо, аз виждах несъответствията между думи и дела, между идеал и действителност, между поза и факт. Но не се смеех. Какво стана, че безогледното присмехулство ми пресъхна изневидело? Дали не съм усещала какъв страшен свят ме заобикаля, дали вледеняващият дъх на Батюшката не ми е смразил смеха в кръвта?” [Димитрова 2003: 383 (poślowie)].

Dimitrowa pojechała do ZSRR, żeby pisać rozprawę doktorską. Wyruszyła z wielkimi nadziejami: ukończywszy slawistykę na Uniwersytecie Sofijskim, była pod dużym wpływem rosyjskiej literatury i kultury, ale i płynących z ZSRR idei rewolucyjnych, które podczas wojny, a potem w pierwszych powojennych latach były jedną z jej wielkich życiowych i twórczych inspiracji. Ten zaangażowany stosunek do komunizmu bez wątpienia wzmocnił kontrast, jaki Dimitrowa odczuła w zderzeniu z radziecką rzeczywistością stalinizmu, doświadczoną niejako u samych źródeł.

Powieść *Podróż do siebie samej* jest wyraźnym sygnałem zmiany artystycznego i ideologicznego *credo* Dimitrowej, natomiast przytoczony fragment wspomnień z pobytu w ZSRR przywołuje wątki i motywy szczegółowo rozwinięte w powieści. Zwłaszcza dwa z nich zasługują na omówienie. Pierwszym jest lęk, pojęcie niezwykle pojemne, o którym pisze Dimitrowa jako o jednym z głównych wyznaczników doznania indywidualnego, ale też społecznego, w kontekście zbiorowej traumy bądź doświadczenia posttraumatycznego. Drugą kategorią jest problem dzie dziczenia winy. Daje się on rozpatrywać w symbolicznej relacji ojciec – dziecko, jak i w perspektywie szerszej, gdzie ojcostwo odnosi się do figur takich jak: naród, naród – dziecko czy naród osierocony.

W powieści *Podróż do siebie samej* lęk jako doświadczenie podmiotu ma charakter egzystencjalny. Ten aspekt należy odnieść zwłaszcza do postaci głównej bohaterki, Rajny Stamatow. Powieść jest napisana w narracji pierwszoosobowej, można więc mówić o rozciągnięciu doświadczenia lęku na świat przedstawiony, będący projekcją świadomości protagonistki. W tej, jak również w kolejnej powieści *Objazd*, Dimitrowa stosuje specyficzny zabieg narracyjny: monolog wewnętrzny bohaterki ogarnia również innych bohaterów utworu, którzy nie tyle funkcjonują jako odrębne podmioty, co są wyobrażani, interpretowani przez narratorkę. Dochodzi do głęboko posuniętej identyfikacji z innymi bohaterami poprzez zastosowanie formy paradialogu, będącego w istocie zakamuflowanym monologiem. Jedną z kluczowych kategorii tej strategii jest „ty”, istniejące

jednak nie tyle jako autonomiczny partner dialogu, co możliwość konfrontacji różnych punktów widzenia.

Refleksję na temat lęku odnajdujemy w na poły eseistycznych pasażach, gdzie strach rozpatruje się na płaszczyźnie filozoficznej, psychologicznej bądź artystycznej. Można to odczytywać jako swoistą strategię, która ma lęk eksterioryzować, opanować poprzez opisanie i intelektualizację. W utworze pojawia się również lęk wymykający się kategoryzacji, opisywany jako trauma życia w atmosferze wiecznej podejrzliwości, inwigilacji, oczekiwania na potencjalny cios. Dla ukazania specyfiki lęku, pisarka powołuje odrębny rodzaj czasu, paraliżującego i znieruchomiłego, który jest przeciwstawieniem czasu naturalnego:

„Когато съм в състояние на страх, съвсем иначе тече времето. То е безплодно. Не мога да мисля, да наблюдавам точно, да имам хрумвания. Мъртво време. Обхваната от страха не възприемам света. [...] Когато ме е страх, не мога да бъда красива, нито добра, нито изобретателна. Не мога да направя откритие. Не мога да бъда човек” [Димитрова 2003: 259].

W eseju *Lęk jako tabu nowoczesności* Agata Bielik-Robson pisze o ewolucji pojęcia lęku, wymieniając różne strategie niwelujące jego siłę, dokonywane przez myśl filozoficzną na przestrzeni wieków. Warunkiem pełnego i autentycznego życia jest przejście od lęku manichejskiego do lęku odzyskanego. Pierwszy, nazwany traumą separacji, którego przykładem jest średniowieczny obraz świata, cechuje spolaryzowana wizja rzeczywistości, oparta na niemożliwych do pogodzenia antynomiach dobra i zła, ciała i duszy, doczesności i wieczności. Podmiot uwięziony w lęku manichejskim tkwi w rozszczępieniu stale towarzyszącym jego wyborom. Lęk brałby się tu ze świadomości przekroczenia, grzechu i perspektywy kary. Przejście od lęku manichejskiego do lęku odzyskanego to proces, który nie tyle pomaga usunąć lęk z pola widzenia, co włączyć go w obręb własnego doświadczenia, uznać za nieunikniony aspekt egzystencji. Zgoda na lęk działać ma wyzwalająco – „boję się, więc jestem”, mógłby powiedzieć Kierkegaard, jeden ze zwolenników tego rodzaju afirmatywnej postawy wobec lęku [Bielik-Robson 2000: 222–257].

Блага Димитрова posługuje się w powieści dwiema kategoriami: lęku i strachu. Choć często stosuje je zamiennie, można tu mówić o pewnym rozgraniczeniu. Antoni Kępiński definiuje strach jako lęk przedmiotowy, niejako uwewnętrzniając sam lęk przez pozbawienie go punktów odniesienia. Jednocześnie podkreśla względność tego rozgraniczenia, ponieważ

oba pojęcia wpisują się w obszar trudnych do skatalogowania reakcji emocjonalnych [Kępiński 2002]. Lęk i strach funkcjonowałyby zatem na zasadzie sprzężenia zwrotnego: strach może potęgować lęk i na odwrót. W powieści *Podróż do siebie samej* zarówno lęk, jak i strach współistnieją na podobnej zasadzie. Strach funkcjonuje przede wszystkim jako efekt bycia w świecie, w określonej sytuacji społeczno-politycznej. Świat skonstruowano w powieści za pomocą przestrzeni osaczającej, w której głównym doświadczeniem podmiotu jest bycie widzianym.

Jeden z głównych atrybutów, jakie nadaje Dimitrowa przestrzeni, można określić jako przeźroczystość. Konstrukcja przestrzenna ma wiele cech wspólnych z tą, jaką przywołuje Michel Foucault w swoim esej *Narodziny więzienia*. Francuski filozof pisze o gmachu panoptycznym, Benthamowskim projekcie więzienia doskonałego. Panoptikon to więzienie, które – dzięki specjalnej konstrukcji – może się na dobrą sprawę obyć bez strażników, ponieważ więźniowie są tam poddawani ciągłym ćwiczeniom, mającym wpoić im poczucie bycia widzianymi. Dzięki temu zyskują przekonanie, że w istocie są poddawani permanentnej obserwacji, nawet wówczas, gdy pozostawia się ich samym sobie. W gmachu panoptycznym – pisze Foucault – każdy więzień zamknięty jest w celi, odseparowany od innych, przez co unika się możliwości spisku. Władza nie musi być upersonifikowana, jej nośnikiem jest sama przestrzeń. W panoptikonie nie ma potrzeby używania siły – więzień widziany zostaje skutecznie ujarzmiony [Foucault 1993].

Świat skonstruowany przez Błagę Dimitrową w powieści *Podróż do siebie samej* zawiera kilka cech opisanej przez Foucaulta przestrzeni, związanych z uprzestrzennieniem władzy, jak i samej strategii ćwiczeń, jakim władza poddaje uwięzionych. Teoretycznie bohaterowie nie są więźniami, ale budowniczymi komunistycznego raju, którzy przybywają w Rodopy dobrowolnie. Jednak Dimitrowa rozmywa granicę wolności – zniewolenia, nadając swoim bohaterom status banitów, których wybór bycia tu i teraz jest dobrowolny, a jednak obarczony pewną koniecznością. Taki przypadek stanowi choćby Rajna, która może wrócić do Sofii, ale nie ma po co. Złe pochodzenie uniemożliwia jej pójście na studia, hamuje ją również wstyd. Wybiera anonimowość robotniczą oraz miejsce, w którym nikt nie pyta jej o nazwisko.

Strach wiąże się w powieści z wyobrażeniem potencjalnej lub rzeczywistej winy oraz perspektywą kary. Mechanizm ćwiczenia w poczuciu winy pokazuje Dimitrowa, kreśląc psychologię głównej bohaterki utwo-

ru, będącej postacią niejako skonstruowaną z lęku. Na przykładzie Rajny Dimitrowa przedstawia, jak umysł, zetknięty z abstrakcyjną i nieidentyfikowalną władzą, wprowadza w ruch pytania, autopodejrzenia i samooskarżenia. Samą zaś władzę symbolizują nie tylko realne postaci (inwigilatorzy, donosiciele), a w równie mierze atrybuty, insygnia, przedmioty opatrzone szczególnym znaczeniem.

Taką rolę w powieści spełniają akta osobowe bohaterów. Teczki, przypisane każdemu z nich, lecz przez żadnego niewidziane, porównane zostają do Mojry. Przedstawicielem władzy posiadającym moc sankcji jest w powieści Kirił Manołow, szef działu kadr, ale nawet on nie jest jej pełnym dyspozytorem. Sam bowiem jest uwikłany w spiralę lęku. To bohater wewnętrznie rozszczepiony: dawny romantyk prowadzi wewnętrzny dialog z dogmatykiem, który zdradził młodzieńcze ideały, stając się zgorszonym urzędnikiem państwowym. Włączony w samonapędzającą się machinę lęku, boi się współpracowników, towarzyszy mu chorobliwa podejrzliwość, władza nie daje mu spokoju, ale potęguje irracjonalny lęk:

„Бдецът пръскаше страх край себе си, а сам бе погълнал отровата. И при него симптомите бяха очевидни: и той получаваше погрешна информация от външния свят. Както аз си въобразявах съвсем преиначени разговори и събития, така и той бе преследван от друга система на значения, много по-невероятни. Един наведен поглед – за него бе заговор. Една шеговита епиграма – съзаклничество. Двама-трима, които си шепнат – група, подготвяща свалянето му” [Димитрова 2003: 347]²³.

Uwewnętrznienie przedmiotu lęku zmienia sam sposób jego istnienia, bo oto okazuje się, że owo doświadczenie przemieszcza się w symboliczny obszar winy domniemanej. Podobnemu przesunięciu ulega również pojęcie kary, czego przykładem jest biogram jednego z bohaterów, poety Mirona. Dimitrowa tworzy model postaci sobowtórowej. Znany z replik ośmieszających komunizm Miron jest przedstawiany w parze z nieodłącznym towarzyszem, donosicielem Ewtime Sroka, starannie notującym wszystkie wypowiedzi poety. Ewtime Sroka funkcjonuje w powieści nie tyle jako odrębna postać, co jako *alter ego* Mirona, jego nieodłączny, milczący cień. Sroka, któremu Dimitrowa nawet nie udziela głosu w powieści, to bohater poddany animalizacji, nie tylko w samym

²³ Nietrudno tu dostrzec analogię z postacią Stalina, powszechnie znanego z obsesyjnej podejrzliwości wobec współpracowników i lęku przed zamachem na jego życie, co było jedną z przyczyn wielkiego terroru w ZSRR w latach trzydziestych XX wieku.

nazwisku, lecz również w groteskowo ptasich rysach twarzy. Jego obecność w utworze można określić jako wizualizację strachu samego Mirona, wraz ze zwierzęcym, instynktownym wymiarem tego doświadczenia. Symptomatyczny jest także finał historii Mirona – samobójcza śmierć. Dimitrowa pokazuje jedną ze strategii państwa totalitarnego, które nie musi wymierzać kary winnym, gdyż egzekucji dokonują na sobie sami podejrzani, przez co dramat winy i kary odbywa się poza realnym planem relacji podmiot – władza.

Wracając do typologii lęku, o której pisała Agata Bielik-Robson, można podsumować, że w powieści *Podróż do siebie samej* lęk związany jest przede wszystkim z obszarem władzy politycznej. Pisząc o drodze przez lęk manichejski do lęku odzyskanego, Bielik-Robson wyróżnia jeszcze jeden, pośredni rodzaj lęku: zaprzeczony. Jego pojawienie się w historii filozofii należy wiązać z oświeceniowym przełomem i zracjonalizowaną wizją świata. Oświecenie było epoką marginalizującą lęk, widzącą w nim kategorię, która nie daje się wpisać w porządek intelektualny. Owo znaczące przemilczanie lęku w oświeceniowym paradygmacie sprawiło, że istniał on nadal, powracając w rozmaitych sublimacjach [Bielik-Robson 2000: 222–257]. Jedną z nich wiązała się z ogromną karierą utopii. W utopijnych wizjach doskonałego świata materializowały się tęsknoty oświeconych za rzeczywistością bez lęku.

W powieści Dimitrowa porusza problem lęku w okresie komunizmu, opisując lata pięćdziesiąte w Bułgarii jako epokę wypierającą lęk w dyskursach oficjalnych z jednej strony, z drugiej zaś multiplikującą niezliczone formy strachu jednostkowego. Zgodnie z postulatem epoki o kolektywnym, a jednocześnie publicznym odczuwaniu (miłości do komunizmu) lęk nie ma prawa wstępu do oficjalnego dyskursu. To staje się przyczyną, że każdy człowiek pozostawiony sam ze swoim lękiem boi się w dwójnasób. Jeśli Dimitrowa proponuje jakąś strategię oswojenia lęku, to pojawia się ona w zakończeniu utworu, w formule prawa do błędu i wybaczenia, wyrażonej przez główną bohaterkę powieści. Kruchość podmiotu, paradoksalnie, ucłowiecza monstrualne oblicze stalinizmu.

„Socegzystencjalizm”

Doświadczenie lęku w państwie totalitarnym wiąże się w powieści *Podróż do siebie samej* z jeszcze z innym jego aspektem, wyrażonym przez

metaforę złego nazwiska, wstydlivej biografii, która naznacza jednostkę stygmatem wykluczenia. Jako córka carskiego oficera z okresu drugiej wojny światowej główna bohaterka powieści musi ukrywać swoje wstydlive pochodzenie. *Lęk przed własną biografią* – takim prologiem zacznie Dimitrowa pierwszy zbiór esejów²⁴. W tym tomie znajdzie się zresztą również słynny esej *Имемо (Nazwisko)* o tzw. procesie odrodzeniowym w Bułgarii, czyli przymusowej zmianie nazwisk mniejszości tureckiej w schyłkowej fazie komunizmu. Problem tożsamości i nazwiska jako jej istotnego atrybutu określającego społeczną biografię człowieka, to jedna z kluczowych kategorii w całej twórczości bułgarskiej autorki. Dimitrowa, która często porusza temat języka jako obrazu świata, posługując się refleksją z pogranicza filologii, semantyki i etymologii, traktuje nazwisko jako rodzaj pra-kodu, bazę tożsamości, otwierającą pole do autoidentyfikacji z szerszymi strukturami kulturowymi, religijnymi czy obyczajowymi. Nazwisko wiąże się również z zadaniem, z odpowiedzialnością budowania własnej tożsamości, pracą na własne nazwisko.

W powieści *Podróż do samej siebie* dość klarownie można określić powiązania między poczuciem winy i lęku przed własnym nazwiskiem oraz strategiami pokuty głównej bohaterki, która postanawia zmasakrać piętno złego nazwiska poprzez różne formy zadośćuczynienia. Figurą uosabiającą lęk jest postać ojca, który, choć występuje tylko w planie wspomnieniowym powieści, staje się Wielkim Nieobecny, wpływając na tok zdarzeń, decyzyje i uczucia głównej bohaterki.

Poruszając problem psychoanalitycznych ujęć ojca i ojcostwa, Jarosław Groth pisze, iż podstawowa funkcja ojca to udział we współtworzeniu trójkątnej struktury dziecko – matka – Inny. Dziecko jest świadome, że nie uczestniczy we wszystkich relacjach zachodzących w tym trójkącie. Rolą ojca jako trzeciego elementu, pisze Groth, jest pomóc dziecku w wydostaniu się z diadycznej relacji z matką oraz w zniesieniu żałoby związanej z utratą jedności ze światem matki, w zbudowaniu własnej, odrębnej podmiotowości [Groth 2000: 180]²⁵. Ponieważ w powieści *Podróż*

²⁴ Chodzi o tom *Предизвикателства* z 1991 r., który zawiera eseje Błagi Dimitrowej z lat osiemdziesiątych [Димитрова 1991].

²⁵ Figura ojca może występować w kilku kontekstach, niekoniecznie tożsamych: rzeczywistym, wyobrażonym i symbolicznym. Pierwszy wiąże się z postacią istniejącą w rodzinie, mającą określone cechy indywidualne. Drugi to ojciec rozszczepiony na dwa byty: idealizowany bądź poniżany w świadomości dziecka, o czym pisze Lacan, analizując fazę lustra w rozwoju dziecka. I najbardziej interesujący z perspektywy tematu tego podrozdziału to ojciec

do siebie samej ojciec nie pojawia się jako samodzielny bohater, pozostając częścią świadomości bohaterki, punkt ciężkości rozważań na temat jego roli należałoby przesunąć na obszar wyobrażeniowy i symboliczny. Można o nim mówić, przywołując układ „romansu rodzinnego”, który – zgodnie z koncepcją Freuda – jest wciąż na nowo odtwarzaną i odgrywaną konstelacją ról z dzieciństwa, działającą terapeutycznie na dorosłe życie podmiotu, uwięzionego w podziale ról z domu rodzinnego. Określając granice wolności jednostki, ojciec sytuuje ją w obcym, nieznanym świecie, wprowadza w doświadczenie lęku oraz sankcji. W powieści ojciec jest tym, który narzuca mechanizm postępowania bohaterce, mimo że jego istnienie jest pozarealne – ojciec Rajny nie żyje. Autorka poświęca wiele miejsca prezentacji scen dramatu, który ma źródła we wczesnym dzieciństwie:

„Насаден в мене още от детство страх. Растящ заедно с мене страх. Дрешките ми окъсяват, обувките отесняват, момичето се източва нагоре и очите му стават все по-големи, разширени, не могат да поберат растящия страх. Някой случайно ме попита: ‘Момиченце, как се казваш?’ Аз онемеем. ‘Нямаш ли си име?’ Страх от собственото си име” [Димитрова 2003: 72].

Decyzja Rajny o wyruszeniu w Rodopy stanowi więc także symboliczną próbę wyjścia ze świata „matki” i stanięcia twarzą w twarz z ojcem symbolicznym. Bohaterce, która wcześniejsze etapy biografii określa jako świat matki, brakuje ważnego ognia w postaci ojca. Opis dwuletniego pobytu Rajny w Rodopach zaczyna się sceną, w której bohaterka tuż po wejściu do baraku (kiedy wreszcie jest sama) przegląda się w lustrze:

„Облегнах малкото си огледало върху куфара. Бе така наклонено, че вместо своето лице видях ъгъл от стените и тавана [...]. Оправих огледалото. Сега прозоречна кръстачка, криво дръвче, зелено утринно небе пробягаха в него. Нагласих себе си според наклона му. Лицето ми измести всичко друго – цялата стая и дръвчето отвън, и небето. И пак не се побра в тясната рамка. Трябваше да се оглеждам на части” [Димитрова 2003: 7–8].

Zgodnie z teoriami Freuda i Lacana faza lustra jest związana z formowaniem *ego* dziecka, które nie jest czymś mu przypisanym od momentu narodzin, lecz kształtuje się w trakcie rozwoju: „Faza lustra stanowi moment nowego sposobu psychicznego doświadczania, pierwotną identyfi-

symboliczny, o którym w psychoanalizie mówi się najczęściej w kontekście zagadnienia braku ojcostwa [Groth 2000: 173–180].

kację, kiedy to *ego* małego, biologicznie niedojrzałego dziecka ustanawia się na podstawie obrazu swego odpowiednika („Ja” lustrzane). Zdobycie obrazu własnego ciała kładzie kres szczególnemu przeżyciu, jakim był doświadczany dotąd fantazmat ciała rozkawałkowanego (*fantazme du corps morcelé*)” [Groth 2000: 55]. Rajna widzi swoje ciało jako „rozkawałkowane”, ramy lustra wyznaczają widzenie fragmentaryczne, dodatkowo obraz jest ruchomy, niestabilny. W chwilę potem dokonuje aktu ścięcia włosów, co jest nie tylko symbolem zerwania z poprzednim światem, ale i z wyparciem się własnej kobiecości. Bohaterka ma przypominać chłopca i tak zaczyna być odbierana przez otoczenie, a proces identyfikacji z własną płcią rozpocznie się dopiero na dalszych etapach dojrzewania.

Pierwszym etapem duchowej podróży bohaterki jest wyjście: od matki ku uosabiającemu porządek symboliczny ojcu. Odejście od matki to zarazem wkroczenie w traumę separacji, o której Agata Bielik-Robson pisała w kontekście lęku manichejskiego; to szansa ukonstytuowania siebie, kres etapu śniącej nieświadomości. W rozważaniach o ludzkiej kondycji w nieprzytulnej epoce, jak często określane jest w powieści powojenne dziesięciolecie, Dimitrowa bardzo często zbliża się do refleksji w duchu egzystencjalizmu. Jako zrodzony na Zachodzie, egzystencjalizm był w powojennej literaturze bułgarskiej piętnowany, zwłaszcza za pesymizm i ideową pustkę. W powieści *Podróż do siebie samej* widać pewne inspiracje autorki lekturą egzystencjalistów francuskich (o wiele bardziej widoczne będą w wydanej siedem lat później powieści-poemacie *Лавина*). W znaczny sposób Dimitrowa złagodziła niektóre problemy, o których pisali Sartre czy Camus, a inne zupełnie wyciszyła. Pojawia się co prawda motyw alienacji podmiotu, ale kategorie takie jak absurd czy absurdalność nie zostają pogłębione. Można mówić o pesymistycznej, ale w żadnym razie nie nihilistycznej wizji podmiotowości: utwór kończy się optymistycznie.

Lęk podmiotu wrzuconego w świat, wyrugowanie doświadczenia *sacrum* i zastąpienie go doznaniem zwątpienia, sceptycyzmu, obcości w niezrozumiałym świecie – to motywy łączące pisarkę z egzystencjalizmem. Dla powieści Dimitrowej można ukuć pojęcie-hybrydę „socegzystencjalizm”, ponieważ utwór niejako rozpada się na dwa porządki – egzystencjalistyczne doświadczenie podmiotu wyobcowanego oraz pasażę dotyczące obsesji kolektywnego życia i działania. Zakończenie powieści podkreśla to rozbitcie porządków symbolicznych. Dzięki odbytej w górach karze Rajna może powrócić do Sofii. Czas przepracowany na budowie

umożliwia jej studia w stolicy, wcześniej niedostępne z racji pochodzenia. Powieść kończy się jednak bojkotem wielkomiejskiego blichtru i *happy endem* na budowie. Rajna postanawia zostać w miejscu, które dla niej, wewnątrz wolnej, przestaje już być więzieniem. W drodze do Sofii bohaterka wysiada z pędzącej ciężarówki, wewnętrzny impuls każe jej wrócić w Rodopy, gdzie zostawiła ukochanego, przyjaciół i przestrzeń własnej duchowej przemiany.

Bułgarski romans rodzinny

Opowieść o lęku w powieści Dimitrowej toczy się nie tylko na płaszczyźnie egzystencjalnej czy politycznej, lecz także w planie refleksji historyzoficznej. Kim są Bułgarzy? – pyta autorka, próbując odnaleźć źródła *conditio bulgarica* we współczesnej epoce po 9 września 1944 r., jak i sięgając do wcześniejszych okresów, kiedy kształtowała się zbiorowa tożsamość narodu bułgarskiego.

Punktem wyjścia jest założenie, że kategorie takie, jak naród, charakter narodowy czy psychologia narodowa są mocne i nie wymagają definiowania. Autorka posługuje się nimi w powieści często i w różnych, zwykle metaforycznych, kontekstach. Pojęcia Bułgar (kiedy indziej – Bułgarka) stosuje jako synonim bułgarskości jako takiej. Pisząc o Bułgarach, Dimitrowa nie próbuje tworzyć wnikliwych analiz narodowej duszy, jej przemyślenia bliższe są impresjom budowanym przy pomocy konkretnych obrazów i symboli. Jednak rozwijają one temat zainicjowany w refleksji o lęku oraz rodzicielskich schematach na płaszczyźnie życia zbiorowego. W pasażach oscylujących wokół pytania o narodową tożsamość Bułgarów Dimitrowa posługuje się metaforą narodu-dziecka, który jest:

„хилядолетен по възраст, а още съвсем дете по дух. Като че ли всичко за него започва утре, а не е имало вчера. И тоя вълчи глад за новото, за чуждото! Странен характер [...]. Каква е тая първобитна, ненаситна влюбеност в света, която го кара да забрави себе си, да отрече себе си? Дали защото толкова века е бил насилствено откъснат от света?” [Димитрова 2003: 307].

Naród-dziecko przedstawiony zostaje nie tyle jako naród niewinny, ile niedojrzały. W zbiorowych scenach powieści Dimitrowa umieszcza bohaterów w różnych kontekstach, naświetlających pozytywne i szlachetne oblicze zbiorowej duszy, nie unikając zarazem kłopotliwych kwestii dotyczących duchowego zniewolenia, podtrzymującego na poziomie

symbolicznym model wielowiekowego realnego zniewolenia politycznego:

„Българинът няма навик да се весели. Работи до самозабрава, а когато опредо веселба, той е свит, скован. Има вътрешен огън, но го държи под седем ключа. Някой рипне, заситни ръченица, заподскача и в един миг се освести, сякаш сам се хване на местопрестъпление, и бяга от погледите. Дали това е наследство от петвековното робство? Българинът изпитва срам от радостта, сякаш не е създадена за него и той я е откраднал. По-свойска му е мъката. Дай му да се наведе над кирката, да замахне с чука, това му е веселбата” [Димитрова 2003: 92].

Pisząc o „skradzionej wesołości” Bułgarów, Dimitrowa odsyła zarówno do niewolniczego piętna, którym naznaczony jest jej naród, mający za sobą doświadczenie tureckiej niewoli, jak i do mitu Słowianina jako łagodnego, spolegliwego osadnika [Herder 2000; Janion 2006]. Wskazuje na utrwalany przez wieki model zależności politycznych, społecznych, ekonomicznych i religijnych, w którym Bułgarzy zajmowali zwykle miejsce podrzędne, natomiast ich społeczna nobilitacja wiązała się z odrzuceniem własnego wyznania czy języka na rzecz bądź to islamu, bądź języka tureckiego lub greckiego, będących językami władzy i elit religijnych. Ważnym kodem, który może naprowadzić na poruszony przez Dimitrową wątek, są, jak się wydaje, stosunki łączące Bułgarów z Rosją, której rolę można odczytywać przez pryzmat figury ojca. Rosja, która w XIX wieku była mekką młodej bułgarskiej inteligencji, stała się podczas bułgarskiego odrodzenia narodowego nie tylko źródłem ważnych inspiracji ideowych, które Bułgarzy przeszczepiali na rodzimy grunt, ale stanowiła też synonim europejskości: Europę, której pozostający przez wieki pod wpływami Orientu Bułgarzy właściwie nie znali, utożsamiali właśnie z Rosją. Jak pisze bułgarski badacz Nikołaj Aretow, w bułgarskiej historii widać wyraźny brak symbolicznego ojca. W ciągu wieków ani Wielka Porta, ani Cerkiew Prawosławna – dwaj potencjalni kandydaci do roli opiekuna, ideowego łącznika bułgarskiej świadomości narodowej – nie podchodziły ze szczególnym entuzjazmem do aktu symbolicznej adopcji. Tego zadania podjęła się Rosja, kiedy po ustaleniu pokoju rosyjsko-tureckiego w Küczük-Kajnardży w 1774 r. mianowała się obrońcą narodów chrześcijańskich w ramach imperium osmańskiego [Аретов 1995: 46]. Decyzja Rosji, choć podyktowana interesami politycznymi i instrumentalnie traktująca w istocie „małe narody”, w sposób przynajmniej symboliczny przywracała europejską tożsamość „małej” Bułgarii. W tym kontekście

czołowe miejsce Związku Radzieckiego w powojennej historii Bułgarii można rozumieć jako kontynuację ciężenia ku naturalnemu centrum, jakim była dla niej od XIX wieku Rosja²⁶.

Dimitrowa wprost pisze o niewypracowanej misji ojcowskiej w obrębie kultury bułgarskiej. Stwierdzając w niej brak przewodników duchowych i wyrazistych wzorców, widzi przyczynę tego w rozszczeniu bułgarskiego świata idei i określa w powieści *Podróż do siebie samej* Bułgarię jako ojczyznę bohaterskiego Lewskiego, ale równocześnie popa Krystio, zdrajcy narodowego [Димитрова 2003: 324]. Historia Lewskiego, którego wydał jeden ze „swoich”, pokazuje bułgarską historię jako dramat rodzinny, w której jest miejsce na ludzką wielkość, ale i zdradę w imię doraźnych celów.

Francuski psychoanalityk lacanowski, Pierre Legendre, pokazując powiązania między „sceną rodzinną” a szerszym planem relacji społecznych, pisze o ojcowskiej funkcji, jaką mogą spełniać państwa, to jest o zależności między funkcją ojcowską a funkcją instytucji społecznych. Aby instytucja ojca mogła działać, są potrzebne dwa poziomy. Pierwszy to poziom rodziny, czyniący z ojca trzecią osobę, ku której skierowane jest pożądanie matki. Drugi z poziomów, mniej znany, wiąże się z poziomem społecznym i wywołaną w świadomości zbiorowej wizją absolutu, w której wizja ojcowska spełniać będzie mogła swoją rolę. Chodzi o odniesienia w rodzaju Boga ojca czy Matki ojczyzny, których rola jest analogiczna do tej w układzie rodzinnym. Ojcowska funkcja państw, o której mówi Legendre, wiąże się z wystosowaniem prośby do podmiotu, aby oderwał się od samego siebie i wyrzekł się żądania Wszystkiego, zaakceptował wymiar niemożliwości, braku, niewystarczalności. I Legendre pisze da-

²⁶ W monografii o bułgarskim komunizmie Iwajło Znepolski twierdzi, że po 9 września 1944 r. sowiecki model ustrojowy był po prostu jedynym znanym modelem. Długo i z dużym wysiłkiem tworzone przedwojenne elity zostały poddane marginalizacji i w ten sposób Bułgarię na dobre odcięto od Zachodu, od ewentualnej analizy systemu kapitalistycznego jako alternatywy polityczno-ekonomicznej (np. plan Marshalla). W miejsce dawnych, często prozachodnich, elit pojawili się urzędnicy partyjni, zazwyczaj niższego szczebla i słabo wykształceni z powodu kadrowej próżni. Głównym postulatem nowej kadry rządzącej były nie zmiana i rozwój, lecz utrzymanie istniejącego status quo, pozwalającego na zachowanie zdobytej pozycji. Utrzymanie władzy oraz wypełnianie odgórnych dyrektyw – to był model nowej władzy [Знеполски 2008: 171–176].

Opisany układ między Bułgarią a ZSRR wskazuje na instrumentalny wymiar figury ojcowskiej. Imię Ojca służy przede wszystkim zbudowaniu przejrzystego systemu władzy i sprawowania kontroli.

lej: „Funkcja ojca polegająca na oddzieleniu dziecka od matki i groźba kastracji funkcjonują jedynie w połączeniu z tą instytucjonalną prośbą wyrzeczenia się Wszystkiego, Wielkiego totalitarnego Wszystkiego, która nadaje im ich prawdziwy sens. Dzięki wcześniejszej argumentacji lepiej rozumiemy, w jaki sposób funkcja ojcowska i procesy edypalne mogą zostać zakłócone w wyniku braku lub perwersji dyskursów społecznych lub instytucjonalnych, nie włączając osobowości lub rzeczywistego zachowania rodziców” [Piret 2012].

W kontekście powyższych rozważań można zadać pytanie, w jakim stopniu ojcowska funkcja państwa zostaje spełniona oraz jak jej obecność, czy też nieobecność, wpływa zarówno na rozwój zbiorowości, jak i poszczególnych jednostek. Dimitrowa pozostaje sceptyczna wobec ojcowskich misji w świecie bułgarskich idei. Łatwiej w powieści znaleźć ich antyprzykłady. Są one ukazane bezpośrednio, na przykładzie biografii bohaterki i jej ojca. Oboje, choć w różny sposób, są uwikłani w świat społecznych i historycznych dysfunkcji, co znajduje odzwierciedlenie również w naruszonej mikrostrukturze życia rodzinnego i jego rozpadzie.

Na problem bułgarskiego „romansu rodzinnego” dodatkowe światło rzuca w swoich rozważaniach Nikołaj Aretow. Analizując główne motywy przewijające się w bułgarskiej literaturze XVIII i XIX wieku, dochodzi do wniosku, że jednym z najbardziej rozpowszechnionych wątków jest motyw „nieszczęśliwej rodziny”. Będąc jednym z najtrwalszych elementów bułgarskiej mitologii narodowej, posiada schemat fabularny, który można skrótowo przedstawić jako wtargnięcie obcego (najczęściej Turka) do idyllicznej przestrzeni bułgarskiej. Porywa on jednego z członków rodziny, zwykle piękną córkę. Rodzina porwanej, często z pomocą z zewnątrz, wyrusza z odsieczą, która zazwyczaj kończy się pomyślnie. Dziewczyna zostaje odebrana wrogowi, a winny ponosi zasłużoną karę [Аперов 2006: 156–157]. W tym popularnym motywie w folklorze i literaturze Bułgarii uwagę zwraca obecność przybysza: pomocnika, często junaka, bohater-skiego hajduka, który przychodzi z zewnątrz i pełni w całej historii kluczową rolę, doprowadzając ją do szczęśliwego końca. Obecność pomocnika stanowi projektowaną w świat fikcji tęsknotę za obrońcą niosącym ratunek nieszczęsnej bułgarskiej rodzinie, której odebrano to, co miała najbardziej wartościowego i pięknego [Гандев 1972: 172–175].

Podsumowując, można stwierdzić, że powieść *Podróż do siebie samej* wpisuje się w rodzimy dyskurs na temat motywu ojca i ojcostwa. Błaga Dimitrowa reinterpretuje te figury, ukazując proces wyzwania się spod

opresyjnych wyobrażeń ojcostwa. Zastępuje je wyobrażeniami świadomego „ja”, które w swoich wyborach przyjmuje postawę aktywną. Główna bohaterka realizuje model podmiotowości, w którym zły los, zbrodnicze nazwisko czy rozpamiętywanie własnej przeszłości przekute zostają w fundament twórczej i aktywnej tożsamości.

*

Debiutancka powieść *Podróż do siebie samej* umożliwiła Błazde Dimitrowej, dotąd cenionej autorce kilku tomików wierszy, wykroczenie poza ramy wypowiedzi poetyckiej i dzięki wykorzystaniu nowej formy wprowadzenie rozbudowanej refleksji intelektualnej, egzystencjalnej i społeczno-politycznej. Wątki egzystencjalne, rozważania na temat jednostki i relacji „ja”–„ja” czy „ja”–„świat” stają się dla bułgarskiej autorki punktem wyjścia do rozważań na tematy szersze: filozoficzne, polityczne, społeczne, dotyczące strategii budowania pojęć wspólnoty narodowej, rozumienia własnej przeszłości przez naród. Kategorie lęku, ojcostwa, inicjacji, rewolucji, kobiecości czy męskości wskazują, że większość pojęć rozpatrywanych przez autorkę w perspektywie indywidualnej znajduje odzwierciedlenie w abstrakcyjnych uogólnieniach ze słownika wielkich narracji. Wzajemne przeglądanie się w sobie indywidualnego i kolektywnego, prywatnego i oficjalnego, racjonalnego i irracjonalnego stanie się odtąd znakiem rozpoznawczym prozy Błagi Dimitrowej. Wyrazicielkami tego dwutorowego dyskursu staną się kobiety zbuntowane, poganki oraz intelektualistki, czyli bohaterki, za pomocą których autorka wyrażać będzie własną filozofię syntezy przeciwieństw, indywidualistyczną koncepcję *femme forte*.

ROZDZIAŁ II

BUŁGARSKIE HETEROTOPIE. POWIEŚĆ *ОТКЛОНЕНИЕ*

Michel Foucault stworzył koncepcję „archeologii wiedzy” w celu odróżnienia własnej wizji historii od tzw. historii filozofów [Foucault 2002]. Jego „archeologia” posiada dwa plany: pierwszy obejmuje okresy długiego trwania, pozwalające wydobyć trwałe, samoregulujące się epizody względnej równowagi procesów historycznych; drugi plan to seria zerwań, nieciągła i ruchoma warstwa historii, pełna zmian sił, przemieszczeń w polach władzy oraz zwrotów wymykających się logice przyczynowo-skutkowej. Sygnalizując istnienie nieciągłej warstwy, Foucault postulował, by również inaczej ujmować samo podejście do historii, posługując się kategorią „populacji sił rozproszonych” [Solarz 2006: 29]. Miałoby się to wiązać z zamianą tradycyjnie używanych w historiografii pojęć, takich jak rozwój, ewolucja czy też duch epoki, na analizę relacji i współzależności między poszczególnymi „dokumentami” – świadectwami, jakie powstały w określonych warunkach historycznych.

By zobrazować koncepcje „archeologii” oraz historii tradycyjnej, Foucault dokonuje porównania, w którym wykorzystuje metafory dotyczące przestrzeni: kartografii oraz topografii. Metafora mapy oznacza obraz oglądany z lotu ptaka, który pozwala widzieć przestrzeń jako terytorium o ustalonych atrybutach i granicach. Kartografia nadaje przestrzeni charakter uporządkowany, z określonym centrum, co łączy ją z optyką charakterystyczną dla tradycyjnej filozofii. Inaczej jest z topografią, która przez zmianę punktu widzenia – obserwator jest wewnątrz opisywanej przestrzeni – tworzy obraz niejednorodny, pełen zerwań, zawierający w sobie liczne „poświaty”. Topograf zanurzony jest w miejscu, które próbuje opisać, nierzadko gubi się w przestrzeni, kluczy i na powrót odnajduje odnośny punkt. Towarzyszy mu wertykalna perspektywa oglądu czy raczej doświadczania miejsc, przez co jego świat nie może posiadać ustanowionego z góry centrum (chyba że centrum jest on

sam) i jasnych granic; to przestrzeń wielości i różnorodności [Krynicka 2010].

Jednym z kluczowych pojęć w archeologicznym projekcie historii Foucaulta jest heterotopia, termin zastępujący zbyt homogeniczną kategorię utopii, która stanowi nierzeczywisty obraz bądź to idealnego społeczeństwa, bądź jego idealnego przeciwieństwa, ale zawsze pozostaje „umiejscowieniem bez miejsca”. W odróżnieniu od niej heterotopia to „przeciw-miejsce”, w którym rzeczywistość jest zarazem reprezentowana, kontestowana i odwracana: „Miejsca tego rodzaju znajdują się poza obrębem wszystkich miejsc, nawet jeżeli możliwe jest wskazanie ich rzeczywistej lokalizacji” [Foucault 2006: 9]. Pokazując przestrzeń jako niehomogeniczną siatkę relacji, wykluczeń, nanoszących się na siebie układów zależności, heterotopie tworzą zarazem obraz historii jako przestrzeni pełnej zerwań i niekonsekwencji¹.

Wybór kategorii heterotopii jako klucza interpretacyjnego powieści *Отклонение* (*Objazd*) wydaje mi się uzasadniony z kilku względów. W powieści Błagi Dimitrowej odnaleźć można bliskie „archeologii” Foucaulta rozumienie procesu historycznego. Niejednorodność historii, a wraz z nią historii idei, odzwierciedla autorka w konkretnych obrazach, w powieściowej materii świata przedstawionego. Są to obrazy przeszłości i teraźniejszości, ale również koncentrycznie ustrukturyowane światy w światach, które pokazuje Dimitrowa, aby unaocznić złożoność, a wraz z nią wzajemną relacyjność tych układów przestrzeni. Do takich przestrzennych figur należy Sofia, pojawiająca się w powieści raz jako nieistniejące już miasto-wspomnienie, raz jako współczesna metropolia.

¹ Jako przykłady heterotopii Foucault wymienia między innymi: cmentarz, szpital psychiatryczny, muzeum, bibliotekę, kolonie, domy publiczne. Do głównych cech heterotopii należą: powszechność (każde społeczeństwo konstituuje heterotopie), zróżnicowanie w porządku czasoprzestrzennym (heterotopie zanikają zastępowane przez inne; przykładem są heterotopie kryzysu w społeczeństwach określanymi jako prymitywne, zastępowane współcześnie przez heterotopie dewiacji, jak szpital psychiatryczny, sanatorium i więzienie), zmiana funkcji w ramach historycznego rozwoju (np. status cmentarza: jego przeniesienie z serca miasta na margines miejskiej przestrzeni), możliwość zawarcia różnych, często wykluczających się porządków (np. heterotopia teatru, wprowadzającego na scenę różne obce sobie miejsca), zerwanie z tradycyjnym czasem ludzkim (np. muzeum jako przestrzeń „nagromadzenia” epok), specyficzna zależność kategorii otwartości – zamknięcia (nie są to miejsca wolno dostępne, wejście do heterotopii jest bądź przymusowe, jak w przypadku więzienia, bądź wiąże się z koniecznością uczestnictwa w obrzędzie i puryfikacji, bądź posiadania określonego zezwolenia) [Foucault 2006: 8–13].

W miejskiej przestrzeni zawarte zostają dodatkowo, w sposób koncentryczny, heterotopie domu, muzeum, uniwersytetu, zautonomizowane, lecz zarazem wchodzące w zależność wobec planu ogólnego miasta. Ten układ należy uzupełnić o heterotopię drogi, dającą się umiejscowić w dwóch porządkach: realnym – jako podróż przez miejsca, z określonym początkiem, kierunkiem i celem, oraz jako wędrówkę przez czas, w trakcie której, dzięki wysiłkowi pamięci, wyłania się obraz ludzkiej biografii jako kolekcji, serii doświadczeń domagających się uporządkowania i nadania im sensu.

1. Ruiny pamięci²

Krytyka literacka najczęściej interpretowała powieść *Objazd* jako powieść obyczajową, jako historię zniszczonej przez wicher dziejów miłości dwojga studentów Uniwersytetu Sofijskiego – Nedy i Bojana. Wydana w 1967 r. książka była bardzo popularna nie tylko w Bułgarii, ale w całym bloku komunistycznym. Przetłumaczona na dziesięć języków (*de facto* na dziewięć, ale w podzielonych Niemczech powstały oddzielne tłumaczenia, pod innym tytułem) stała się swoistym bułgarskim hitem eksportowym. Ten status dodatkowo utrwalił nakręcony na jej podstawie film należący do klasyki kina bułgarskiego (obecnie tytuł *Objazd* jest w Bułgarii kojarzony powszechnie z obrazem filmowym). Autorką scenariusza była sama Dimitrowa, reżyserami Grisza Ostrowski i Todor Stojanow, a w obsadzie znalazła się czołówka ówczesnych gwiazd (Newena Kokanowa i Iwan Andonow) [Василев, Белчева 2004]. Warto wspomnieć o „filmowym” charakterze samej powieści, wykorzystującej elementy filmowego syntezyzmu, w czym ówcześni badacze i krytycy widzieli zresztą ważny moment estetycznego rozwoju prozy bułgarskiej³.

Do odczytań powieści *Objazd* w konwencji obyczajowej należały interpretacje rozwijające obecny w powieści wątek generacyjny. Zbiorowym

² W podtytule przywołuję tytuł tekstu Eugenio Donato *Ruiny pamięci* [Donato 1986].

³ Część recenzji i omówień, z racji podkreślania „awangardowych” aspektów utworu, mogła się ukazać dopiero po 1989 r., jak studium Eweliny Belczewej *Романът на Блага Димитрова Отклонение – литературност и кинематографичност*, opublikowane w 1997 r. [Белчева 1997].

bohaterem jest młoda bułgarska inteligencja, tj. studenci Uniwersytetu Sofijskiego, urodzeni w latach dwudziestych ubiegłego stulecia. W retrospektywnej linii powieści, zajmującej około połowę tekstu, mowa o pokoleniu, do którego należała urodzona w 1922 r. Dimitrowa, wchodząca w dorosłość podczas drugiej wojny światowej⁴. Główna linia czasowa utworu dotyczy momentu tuż po zakończeniu wojny. Na tle dziejowych zmian autorka przedstawia rodzące się uczucie dwojga bohaterów. Neda, nieco zdystansowana wobec kolektywnego zapału rówieśników studentka historii, zakochuje się w przewodniczącym komunistycznej młodzieżówki, Bojanie, pełnym charyzmy, dogmatycznym wyznawcy nowej religii. Neda i Bojan zawierają osobliwy pakt – mają spędzić ze sobą dziesięć dni, podczas których ma się okazać, czy miłość jest, czy też nie jest, burżuazyjnym przeżytkiem. Zamieszkują razem, zakochują się, a niefortunny zbieg okoliczności powoduje, że na wiele lat rozchodzą się w oddzielne światy. Dopiero po dwu dekadach przypadek sprawia, że znów się widzą, i dzień spotkania otwiera przed nimi szansę na symboliczne wykorzystanie dziesiątego wspólnie przeżytego dnia, zaprzepaszczonego w młodości. Fabuła, rozbita na dwa plany czasowe, składa się z linii retrospektywnej, kiedy Neda wspomina pierwsze powojenne lata, oraz współczesnej, podczas której relacjonuje niespodziewane spotkanie i podróż z Bojanem.

Niemal połowa powieści to wywoływane przez główną bohaterkę-narratorkę nostalgiczne obrazy z przeszłości. Nostalgii rodzi zderzenie wzniołej, pełnej ideałów przeszłości z teraźniejszością zawiedzionych nadziei. Samo pojęcie „nostalgii”, stworzone w 1688 r. przez medyka Johanesa Hofera z Bazylei, jest zbitką dwóch słów: *nóstos* – powrót i *algós* – cierpienie. Hofer określał nim chorobę, na jaką zapadali ludzie opuszczający rodzinne strony [Zaleski 2004: 11]⁵. W definicji pobrzmiewa bliskość pojęć czasu i przestrzeni: czas krystalizuje się w dotykálną przestrzeń, natomiast tęsknota za czasem staje się potrzebą przywrócenia dawnych kształtów świata. W dwudziestowiecznej literaturze wykorzystującej estetykę nostalgii tęsknota przyjmuje kształt nie tyle geograficznie określonych miejsc, co interioryzuje się i staje się doświadczeniem umysłu,

⁴ Polskiemu czytelnikowi może nasunąć się skojarzenie z pokoleniem Kolumbów, jednak zważywszy na odmienną sytuację polityczną w obu krajach, nie należy chyba dokonywać zbyt daleko idących analogii. Podobny jest jedynie społeczny rodowód generacji oraz obecność w jej biografii traumy wojennej i powojennej.

⁵ Marek Zaleski powołuje się na pracę Jeana Starobinskiego *Le concept de Nostalgie* [Starobinski 1966: 95].

w związku z czym zaplecze tęsknoty nie jest utracone „wczoraj”, lecz obca, zawodząca oczekiwania teraźniejszość [Zaleski 2004: 16]. Nostalgia w powieści *Objazd* ma swoje zaplecze w konfrontacji światopoglądowej oraz uczuciowej dwójki głównych bohaterów. Pierwsze lata powojenne stają się pięknym, romantycznym mitem przez zestawienie ich z teraźniejszością, kiedy Neda i Bojan mówią z lekko ironicznym uśmiechem o własnym zapale rewolucyjnym sprzed dwudziestu lat, a jednocześnie tęsknią za podobnie mocnym, przełomowym doświadczeniem.

Marek Zaleski w eseju *Świat powtórzony*, pisząc o doświadczeniu nostalgicznym, przywołuje zaczerpnięte z *Krytyki władzy sądzienia* Kanta pojęcie rozkoszy negatywnej, której pojawienie się ma być odpowiedzią na niemożność odtworzenia w umyśle utraconego świata [Zaleski 2004: 16]. Estetyka nostalgii jest dla Kanta estetyką wzniosłości, wzniosłym zaś jest to, co nieprzedstawialne, niedające się uobecnić w wyobraźni. Ból rodzi się z poczucia niemożności przedstawienia tego, co pragniemy uchwycić, przyjemność – z dysharmonii między możliwością umysłu, który nie potrafi ogarnąć utraconego obiektu, a potencjałem wyobraźni, mogącej tylko we fragmentach przywołać dawny świat. Ponieważ nostalgii towarzyszy doznanie wzniosłości, nie jest ona czystą kontemplacją piękna, ale pełnym napięcia ruchem przyciągania i odpychania umysłu, dążenia do pełni oglądu, lecz bez możliwości jego osiągnięcia.

Trud odzyskiwania pamięci dokonuje się w utworze przez rekonstrukcję miasta z fragmentów przestrzeni, stanowiącą zarazem próbę bohaterów wyłonienia z pamięci dawnych siebie. Ten powrót oznacza dla Nedy i Bojana szansę na zrozumienie i uporządkowanie własnych biografii. Jest powrotem do przeszłości, aby można było domknąć wcześniejsze etapy biografii. Zamyśl Dimitrowej polega na takim skonstruowaniu psychologiczno-swiatopoglądowych wizerunków bohaterów, by współlistnieli oni na zasadzie ideowego, ale i psychologiczno-emocjonalnego kontrastu. W słowniku Nedy dominują takie pojęcia, jak: tradycja, przeszłość, dystans do utopijnych projektów przebudowy świata, wysokie wartościowanie intuicji i roli uczuć. W przypadku Bojana będą to zaś: postęp, modernizacja, technika jako kategorie-klucze do szczęścia ludzkości, kult kolektywu i własne przywódcze aspiracje.

Bohaterem powieści *Objazd* są jednak tyleż powieściowe postaci, co przestrzeń utworu. Do jednej z głównych należy stolica Bułgarii – Sofia. Podobnie jak w przypadku kontrapunktowej konstrukcji bohaterów, również obraz sofijskiej przestrzeni tworzą dwa przeciwstawne wizerunki.

Dlatego w powieści *Objazd* można mówić o obrazie dwu, przedstawianych w odmiennych planach czasowych, miast. Sofia raz jest miastem z przeszłości, innym razem zaś z teraźniejszości, i zależnie od tego, czy jest prezentowana jako miasto-wspomnienie, czy też Sofia współczesna z lat sześćdziesiątych XX wieku, dochodzi do odmiennej organizacji przestrzeni i wyłaniania zróżnicowanych znaczeń.

Sofia-wspomnienie pojawia się w linii retrospektywnej utworu. Miasto pokazane jest na tle lat czterdziestych, w pierwszych miesiącach po zakończeniu drugiej wojny światowej. Wspominając własną młodość, Neda niejako powołuje do życia również tło i dekoracje towarzyszące jej wchodzeniu w dorosłość. Rekonstruuje obraz miasta, które, jeśli istnieje, to w kształcie zupełnie innym od współczesnego. Filtr wspomnieniowy towarzyszący tej optyce pozwala określić zrodzony w umyśle wizerunek miasta jako przestrzeni w dużym stopniu wyobrażonej. Na podobny motyw miast wyobrażonych zwraca uwagę polski badacz Wojciech Ligęza w pracy *Jerozolima i Babilon: miasta poetów emigracyjnych*, konstatując, że miasta wyobrażone, istniejące we wspomnieniach, zasiedlają nie tyle ludzie, co marzenia poetów [Ligęza 1998: 13]. Ligęza pisze o kondycji emigranta, którego doświadczenie jest niejako ufundowane na doświadczeniu wygnania, wykorzenienia, oderwania od przestrzeni miasta rodzinnego. Kategorię wygnaństwa można odnieść do bohaterów Dimitrowej, którzy wprawdzie emigrantami nie są, gdyż Sofia była i jest miejscem, w którym żyją, choć już nie jako kochankowie, a z dala od siebie. Ich wygnanie ma więc raczej duchowy wymiar – są wygnańcami z młodości, wykorzenieni nie tyle z realnych miejsc, co odcięci od ważnego źródła – młodzieńczych ideałów. W tym sensie w powieści *Objazd* obraz dawnej Sofii istnieje obok wizji współczesnej Sofii z lat sześćdziesiątych XX wieku, która również tworzy tło utworu, ale nie pokrywa się z miastem-wspomnieniem: jest obca wbrew uchwytności w konkretności materii.

Zniszczona bombardowaniami powojenna Sofia pokazana jest jako okaleczony organizm, poddawany reanimacji, odbudowywany kawałek po kawałku. Neda opisuje ten proces w taki sposób:

„Размотавахме арматурни, накъсани сухожилия на някогашни сгради. Прахта щипеше ноздрите и се полепяше по тях като скреж. Миришеше на разруха – един лютив, задушаващ дъх. [...] Виждахме го [града: przyp. S.S.] извътре като скелет, изравяхме натрошените му прешлени и с въображение се мъчехме да възстановим как ли е изглеждал като цял” [Димитрова 2004: 172–173].

Kolektywne „my” dotyczy oczywiście pokolenia dzieci wojny, do którego należą Bojan i Neda. Ich wejście w dorosłe życie po 9 września 1944 r. nie jest w powieści pokazane jako płynne przejście od wojny do pokoju, bo wiąże się z mazurem rekonstrukcji i odbudowywania, również w świecie wartości i idei. Wojciech Ligęza pisał o znaczącym wpływie wojny na sposób doświadczania i opisywania przestrzeni. Wojenny chaos i zagrożenie wprowadzały czynnik dezorientacji przestrzennej. Zmuszani do ciągłych zmian miejsc pobytu, ucieczek, ukrywania się mieszkańcy stawali się nomadami we własnym mieście. Ten sposób istnienia w przestrzeni nieuchronnie rodził doznanie obcości, odkrycie niestałości i umowności pod tym, co dotąd uważane było za stałe i oczywiste [Ligęza 1998: 110–111].

W tym sensie budowanie miasta oznacza również kreowanie znaczeń, których autorami stają się wszyscy, „my” – pokolenie określane w powieści jako generacja z odrozoną młodością [Димитрова 2004: 122]. Pokoleniowy projekt rekonstrukcji pokazuje Dimitrowa jako uwieńczony powodzeniem, energia młodych komunistów rozsada miasto, przywraca spopielałym gruzom życie. Obrazy, w których pojawia się figura śmierci, popiołów i erozji, konfrontuje autorka z bujnością życia, swoistej płodności miejskiej materii, którą udało się na powrót ożywić. Widać to w opisie pierwszej powojennej wiosny w sofjskich ruinach:

„Пролетта из развалините. Най-лудешката пролет в живота ми. От всяка пукнатина на рухналите сгради бяха избуяли бурени. Цели гейзери зеленина из съсипните. Трева на силни ручеи бе плиснала през разкъртените павета, сякаш сама бе натрошила камъните, за да залее целия град. Над тухлените купища растяха перести листа, пъстрееха се бодил и жълта млечка, бъзовляк и лайкучка. Въздухът сред града ухаеше на ливада. Полето бе нахлуло в столицата, за да я превземе” [Димитрова 2004: 175–176].

Ruiny miasta są amorficzne, z tego rumowiska i chaosu bohaterowie dopiero muszą wyłonić własne, prywatne, a innym razem wspólne, zbiorowe mapy. Pokazując proces wskrzeszania miasta, Dimitrowa obrazuje również wyłanianie się porządku duchowego i intelektualnego, zwłaszcza dwójki głównych bohaterów. Oboje wybierają sobie za dom ruinę, ostatnie piętro zburzonego domu. Tu zamieszkują, tu również zaczyna się ujawniać ich ideowa odmienność. Wybierając studia historyczne, Neda poszukuje autoidentyfikacji w przeszłości i dystansuje się od rewolucyjnej gorączki rówieśników, natomiast Bojan wybiera strategię bycia w pierwszym rządzie – jako przywódca komunistycznej młodzieżówki wygłasza

płomienne, pełne sloganów przemowy. Ponadto jako student architektury budujący w marzeniach piękne miasta, „nowy wspaniały świat”, orientuje się ku ekspansji przyszłości – reprezentuje utopię przyszłościową. Gdyby odnieść się do typologii Jerzego Szackiego, który dzieli utopie na heroiczne i eskapistyczne, marzenia Bojana o lepszym świecie można określić jako utopię heroiczną, tj. angażującą nie tylko umysł i wyobraźnię człowieka, ale jego działanie mające na celu realną przemianę świata [Szacki 2000: 11–12]. Bojan chce zmienić świat i go zmienia, „urbanizuje” i projektuje jako architekt, obserwując realne ślady własnej działalności w modernizującej się przestrzeni. Bliższa utopii eskapistycznej, a więc nieukierunkowanej na działanie, a raczej przybierającej kształt tęsknoty za miejscem (czasem) utraconym lub nieosiągalnym, jest postawa Nedy. Nie identyfikując się do końca ze współczesnością, ucieka bądź w przeszłość, bądź w marzenia o nieosiągalnej wspólnocie antycznej harmonii czy pełnym ideałów okresie młodości w powojennej Sofii. Jej uwagę i energię pochłania dyskursywizacja tych tematów, a imperatyw zmiany nie odgrywa tu znaczącej roli.

Często stosowany przez Dimitrową kontrast, tworzenie obrazów przestrzeni za pomocą opozycji i przeciwstawień, znajduje odbicie w tym, jak pisarka konstruuje obraz domu. Chodzi o budynek, w którym zamieszkuje dwoje głównych bohaterów – Neda i Bojan. W obrazie domu skonfrontowana zostaje symbolika góra – dół i dochodzi do zestawienia świata ruin, a zarazem dążenia ku górze. Przestrzeń „ciężkich” sofijskich ruin, zrównanych z ziemią domów, potrafi się przekształcić we własne przeciwieństwo. Kamienica z poharatanymi ścianami i sufitem, nazwana przez bohaterów „domem w powietrzu”, a zarazem cały czas pozostająca ruiną, jest opisana oksymoronicznie, bowiem Dimitrowa podkreśla strzelistość... ruin. Autorka dokonuje tym uwznioślenia historii miłosnej bohaterów, jej uświęcenia. Wysokość i strzelistość domu w przestrzeni przecież niekompletnej, wybrukowanej, spełnia funkcję podobną do tej, jaką pełniła w katedrach gotyckich, których architektura miała dopomóc zbliżeniu się wiernych do transcendencji. Dimitrowa wykorzystuje ten motyw w celu stworzenia idei domu, unieruchomionej w pamięci bohaterów jako coś doskonałego i nieosiągalnego z perspektywy teraźniejszości. Kontrapunktem dla tej idei będą zaś ich domy z lat sześćdziesiątych, mieszkania o stabilnych fundamentach, lecz zbyt mocno i ciężko osadzone w rzeczywistości, przestrzenie-klatki, o których istnieniu Neda i Bojan ledwie napomykają podczas swojego spotkania po latach.

W retrospektywnej, nostalgicznej linii narracyjnej pojawiają się sporadycznie ślady obecności ludzi, których już nie ma, ofiar wojny. Przedmiot staje się wyzwaniem dla pamięci, której zadaniem jest odtworzyć całość, zrekonstruować, a jeśli jest to niemożliwe – wyliczyć ślady, skatalogować te fragmenty przeszłości:

„Пред мене бе разкрит декор на вътрешни стени, отрязани от въздушната вълна на бомбата. Още личаха старомодни тапети на бронзови цветчета с влага на слоести облаци. Минавах през напречно сечение на някогашни етажи, на някогашен живот. В пустото пространство висяха отрези от предишен домашен уют. На най-долния етаж бе окачен на стената семеен портрет, килнат на една страна. На горния етаж висеше пукнато огледало, в което се оглеждаха облаци и лястовичи стрели. Дали са били красиви лицата, отразявани някога в него, които сега лежаха обезобразени и затрупани под руините?” [Димитрова 2004: 176].

Odcisnięty w przedmiotach i detalach czas miniony jest ułomny: przeszłość, nie mogąc objawić swojego całościowego obrazu – ukazuje się jedynie we fragmentach, odlamkach. Odbываяć podróż przez przestrzeń niegdysiejszego domu mieszkalnego, Neda ogarnia ją spojrzeniem, kataloguje ułamki. Dimitrowa zakłóca podział przestrzenny na wnętrze i zewnątrz, bo rozplątany podmuchem bomby budynek czyni przestrzeń półotwartą lub półzamkniętą, co zmienia też status znajdujących się w niej rzeczy, przedmiotów codziennego użytku, które zmieniają swoje znaczenie, stają się pozbawione pierwotnych funkcji. Nieprzypadkowo do wędrówki po ruinach autorka wybiera Nedę, która jako studentka historii ma za zadanie wykonać pracę pamięci.

Wydaje się, że motyw ruin pojawia się w powieści *Objazd* w konwencji, jaką przywoływali twórcy okresu epoki romantyzmu, bliskiej zresztą estetycznie i ideowo samej autorce, pozostającej pod wpływem polskiej myśli romantycznej Mickiewicza. Ruiny w tekstach romantyków ujawniały sprzeczność i dychotomie towarzyszące doświadczeniu świata przez podmiot. Polska badaczka Grażyna Królikiewicz wskazuje na to podwójne znaczenie ruin, stanowiących „wytwór i destrukcję”, „skandal poznawczy”, który każe oglądać to, czego już nie ma; „forma przedmiotu bezforemnego”, „powrót do źródeł bytu, zakładający rozkwit i rozkład, ujawnienie śmierci” [Królikiewicz 1993: 9–12]. Estetyzacja ruin, widoczna w wielu fragmentach powieści, to również strategia o romantycznym rodowodzie. Cytat, który przywołałam wyżej, poświadcza kontemplacyjny wymiar motywu ruin. Jego wyrazem jest obecność lustra, również

typowo romantycznego akcesorium, w którym bohaterka się przegląda, widząc własną, przerażoną twarz wśród pozostałości w zbombardowanym mieszkaniu. Ruiny zyskują status realny dzięki temu, że sama bohaterka ogarnia je wzrokiem:

„На горния етаж висеше пукнато огледало [...] Минавайки, надигнах се на пръсти да се огледам. Видях едно бледо, смъртно уплашено лице...” [Димитрова 2004: 176].

Romantyczna estetyzacja ruin w powieści Błagi Dimitrowej jest sposobem na złagodzenie tragizmu. Dzięki spojrzeniu na ruiny, ich kontemplacji, osłabiony zostaje skandal śmierci i wojny. Zabieg bułgarskiej pisarki bliski jest nie tylko romantycznej literaturze polskiej, ale i współczesnej autorce polskiej literaturze powojennej, w której również często wykorzystywano motyw zrujnowanego miasta, odbudowy, rekonstrukcji gruzowisk. Jerzy Jarzębski w „Tygodniku Powszechnym” pisze o tym, w jaki sposób powojenna polska literatura próbowała na nowo zadomowić podmiot w zdewastowanej, okaleczonej przestrzeni. Jednym z najważniejszych zabiegów było umitycznienie oraz powrót do miejsc już nieistniejących, utraconych bądź odebranych przez wojnę: „Zrujnowanej przestrzeni współczesności pisarze przeciwstawiali więc jakże chętnie przestrzeń ‘prawdziwą’, nie zniszczoną, obdarzoną mityczną sankcją. Taką rolę pełniła przestrzeń podwileńskiej doliny u Tadeusza Konwickiego, ‘trójkąt łąk’ u Andrzeja Kuśniewicza, okolice dzieciństwa u Andrzeja Stojowskiego, Zbigniewa Żakiewicza, Tadeusza Nowaka czy Wilhelma Macha. Przestrzenią prawdziwą, tzn. zakorzenioną w micie i obdarzoną przez ów mit strukturą, była również przestrzeń dawnej wsi w literaturze nurtu chłopskiego, ale ta właśnie przestrzeń jawiła się jako raj utracony, jako miejsce zniszczone przez modernizację (jak w powieści Wiesława Myślińskiego *Kamień na kamieniu*) albo porzucone w drodze do obcego, nieprzyjaznego miasta (jak u Tadeusza Nowaka czy Juliana Kawałca)” [Jarzębski 1998].

Jednocześnie drugi nurt obecny w polskiej literaturze pokazywał dewastację świata dokonaną nie tylko przez drugą wojnę światową („warszawskie” powieści Tadeusza Konwickiego, wczesna proza Marka Hłaski, opowiadania Marka Nowakowskiego, powieści Henryka Grynberga, Leopolda Tyrmanda), ale w ciągu kolejnych lat komunizmu. Autorzy tego nurtu pokazywali alienację podmiotu w przestrzeni poddanej destrukcji, komunizm wcale nie jawił się tu jako świat lepszy, lecz jako pogłębiający

„kalectwo” miejsc naznaczonych wojenną destrukcją. Jak pisze Jarzębski, „Bohaterowie najbardziej charakterystycznych utworów prozy kilku powojennych dziesięcioleci w przestrzeń, w której żyli, byli ‘wrzucani’, mogli po niej błądzić, nie mogli jej jednak kształtować, a jeśli – jak w przypadku Białoszewskiego – umieli ją oswoić i uczynić miejscem własnych, intymnych olśnień, działo się to za cenę żmudnej pracy, polegającej na nakładaniu na domy, drzewa, ulice, kioski i przystanki tramwajowe sieci najgłębiej własnych, prywatnych znaków i sygnałów uruchamiających mechanizmy pamięci: wspomnienia ludzi i zdarzeń wytrącających przestrzeń z jej bytu ‘oficjalnego’ i przenoszących ją w kosmos wewnętrzny pisarza. Przeważały jednak wizje przestrzeni, której oswoić się nie dało” [Jarzębski 1998].

W powieści Błagi Dimitrowej *Objazd* występuje odwrócenie semantyki wojny, ruiny i dewastacji przestrzeni. Cytowane fragmenty o zniszczonym przez wojnę mieście są zarazem opowieścią o narodzinach miasta. Umożliwia to ograniczenie przez autorkę historycznego tła powieści. Staje się nim czas już po wojnie, natomiast nie ma w utworze obrazów stolicy sprzed lat czterdziestych XX wieku, wskutek czego wszystko, co dzieje się ze stolicą po bombardowaniu przez aliantów, zyskuje status kosmogonii. Dimitrowa unika krytycznego oglądu miejskiej przestrzeni zniszczonej przez komunizm, który postrzega – w przeciwieństwie do wspomnianych polskich autorów – jako czas nieporównywalnie lepszy tak dla przestrzeni, jak i zamieszkującego ją podmiotu. Krytyczna nuta odnosi się tylko do zniszczeń wojennych. Świat po 9 września 1944 r. zostaje dowartościowany jako przestrzeń rekonstrukcji, nie destrukcji. Akcja powieści *Objazd* dzieje się w latach sześćdziesiątych, Sofia ukazana jest jako przestrzeń na wskroś nowoczesna, a więc na swój sposób spełniająca komunistyczne obietnice rozwoju i postępu. Wątek o wydźwięku krytycznym ma kontekst przede wszystkim egzystencjalny, dotyczy bowiem postaci głównych bohaterów, przedstawicieli pokolenia, które nie do końca spełniło własne młodzieńcze marzenia, nie dotyka zaś przestrzeni, elementów świata zewnętrznego.

Zerwanie czasowe, jakiego dokonuje Dimitrowa, pokazując historię Sofii od momentu zakończenia wojny, nie oznacza zarazem katarygicznego odcięcia się autorki od przeszłości. W wątku dotyczącym trackiego dziedzictwa Bułgarów sięga ona aż do przeszłości antycznej. Nie uwzględnia zaś historii nowożytnej – jakby dla niej nie istniała. Przerzucenie przez autorkę gigantycznego pomostu między starożytnością

a drugą połową XX stulecia każe zapytać o skutki tego zabiegu dla samej powieści. Refleksje historiozoficzne o naturze czasu i bułgarskich dziejach, wygłaszane często na stronach utworu (będę o nich mówić w kolejnych podrozdziałach), nabierają nowego znaczenia. Autorka staje się niewiarygodna w swoich próbach filozoficznych uogólnień, właśnie wskutek selektywnego potraktowania przeszłości. Powieść *Objazd* nie może być próbą diagnozy współczesności i analizy historycznej, bo historyczny konkret i rzetelność w podejściu do przeszłości nie mają w utworze znaczenia. Niejednokrotnie pojawia się w nim bezpośrednia refleksja na temat bułgarskiej amnezji zbiorowej (kategoria „narodu bez pamięci”), wyrażająca ubolewanie samej autorki nad niskim stopniem historycznej samoświadomości Bułgarów. Odwoływanie się przez Dimitrową do epok ideowo bezpiecznych i pożądaných w okresie komunizmu (analizowane przeze mnie w pierwszym rozdziale rozprawy narracje o trackich korzeniach Bułgarów; z nowszej historii – antyfaszystowska działalność młodzieżówek komunistycznych w czasie drugiej wojny światowej), a przemilczanie problematycznych (nieobecne wątki historii najnowszej sprzed 1939 r., nieuwzględnienie zachodnich inspiracji bułgarskiego modernizmu lub nurtów ezoterycznych w okresie międzywojennym itd.) tworzą w efekcie selektywny obraz przeszłości. Powinnością powieści jako gatunku nie jest wprowadzić dowiedzenie historycznego *continuum* rodzimej historii (wszak tworzywem powieści jest fikcja literacka), jednak autorka w syntezach na temat narodowej duszy aspiruje do tego, by stworzyć panoramę rodzimych dziejów, oglądając je z pozycji, jaka we wstępie tego rozdziału została określona mianem kartograficznej. W tych fragmentach powieści *Objazd*, gdzie narracja przechodzi w syntetyczne uogólnienia na temat narodu, dziejów, narodowej psychologii zbiorowej, utwór Dimitrowej wypada najmniej przekonująco. Natomiast zyskuje na wiarygodności, kiedy autorka na powrót zanurza się w opisywanym świecie, stara się go uchwycić w konkretności materii, detalach życia codziennego, kreując tym samym heterotopyczną wizję przestrzeni i sytuując narratorkę w pozycji uczestnika opisującego świat z pozycji topografa.

Walter Benjamin wiąże ruinę z pojęciem alegorii, przeciwstawiając „jasny” symbol „ciemnej” alegorii [Benjamin 1975]. Alegoria demaskuje historię jako iluzję pięknych symboli, pokazuje ją jako żywioł, którego głównym atrybutem jest rozpad. Alegoria to przestrzeń ruin, porównywana do kolejnych stacji drogi krzyżowej, jakie przemierza wędrowiec

zatrzymujący się przy każdej stacji-śladzie, stacji-ruinie⁶. Polska badaczka Beata Frydryczak, porównując ze sobą Benjaminowskie kategorie alegorii i symbolu, pisze: „Za pomocą alegorii można więc zniszczyć, przekroczyć to, co ukryte zostaje pod pozorem, ‘zasłoną’ piękna w symbolu. Dotarcie do prawdy, istoty rzeczywistości, przez zniszczenie dystansu w stosunku do tego, co w świecie symbolu pozostaje w sferze auratycznej, wywołuje szok” [Frydryczak 2002: 115].

W powieści *Objazd* wieloznaczność i metafizyczna pociecha związana z obecnością obrazów-symboli daje wizję zburzonego miasta jako zaczątku nowego, lepszego świata. Ale symbol jest w utworze rozbijany alegorią. Dzieje się tak wskutek dwutorowości narracji, jej rozpadu na linię wspomnieniową oraz współczesną. Linia retrospektywna otwiera pole dla alegorii. Symbol przeistacza się w nią pod wpływem komentarzy wygłaszanych przez dwoje głównych bohaterów z perspektywy współczesnej, stwierdzających iluzoryczność ich młodzieńczych porywów. Przykładem jest choćby refleksja dotycząca rewolucji i towarzyszący jej wyraźnie ironiczny dystans:

„Настъпваше епоха на дългоочаквана човешка общност. Погледите на младежите бяха трескави, свадливи. Имахме самочувствие, че ние създаваме утрешния облик на света по свой образ и подобие. Спорехме, търсехме думите, не ги намирахме, ядосвахме се. Произтичаха смешни недоразумения поради наивност и неуточнени понятия. Гласовете диреха поддръжка, очите – съгласие. [...] А най-голямата обида, която си нанасяхме, бе: дребнобуржоазно съзнание. Всеки откриваше у другия черти от това неизкоренено като плевел съзнание. Но какво бе новото съзнание, това никой не искаше да си признае, че още никак не му е ясно” [Димитрова 2004: 146–147].

Ideowe uspojnianie świata w powieści *Objazd* znajduje przeciwwagę w uwidacznianiu pęknięć i rozpadu wielkich projektów przemiany społeczno-politycznej oraz obyczajowej. Przykładem jest mit kosmogoniczny, związany w utworze ze wspomnianym już ustanawianiem nowego świata-miasta. Najważniejsza strategia odnowy świata to rewolucja, powojenny masowy zryw, którego źródła też można upatrywać w Rousseauńskim projekcie wspólnoty. Dimitrowa widzi z jednej strony szkodliwość

⁶ Marek Bieńczyk porównuje alegorię i symbol, twierdząc: „Podczas gdy w symbolu, dzięki sublimacji upadku, przekształcona twarz natury objawia się ulotnie w świetle zbawienia, w alegorii spojrzeniu widza przedstawia się zakłamanie oblicze, *facies hippocritica* historii, które jest niczym skamieniały, pierwotny krajobraz” [Bieńczyk 1998: 90].

tego typu projektów, ale uderza też fascynacja autorki siłą oraz rozmachem rewolucji i tym, że, dając spójną ofertę ideową, rewolucja pomagała stworzyć wspólny język, zjednoczyć wspólnotę i zarysować wyrazisty kontur tożsamości zbiorowej i indywidualnej. W obrazie rewolucji pojawia się zatem wewnętrzna niespójność: „piękna” rewolucja, kusząca gotową ofertą tożsamości, zderza się ze swym negatywem. O relacji podmiotowość – rewolucja pisał Leszek Kołakowski, który przywołując jednego z uwiedzionych rewolucją filozofów, Jean-Paul Sartre’a, pisze: „Porzuciwszy swoją filozofię egzystencji, Sartre usiłował zarysować wizję wspólnoty, która buduje się nieustannie w rewolucyjnym projekcie i która, choć nigdy nie osiąga formy stabilnej (szczątki jego dawnych batalii przeciwko ‘reifakcji’), daje jednak uczestnikom rodzaj przeżywanej identyczności” [Kołakowski 1990a: 41].

Warto nadmienić, że powieść Błagi Dimitrowej ukazała się w Bułgarii kilka miesięcy przed tym, jak większość europejskich krajów ogarnęły kontestacje w 1968 r. Pomijając oczywisty fakt, że odmienne podłoże miały te bunt w państwach bloku radzieckiego, a odmienne w zachodnioeuropejskich kampusach, Bułgaria, rozpatrywana na tle państw żelaznej kurtyny była jednym z krajów, w których rok 1968 przeszedł bez większego echa, zwłaszcza w porównaniu ze skalą, jaką zyskały w tym czasie wydarzenia w Polsce i Czechosłowacji [Мигев: 2005]. W powieści *Objazd* autorka pokazuje rewolucyjny zryw pokolenia lat dwudziestych, które po wojnie próbowało gruntownie odmienić świat, uzdrowić stosunki społeczne, a wraz z nimi dokonać przeobrażenia ludzkiego ducha i sprawić, by świat zniszczony wojną uczynić znów możliwym do zamieszkania. Bohaterowie powieści, czyli zafascynowana lewicowymi ideałami młodzież dorastająca tuż po wojnie, są kreowani na swego rodzaju prototyp pokolenia ’68, które buntuje się w imię ideologii, ale również przeciw tradycji, rodzinie, mieszczańskiej obyczajowości. Studenci biorący udział w komunistycznej rewolucji pokazani są jako „młodzi gniewni”, próbujący zmienić świat na lepsze poprzez walkę z wszystkim tym, co kojarzone z dawną epoką. Dimitrowa uniwersalizuje swoich bohaterów, pokazując zjawisko rewolucji jako narzędzie wyrażenia buntu oraz rewitalizacji świata. Jednak fakt, że narratorka mówi o świecie młodzieżowej rewolucji z perspektywy wspomnieniowej, nadaje wypowiedzi nowy ton. Rewersem wyraźnej fascynacji i tęsknoty za atmosferą powojennych, rewolucyjnych przemian jest widoczna nuta ironii oraz obawa przed niepojętym witalizmem młodego pokolenia, fizyczną energią, jaka rozpiera młodych

rewolucjonistów. Energia ta ma w sobie moc kreacyjną, siłę przywracania życia ruinom, posiada również moc destrukcyjną, nieujawnioną, ale możliwą przemoc. Dimitrowa kilkakrotnie podkreśla też wątek antyintelektualizmu rewolucji, pisząc o kolektywnej duszy, ale też kolektywnym myśleniu młodych rewolucjonistów, pragnących mocnego bodźca w postaci wyrazistych haseł, zdolnych rozbudzić polityczno-ideową żarliwość.

Ironia, z jaką Dimitrowa ocenia powojennych rewolucjonistów, wydaje się niepozbawiona pewnej czułości, a na pewno nie ma w niej tonu jawnego krytycyzmu czy potępienia. Nie bez znaczenia są tu, jak się zdaje, lewicowe zapatrywania samej autorki. W swojej twórczości odwoływała się do wczesnych, źródłowych tradycji lewicy, nieobarczonych jeszcze politycznymi nadużyciami powojennych dziesięcioleci. Dimitrowa wkraczała w dorosłość z głową rozpaloną ideami społecznej równości szans, z hasłami walki z zacofaniem, jakie panowało w Bułgarii. Gruntownie wyedukowana, dociekliwa, posiadająca wiedzę nie tylko z dziedziny literatury czy kultury, ale interesująca się polityką, socjologią, filozofią Dimitrowa już we wczesnej młodości zdała sobie sprawę z tego, jak bardzo bułgarska kultura, ale też gospodarka, nauka, polityka różnią się od (zachodnio)europejskich; a przede wszystkim, jak bardzo Bułgarom brakuje świadomości własnego położenia. Marzenie o lepszym świecie miałoby dla Dimitrowej wymiar bliski temu, o jakim, tyle że w polskim kontekście, pisze Andrzej Mencwel, opisując projekty tzw. kulturalizmu z początku XX wieku. W pracy *Etos lewicy. Esej o narodzinach kulturalizmu polskiego* Mencwel pisze o grupie „warszawiaków”, na wstępie określając, jaką lewicę czyni swoim punktem odniesienia: „Trzeba by, dalej, określić i uściślić jedno z najbardziej dziś mętnych, przeto niezręcznych, pojęć, jakim jest pojęcie lewicy, i przekonać czytelnika, że lewica kulturalna przełomu wieków nie tylko swój etos posiada, ale że w etosie tym zawiera się ponadto uniwersalny wzór wszelkiej możliwej lewicowości” [Mencwel 1990: 355]. Związane z nazwiskami Ludwika Krzywickiego, Wacława Nałkowskiego czy Stanisława Brzozowskiego koncepcje niewiele miały wspólnego z reinterpretacjami lewicowości, które posłużyły ideologiom państw totalitarnych po drugiej wojnie światowej. Punktem wyjścia dla kulturalizmu przedwojennego był krach naturalistycznych koncepcji świata i człowieka, ideowa bezdomność człowieka początku nowego wieku prowokująca do tego, by stworzyć nowe narzędzia interpretacji świata, na nowo opisać, zrozumieć i próbować naprawić kondycję człowieka w dynamicznie zmie-

niającej się przestrzeni społecznej, kulturowej, politycznej. Uwrażliwieni społecznie „warszawiacy” swoje powołanie inteligentów łączyli z wizją człowieka w podobnie konkretnym wymiarze. Osią ich zainteresowania nie była zatem wypreparowana, „czysta” i abstrakcyjna idea człowieczeństwa, lecz człowiek „brudny, cielesno-duchowy, zmysłowo-umysłowy, społeczno-psychiczny”, istniejący we wspólnocie i w niej mający szansę wzniesienia się wyżej [Mencwel 1990: 363].

Błaga Dimitrowa konsekwentnie łączyła powołanie poetki i pisarki ze społeczno-politycznym zaangażowaniem. Jednak coraz wyraźniej odsłaniające się oblicze państwa totalitarnego wpłynęło wraz z początkiem lat sześćdziesiątych na stopniowe odsuwanie się Dimitrowej od komunizmu. Mimo wszystko widać w jej wyborach konsekwencję i sentyment wobec idei lewicowych. Świadczą o tym między innymi rozległe inspiracje autorki kulturą rosyjską, także porewolucyjną, często transponowane przez Dimitrową na rodzimy grunt polityczny (fascynacja mitem bułgarskiej partyzantki komunistycznej z lat czterdziestych, pamięć o rewolucjonistkach bułgarskich), jak też kulturowy i artystyczny (doktorat poświęcony roli Majakowskiego w poezji bułgarskiej). Niejednokrotnie, zwłaszcza w początkowych etapach twórczości, widać, jak artystyczny zamysł łączyła Dimitrowa w jeden nurt z wątkami i aparatem pojęć społeczno-politycznych. Toteż poczynając od powieściowego debiutu *Podróż do siebie samej*, pisarka odcinała się od wizji literatury „tylko” pięknej i osadzała ją w świecie idei i solidnym kontekście społecznym. Swoistym komentarzem tej ideowej drogi były lata 1992–1993, kiedy Dimitrowa została wiceprezydentem Bułgarii. Nie mogąc się utożsamić z rolą dostojnika państwowego, fasadowym charakterem wystąpień publicznych, skupiła się na kwestiach i działaniach raczej marginalizowanych w politycznej hierarchii jako przedsięwzięcia zbyt mało efektywne i niszowe w obliczu odzyskanej wolności po 1989 r. Głównym punktem programu politycznego Błagi Dimitrowej stały się kwestie socjalne: problemy sierot, dzieci porzuconych oraz praca nad poprawą sytuacji w sierocińcach. W momencie przełomu politycznego ten gest wiceprezydenta kraju świadczy o dobrowolnym wycofaniu się z pierwszego rzędu i dystansie wobec roli polityka-symbolu nowej epoki, jaka nadeszła po 1989 r. Manifestacyjne wzięcie na siebie roli sojusznika wykluczonej i najbardziej bezbronnej części społeczeństwa wskazuje na przesunięcie zainteresowania Dimitrowej ze świata spektaklu władzy na rzecz polityki tworzonej oddolnie, dotyczącej konkretnych ludzi, grup społecznych, problemów.

2. Muzeum i melancholia

Objazd, druga powieść Błagi Dimitrowej, jest zarazem pierwszym utworem prozatorskim bułgarskiej autorki, w którym wyraźnie widać ideowe pęknięcie i sceptyczny namysł nad młodzieńczym idealizmem pokolenia lat dwudziestych. Wprawdzie ukończona dwa lata wcześniej powieść *Podróż do siebie samej* również zawierała taką konfrontację i krytyczną ocenę epoki późnego stalinizmu, jednak dopiero *Objazd* pokazuje problem w sposób wyraźny i umotywowany. Przejawia się to w powołaniu do życia odrębnych, zautonomizowanych i ideowo rozłącznych bohaterów, zwłaszcza pary głównych postaci, Nedy i Bojana, którym Dimitrowa przyporządkowuje semantycznie nieobojętne przestrzenie, dopełniające ich duchowe i światopoglądowe wizje.

Znaczenia związane z postacią głównej bohaterki, Nedy, zawierają się przede wszystkim w toposie muzeum. Neda specjalizuje się w badaniach archeologicznych; centrum jej zainteresowania, badań i inspiracji stanowi czas przeszły, jego najgłębsze, rzecz można, źródłowe warstwy. Dimitrowa pokazuje odmienną i nieprzystawalność głównej bohaterki do ukierunkowanej przyszłościowo epoki pierwszych lat komunizmu. Jako historyk, a jednocześnie archeolog, Neda jest postacią mającą dostęp do czasu przeszłego w niejako podwójnym sensie. Będąc historykiem, czerpie z zasobu narzędzi i metod tej nauki, natomiast praca archeologa pozwala bohaterce dotknąć czasu przeszłego w konkretnym, materialnym wymiarze.

Motywy kilkakrotnie powracającym w powieści *Objazd* jest starożytna amfora, którą Neda znajduje w trackim grobowcu podczas prac wykopaliskowych. Motywowi amfory poświęca Dimitrowa rozbudowany wywód, będący przyczynkiem do szerszej refleksji nad mechanizmem pamięci i sposobami docierania do przeszłego życia. Amfora stanowi konkretną, materialną figuralizację historii jako kruchego tworzywa, które rozpada się w pył pod wpływem ludzkiego dotyku:

„Винаги ме смайва това разпадане на някои глинени находки при докосване. Сякаш до последен дъх са устояли срещу разрухата, минали през огън, наводнения, земетресения, понесли варварските копита и грабежи, за да стигнат до моята ръка и да ми предадът ключ към тайната на времето, от която може би в някаква степен зависи пътят на бъдещите хора” [Димитрова 2004: 202].

W ten sposób Neda komentuje fakt, że leżące wiele wieków w grobowcach amfory często rozpadają się tuż po odnalezieniu i wydobywaniu ich spod ziemi. Rozpad kruchych przedmiotów wyraża z jednej strony niemożność spotkania z utraconym czasem, z drugiej zaś przywołuje problem władzy ludzi współczesnych nad bezbronną historią: historia, podobnie jak amfora, jest zbudowana z kruchego tworzywa, które może się rozpaść pod wpływem samego wydobywania jej na zewnątrz i kontaktu z powietrzem. Taki los spotyka amforę powieściową. W jednym z końcowych pasażów powieści bohaterka próbuje ją posklejać, odtworzyć dawną formę przedmiotu. Amfora, wybrana jako wątek inicjujący refleksję o przeszłości, może mieć dodatkowe znaczenie jako naczynie, nośnik tradycji w jak najbardziej dosłownym sensie. W wymiarze materialnym jest przedmiotem ze swojej epoki, zapisem starożytnych form estetycznych, a jednocześnie jej użytkowy status (amfory służyły do przechowywania wonnych olejków i ozdób przeznaczonych dla zmarłych) przechowuje życie, jest kodem dla współczesnych, informacją niesioną przez stulecia, która – gdy wreszcie zostaje dostarczona – pęka i rozpada się, bo to koniec misji, jaką miała spełnić. Znowu Dimitrowa pokazuje przeszłość poprzez rzeczy i ślady ludzi – małe fragmenty ich życia. Z takim widzeniem przeszłości wiąże się występująca w powieści alegoryzacja, o jakiej pisał Benjamin.

„Наблюдаваш унесените ми движения, видимо вкусни за самите ръце. Те вадят отнети от забравата сенки, полъхи, образи, форми. Търсят да докоснат дирите на други, отдавна изтлели ръце, да познаят в една строшена гривна топлината от ръката на своята далечна, непозната прамайка. Изравят отдавнашни мисли, страсти, навици от техните подземни гнезда” [Димитрова 2004: 186].

Komentując wizję historii zawartą w pismach Waltera Benjamina, Agata Bielik-Robson dopatruje się w niej nie tylko ruin i zniszczenia, ale w procesie rozpadu zauważa też aspekty pozytywne. Obracając się w pył historia jest zarazem zapisem nieurzeczywistnionego dążenia do harmonii, obszarem pięknych, niedokończonych marzeń, zatrzymanych w połowie drogi do doskonałości [Bielik-Robson 2000: 86]. W powieści *Objazd* historia wyraża rozpad, destrukcję, obumieranie materii, a wraz z nią erozję świata ludzkich dążeń. Jednak przeszłość jest także przestrzenią pełną ważnych znaczeń, u której terażniejszość zaciąga symboliczny dług. To nakładanie się na siebie planów tradycji i terażniejszości podkreślają liczne, rozsiane po tekście *Objazdu*, alegoryczne obrazy, w których poprzez wizerunek terażniejszości prześwituje miniony czas.

Dopowiadając niejako swoją refleksję na temat natury czasu, Błaga Dimitrowa w końcowych scenach utworu wprowadza odrębną przestrzeń – muzeum. Przestrzeń muzealna, będąca w założeniu enklawą dla dzieł sztuki, potencjalnym miejscem, w którym może się dokonać symboliczne złożenie kawałków historii w całość, wnosi do powieści dodatkowe znaczenia. Bułgarski socjolog Andrej Bundżułow pisze o muzeum jako „uprzestrzennionym czasie”, w którym, poprzez nagromadzenie dzieł z różnych epok w jednym miejscu, dokonuje się koncentracja przeszłości. W muzeum czas zostaje unieruchomiony, a wraz z nim przedmioty, które od chwili wkroczenia w muzealną przestrzeń stają się eksponatami. Tę zmianę statusu dzieła sztuki poprzez przeniesienie w przestrzeń muzealną Bundżułow nazywa, w ślad za Baudrillardem, „muzeifikacją” [Бунджулов 1995: 143]. Wytrącenie dzieła z naturalnego kontekstu pociąga za sobą nie tylko zanik aury dzieła sztuki⁷, ale i włączenie go w szerszy porządek, w dyskurs władzy. Skatalogowany staje się eksponatem, jednym z fragmentów wielkiej opowieści, narzuconej przez historyka-kodyfikatora, zobiektywizowanym i wystawionym na widok publiczny jako część ekspozycji. Obiektywizacja dzieła sztuki, będąca w istocie zakamufLOWaną manipulacją, odbiera mu niepowtarzalność, a zarazem narzuca określony porządek oglądania.

Autorka pokazuje, co się dzieje, kiedy dzieło zostaje przetransponowane w przestrzeń muzealną. Amfora opuszcza grobowiec, archeologiczne odkrycie pozbawia ją kontekstu. Od momentu przewiezienia do muzeum jest obiektem badania, a stając się eksponatem, oddziela się od swojej praktycznej, użytkowej funkcji. Dochodzi do symbolicznego zerwania ciągłości między przedmiotem a funkcją, między zimnym oglądem a praktycznym zastosowaniem, sztucznym a naturalnym kontekstem czasoprzestrzennym, z jakiego wyrwano przedmiot. O tym mówi Dimitrowa, kiedy

⁷ Terminu „aura” używam za Walterem Benjaminem, który pisał o zaniku „aury” w eseju *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej* [por. Benjamin 1975].

Jak pisze Maria Popczyk, istnieje zależność między powstającymi na dużą skalę od początku XIX wieku muzeami a hasłami „śmierci sztuki”. Wraz z entuzjastycznym powoływaniem do życia instytucji muzeów pojawia się teza o unicestwieniu dzieła sztuki wskutek uprawiania historii jako nauki w muzeum sztuki. Owo uhistorycznienie sztuki stało się przyczyną jej śmierci, ale także licznych manipulacji wynikających z włączenia obiektów w porządek instytucji uprawiającej politykę imperializmu, do których badaczka zalicza grabieże zbiorów, konfiskatę zabytków innych kultur, rabunkowe wykopaliska dokonywane rzekomo w misji dobra publicznego [*Muzeum sztuki* 2005: 10].

w cytowanym fragmencie narratorka stwierdza, że zwykle amfora pęka, rozpada się nawet pod wpływem samego zetknięcia z powietrzem. Przedmiot wyłączony z sakralnego porządku (grobowiec) i włączony w świat, do którego nie należy z natury, poddany jest instrumentalizacji. Wraz z włączeniem go do muzealnego katalogu amfora umiera także jako dzieło sztuki. Przestrzenią naturalną dla dzieła jest bowiem przestrzeń prywatna, tylko wtedy może pozostać nieunicestwionym, jak twierdzi Paul Valéry. Przeniesienie dzieła sztuki do muzeum rozpoczyna instytucjonalny wymiar istnienia, wraz z którym dzieło zostaje odebrana autonomia. Jako instytucja, muzeum – oraz jego zasoby – zaczynają być zależne od zewnętrznych czynników politycznych, ekonomicznych, społecznych.

Ślady modernistycznego myślenia tkwią u Dimitrowej w rozbudowanej refleksji na temat zmiany statusu samego muzeum. Autorka pokazuje je jako cmentarzysko, przestrzeń zmarginalizowaną, ale nie tylko w epoce komunizmu, lecz nowoczesności w ogóle. Muzeum oraz zgromadzone w nim zasoby występują w powieści *Objazd* nie tyle jako obiekt manipulacji, co przestrzeń po prostu lekceważona, zapomniana, relik, stos garnków i skorup – jak mówi adwersarz Nedy i piewca nowoczesności, Bojan [Димитрова 2004: 185]. W zmodernizowanej przestrzeni miejskiej muzeum stanowi azyl dla bohaterki, lecz zarazem cmentarz, obszar izolacji. Bohaterka jest w nim sama, podobnie jak sama czuje się w swoim przywiązaniu do przeszłości, która – Neda ma tego świadomość – odrywa ją zarazem od współczesnego świata, pogrąża w rozpamiętywaniu minionego czasu.

Muzeum w powieści jest przestrzenią archeologii, najgłębszych warstw przeszłości, a ta wiąże się w utworze nierozzerwalnie z ziemią, żywiołem chtonicznym. W pojęciu „archeologia” spotyka się zarówno koncepcja historii Foucault, jak i pojęcie melancholii, określające *status quo* głównej bohaterki. Melancholia jest pojęciem pokrewnym wobec nostalgii, jednak nie tym samym. Marek Zaleski nazywa nostalgię siostrą melancholii. Obiekt nostalgii wydaje się bardziej uchwytnej w przeciwieństwie do nieskonkretyzowanego obiektu tęsknoty melancholika. Wzniosłość i raczej jednoznacznie pozytywne nacechowanie doświadczenia nostalgicznego można też przeciwstawić ambiwalencji melancholii, potępianej w średniowieczu jako acedia i drażącej romantyków jako „czarna żółć” [Zaleski 16–26].

W powieści Dimitrowej melancholia jest przede wszystkim doświadczeniem podmiotu, w tym przypadku Nedy, a także doznawaniem

przestrzeni – rozproszonej, pełnej ruin i fragmentów w retrospektywnej linii utworu, natomiast labiryntowo nieogarnionej we współczesnej linii czasowej. Jako stan ducha melancholia towarzyszy obciążeniu głównej bohaterki przymusem pamiętania. Kluczowym doświadczeniem wrażliwości melancholijnej jest, jak pisze Marek Bieńczyk, roztrząsanie nieuchwytniej straty, zrosniętej z czymś, co odeszło i co nie powróci⁸. Neda w swoich powrotach do przeszłości próbuje uchwycić fragmenty, tęskni za światem, który odszedł, choć zarazem wie, że powrót jest niemożliwy. Już w scenie pierwszego spotkania Bojana i Nedy po latach Błaga Dimitrowa tworzy wertykalny układ przestrzenny, odsyłający do znaczeń góra – dół i analogicznych niebo – ziemia. Przynależność Nedy do żywiołu chtonicznego zostaje pokazana wprost poprzez ukazanie bohaterki w dole wykopaliskowym, a umieszczenie postaci Bojana na górze (patrzy na nią, stojąc na brzegu wykopu) potęguje ten efekt. Zostawiając na razie usytuowanie owego „wyżej”, przypisane drugiemu z bohaterów, dopełnię ten obraz wspomnianą mapą twarzy bohaterki, tak jak się ona ukazuje pierwszy raz po wielu latach Bojanowi, wyłaniając się – wręcz dosłownie – z ziemi:

„Ти виждаш как изпод широкополата шапка се открива само отрез от моето лице, набито с прах. Миглите ми са слепени, натегнали от пепел, като че затова тъй бавно ги приповдигам нагоре към тебе. Сноп коси, изпаднали от шапката до веждите ми, също са побелели от прахта, а може би от годините” [Димитрова 2004: 134].

Marek Bieńczyk pisze o oddolnej, niskiej perspektywie spojrzenia melancholii i twierdzi, że właśnie z tego poziomu, „z narzucenia w rzeczy dotykalne i oblegające ze wszech stron, tak konkretne, że aż trywialne, patrzy w górę; zaś to, co chce się w niej wznosić, strzelać wysoko, odczuwa ona tylko jako ironię metafory, jako śmiech z własnej tęsknoty za gdzie indziej, za nie tutaj, za wyżej” [Bieńczyk 1998: 48]. W krótkim fragmencie *Objazdu* zostaje przywołany niemal cały arsenał melancholijnego sztafazu: poza chtonicznością i podkreśleniem ciężkości materii, zawartych w tym obrazie, zwraca uwagę motyw twarzy, będącej również znakiem rozpoznawczym podmiotu melancholijnego. Ciało ogranicza się do twarzy, której fragmentaryzacja jest znakiem tkwiącego w procesie

⁸ Przypomnę o różnicy między żałobą i melancholią. Według Freuda, pograżenie w żałobie może zostać uwieńczone sukcesem, kiedy dokonuje się przepracowanie straty. Melancholia jest nieuleczalna, bo cierpiący na nią nie przepracował straty, lokując ją w samym sobie.

samopodważania i rozpraszania całości w doświadczeniu melancholika [Bieńczyk 1998: 47].

3. Miasto-maszyna

„Редом застават две отдалечени столетия: едното – глинено, си-
во, тежко, трайно. А другото – лъсково, ярко, леко като перце, неиз-
държливо. Разлика и във формите: едната вечна, другата преходна” –
pisze Błaga Dimitrowa, przeciwstawiając sobie nie tyle epoki historyczne,
co dwie koncepcje światopoglądowe, jakich nosicielami są główni bohate-
rowie powieści [Димитрова 2004: 81]. „Szare stulecie” to melancholijny
świat Nedy. Pisarka, która w swoich powieściach zwykle identyfikuje się
z bohaterką-kobietą, nie czyni wyjątku w *Objeździe*. Widać to zarówno
w spójnym i wszechstronnie umotywowanym rysunku głównej bohater-
ki, jak i w obecności subtelnej ironii w opisach *universum* jej ideowego
adwersarza Bojana. Choć w konstrukcji tego bohatera pobrzmiewa fascy-
nacja skrajną odmiennością jego perspektywy widzenia świata, dystans
jest wyraźny, zwłaszcza w opisach dotyczących przywiązania bohatera do
teraźniejszości, powierzchni rzeczy, nietrwałej polityury. Żyjąc w „lekkim
jak piórko” świecie (lekkość oznacza tu wyzbycie się ciężaru tradycji),
Bojan odrywa się od przeszłości, traktowanej przez niego jako zbędny
balast, strata czasu w drodze do realizacji projektu uszczęśliwiania ludz-
kości – bo taki plan bohater posiada⁹. Fascynuje go proces ujarzmiania
natury, który jest dowodem na kreacyjną moc człowieka. Posługując się
niezwykle wyraźną, bo udosłownioną polaryzacją, w której Neda należy
do świata natury, a mężczyzna do przestrzeni miasta, przywołuje Dimi-
trowa posiadającą bogatą tradycję w europejskiej kulturze dychotomię

⁹ Przywołując twórczość Milana Kundery, Agata Bielik-Robson pisze o lekkości i cię-
żarze jako o dwóch przeciwnych możliwościach doświadczenia świata. Lekkość, świat bez
obciążeń, bez zobowiązań „wierności” tradycji, religii czy etyce stanowi ofertę wolnej i nie-
skrupowanej egzystencji. „Ciężkość” to z kolei synonim świadomości obciążonej pamięcią,
autoidentyfikacji przebiegającej w oparciu o tę pamięć. Świat lekki to przestrzeń wolności, ale –
jak pisze Bielik-Robson – często uciążliwej w zbytnim namnożeniu potencjalnych możliwości
wyboru. „Ciężkość” z kolei, choć oferuje oparcie w przeszłości, jest męcząca, nakładając na
podmiot konieczność gromadzenia, katalogowania przeszłości [Bielik-Robson 2000: 61–62].

kobiety-natury i mężczyzny – twórcy kultury. Przy czym kobieta wprowadza mężczyznę w świat źródeł, bowiem wspólna podróż, jaką odbywają, to także proces odnawiania relacji mężczyzny ze źródłowymi formami życia: obcowania z naturą, czerpania z niej życiodajnych sił, czego uczy Bojana pośredniczka – Neda, prowadząca bohatera do niepozbowionej biblijnych konotacji, „wody życia”:

„Пиеш вода направо от шепа. При твоята жажда нашата вода те опиянява – мека, необикновено вкусна” [Димитрова 2004: 184].

Marzeniem Bojana jest świat stechnicyzowany, ale nie technicyzujący ludzi i relacji między nimi, a zatem wzór człowieka – by się powołać na termin stworzony przez Józefa Bańkę – prostomyślnego, *homo eutyphronicus*, który będzie odporny na alienacyjny i frustrujący wpływ rozwijającej się techniki [Bańka 2000]. Wzrastająca złożoność cywilizacji technicznej, w której możliwości tak wierzy bohater, nie przeczy jego wierze w ocalenie, a wręcz udoskonalenie człowieka nowych czasów. Poprzez postać Bojana pokazuje Dimitrowa poszczególne etapy doświadczenia generacji powojennych rewolucjonistów. Zapal architektoniczny, momentami bezmyślny zachwyt techniką i cywilizacją ma korzenie w powojennym zapale rewolucji. Polityczna utopia zyskuje kontynuację w utopii technicznej; jej powieściowy wyznawca Bojan stwierdza:

„За мене индустралиният пейзаж е несравнимо по-красив и примамлив. Не мога да откъсна очи, когато пътувам през крупни индустриални зони. Гледката на ония необятни хоризонти от комини и марсиански конструкции укрепва моето душевно здраве. Чувствам се силен и окрилен, щом човешка ръка и човешка изобретателност е могла да създаде всичко това, да промени лицето на планетата. Строгата красота на модерния пейзаж тласка към полет творческото въображение, конструктивната мисъл” [Димитрова 2004: 210].

Dwoje bohaterów powieści *Objazd* dookreślają konkretne mikroprzestrzenie. W przypadku Nedy będzie to muzeum archeologiczne oraz przestrzeń pozamiejska, świat natury; w odniesieniu do Bojana – nowoczesny, stechnicyzowany świat ze stali: lotnisko, wnętrze samochodu. Dimitrowa wyposaża biogram bohatera w istotny semantycznie element: Bojan jest z zawodu architektem, co dodatkowo wzmacnia szereg znaczeń zasygnalizowanych w powieści.

Pisząc o problematyce urbanistycznej w polskiej literaturze, Elżbieta Rybicka stwierdza, że w nowoczesnej koncepcji miasta architektowi przypada miejsce szczególne. Ze swoją stwórczą mocą posiada władzę

nadawania znaczeń i wyłaniania sensów, hierarchizowania przestrzeni, w której, zgodnie z jego wizją, poruszać się będą miliony ludzi [Rybicka 2003: 304]. Bohater-architekt, projektant przestrzeni miejskiej, pojawia się w twórczości Dimitrowej kilkakrotnie. Pisarka umieściła go w swojej debiutanckiej powieści *Podróż do siebie samej* z 1965 r. (architektem jest Wład, ukochany głównej bohaterki), architekt-emigrant, współtwórca południowoamerykańskiej metropolii pojawia się też w dramacie *Doktor Faustyna*. W każdym z tych utworów architektami są mężczyźni silni w sposób archetypiczny, działający z rozmachem, posiadający wysokie aspiracje i pewne cechy przywódców, wskutek czego wzbudzają fascynację głównych bohaterek. Symboliczne role męskich bohaterów są związane z kreacją, twórczą mocą polegającą na ustanawianiu i organizowaniu przestrzeni. Jacek Gutorow, pisząc o przestrzeni miejskiej, stawia na dwóch biegunach: ustrukturuwaną w przejrzystą mapę grecką *polis*, charakterystyczną dla miejskich wizerunków do epoki renesansu, oraz bezkresne i rozproszone miasta-szyfry i miasta-palimpsesty, typowe dla epoki nowoczesnej [Gutorow 2005: 148]. W mieście-labiryncie rola architekta się zmienia, podobnie jak zmienia się rola natury w nowoczesnym świecie.

Wydaje się, że ta zmiana perspektywy uwalnia Dimitrową od przymusu zbytnich uproszczeń w planie: dobra natura – zimna kultura. Autorka przywołuje w powieści nazwisko Spinozy, który zostaje określony jako filozof ważny w światopoglądowym dojrzewaniu bohatera. Rozwijając ten wątek, wykorzystuje – choć to odwołanie nie pojawia się bezpośrednio – Spinozjańską formułę „Bóg, czyli natura” [Scruton 2002: 53–75]. W powieści zostaje ona poddana przekształceniu, w ten sposób, że zamiast natury pojawia się technika¹⁰. Nierozdzielność materii i ducha, utożsamienie Boga z naturą, która rządzi się własnymi prawami, nieograniczana, wieczna i nieskończona – to główne rysy filozofii Spinozy, stojące w sprzeczności z anty-naturalną postawą Bojana tylko na pozór. Bowiem technika to dla Bojana nic innego, jak nowe oblicze natury, jej ewolucja,

¹⁰ Jest jeszcze inna, ważna inspiracja Spinozą, zawarta w samej konstrukcji utworu. Spinozjańska dialektyka i słynny cytat *omnis determinatio negatio est* ('każde określenie jest zaprzeczeniem') służy „kontrapunktowej” konstrukcji dwojga głównych postaci. Według Spinozy coś jest określane nie tylko przez to, czym jest, ale i przez to, czym nie jest. Bohaterów powieści cechują skrajnie różniące się od siebie światopoglądy, ale dialog, jaki oboje prowadzą przez większość utworu, powoduje, że dzięki rozpoznawaniu wzajemnej inności zyskują możliwość autoidentyfikacji.

w którą bohater wierzy równie gorliwie, jak dwa wieki wcześniej Rousseau wierzył w kojącą moc natury-przyrody. Spinozańskie inspiracje są wzbogacone w utworze metafizycznym kontekstem. Dla Spinozy sposobem na przybliżenie człowieka do natury Boga były próby przekazu treści metafizycznych w formie matematycznie precyzyjnej. W powieści Dimitrowej Bojan jest tym, który reprezentuje światopogląd scjentystyczny. Jego logika, analityczny stosunek do zjawisk i rzeczy, ma być kluczem do świata, bazą jego prostomyślniej wizji.

Źródła idei postępu patronującej wizerunkowi Bojana można szukać w siedemnastowiecznych wizjach nauki spopularyzowanych przez Francisca Bacona. Przecistawiając historii naukę, Bacon nie zalecał zbyt częstych podróży w przeszłość, które mogą owocować zgubnym poczuciem, że jest się obcokrajowcem we własnym, teraźniejszym świecie. Komentując myśl Bacona o pochwie nowożytnych czasów, włoski badacz Paolo Rossi twierdzi, że opiewanie współczesności w XVII wieku nie wiązało się z deprecjacją dorobku starożytnych, raczej z uznaniem ich nieaktualności, która sprawiała, że polemizowanie z nimi było bezcelowe [Rossi 1998: 62–63]. Wizerunek światopoglądowy, jakim obdarza Dimitrowa bohatera powieści, wiąże się z nadaniem mu (tu posłużę się kategoriami przywołanymi przez Rossiego) statusu przewodnika, nie zaś sędziego [Rossi 1998: 62–63]. Działaniom Bojana patronuje bowiem zamiar uczynienia świata „komfortowym, wygodnym, przestronnym”. Ukierunkowanie na cel, nacisk na rozwiązywanie problemów, jak również znamienna rola wynalazczości – to cechy, jakie posiada Baconowski przewodnik, o którym pisze Rossi. Różni się on od sędziego pragmatyczną orientacją światopoglądową oraz słownikiem, w którym dominują kategorie rozwoju, ewolucji i postępu. Stosunek przewodnika do historii polega na definiowaniu przeszłości jako obrazu tego, co już wynaleziono, przez co nie jest ona obszarem często odwiedzanym. W eseju o idei postępu Rossi pisze o dwóch wzajemnie się wspierających modelach planowania przyszłości: „pierwszy charakteryzuje porzucenie mitu historii jako zapomnienia bycia, *prisca theologia* lub pierwotnej mądrości zagubionej w ciemnościach przeszłości; drugi polega na zdecydowanym odrzuceniu tajemnego i inicjacyjnego charakteru mądrości” [Rossi 1998: 63].

Mimo pozorów matematyczności i racjonalizmu, to właśnie koncepcja Bojana ucieleśnia utopijne marzenie o lepszym świecie dla wszystkich ludzi:

„Сред новия пейзаж ще се отгледат други хора, със самостоятелна, активна душевност, самоуверени, енергични, реалисти, а не сантиментални въздихатели...” [Димитрова 2004: 211].

Wnioski, jakie w kontekście tej postaci formułuje Dimitrowa, przypominają refleksję, którą w swoim eseju *Matematyk i mistyk* wypowiada Leszek Kołakowski. Stwierdzając obecność metafizycznego podłoża nauk ścisłych, filozof pisze: „Z drugiej strony jest w matematyce rodzaj metafizycznej siły przyciągającej, która z nauką, a tym bardziej z umiejętnością rozwiązywania równań, nic wspólnego nie ma, a która – rzecz podziwiania godna – pokrewna jest tej sile, jaka promieniuje ze znanych nam przekazów doświadczenia mistycznego. [...] Stosunki matematyczne i logiczne wydają się ostateczną granicą rzeczywistości fizycznej, podobnie jak Bóg, z którym mistyk się spotyka, jest ostateczną granicą rzeczywistości duchowej” [Kołakowski 1990: 176].

Matematyczność i racjonalizm, w które wyposaża swojego bohatera Dimitrowa, nie stoją w sprzeczności z „mistyczną ekstazą”, jakiej może doświadczać intelektualnie chłodny i pragmatyczny Bojan. Wydaje się, że jego projekt „przestronnego” świata nie ma nic wspólnego z walką klas, z czynnikami ekonomicznymi. Widać w nim natomiast zachwyt nad pięknem cywilizacji, pragnienie estetyzacji nowoczesności. Ale ten estetyczny kod zwraca także uwagę na przesunięcia społeczno-ekonomiczne, których świadectwem jest powieść Błagi Dimitrowej. Po okresie zgrzebnego stalinizmu nastąpiło w Bułgarii w latach sześćdziesiątych względne polepszenie sytuacji ekonomicznej, co znalazło odzwierciedlenie w pewnej poprawie standardów życia społeczeństwa (kulminacja tego dostatku przypadła na lata siedemdziesiąte) [Еленков 2008: 239–278]. Konsumpcyjny styl życia stał się jednym z ważnych wzorców, które determinowały świat potrzeb i dążeń dużej części społeczeństwa. Po definitywnym zakończeniu agitacyjnej fazy komunizmu i związaną z tym dezaktualizacją modelu rewolucjonisty, zaangażowanego politycznie ideowca, nadeszło zapotrzebowanie na nowego bohatera, pokazującego również ducha nowych czasów. Powieść Dimitrowej i jej główni bohaterowie są w dużym stopniu odpowiedzią na to zapotrzebowanie, mimo że ocena „małej stabilizacji” bułgarskiej nie jest jednoznacznie pozytywna: autorka pokazuje świat dostatni, ale podszyty ideową pustką. Niemniej Neda i Bojan to dobrze usytuowani inteligenci, którzy mają dostęp do ekonomicznych i kulturalnych dóbr epoki realnego socjalizmu. Być może atrakcyjność powieści, która stała się *bestsellerem* w latach sześćdziesiątych, wzięła się również z faktu, że *Objazd* pokazywał

ów piękniejszy, ekonomicznie stabilny świat, w tamtym okresie dla większości społeczeństwa niedostępny.

4. Droga i ogród

Leitmotywem powieści *Objazd* jest przemijalność ludzkiego życia. Dwie linie narracyjne, retrospektywna i współczesna, prezentują biografie bohaterów jako pęknięte, niespójne. Łącznikiem obu planów czasowych jest tytułowy objazd: wspólna podróż dwojga bohaterów. Główna droga zostaje zamknięta, a Neda i Bojan muszą wybrać określoną trasę. Jak pisałam wcześniej, o tym, że podróż do Sofii odbywają razem, decyduje przypadkowe spotkanie po siedemnastu latach. Tytułowy objazd to także temporalne odgałęzienie, zmieniające samo doświadczenie czasu. Perspektywa czasu – linii zostaje zakrzywiona, a właściwie pogłębiona, bo w ciągu jednego dnia bohaterowie odbywają podróż w przeszłość, podejmują trud przypominania sobie wydarzeń, które miały miejsce kilkanaście lat wcześniej, by od nich docierać na powierzchnię, czyli do teraźniejszości. Ta powierzchnia czasu, czyli chwila obecna, również zostaje poddana odkształceniu. „Nieskończenie długi letni dzień”, w którym dzieje się akcja powieści, to czas rozciągnięty, ale też pod wpływem upału zastygły i unieruchomiony. Wiadomo, że bohaterowie jadą do Sofii, ale nie wiadomo, którądy biegnie droga. Czasoprzestrzeń zostaje wyjęta z czasu liniowego, a przez to poddana umiycznieniu, zyskuje status pierwszego spotkania, podobnie jak wydarzenia mające miejsce w trakcie drogi.

Spotkanie i wspólna podróż sprawiają, że wprawione zostają w ruch mechanizmy pamięci. Sam przebieg podróży, podczas której bohaterowie, zwłaszcza główna bohaterka, podejmują wysiłek konfrontacji z przeszłością, Dimitrowa konstruuje w sposób analogiczny do seansu psychoanalitycznego. Neda i Bojan nie są zadowoleni ze spotkania, Dimitrowa podkreśla dyskomfort, jaki odczuwa para byłych kochanków, spotkawszy się po latach. To zadanie, jakie mają do wykonania bohaterowie, ma się wiązać z trudem wydobywania, opowiedzenia i zrozumienia przeszłości. W ten psychologiczny (ale też pedagogiczny) schemat motywu drogi wpisuje się w sposób wzorcowy. Droga, którą polska badaczka

Anna Wiczorkiewicz określa jako formę zrodzoną z czasu i przestrzeni [Wiczorkiewicz 1996: 11], jest zarówno podróżą-rozmową, jak i podróżą wewnętrzną. Specyfika drogi stwarza ku temu warunki, bowiem porządek statycznego świata ulega w podróży zawieszeniu. Wyrwawszy swoich bohaterów z codzienności, Dimitrowa każe się im oddawać gorące włości, w której istotny staje się z czasem nie tyle cel podróży, ile sam proces. Wprawdzie nazwisko Rousseau nie pojawia się w powieści, ale jego filozofia zdaje się patronować tym częściom utworu, w których dochodzi do głosu pochwała podróży w pikarejskim duchu, włości wyznaczonej przez przypadek, nieoczekiwane przeszkody bądź komplikacje, ale też rytm otaczającej bohaterów przyrody. W tych fragmentach bardzo wyraźnie pobrzmiewa Rousseauńska współzależność między drogą, podróżą a podmiotowością i – ważną w tym kontekście – rolą natury.

„Понякога в тебе започва да вие вълчи глад по други градове, по други пътища и безпътици. И ти наричаш това скитническа треска. А то е носталгия породния собствен образ” [podkreślenie S.S.] [Димитрова 2004: 255].

Блага Dimitrowa wykorzystuje popularną od czasów Rousseau koncepcję, zgodnie z którą natura jest z gruntu dobra, stanowi czyste źródło w skażonym, odczarowanym świecie, natomiast zepsucie w człowieku to wynik zgubnego od niej oddalenia [Taylor 2001: 658]. W filozofii Rousseau natura była nie tylko przestrzenią afirmacji, ale wiązała się z dwustronną relacją, oddziałując na jednostkę z nią obcującą. Budząc w podmiocie określone uczucia, natura pomagać mu miała w odnalezieniu nieskażonego obszaru we własnym wnętrzu, będącego zarazem wskazówką, jak żyć dobrze. A żyć dobrze, to zdaniem Rousseau, iść za przebudzonym w sobie głosem natury, czyli, krótko mówiąc, za swoim wnętrzem. Porządek zewnętrzny daje często sprzeczne wskazówki i sygnały, a dzięki uwewnętrznieniu źródła (z podkreśleniem roli subiektywizmu, indywidualizmu) można się uniezależnić od tych odmiennych impulsów. W tym kontekście kluczowym doświadczeniem bohaterów powieści *Objazd* jest wyjście ku naturze, otwarcie się na jej głos:

„И ти тръгваш, събличаш от гърба си града, сраснал с тебе. Боли те, одираш го до кръв с кожата си. И търсиш не нови впечатления, както си въобразяваш, а търсиш да възстановиш себе си. И там, сред неуютните, оголващи ветрове по кръстопътищата на света, ти започваш неусетно да изправяш глава, да отърсваш от плещите си гнетящия товар на привыките и стеснението, на сковаността и самоунижението” [Димитрова 2004: 255–256].

Powieściowa przestrzeń drogi, nieoznaczona, niezhierarchizowana (boczne odgałęzienia, objazd, niespodziewane przeszkody, przystanki) katalizuje dotarcie do stłumionego głosu wewnętrznego. Podróż bohaterów sprawia, że, wprawdzie na chwilę i niejako na niby, wchodzą oni w rolę Rousseauńskich włóczęgów, ciesząc się również umowną, bo posiadającą niechybny kres, wolnością, a ta określa drogę jako cel sam w sobie. Zewnętrznie odbierani są przez pryzmat nowych ról, z którymi się nie utożsamiają, jak choćby w scenie w przydrożnej restauracji, kiedy są brani za małżeństwo. To zawieszenie czasoprzestrzenne pozwala im na eksperymenty z osobowością – są nikim, a zarazem mogą być każdym, mogą na chwilę wcielić się w kogoś innego: „Włóczykij – człowiek bez miejsca, społeczne zero – naznaczony jest piętnem niższości. Jest gorszy, biedniejszy niż inni, jest nikim. Z tego jednak czerpie moc kształtowania własnego życia. Pikarejska wędrówka pozwala uniknąć uwikłania w relacje społeczne, ale jest jedynie okresem przejściowym. U jej kresu włóczęga stanie się Kimś, będzie można określić go jako „osobę” pod względem społecznym i osobowościowym” [Wieczorkiewicz 1996: 155].

Bohaterowie Dimitrowej nie mogą być włóczęgami dosłownie, mają swoje *habitusy*, życiowe drogi, które czekają ich u kresu obecnej podróży. Ucieczka w naturę nie oznacza powrotu do niewinności; lepiej można ją zrozumieć w kategoriach tytułowego objazdu, możliwości chwilowego wychylenia się poza główny nurt i doświadczenia kontaktu z wewnętrznym głosem natury. Tu znowu Dimitrowa bliska jest ujęciom Rousseauńskim, o których kanadyjski filozof Charles Taylor pisał jako ważnej – wobec oświeceniowych projektów – zmianie perspektywy. Konstatując rozbieżność oświeceniowych i romantycznych koncepcji natury, Taylor stwierdza, że oświecenie obiektywizowało naturę, separowało się od niej, akcentując odrębność i niezależność porządku rozumu i natury. Dopiero Rousseau, a za nim romantycy postulowali przezwyciężenie owej separacji. Natura u Rousseau to szansa odnowy ludzkiego wnętrza, zakłóconego dychotomią rozumu i wrażliwości, ale też możliwość odnowienia wspólnoty ludzkiej, która straciła umiejętność mówienia „wspólnym językiem” [Taylor 2001: 713].

Wraz z zaawansowaniem wspólnej podróży, relacje i wizerunki bohaterów powieści *Objazd* poddawane są przez autorkę stylizacji na podobieństwo Rousseauńskich dzieci natury, tyle że Bojan i Neda inaczej oraz w różnym czasie muszą dochodzić do zestrojenia z naturą. W Bojanie, który w swoim kulcie *techné* jest postacią bardziej od niej oddaloną,

zestrojenie z głosem natury (pomaga mu w tym przewodniczka Neda) jest procesem mniej oczywistym, przyjmowanym przez bohatera z trudem i opornie. Postawa Bojana wiąże się z przekonaniem, że relacja z naturą polega na stosunku podrzędność – dominacja [Taylor 2001: 713]¹¹. Dla Bojana kontrola świata natury, jej ujarzmianie staje się kolejnym dowodem na moce sprawcze ludzkiego umysłu: nowy człowiek idealnego świata to podmiot panujący i poszerzający zakres własnego panowania. O takich ludziach marzy Bojan, wymieniając ich cechy: *със самостоятелна, активна душевност, самоуверени, енергични, реалисти*. Przeciwwstawia przy tym pragmatyków i realistów zbyt zapatrzonym w przeszłość nostalgikom i marzycielom [Димитрова 2004: 211].

Nawiązując do Rousseau i jego prekursorskiej roli w nowym ujmowaniu podmiotowości, Charles Taylor stwierdza, że nowożytnie ujęcia natury, choć mające wiele wspólnego z wcześniejszymi, począwszy od starożytności, zdecydowanie się od nich różnią. Do drugiej połowy XVIII wieku natura pełniła rolę czegoś, co może wzbudzać uczucie miłości, jeśli tylko człowiek nie jest zepsuty, nie stracił zdolności odczuwania wspólnoty z naturą. Projekt nowożytny upatrywał natomiast w naturze słuszności [Taylor 2001: 532]. Takie spojrzenie na naturę skutkuje bardzo ważnymi przesunięciami w sferze pojęciowej: zatarta zostaje różnica między estetycznym i etycznym [Taylor 2001: 689]. W powieści *Objazd* bankructwo uczucia, rezygnacja z młodzieńczej miłości zostają przez bohaterów uznane za życiową porażkę, kładącą się cieniem na późniejszych biografiach, uznawanych wskutek tego za niepełne, połowiczne. Chwilowa szansa na to, by znów stać się dziećmi natury, to zarazem możliwość doznania radości i poczucia powrotu na chwilę do czasu i wspomnień, które na co dzień są poza ich zasięgiem.

Wątek miłosny dwójki głównych bohaterów jest w powieści nieodłączny od politycznego i społecznego tła utworu. Tworzą one jeden nurt, w którym obok siebie znaleźć się mogą: namiętności polityczne, jak i seksualne; pożądanie zmiany świata oraz pożądanie erotyczne; zapal rewolucyjny z gorączką młodości pragnącej zmieniać świat od podstaw. Dimitrowa pokazuje arenę dziejów jako przestrzeń współzależności żaru

¹¹ Taylor przywołuje tu punkt spotkania filozofii Kanta i Rousseau, którzy akcentowali zaniedbania instrumentalnego rozumu w sferze ducha, poprzez oddzielenie racjonalności od moralności [Taylor 2001: 673]. Kant pisał: „Dobro, jeżeli nie jest ugruntowane w moralnie dobrym przekonaniu i usposobieniu, jest tylko pozorem i blichтром, spoza którego wyziera nędza” [Kant 1995: 46].

politycznego i uczuć, doznań oraz emocji związanych z intymnym światem ludzkim. Tak też przedstawia pokolenie, do którego należą Bojan i Neda. Powojenną generację młodzieży określa w powieści jako „pokolenie z odroczoną młodością” [Димитрова 2004: 240]. Koniec wojny stanowi zatem pierwszy moment symbolicznego powrotu do młodości, przerwanej latami walk, które – przez nagłe „wrzucenie” w wojenną dorosłość oraz konfrontację ze śmiercią, złem i zniszczeniem – zakłóciły naturalny proces dojrzewania młodych ludzi tego pokolenia.

W obcowaniu z naturą każe Dimitrowa zrzucić swoim bohaterom intelektualne maski, przez co stają się oni niewinnymi, szczerymi dziećmi, zdolnymi do zdziwienia, zachwyty nad na nowo odkrytym pięknem świata¹². Znaczące w utworze są przystanki Nedy i Bojana w drodze do Sofii, nadające wspólnej podróży kontemplacyjny wymiar i pozwalające ujawnić to, na co nie pozwala odgradzająca od natury podróż samochodem. W jednej ze scen pojawia się sad owocowy, przestrzeń ustylizowana przez Dimitrową na rajski ogród, a Neda i Bojan są w nim przedstawieni na wzór pierwszych rodziców. Sad to jeden z przystanków bohaterów w drodze, symboliczne zatrzymanie czasu i niemal dosłowny powrót do świata mitu. „Nerwica wygnańców z raju” – tak nazwał Leszek Kołakowski stan współczesnych ludzi i ich tęsknotę za mniej złożonym światem [Kołakowski 1990a: 40] – zyskuje tu szansę chwilowego ukojenia. Dimitrowa wyraźnie uniewinnia swoich bohaterów, przedstawia ich jak niezręczne dzieci, kradnące z drzew świeże brzoskwinie, a tym samym powtarzając niejako świat sprzed grzechu.

Jednocześnie w tej samej scenie Błaga Dimitrowa gra motywem kuszzenia oraz utraty niewinności. Kiedy tylko Neda i Bojan zrywają owoc z drzewa, w sadzie pojawia się kobieta, „prosta chłopka”, jak ją nazywa narratorka powieści, i ofiaruje parze (kobieta myśli, że są małżeństwem; po raz kolejny dochodzi do chwilowego wejścia, na niby, w nowe role)

¹² Szczerłość jest u Dimitrowej wartościowana pozytywnie, jako upragniony powrót ze świata kultury i skażonych stosunków międzyludzkich do czystego i niewinnego stanu naturalnego. Dla konfrontacji warto tu przywołać Tzvetana Todorova, który pisze o pojęciu szczerości u Rousseau. Francuski filozof postanowił, że będzie wspierać koncepcję „człowieka naturalnego” własną biografią (za wzór służy mu własne życie, ideał ma tu więc posiadać dosłowne odzwierciedlenie w rzeczywistości). Jak stwierdza Todorov, Rousseau nie ustrzegł się tym samym przed błędem, stając się zarazem sędzią i stroną w pojedynku racji. Szczerłość nie może przesądzać o wartości sądu czy postawy, nie jest bowiem ani bezstronna, ani nie jest mądrością [Todorov 2003: 124–125].

kosz dojrzałych brzoskwiń, tym samym rozgrzeszając Bojana i Nedę. W rajskiej przestrzeni pojawia się nieskażony prostaczek, figura mająca stałe miejsce w bułgarskiej kulturze. Postać prostego, dobrego (zwykle też wiekowego) bohatera epizodycznego pojawia się w powieści kilkakrotnie, zawsze w powiązaniu z biblijną symboliką. Na początku utworu Dimitrowa pokazuje mądrego starca i we współczesnych dekoracjach powtarza biblijną opowieść o wodzie żywej: starzec ofiaruje dostęp do źródła Bojanowi, któremu zabrakło wody w chłodnicy samochodu. Postaci prostych ludzi są u Dimitrowej traktowane dość schematycznie, zwykle jako przykład tych, którzy nie zagłuszyli głosu wewnętrznego, a więc reprezentują źródłową wiedzę ludu. Apoteoza prostoty i pierwotności pozostaje w utworze Dimitrowej stałą przeciwwagą intelektualnej refleksji, jakiej podejmują się w powieści zmęczeni kulturą uciekinierzy z cywilizacji. Taka podwójność źródeł pojawiać się będzie w większości utworów pisarki, w których intelektualne poszukiwania mają drugie dno w postaci fascynacji mitem oraz szeroko rozumianym językiem herezji.

ROZDZIAŁ III

DWA DRAMATY. БОГОМИЛКАТА И Д-Р ФАУСТИНА

Wymienione w tytule rozdziału dramaty Błagi Dimitrowej *Богомилката* (*Bogomilka*) i *Д-р Фаустина* (*Dr Faustyna*) z pozoru więcej dzieli niż łączy. Pierwszy jest zanurzoną w „mrokach” średniowiecza opowieścią o bułgarskiej heretyczce, która kończy życie męczeńską śmiercią na stosie [por. Szwat-Gylybowa 2005: 172–191; Симеонова-Конах 2005]. Drugi – to ukazana na tle bułgarskiej współczesności przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku luźna wariacja na temat *Fausta* Goethego: historia utalentowanej astronomki, która pragnąc doświadczyć pełni w wymiarze ziemskim i duchowym, podpisuje w przełomowym momencie życia pakt z Mefistofeilesem. Oba dramaty długo czekały na publikację. Nawiązującą do średniowiecznego misterium *Bogomilkę* napisała Dimitrowa w 1977 r., ale z racji obecnych w utworze aluzji do rzeczywistości pozaliterackiej doby komunizmu autorka wstrzymywała się z wysłaniem maszynopisu do wydawnictwa. Po 1989 r., kiedy dramat mógł być bez przeszkód opublikowany, czekał kolejną dekadę, mimo pewnego zainteresowania ze strony redakcji pism i reżyserów teatralnych. Przyczyn tego spóźnienia można upatrywać w pewnym, jak się wydaje, paradoksie. O ile do 1989 r. tekst mógł się wydawać zbyt obrazoburczy, o tyle w latach dziewięćdziesiątych z racji swej paraboliczności i historycznej maski mógł się wydać zbyt powściągliwy w wymowie, niewystarczająco dosłowny w rozrachunku, a tego oczekiwano w okresie rozliczeń z komunizmem¹.

Wydanie *Bogomilki* zbiegło się w czasie z wydaniem dramatu *Doktor Faustyna*, mimo że ten utwór również powstał o wiele wcześniej, na

¹ Przez pryzmat takiej interpretacji można odczytać decyzję wydawnictwa Български писател, które w 1990 r. decyduje się wydać drugą edycję powieści *Лице* (1981, *Twarz*). Powieść ta, bez wątpienia artystycznie o wiele słabsza niż *Bogomilka*, zawiera wyrazistą i dosłowną krytykę komunizmu, o wiele bardziej czytelną niż obecna w dramacie.

początku lat siedemdziesiątych. Dokładna data powstania dramatu nie jest znana, orientacyjny moment stanowi rok pierwszego wystawienia dramatu na scenie². W sofijskim Teatrze 199, 1 września 1972 r., miała miejsce premiera sztuki, która doczekała się dwustu przedstawień w ciągu kolejnych lat. Na podstawie rozmów z Jordanem Wasilewem udało mi się ustalić, że dramat był pisany w latach sześćdziesiątych i ukończony pod koniec tej dekady. Również elementy świata przedstawionego odsyłają do „poodwilżowej” Bułgarii lat sześćdziesiątych, m.in. dość światowy styl życia części z bohaterów, podróżujących na Zachód (np. przyjaciel rodziny, architekt, który wyemigrował do Ameryki Południowej, wraca po kilku latach w odwiedziny do kraju) czy oznaki komunistycznego „dewizowego” luksusu w domu bohaterów, jak szkocka *whisky*, trudno dostępna w tamtym czasie w sklepach.

Wyróżnikiem obu dramatów Błagi Dimitrowej jest ich gatunkowy i stylistyczny synkretyzm. Realizm i fantastyka, oniryczne sceny, często ucinane sarkazmem i ironią pojawiają się w dramacie *Doktor Faustyna*, w którym dominuje obyczajowy wątek. Inaczej jest w drugim utworze. Aby stworzyć „historię świętą” głównej bohaterki, Dimitrowa wykorzystuje konwencję średniowiecznego misterium. Świat dramatu jest uniwersalizowany, podobnie jak bohaterowie występujący nie tyle jako psychologicznie umotywowane jednostki, co jako postaci-znaki, będące nośnikami pewnych znaczeń czy wartości: władzy, przemocy realnej i symbolicznej, oświeceniowego racjonalizmu czy, jak w przypadku głównej bohaterki, buntu, apoteozy wolności, filozofii indywidualizmu.

Decyzja o zestawieniu powyższych utworów Błagi Dimitrowej nie wynika tylko z rodzajowego powinowactwa czy podobnej daty wydania.

² W niewydanym jeszcze, czternastym tomie dzieł zebranych Błagi Dimitrowej, w udostępnionym mi przez Wydawcę maszynopisie, pod datą 1972 znajduje się adnotacja: „1972, 1 април – премиера в Театър 199 на пиесата *Д-р Фаустина*, повече от 200 представления за няколко години, в главната роля Иванка Димитрова, нейни партньори са Георги Стоянов и Методи Танев. През 1982 година пиесата е поставена в Ибсеновия театър, Осло, в главната роля е известната актриса Хени Моан. Излъчвана по радиото в Прага и Варшава. Излиза в книга чак през 1999 г. с предговор от Петър Увалиев”. Informacja, że dramat Dimitrowej był słuchowiskiem w Polskim Radiu, świadczy o istnieniu przekładu, do którego jednak nie udało mi się dotrzeć. W edycji dzieł zebranych Błagi Dimitrowej, które od 2003 r. sukcesywnie się ukazują na bułgarskim rynku wydawniczym, dramaty *Doktor Faustyna* i *Bogomilka* znajdują się w XXI tomie. Jak można przewidywać, książka pojawi się za kilka lat. W tej części pracy korzystam z jedyńskich dostępnych w formie książkowej wydań utworów, pochodzących z 1999 r.

Oba odwołują się pozornie do odmiennych tradycji. W dramacie *Bogomiłka* głównym punktem odniesienia jest średniowieczna bułgarska herezja bogomilska, natomiast w utworze *Doktor Faustyna* inspirację stanowi zachodnioeuropejska figura człowieka faustycznego. Dwa dramaty oscylują wokół pokrewnego motywu, jakim jest bunt wobec narzucanych ograniczeń w realnym i ideowym wymiarze, ale także w imię wartości takich jak wolność, szczęście własne i dobro ogółu. W obu przypadkach podmiotem jest *femme forte* – kobieta silna, samoświadoma, ale przez to budząca niechęć i często poddawana strategiom zbiorowego wykluczenia. I nieważne, czy będzie to charyzmatyczna bogomiłka ze średniowiecznego misterium, czy intelektualistka próbująca w obserwatorium astronomicznym zgłębić tajemnice kosmosu. Dimitrowa kreuje obie bohaterki na samotne poszukiwaczki wiedzy i obdarza stygmatem wyjątkowości, udzielając im dostępu do wiedzy tajemnej. W przypadku bogomiłki jest to umiejętność wieszczenia, znajomości technik uzdrawiania i ziołolecznictwa, w przypadku Faustyny-astronomki dostęp do nieprzeniknionych tajemnic kosmosu.

Tło historyczne, społeczne czy polityczne opisywanych zdarzeń, choć pojawia się w obu tekstach, stanowi element raczej drugorzędny wobec historii samych bohaterek. Konteksty zewnętrzne, takie jak odwołania do źródeł tradycji bogomilskiej czy wzorców kultury ogólnoeuropejskiej, jak wspomniana figura człowieka faustycznego, stają się dla Dimitrowej inspiracją dla dookreślenia wizerunków Smaraidy i Faustyny, w dużo mniejszym zaś stopniu do polemiki czy refleksji na temat samej tradycji. Tę ostatnią autorka traktuje selektywnie wobec nadrzędnego celu – stworzenia obrazu *femme forte*, rozszczepionej na liczne role i maski, doświadczającej wewnętrznych dylematów oraz konfliktu społecznych ról. Bogomiłka Smaraida nie identyfikuje się z żadnym rodzajem władzy: ani z bogomilstwem, ani oficjalną władzą państwową, uznając je za część bezosobowej maszyny, której nadrzędnym celem jest walka o rząd dusz. Również Faustynę określa jej usytuowanie w opozycji do upolitycznionych dyskursów ogólnych, którymi będą wszelkie struktury niszczące i wchłaniające indywidualność: polityczne, religijne, naukowe, społeczne itd.

Wspomniana selektywność dotyczy sposobu, w jaki Błaga Dimitrowa wybiera elementy tradycji filozoficznej, refleksji kulturowej czy dyskursu historycznego. Na poetycką asocjacyjność dramatu *Bogomiłka* zwraca uwagę Grażyna Szwat-Gyłybowa, pisząc: „Dla swojej bogomiłki

Dimitrowa szukała bowiem jak najszerzego zaplecza kulturowego, czerpiąc inspiracje z folkloru, mitologii trackiej, ikonograficznej tradycji prawosławnej, spekulacji ezoterycznej, dziedzictwa literackiego. W efekcie powstała postać literacka wyposażona w atrybuty wspólne dla tych wszystkich inspiracji, a zarazem zachowujące zdolność przywoływania stosownych konotacji” [Szwat-Gyłybowa 2005: 176].

Efektem jest ideowy i estetyczny synkretyzm utworu, o którym można mówić również w odniesieniu do drugiego z tekstów Błagi Dimitrowej. W dramacie *Doktor Faustyna* autorka wykorzystuje utrwalony topos bałkańskiego „człowieka na skrzyżowaniu dróg”, którego obraz, jak pisze bułgarski badacz Anani Stojnew, pozostaje w ścisłej łączności z aspektem geograficznym, co widać w samej etymologii określenia. Stojnew określa Bałkany jako wielkie skrzyżowanie między Wschodem a Zachodem, którego nie sposób określić po prostu tygłem kultur, jak się czyni wobec wielu europejskich pograniczy. Skrzyżowanie posiada zarówno wymiar geopolityczny, jak i religijny, kulturowy, pozostające nawzajem w złożonych konfiguracjach. Symbolem skupiającym obraz owych zależności niejako w soczewce był Konstantynopol, przestrzeń wielkiego skrzyżowania idei, pokazująca ogromną skalę bałkańskiego rozdarcia między Wschodem i Zachodem, chrześcijaństwem i islamem. Górzyste ukształtowanie przestrzeni Bałkanów ma odbicie w świecie idei. Łańcuchy górskie, m.in. Stara Płanina, utrudniając przez wieki kontakty między grupami, społecznościami, narodami, wpływały też znacząco na przestrzeń idei, fragmentaryzując ją i rodząc tendencję do kultywowania tradycyjnych wzorców, odporność na modernizację, jak również postawy separatystyczne [Стойнев 1996: 96–97].

Poza toposem „człowieka na skrzyżowaniu” Błaga Dimitrowa wykorzystuje w dramacie *Doktor Faustyna* panteistyczne wizje w duchu Rousseauńskim, a zarazem intelektualne, neognostyckie koncepcje zapożyczone z nauk ścisłych³. Ponadto obrazy zapośredniczone z tradycji romantycznej (również polskiej) sąsiadują z wizjami w duchu francuskich egzystencjalistów (np. w scenie, kiedy bohaterka w oparach dymu papierosowego wygłasza parafaustyczne lub paramickiewiczowskie monologi). Pojawiające się w utworze kilkakrotnie i kończące go *credo* głównej bohaterki to za-inspirowana II częścią *Dziadów* maksyma życia między niebem a ziemią.

³ Chodzi m.in. o neognozę z Princeton, o której będę szerzej pisać w dalszej części rozdziału.

Kategorii nieba i ziemi dotyczy zresztą pakt, który bohaterka podpisuje z Mefistofeilesem: ma ona na krótką chwilę stać się panią nieba i ziemi, szczęśliwie doświadczającą pełni. Motyw pragnienia zamknięcia w doświadczeniu nieba i ziemi stanowi główny rys romantyczny utworu:

„Все да търся, да не спирам,
все да гоня хоризонта,
за да стигна и се слея
там далече с моята същност:
онова едва докосване
на Земята и Небето”

[Димитрова 1999b: 141].

W dramacie pojawia się postać Mefistofelesa, którego Dimitrowa ukazuje jako personifikację podświadomości głównej bohaterki, wewnętrzny głos pojawiający się w momentach śnienia na jawie, zwykle w nocy lub późnym wieczorem. Dialogiczność utworu wiąże się z obecnością adwersarzy, postaci Innych (skupionych w jednym Mefistofelesie), którzy funkcjonują tu jako postaci pograniczne, zacierające granice między jawą a snem, monologiem wewnętrznym a słowami wypowiedzianymi na głos. Dodatkowo oniryzm sceny pogłębiają rekwizyty użyte w dramacie, mianowicie alkohol, papierosy z dodatkiem paragwajskiego opium, opary dymu unoszące się w scenicznej przestrzeni itd. Pada bezpośrednia informacja, że Mefistofeles jest wytworem podświadomości Faustyny, pojawiającym się jako odpowiedź na pustkę jej realnego życia, bowiem bohaterkę poznajemy w momencie pierwszej nocy po rozwodzie, po wyprowadzce męża:

„ПРИЯТЕЛЯТ. Нали вие ни повикахте? И ние се озовахме тук...

ФАУСТИНА (смътно разгатнала). Осмелявате се да твърдите, че сте...[...]

МЪЖЪТ. Сама се досети, нали? Няма нужда от обяснения! (Побърза да запали нова цигара) [...]

ФАУСТИНА (самоовладяно). Никой не ви е канил! Мисля, че първата нощ след развода ми принадлежи всецяло!” [Димитрова 1999b: 15].

Traktując szerzej motyw diabelskośći i anielskośći, Błaga Dimitrova wykorzystuje go nie tylko w odniesieniu do postaci Mefistofelesa, ale również w kreacji bohaterki dramatu. Przy czym autorka nie zachowuje konsekwencji w nadawaniu znaczeń obu kategoriom, stosując niekiedy zamienną semantykę. Diabłem jest w utworze raz sama Faustyna, kiedy indziej za diabelski uznaje się wrogi bohaterce świat męski, paratotalitarny

przestrzeń tajemniczego Instytutu, Kolektywu, uosabiającego instytucje władzy symbolicznej. Wreszcie w utworze nie do końca jasne są faustyczne inspiracje i motyw paktu z Szatanem. Zawierając pakt, bohaterka pragnie zyskać, jak mówi, *wszystko*: młodość, miłość, spełnienie w życiu prywatnym, nie rezygnując z ambicji w sferze zawodowej oraz intelektualnej. Podpisanie paktu nie daje bohaterce obiecanego zbawienia, a kończy się czymś w rodzaju samozbawienia głównej bohaterki. Jak pokazuje zakończenie dramatu, zwycięstwo zdradzonej i oczernionej przez tajemniczy Kolektyw uczoney polega na tym, że Faustyna przepędza demony podświadomości, odzyskując tym samym wewnętrzną integralność. Elementem zewnętrznym, oddającym tę duchową reintegrację, jest motyw światła słonecznego, które pojawia się w ciemnym pokoju o poranku, po rozsunięciu przez Faustynę ciemnych zasłon. W zakończeniu utworu bohaterka wygłasza monolog, w którym padają słowa o jej dramacie, wynikającym z duchowego rozdarcia „między niebem i ziemią”. Motyw ten nie jest niczym nowym w finałowej scenie, bowiem formuła o egzystencji Faustyny „między niebem a ziemią” pojawia się kilkakrotnie już we wcześniejszych fragmentach utworu. Rozbudowana „metafizyka” dramatu Dimitrowej staje się w ten sposób serią, często efektownych estetycznie, niekiedy jednak niewystarczająco umotywowanych obrazów podmiotu poszukującego.

1. Oświecone poganki

Po raz pierwszy pojęcia „człowiek faustyczny” użył Oswald Spengler w swoim dziele *Zmierzch Zachodu* z 1918 r. Postać Fausta to, jak pisze Włodzimierz Szturc, jedna z centralnych figur kondycji porenasansowej, kiedy „zniknęły bariery i ograniczenia właściwe wyobraźni renesansowej z jej ‘uwięzieniem’ człowieka pośrodku rzeczy. Został zniesiony stabilny punkt, z którego człowiek oglądał boski ład” [Szturc 1995: 27]⁴. Bohater faustyczny to synonim wrażliwości nowoczesnej, zrodzonej z odkrycia nieograniczoności świata i, co za tym idzie, również odkrywania nowego,

⁴ Spengler utożsamiał „ducha faustycznego” z „duchem Zachodu”, ograniczonym jednak do Rzeszy Niemieckiej. Włodzimierz Szturc pisze, że idea faustyzmu pojawiła się już u Schopenhauera (jako idea absolutnej wolności) i Nietzschego (konceptcja nadczłowieka istniejącego poza zasadą dobra i zła) [Szturc 1995: 28].

dynamicznego usytuowania podmiotu w tym świecie. Ambicją Fausta było zdobycie wiedzy równej tej, jaka przypadała Bogu, a pragnienie jej posiadania przyczyniło się do tego, że Faust zawarł pakt z diabłem. Figura Fausta oddaje poszukiwania podmiotu myślącego, jego ambicje przeniknięcia tajemnic boskich, marzenie o szczęściu własnym, szeroko zakrojone projekty uszczęśliwienia ludzkości, ale również tragiczne ograniczenia i pułapki z nimi związane.

Kultury i literatury europejskie odkrywały dla siebie Fausta w różnym czasie, często próbując odnaleźć w rodzimej tradycji odpowiedniki tej postaci, tudzież stworzyć bohatera, który z uwzględnieniem lokalnego kontekstu wyraziłby dylematy bohatera faustycznego. Zainteresowanie Bułgarów Faustem wiąże się z początkami XX wieku. *Faust* Goethego inspirował bułgarskich modernistów do szukania w rodzimym *imaginarium* postaci będącej odpowiednikiem takiego bohatera. Bułgarską odpowiedzią na Fausta – czarodzieja, alchemika, który w imię poznania absolutnego decyduje się wejść w pakt z diabłem – stał się Bojan Mag, legendarna postać brata średniowiecznego cara Symeona, który miał posiadać atrybuty szamańskie, w tym zdolność przemieniania się w wilka lub inne dzikie zwierzę [Szwat-Gyłybowa 2005: 113]. Analizując różne interpretacje postaci Bojana Maga w bułgarskiej kulturze, Grażyna Szwat-Gyłybowa stwierdza, że w ogromnej większości służą one dowartościowaniu rodzimej kultury. Dowodem wyjątkowości tego bohatera ma być umieszczenie w rodzimym *imaginarium* efektownej figury mędrca, mistyka, czarodzieja, często też postaci będącej syntezą tych figur [Szwat-Gyłybowa 2005: 103–146]⁵. Taką drogą poszedł na początku XX wieku Nikołaj Rajnow, którego teozoficzne koncepcje karmiły się figurami legendarnych ojców założycieli. Bojan Mag dopełnia przeszłość bułgarską o figurę wielkiego mędrca, obdarzonego boską mocą mediatora między ludem a władzą, ale też między boskim a ludzkim porządkiem⁶.

Różne wcielenia maga w bułgarskich tekstach kultury byłyby więc odpowiedzią na potrzebę wypełnienia pustych miejsc własnej tradycji⁷.

⁵ Od okresu odrodzenia narodowego na wizerunku Bojana Maga zaważyła interpretacja „ojca bułgaroznawstwa”, Rosjanina Jurija Wenelina, który uczynił z niego postać wybitną, nadając mu cechy wielkiego maga i poety.

⁶ O Bojanie Magu w opowiadaniach Rajnowa por. Szwat-Gyłybowa 2005: 106–122. Postać Bojana Maga przywołana jest w zbiorach opowiadań Rajnowa z 1918 r.: *Видения из древна България* i *Книга за царете*.

⁷ Jednym z nielicznych autorów, którzy zdecydowali się „rozbroić” postać Bojana Maga i odrzec go z aureoli wielkiego bułgarskiego mędrca i szamana, był Stojan Michajłowski.

Strategia konstruowania wyobrażeń na temat maga ma swój ciąg dalszy w dziejach powojennych. Po 9 września 1944 r. panteon bułgarskich magów wzbogacają nowe postaci zgodnie z duchem nowej epoki. Szczególną rolę zajmuje Wasilij Wracz, który zastępuje elitarnego w swym rodowodzie carskiego syna – Bojana Maga. Średniowieczny bogomilski uzdrowiciel, skazany na śmierć na stosie przez cesarza bizantyńskiego, był postacią, która lepiej się wpisywała w ramy epoki, propagującej wzorzec maga aktywnego, wykorzystującego własną wiedzę w służbie ludu, a będącego protoplastą ideowo zaangażowanego inteligenta, widzącego własne powołanie w budowaniu zdrowego społeczeństwa bezklasowego [Szwat-Gylybowa 2005: 119]. Przedwojenny szaman czy pogrążony w abstrakcyjnych rozważaniach na temat ducha i materii, dobra i zła myśliciel zostaje, przynajmniej w przestrzeni kultury oficjalnej, zdezonizowany na rzecz obrazów ucieleśniających wizję człowieka nowych czasów⁸.

W kreacjach głównych bohaterów dramatów *Bogomiłka* i *Doktor Faustyna* Błaga Dimitrowa wykorzystuje rodzime wcielenia maga, wzbogacając je zarazem o motywy utrwalone w kulturze europejskiej. Na poziomie bezpośrednich odwołań są to paralele z *Faustem* Goethego zawarte w dramacie *Doktor Faustyna*. Luźna inspiracja kanonicznym tekstem niemieckim owocuje u Dimitrowej stworzeniem wizerunku głównej bohaterki jako oświeconej poganki. Obraz Faustyny łączy w sobie elementy osiemnastowiecznego racjonalizmu z utrwalonym w bułgarskiej tradycji motywem heretyka, mającym źródła w średniowiecznym bogomilstwie. Oświeconą poganką jest również bogomiłka Smaraida, która wprawdzie gardzi wiedzą z ksiąg, przedkładając nad nią doświadczenie, intuicję i uczucie, ale jednocześnie posiada atrybuty kobiety uczzonej, wyrastającej swoją wiedzą wysoko ponad – jak je określa Dimitrowa – „mroczne XIII stulecie”. Smaraida dysponuje wiedzą hermetyczną, zna tajemnice niedostępne zwykłym śmiertelnikom, ale wykorzystuje je w imię dobra ludzkości. Potrafi wieszczyć, co czyni z niej prorokinię, która jednak nie nadużywa wiedzy jako narzędzia władzy czy osobistych korzyści. Nawet

W wierszu *Бойан магѝосника* (1884) z humorem i ironią prezentuje on postać średniowiecznego bohatera [Szwat-Gylybowa 2005: 116].

⁸ Jego różne wcielenia można odnaleźć w realnym życiu społeczno-politycznym, bo zapotrzebowanie na „szamana”, „wieszcza” i uzdrowiciela w okresie komunizmu nie słabnie. Todor Żiwkow radzi się w sprawach państwowych wieszczki Wangi, a inteligencja korzysta z porad uzdrowicieli, znachorów, wśród których główne miejsce zajmuje Petyr Dimkow. Odwiedza go również Dimitrowa, do czego nawiążę w dalszej części pracy.

w momencie, kiedy prorocze zdolności mogą uratować jej życie, Smaragda nie ucieka się do nich i nie decyduje się zostać nadworną wieszczką złaknionego władzy Cara. Wyższość bohaterki nad innymi postaciami w utworze polega – oprócz wspomnianej dostępności do wiedzy tajemnej – na umiejętności wzniesienia się ponad dyskursy, w których zamknięci są inni bohaterowie: uwięziony w intelektualnym porządku teologii Mnich Onufry czy pogrążeni w intrygach, walczący o władzę bliźniacy, Wódz Bogomiłów oraz Car. Pogaństwo bogomiłki jest tu uzdrowicielską antytezą (również w sensie dosłownym – bohaterka jest uzdrowicielką) chorego i skażonego dyskursu władzy oraz czynnikiem humanizującym zimny porządek intelektualny, jak też, równie podejrzany dla Dimitrowej, porządek instytucji religijnych.

Wizerunek głównej bohaterki dramatu *Doktor Faustyna*, wybitnej astronomki, wzorowany jest na pierwszej filozofce neoplatonicznej, matematyce i astronomce, Hypatii z Aleksandrii, wielkiej postaci okresu wczesnego chrześcijaństwa. Imię Hypatii zostaje zresztą przywołane w dramacie bezpośrednio, kiedy jeden z bohaterów ostrzega Faustynę, że jej bezkompromisowa postawa etyczna może doprowadzić ją do równie tragicznego końca, jaki spotkał Hypatię, podstępnie zamordowaną przez chrześcijan jako heretyczkę:

„МЪЖЪТ (застрашително). Опомни се! Утре те чака лош ден! Завистниците ще те замерят с думи! Ще те унищожат, както някога бе пребита с камъни Хепатия, древната астрономка. Ще те опръскат с кал, ще те оплюят!” [Димитрова 1999b: 15].

I tutaj heretyckość wartościuje Dimitrowa dodatkowo – jako synonim indywidualizmu skazanego na klęskę w obliczu pustych, bezosobowych, ale posiadających wsparcie struktur władzy: społecznej (patriarchalizm), politycznej (państwo kontroli, z autorytarnym władcą), intelektualnej (walka o kapitał symboliczny) czy religijnej, której członkowie również walczą o rząd dusz – zapanowanie nad zbiorową wyobraźnią i uniesmiertelnienie w pamięci potomnych. I chociaż Faustyna, w przeciwieństwie do bogomiłki, żyje w późnej *modernitas* i epoce lotów kosmicznych, Dimitrowa z rezerwą podchodzi do pojęcia postępu, podkreślając fakt, że mimo wysokiego stopnia modernizacji ludzkość nadal stosuje strategie wykluczenia Innego jako sposobu na zachowanie wewnętrznej spójności struktur, instytucji oraz ładu symbolicznego. Stanowiąc potencjalne zagrożenie dla utrwalonego porządku symbolicznego, Inny podważa

kompetencje realnej władzy, stąd zwykle ponosi surową karę za własną kontestacyjną postawę. Dlatego Smaraida kończy żywot na stosie, a Faustyna zostaje uśmiercona symbolicznie – odebrane jest jej społeczne dobre imię, które traci wskutek kłamliwych oskarżeń bezosobowego Kolektywu⁹.

Inspiracje faustyczne wykorzystuje Dimitrowa, by włączyć swoją bohaterkę w krąg wielkich heretyków kultury europejskiej. Cechująca Fausta dynamika dążenia, a wraz z nią przekraczania, przewyższania ograniczeń wpisanych w ludzkie istnienie sprawiła, że Faust stał się bohaterem wyklętym przez systemy religijne. Jak pisze Włodzimierz Szturc, mit faustyczny, którego początki sięgają gnostyckich systemów doktrynalnych, rozbija jednolitość tradycji europejskiej w helleńską czy chrześcijańską wersję: „Faust jest bohaterem spoza chrześcijaństwa, nie dziwi więc fakt, że jako bohater mitów, legend i ich literackich wersji bywa potępiany przy użyciu doktrynalnego aparatu w zasadzie każdego wyznania” [Szturc 1995: 40]¹⁰.

W przeciwieństwie do Goethego, Dimitrowa rezygnuje w swoim dramacie z refleksji religijnej, sytuując główną bohaterkę w przestrzeni wolnej od konfesyjnych kontekstów. Pojawiający się motyw kuszenia ma charakter diabelskiej pokusy dla rozumu pragnącego przeniknąć tajemnice wszechświata. Jednak chodzi nie o próbę dorównania Bogu, ale o otwarcie przestrzeni dla podmiotu pragnącego doświadczyć wszystkiego i zdobyć wszystko. Owo pragnienie uosabia metafora rozkoszy ziemskich i niebiańskich. W przypadku Faustyny motywacją nie jest więc faustyczna pycha, lecz mnożenie doznań, pragnienie doświadczenia pełni życia. Kulminacją tego procesu jest finał utworu i obecny w nim motyw samozbawienia bohaterki. Okazuje się, że areną walki o ziemskie i niebiańskie wartości jest w dramacie *Doktor Faustyna* sam podmiot czujący. U Dimitrowej samozbawienie przychodzi z wnętrza „ja”, podczas gdy Goethe ratunku dla Fausta upatruje w protestanckiej koncepcji łaski. Nie w niemieckim dramacie zatem należy szukać wyjaśnień czy uzasadnień,

⁹ W jednej z finałowych scen dramatu Faustyna mówi wprost o tym, kto winien jest wykluczenia i złamania jej kariery wskutek niesłusznych oskarżeń: „Анонимни сили, Институтът, съюзът, колегиумът... Колективът!” [Димитрова 1999b: 118].

¹⁰ Warto też zwrócić uwagę na powinowactwo postaci Fausta z Szymonem Magiem, wielkim gnostykiem głoszącym ludzką wolność i potrzebę wzniesienia się człowieka ponad boski plan stworzenia, a nawet znieważenia tego planu – tylko wówczas możliwe staje się wejście w istotę bytu [Szturc 1995: 30].

na jakie zdecydowała się Dimitrowa, kreując drogę duchowych poszukiwań i wizji człowieczeństwa swojej bohaterki. Bułgarska autorka bowiem zbyt często ucieka się do strategii psychologizacji swojej bohaterki, czyniąc wyraźne nawiązania zwłaszcza do psychoanalizy Jungowskiej. Pojawiają się więc odwołania do symboliki podświadomości, śnienia na jawie, roli aktywnej imaginacji. Do Junga w sposób bezpośredni odsyła motyw wewnętrznej reintegracji „ja”, możliwej dzięki rozpoznaniu Cienia. W dramacie *Doktor Faustyna* pojawia się Mefistofeles, upostaciowione zło, będący obrazem podświadomości bohaterki, usiłujący przeciągnąć ją na swoją stronę obietnicami spełnienia wszystkich pragnień. Postać Mefistofelesa rzuca na ścianę rzeczywisty cień, co jest literalnym, choć nierozwiniętym w utworze, nawiązaniem do Jungowskiej psychoanalizy. Czytelnik dowiaduje się tym samym, że świat dramatu jest w całości projektem „ja” i, mimo formy dialogu, stanowi rozpisany na wiele głosów monolog wewnętrzny Faustyny:

„ФАУСТИНА (отива и отваря прозореца, размахва с ръце да отвее дима от тютюна, който я засяга със сиви примки). Хайде докажете, че сте редовни дяволи, и се издимете оттук!

МЪЖЪТ. Не можеш ни изгони! Ние сме част от тебе, както вече сама отгатна”
[Димитрова 1999b: 16].

Podpisując pakt z Diabłem, bohaterka Dimitrowej posiada przewagę nad swoimi poprzednikami: Goetheańskim Faustem, który zbłądził na manowce, dając się zwieść ziemskim rozkoszom, oraz Adrianem Leverkühnem z *Doktora Faustusa* Tomasza Manna, który z kolei nazbyt się oddalił od Ziemi, poszukując doskonałości w sferze zimnych idei. Tym zbłądzeniom przeciwstawia Dimitrowa kobiecy projekt, związany z przywołaną już formułą „едва докосване на Земята и Небето”, czyli podmiotowości określanej przez równowagę napięć między żywym doświadczeniem, a badaniem świata za pomocą „szkiełka i oka”.

Na inspiracje faustyczne nakłada się w dramatach Dimitrowej rozległa symbolika, która odsyła do pogańskiego rodowodu bohaterek. W nie mniejszym stopniu niż w dramacie *Doktor Faustyna* widać ją w dramacie *Bogomiłka*. Dimitrowa wykorzystuje tu bardzo podobne elementy, zwłaszcza motyw węża, który pojawia się w obu utworach jako atrybut bądź bohaterek, bądź też wskazanego w didaskaliach elementu dekoracji.

Wąż, złączony z zasadą żeńską atrybut bogiń Hekate, Artemidy czy Persefony, był dla Greków i Rzymian synonimem mądrości, opiekuńczym

duchem świętyń i ołtarzy, zwierzęciem oswojonym, a nawet domowym, i dopiero tradycja judeochrześcijańska usymbolizowała węża na Szatana-kusiciela [Kopaliński 2001: 453–455]. W Grecji był też symbolem boga lekarza Asklepiosa (nazywanego w rzymskiej mitologii Eskulapem) – syna Apollina, wychowanek mitycznego centaury Cheirona (Chirona), który nauczył go sztuki leczenia i polowania. Talent lekarski zawdzięczał Asklepios wężowi, który pomagał mu dobierać zioła lecznicze. Jednak bóg-lekarz nie tylko leczył ludzi, ale i wskrzeszał zmarłych, na co Hades, bóg podziemnego królestwa, poskarżył się Zeusowi. Asklepiosa oskarżono o pobieranie łapówek w złocie, po czym zarówno on, jak i jego pacjenci zostali rażeni śmiertelnie piorunami Zeusa [Gajewski 2006: 42].

Niesłuszne oskarżenia, jakie padają na bogomilkę-uzdrowicielkę, leczącą ziołami prosty lud, uzdrowicielski talent Smaraidy, niechęć władzy do samozwańczej uzdrowicielki, jak również tragiczna śmierć – to cechy zbliżające postać Smaraidy do mitycznego Asklepiosa. Także wąż w przypadku bohaterki dramatu jest, podobnie jak w symbolice towarzyszącej wyobrażeniom Asklepiosa, zarówno mądrym pomocnikiem, jak i unocznieniem pozycji, jaką zajmuje w społeczeństwie i symbolice właściciel zwierzęcia¹¹. Wąż wskazuje na pograniczny status podmiotu, nienależącego ani do świata elit (państwowych, kościelnych), ani do świata ludu (Smaraida kocha lud, ale swoją wiedzą, ambicjami, filozofią indywidualizmu go przewyższa). Choć bohaterka w dużym stopniu utożsamia się ze światem natury, nie jest w pełni niewinnym i nieświadomym dzieckiem przyrody, bowiem zna m e c h a n i z m y przyrody, potrafi leczyć i ta wiedza również sytuuje ją poniekąd na pozycji wobec natury zewnętrznej.

W dramacie *Bogomilka* wąż posiada wiedzę – tę konotację przywołuje Dimitrowa wprost, wkładając w usta Smaraidy słowa „wąż to mądrość” [Димитрова 1999a: 46]. Jest on również przyjacielem i powiernikiem bohaterki, który, kiedy Smaraida jest już na stosie, swoim ukąszeniem chroni ją przed spłonieniem żywcem. W dramacie *Doktor Faustyna* węże pojawiają się w zupełnie innym kontekście – w scenie międzynarodowego sym-

¹¹ Asklepios, dziecko nimfy Koronis i Apollina, został wyjęty z łona martwej matki, skazanej na śmierć na stosie za zdradę, której się dopuściła podczas nieobecności kochanka. Z brzucha martwej Koronis do wyjął Asklepiosa Hermes, w ostatniej chwili chroniąc noworodka przed płomieniami. Motywy stosu i kary, która dokonuje się na stosie, pojawiają się też w dramacie *Bogomilka*. Dimitrowa kończy opowieść o bogomilce motywem stosu, a historia Asklepiosa zaczyna się na stosie, choć kończy się równie tragicznie, jak życie Smaraidy. Oboje ponoszą karę za naruszenie porządku boskiego w imię pomocy człowiekowi.

pozjum naukowego. Jak podają didaskalia, wśród stołów konferencyjnych kable i mikrofony wiją się jak żmije, sycząc i wysuwając czerwone języki:

„[...] микрофон, който е извита, гърчеща се змия с разтворена уста и раздвоено червено езиче. [...] пред всекиго има малък микрофон – извито змийче, зинало уста с дълго, раздвоено червено езиче” [Димитрова 1999b: 62].

Autorka pozwala sobie na taką zamiennność rekwizytów i płynne przechodzenie, również w didaskaliach, od realizmu do fantastyki, czytając dramat przestrzeni aktywnej imaginacji głównej bohaterki. Ta zaś wiąże się z równouprawnieniem sfery realnej oraz obrazów podświadomości Faustyny. Umieszczając węże w scenie sympozjum, Dimitrowa wprowadza element niepasujący do przestrzeni świątyni wiedzy. Jakie znaczenie mają w zestawieniu z innymi bohaterami tej sceny, którymi są wybitni przedstawiciele świata nauki, nobliści, przybyli na sympozjum z różnych zakątków świata? Jak się wydaje, cała scena obrazuje niemożność komunikacji międzyludzkiej. To wieża Babel, w której każdy mówi innym językiem, co widoczne jest zwłaszcza w dialogu – czy raczej jego niemożności – między Faustyną a innymi bohaterami tej sceny. Kobieta z małego bałkańskiego kraju jest traktowana protekcjonalnie, gdyż wszystkie pozostałe postaci to mężczyźni. Uosabiają oni język władzy – potencjału ekonomicznego, ale przede wszystkim symbolicznego. Pojawienie się węży odsyła w tej scenie nie tyle do symboliki grecko-rzymskiej, jak to miało miejsce w dramacie *Bogomiłka*, gdzie wąż jest znakiem pozytywnym, synonimem mądrości i przyjaźni¹², ile do tradycji judeochrześcijańskiej. Wąż jest w niej figurą rozbicia pierwotnej jedności, powtórzeniem mitycznego skłócenia między kobietą a mężczyzną, i co za tym idzie, również rozbiciem pierwotnej jedności świata, na świat zbałkanizowany i cywilizowany. Nosicielką świata pierwszego jest Faustyna, bohaterka uciśniona, drugiego – świat kultury dominującej. Nie przypadkiem wąż pojawia się właśnie w przestrzeni cywilizacji. Kontynuując interpretację w duchu chrześcijańskim, wąż byłby symbolem Szatana, wcieleniem ducha negacji, którą owładnięty jest świat cywilizacji Zachodu. Teza o braku pokładanej w kulturze Zachodu nadziei pojawia się w dramacie Dimitrowej kilkakrotnie. Na przykład wyraża się w jednej

¹² „Змията е най-верният ми приятел. Щом моят брат ми отказва да ми довери спасителния знак Консоламенто, щом я обичният мой иннок се орича от мене, тогава ми остава мъдрата змия. Нейната бърза отрова ще ме избави от мъките! Не съм сама” [Димитрова 1999a: 144].

ze scen w kreacji postaci Przyjaciela, który po wielu latach emigracji przyjeżdża do Bułgarii i komentuje życie w nowoczesnej metropolii Ameryki Południowej:

„С нокти и зъби се вкопчваш пак в себе си. Ама ако не издържиш собствената си тежест? Катериш се нагоре, висиш на врата си като обесеник. Падането е нищета, унижение!” [Димитрова 1999b: 89].

W dramacie *Doktor Faustyna* pojawia się kolejny ważny element, korespondujący z symboliką chrześcijańską, mianowicie nowotestamentowy motyw wody żywej, w *Ewangeliu św. Jana* interpretowanej jako niewyczerpane źródło wewnętrzne, którego obecność pomaga w rozpoznaniu własnych potrzeb i pragnień oraz uwolnieniu od gorączki pogoni za tym, co złudne i nietrwałe. Podczas spotkania przy studni Jezus mówi do Samarytanki:

„O, gdybyś знала дар Божий i /wiedziała/, kim jest Ten, kto ci mówi: Daj Mi się napić – prosiłabyś Go wówczas, a dałby ci wody żywej.

Powiedziała do Niego kobieta: Panie, nie masz czerpaka, a studnia jest głęboka. Skądże więc weźmiesz wody żywej? Czy Ty jesteś większy od ojca naszego Jakuba, który dał nam tę studnię, z której pił i on sam, i jego synowie i jego bydło?

W odpowiedzi na to rzekł do niej Jezus: Każdy, kto pije tę wodę, znów będzie pragnął. Kto zaś będzie pił wodę, którą Ja mu dam, nie będzie pragnął na wieki, lecz woda, którą Ja mu dam, stanie się w nim źródłem wody wytryskającej ku życiu wiecznemu.

Rzekła do Niego kobieta: Daj mi tej wody, abym już nie pragnęła i nie przychodziła tu czerpać” [J, 4, 7–15 (Jezus i Samarytanki) BT].

W dramacie Dimitrowej motyw wody zostaje potraktowany jako źródło życia w wymiarze konkretnym, materialnym, rozumianym jako otwarty projekt podmiotowości gotowej na zmianę, doświadczającej. Obrazuje to poniższy cytat, w którym błędy i przewinienia uznaje Faustyna jako nieodzowne etapy tego projektu:

„Била съм и рѣбеста, и зла, готова да строша стомната, само да няма застояла вода!” [Димитрова 1999b: 93].

W didaskaliach można odnaleźć informację, że słowa o „stojącej wodzie” bohaterka wypowiada, wstając od stołu z „diabełską beczere-monialnością” [Димитрова 1999b: 93]. Zatem posługując się motywem biblijnym, Dimitrowa odwraca go, odbierając zarazem bohaterce wewnętrzne źródło w postaci wody żywej, która jest tutaj przywołana – jak już wspomniałam – w ironicznym kontekście, jako synonim rezygnacji z dążenia do samorozwoju.

Odstępstwo, przekraczanie, pośredniczenie między kilkoma światami – to cechy, w które Dimitrowa wyposaża bohaterki obu swoich dramatów. Smaraida pośredniczy, w sensie dosłownym, między dyskursem władzy a światem bogomilów, nie należąc w istocie do żadnego z nich. Bierze udział w ukartowanej dyspucie teologicznej z Mnichem, ale tylko formalnie występuje jako reprezentantka światopoglądu bogomilskiego. Wypowiadane przez nią argumenty wyrażają jej własną filozofię wolności, która – warto nadmienić – jest zdecydowanie bliższa koncepcjom New Age aniżeli gnozie neomanichejskiej [Szwat-Gyłybowa 2005: 191]. W wymianie dóbr symbolicznych¹³ uczestniczy również tytułowa bohaterka dramatu *Doktor Faustyna*, próbująca podważyć ikoniczność wyobrażeń na temat kobiecości, ale też wspomnianych, utrwalonych wzorców na temat barbarzyńskich Bałkanów, których jest dzieckiem. Owa wymiana dóbr jest próbą udrożnienia kanałów komunikacji między odrębnymi i zamkniętymi światami: męskości i kobiecości, rozumu instrumentalnego i postrzegania natury jako źródła. W tym sensie obie bohaterki wyposażone są w atrybuty *trickstera*, wzorowanego na mitologicznym Hermesie, patronie włóczęgów, kupców i złodziei. Podróżujący między światem bogów i ludzi *trickster* pełni rolę pośrednika między kilkoma sferami, nie należąc zarazem do żadnej z nich [Dudek 1998a: 9–19; 1998b: 35–41; Sieradzan 2007: 95–103].

Faustyna i Smaraida, których rolą jest pośredniczenie między różnymi sferami władzy, a tym samym podważanie jej obiektywnego charakteru, są bohaterkami wykorzenionymi. Toteż w ich konstrukcji istotną rolę spełnia zarówno żywioł chtoniczny, jak i symbolika solarna. Eksterioryzacją tych symboli są postaci Męża oraz Przyjaciela Faustyny, uosabiające kolejno żywioł dionizyjski oraz apoliński:

„МЪЖЪТ. Идвам направо от земята. Ще вляя в кръвта ти пролетна мъзга, ще разцъфтиш свежа и млада... (Поправя се сконфузен.) Ти си млада и свежа, но... Ще потече във вените ти слънчев сок. Омайно биле ще те стори привлекателна, неотразима. Ще те срещне с любовта – черноземна, топла, страстна. [...] ПРИЯТЕЛЯТ (побързва да приземи патоса). Долитам оттам... нося вибрациите на ония далечни двойни звезди, на които вие сте посветила безсънните

¹³ Odwołuję się tu do pojęcia „kapitału symbolicznego” Pierre’a Bourdieu, według którego zamknięte grupy tworzą w trakcie długotrwałych procesów własny zbiór dóbr symbolicznych, mogących być przedmiotem wymiany z innymi grupami bądź argumentem w tworzeniu różnego rodzaju układów typu podrzędność/nadrzędność [por. Bourdieu 2006: 81, 157, 236 nn.].

си нощи в астрономическата обсерватория. Ще облъча духа ви с най-фините астрални еманации” [Димитрова 1999b: 32–33].

W dramacie *Doktor Faustyna* dochodzi do personifikacji porządku ziemi i nieba. Wyrazicielem pierwszego jest postać Męża, który kusi bohaterkę obietnicą przywrócenia piękna i sił witalnych, życia pełnego namiętności i uciech doczesnych. Z kolei Przyjaciel uosabia „astralne emanacje”, „najczystsze światło”, unieśmiertelnienie Faustyny dzięki sławie, w której zdobyciu może jej pomóc. Zarówno w dramacie *Bogomiłka*, jak i *Doktor Faustyna*, przewija się – obecny także w innych utworach Dimitrowej – motyw solarny. W bułgarskiej kulturze ludowej Słońce odbierane jest jako przyjazne, a zarazem niebezpieczne, zwłaszcza dla kochanych przez nie kobiet. Tytułowa bohaterka dramatu *Bogomiłka*, decydując się odwzajemnić miłość Słońca, zostaje skazana na samotność, ale Słońce staje się również jej sprzymierzeńcem, wprowadza swoją ukochaną w tajemnice przyrody, ziołolecznictwa i jasnowidzenia [Szwat-Gyłybowa: 179]. Podobna symbolika Słońca jest przywołana w ostatniej scenie dramatu *Doktor Faustyna*, kiedy to mrok nocy zostaje rozproszony przez wschód Słońca i wtargnięcie jego światła do ciemnego mieszkania.

W przypadku bohaterek naznaczonych dotknięciem Słońca wyjątkowość, jaką zostają w ten sposób obdarzone, objawia się w postaci okalającej je aureoli, świetlistej aury. Bogomiłka zostaje ostatecznie rozświetlona w sposób tragiczny przez ognisty stos, na którym ją spalono, natomiast Faustyna staje się światłem po podpisaniu paktu: otrzymuje nie tylko młodość, ale – jak czytamy, jest: „цяла извътре облъчена от някакво озарение” [Димитрова 1999b: 44]. Kolejną obietnicą, jaką kusi bohaterkę Mefistofeles, jest motyw „słonecznego soku” (слънчев сок), który ma płynąć w jej żyłach zamiast krwi, jeśli tylko Faustyna zdecyduje się podpisać pakt. Dimitrowa przywołuje tu modernistyczną koncepcję lucyferyzmu, zgodnie z którą Lucyfer to, inaczej niż związany z siłą destrukcji i śmierci Antychryst, dawca światła [Ward, Steeds 2008; Davidson 1998]. Autorka wykorzystuje – popularne w polskim modernizmie, m.in. w twórczości modnego w swoim czasie w Bułgarii Stanisława Przybyszewskiego [Dąbek-Wirgowa 1963: 251–283] – koncepcje podmiotowości, zgodnie z którymi Lucyfer posiada moc kreacji, obdarza podmiot siłami twórczymi.

Z kolei żywioł chtoniczny, związany z pokusą ziemskich rozkoszy, zostaje w obu utworach potraktowany w odmienny sposób. Bogomiłka, po-

dobnie jak Hypatia z Aleksandrii, decyduje się na życie w czystości, choć nie w cielesnej ascezie. Nosi białą koszulę, w której zresztą ginie na stosie, ale jednocześnie cechuje ją dionizyjska witalność: taniec o porannej rosie, śpiew, życie zgodne z cyklicznym rytmem natury. Nie bez przyczyny Dimitrowa obrała konwencję pseudo-misterium, nieznanego w Bułgarii gatunku średniowiecznego, mającego źródła w greckich obrzędach eleuzyńskich, związanych z sięgającym XV w p.n.e. kultem bogini Demeter i Dionizosa. Inicjacom związanym z kultem miał towarzyszyć śpiew, taniec i recytacje, wtajemniczające w „święty dramat” i pozwalające uczestnikom misterium, bez względu na status społeczny i pochodzenie, dostąpić szczęścia zarówno w życiu doczesnym, jak i po śmierci. Zależnie od miejsca, w jakim się odbywały misteria, cechowało je napięcie między czynnikiem antropomorficznym a erotomorficznym. Karl Kerényi pisze o doświadczeniach towarzyszących uczestnictwu w misteriach eleuzyjskich: „Doznawane tam przeżycia były z gruntu różne: z jednej strony oglądano epifanię boskiej Zjawy, z drugiej ulegano czarowi dramatu erotycznego” [Kerényi 2004: 163]. „Boska Zjawa”, boskość jako taka, jest w dramatach Dimitrowej obecna, choć jednocześnie problematyczna i wyraźnie sprzężona z ciałem i sensualnością doświadczenia świata przez obie bohaterki. „Mój Bóg jest wszędzie” – stwierdza Bogomiłka, przeciwstawiając własnego Boga wizerunkom utrwalonym w zinstytucjonalizowanej wierze, czyli, jak mówi, Boga „pustych form”, „pożłacanego kiczu” [Димитрова 1999a: 69]. W dramacie *Doktor Faustyna* boskość się nie pojawia, zastępuje ją rozbudowany wątek diaboliczny, o którym wspominałam wcześniej, a który związany jest z kreacją głównej bohaterki. Jednocześnie można dostrzec korespondencję między wizją Boga Smaraidy z dramatu *Bogomiłka* a obrazem „człowieka kosmicznego” w dramacie *Doktor Faustyna*, co wyraża się w holistycznej wizji człowieka, postrzeganego jako pełnia podmiotowości. Faustyna decyduje się na podpisanie paktu pod warunkiem, że stawką będzie, nie jak proponowali jej adwersarze, Mąż i Przyjaciel, niebo lub ziemia, ale jedno i drugie:

„ФАУСТИНА. Колеги дяволи! [...] Съгласна съм при едно условие! [...] Подписвам само... двата договора!

ДВАМАТА. Дявол-жена!

ФАУСТИНА. Какъв ти дявол? Това е диалектика! Искам да съчетая земята и небето” [Димитрова 1999b: 36].

Natomiast w dramacie *Bogomiłka*, uśmiercając Smaraidę, Dimitrowa niejako odcina swą bohaterkę od możliwości spełnienia marzeń

o harmonii w świecie ludzi wolnych i szczęśliwych, niezmuszanych do konformizmu w sferze polityki, religii czy obyczajowości. To marzenie, korespondujące z duchem rewolty młodzieżowej z lat sześćdziesiątych, różni nieco Smaraidę od bohaterki drugiego dramatu, która – jako starsza od Smaraidy – swoje widzenie świata uzupełnia dużą dawką sceptycyzmu, dystansu i ironii. Można pokusić się o stwierdzenie, że Faustyna stanowi w dużym stopniu duchowe *continuum* postaci młodej bogomiłki, pokazanej przez Dimitrową jako średniowieczna prekursorka *flower power*¹⁴.

Patronująca wizerunkom obu bohaterek wizja „człowieka kosmicznego” wiąże się z syntezą ciała i ducha, myśli i doświadczenia. W dramacie *Doktor Faustyna* składają się na nią symboliczne role bohaterki jako: kochanki, matki, córki, żony, intelektualistki i astronomki oddanej zgłębianiu tajemnic kosmosu. Podobnie jak w dramacie *Bogomiłka*, boskość wiąże się nie tyle z próbą zdefiniowania jej zewnętrznych źródeł, ile oznacza docieranie do źródłowych form samego doświadczenia. Smaraida dociera tam szlakiem pogańskim, czyli za pomocą bezpośredniego, zmysłowego kontaktu z Bogiem-przyrodą. Tymczasem bohaterka dramatu *Doktor Faustyna* w pierwszej scenie stwierdza „И започни отначало!! [...] Трябва сега наново/ да се родиш от себе си”, co pokazuje, iż projekt podmiotowości wiąże się z przebóstwieniem człowieka jako zdolnego do reprodukowalności i samoodnawialności „ja” [Димитрова 1999b: 14]¹⁵.

2. Zranione uzdrowicielki i wieczna kobiecość

Panteistyczna wizja boskości, osiąganey przez zjednoczenie z kosmosem (Faustyna) czy przyrodą i kosmosem (Bogomiłka), związana jest w obu dramatach Błagi Dimitrowej z symboliką ciała. Kategorie samowystarczalności, samostwarzania, odnawialności czy docierania do źródeł odsyłają do symboliki somatycznej. W dramacie *Bogomiłka* naj-

¹⁴ Na temat pokolenia '68 por. Marcuse 1998; Jawłowska 1975.

¹⁵ Konstrukcją tej sceny Błaga Dimitrowa nawiązuje do *Fausta* Goethego, a właściwie prowadzi grę z *Faustem*. Nie zawiera motywu bicia dzwonów na jutrznię Zmartwychwstania Jezusa. Słyszac dzwony kościelne, Faust zostaje wytracony z przygnębiających rozmyślań, a ich dźwięk przypomina mu dziecięcą wiarę, którą utracił. Faustyna nie zostaje przebudzona, boskie znaki w tekście się nie pojawiają, a jedynie znaki diabelskie.

dobitniejszym przykładem jest jedna z końcowych scen utworu, kiedy bohaterkę odwiedza w więzieniu Wódz bogomiłów, kusząc ją obietnicami symbolicznej nieśmiertelności, wizjami śmierci jako początku wielkiego, ważnego dla przyszłych pokoleń mitu.

„СМАРАИДА: Искам да си бъда волна жена от плът и кръв!

СЪВЪРШЕНИЯ: Народът иска икона! (...) Ти ще станеш икона от иконборчески образ.

СМАРАИДА: Не искам! – опъва се да разкъса въжето – Не искам да ме заковат в рамка на икона като в клетка! Клетница!” [Димитрова 1999а: 114–115].

Bogomiłka przedkłada nad bycie ikoną samo życie w jego cielesnym wymiarze, określane jako życie z krwi i kości. Odrzuca ofiarę z ciała i sprzeciwia się bezsensownemu cierpieniu również w ostatniej scenie dramatu, kiedy już na płonącym stosie decyduje się na śmierć od ukąszenia mądrej żmii-powierniczki, która opasuje jej talię. Wybór bezbolesnej śmierci stanowi manifestację buntu wobec strategii umartwiania ciała, które nie wiążą się u Dimitrowej z obietnicą osiągnięcia wyższego stopnia człowieczeństwa. Aby uwydatnić zintegrowany, cielesno-duchowy aspekt osobowości bohaterki, autorka posługuje się postacią Mnicha. Nieco infantyлізуje wizerunek tego bohatera. Oddający się masochistycznym praktykom Mnich prezentowany jest jako ofiara zinstytucjonalizowanej wiary, która drogę do świętości wiąże z deprecjonowaniem ciała. Bogomiłka jest zwolenniczką dyscypliny ciała, o czym świadczy choćby jej czystość seksualna. Nie popiera jednak umartwiania, co z kolei oddala ją od bogomiłskiej wizji materii, uznawanej za dzieło Szatana. Smaraida rozumie ciało jako narzędzie pełnego obcowania ze światem: „Моят ад и моят рай са тук на земята”, stwierdza bohaterka, traktując ciało i duszę jako integralną całość i sferę kreowania własnej tożsamości: tańcem, zmysłowym odczuwaniem, ekstazą związaną z obrzędami i rytuałami.

W porównaniu z witalistyczną koncepcją ciała zawartą w *Bogomiłce* w dramacie *Doktor Faustyna* ciało staje się kategorią rozmaicie problematyzowaną na kolejnych etapach biografii bohaterki. Przedmiotem paktu z Mefistofelem jest dla niej, podobnie jak dla Fausta Goethego, przywrócenie młodości i dopływ fizycznych sił życiowych. Ale jedność duszy i ciała postulowana w dramacie *Bogomiłka*, w utworze *Doktor Faustyna* ulega wyraźnemu rozszczepieniu. Potęguje to motyw sobowtórów. Sobowtórem Faustyny staje się jej własny obraz – lustrzane odbicie. Lustro – akcesorium zakorzenione w romantycznej dialektyce – jest kilkakrotnie

powracającym w dramacie rekwizytem i poszerza horyzont dialogu głównej bohaterki o rozmowę z samą sobą. Obraz podpowiada Faustynie, że jest rozdwojona, co nasuwać może skojarzenia z rozdwojeniem bohatera faustycznego. Pragnąc wszystkiego, czyli przeniknięcia boskich tajemnic, Faust musi się rozdzielić – a Mefistofeles to obraz tego rozdwojenia. Bez jego pomocy Faust nie byłby w stanie zrealizować swoich wielkich wizji przemiany – wewnętrznej, fizycznej, jak i realizacji wielkiego planu uszczęśliwienia ludzkości¹⁶. W dramacie Dimitrowej pogłębia się duchowa dezintegracja bohaterki, rośnie liczba sobowtórów. Raz jest to Mefistofeles, czyli upostaciowiona podświadomość Faustyny, innym razem Obraz w lustrze. Każdy z partnerów dialogu (będącego w istocie monologiem wewnętrznym) ujawnia konflikt pragnień bohaterki: każąc jej chcieć wszystko, wskazuje zarazem na niemożność i ograniczenia związane z realizacją marzeń, planów, ambicji. Z nagromadzenia głosów podświadomości i sobowtórowych odbić, z napięcia zrodzonego w wyniku konfliktu sprzecznych dążeń, rodzi się ironia, której bohaterka używa jako maski. Postawa ironiczna pozwala bohaterce grać – przed sobą, Mefistofeilesem i lustrzanym odbiciem – kolejne role i mieć do nich dystans. Przykładem jest scena paktu z Mefistofeilesem:

„МЪЖЪТ: Тук моля, договарящо лице. Ето химикалка.

ФАУСТИНА: (посяга към ножа на масичката, за да разреже вените си). Чакай-те, искам с кръв, да се спаси традицията!

ПРИЯТЕЛЯТ: (изпреварва я и грабва ножа) Няма нужда! Писалката ми е с червен химикал!” [Димитрова 1999b: 39].

Motyw krwi, który – jak wcześniej pisałam – w dramacie *Bogomilka* wystąpił jako składowa metafory życia, w dramacie *Doktor Faustyna* pozostaje pustym znakiem, nic nie znaczącą aluzją do historii Fausta: zdaniem Mefostofelesa substytutem krwi może się stać czerwony atrament. Rozpacz bohaterki, która przystępuje do paktu, a zarazem zdaje sobie sprawę z tragizmu swojej decyzji (sięga po nóż), zostaje skutecznie rozbrojona replikami Mefistofelesa, pozbawiona patosu, jej ładunek tragiczny ulega rozproszeniu. Ironia jest dla bohaterki Dimitrowej błogosławieństwem, ale zarazem stanowi jej przekleństwo.

¹⁶ Problem rozdwojenia bohatera i związanej z nim odpowiedzialności za ofiary w wielkich projektach uszczęśliwiania ludzkości porusza Marshall Berman w swoim eseju „*Faust*” *Goethego: tragedia rozwoju* [Berman 2006: 47–112].

stwo, powoduje bowiem oddalenie od świata, samotność i wyobcowanie¹⁷.

Ironia nie chroni bohaterki przed cierpieniem. Cierpienie Faustyny zostaje ukonkretnione, odcisnięte w ciele w postaci ran, które nosi. Cierpienie i rany w tym wypadku są Dimitrowa wartościuje pozytywnie. Posługując się metaforą rany jako oka, wskazuje na konstruktywny aspekt cierpienia, pomagającego czuć więcej i doświadczać świata w bardziej pełny sposób:

„Всяка моя нова рана
е едно отворено око,
през което аз проглеждам,
за да видя
в нова и по-ярка светлина
света необозрим...”
[Димитрова 1999a: 105].

Twórcze przepracowanie bólu, które staje się udziałem Faustyny, odsyła do ważnego archetypu rany i „zranionego uzdrowiciela”, związanego z postacią mitologicznego Chirona. Obdarzony nieśmiertelnością centaur, zrodzony ze związku boga Kronosa i nimfy Filyry, wyróżniał się mądrością i znał tajniki sztuki uzdrawiania. Podwójna, bo zwierzęca i boska natura centaury, stanowi archetypowy model przezwyciężania własnych ograniczeń (natura zwierzęca) w imię wznoszenia się ku doskonałości, czyli tego, co boskie. Droga do owej doskonałości wiedzie jednak poprzez zwierzęcą naturę, której Chiron się nie wyrzeka, ale która jest zintegrowana z jego boskimi atrybutami dobroci i mądrości. Chiron zyskuje wiarygodność dzięki temu, że jest nosicielem rany. Przypadkowo ugodzony zatrutą strzałą Heraklesa, zostaje skazany na wieczne męki, bo – choć potrafi uzdrawiać innych – nie jest w stanie pomóc samemu sobie. Umiera, kiedy bogowie wysłuchują jego prośby o odebranie przywileju nieśmiertelności¹⁸.

Pisząc o „zranionych uzdrowicielkach” – a do nich należy bohaterka *Bogomilki* – Dimitrowa wspiera się nie tylko na archetypowym

¹⁷ Na temat ironii por. Łaguna 1982; Głowiński (red.) 2002; Szturc 1994; Rorty 2009.

¹⁸ O motywie „zranionego uzdrowiciela” w kontekście problemu kapłaństwa i kapłana, pisał Henri J.M. Nouwena w książce *Zraniony uzdrowiciel: kapłan we współczesnym świecie* [Nouwena 1994]. O „zranionym uzdrowicielu” por. też numer tematyczny „ALBO albo, Inspiracje Jungowskie. Zraniony Uzdrowiciel” 1997, nr 3–4.

wyobrażeniu Chirona, ale i na bogatym zapleczu, jaki motyw uzdrowiciela posiada w jej rodzimej tradycji. Znachor czy uzdrowiciel, w którego wizerunku akcentowany jest element ludowej mądrości, a zarazem wiedzy tajemnej, to kolejna z bułgarskich konkretyzacji maga. W jednym z esejów Dimitrowa próbuje określić rolę i miejsce uzdrowiciela w bułgarskiej tradycji. Jak wskazuje tytuł *Лечителят – най-древният български мит* (*Uzdrowiciel – najstarszy mit bułgarski*), autorka decyduje się przydzielić uzdrowicielowi poczesne miejsce w panteonie ważnych figur zbiorowej wyobraźni Bułgarów:

„Наричан знахар, билкар, баяч, маг, магьосник, той притежава от рождение висша сила да изцелява от болести, да избавя от телесни и душевни мъки. Той е бил всепризнат мъдрец на селото и миналото, давал е спасителни съвети и помощ на мало и голямо. Живеел е отшелнически в най-близкото общение с растения, животни, лековити води, билки. [...] А лечебните си умения е пазел в дълбока тайна и си отнасял в гроба. Смятало се е, че ако я разкрие на другите, тя ще се изгуби” [Димитрова 1996: 257]¹⁹.

Pojęcia maga, czarodzieja, znachora i uzdrowiciela traktuje Dimitrowa synonimicznie, stawiając w jednym rzędzie porządek symboliczny i praktyczny, abstrakcyjne uogólnienie i konkret. Uzdrowiciel spełnia rolę zarówno lekarza ciała, jak i duszy. Przywołując figurę uzdrowiciela, autorka odwołuje się do sposobu, w jaki funkcjonuje ona w bułgarskiej tradycji. Mit ten znajduje się w opozycji zarówno do intelektualnego, jak i do religijnego kontekstu chrześcijańskiego, a wiąże się z narracją o pogańskich korzeniach Bułgarów. Na jego kształt silnie wpłynęła herezja bogomilska. Dzięki wiedzy, którą posiada, uzdrowiciel zyskuje wyjątkowość, staje się postacią pograniczną, bo jest depozytariuszem tajemnic dostępnych tylko wybranym. W cytowanym wyżej eseju i w dramacie *Bogomilka* Dimitrowa konsekwentnie demokratyzuje postać uzdrowiciela, czyniąc go ludowym bohaterem. Smaraida uzdrawia, jak sama mówi, prosty lud (to też znak, że nie uznaje się za jego część), który w zamian darzy ją czcią i miłością: „[...] обаче простият народ я тачи и върви по нея със зяпнали уста” – stwierdza Car w rozmowie z Mnichem, ubolewając nad uwodzicielską mocą Smaraidy, wokół której gromadzą się tłumy [Димитрова 1999a: 17]. Natomiast ani Carowi, ani też Doskonałemu, przywódcy bogomilów, nie udaje się zdobyć zaufania ludu, co staje się

¹⁹ Na temat motywu maga i uzdrowiciela w kulturze bułgarskiej por. Szwat-Gyłybowa 2001: 121–126.

jedną z przyczyn ich niechęci do obdarzonej charyzmatyczną osobowością bogomiłki.

Współlistnienie pragmatycznego oraz symbolicznego wymiaru postaci uzdrowiciela pojawia się również w eseju Dimitrowej. Co prawda autorka nazywa go mitem, ale zarazem przywołuje konkretnego, rzeczywistego człowieka – Petyra Dimkova, któremu esej jest poświęcony. Ten współczesny autorce znachor, stosujący metody medycyny naturalnej, miał – wedle słów samej Dimitrowej – uratować jej życie, pomagając wyjść z choroby nowotworowej. Działo się to, warto dodać, w połowie lat siedemdziesiątych, czyli w okresie, kiedy Błaga Dimitrowa pracowała nad dramatem *Bogomiłka*²⁰.

Posłannictwo uzdrowicielki w dramacie *Bogomiłka* wzbogaca motyw rany i cierpienia, które staje się udziałem głównej bohaterki. Rana otwiera się przez miłość. Uczucie, jakim Smaraida obdarza Mnicha, pomaga odkryć nieznane jej dotąd obszary ludzkiego doświadczenia, a jednocześnie czyni bezbronną, podatną na zranienie. Dimitrowa dokonuje hierarchizacji ran, dzieląc rany na fałszywe i autentyczne. Nosicielem tych pierwszych jest Mnich, na którego dłoni widnieje ślad po przypalaniu świecą, a nosicielkami ran żywych, autentycznych, konsekwentnie są u Dimitrowej kobiety – główne bohaterki obu dramatów (Faustyna, Bogomiłka).

W omawianych dramatach Błagi Dimitrowej uzdrowicielska moc byłaby więc zarezerwowana dla kobiet. Jej praktyczny wymiar, sygnalizowany w utworze *Bogomiłka* (bohaterka-znachorka), otrzymuje dodatkową nadbudowę w dramacie *Doktor Faustyna*. Pojawia się tu zbawczy aspekt kobiecości. Kobieta – według Dimitrowej – posiada szczególną misję w dziejach świata, potencjał mogący doprowadzić do jego reintegracji:

„ФАУСТИНА (...) Мъжкият ‘Човек’ се гордее със способността да се раздвоява и съсредоточава: когато е учен, той е само учен, надмогнал интимния си свят... [...]

МЪЖЪТ (насмешливо). А женският ‘Човек’ какъв, каква, какво ще бъде?

ФАУСТИНА Няма да има такъв! Точно това раздвоение ще преодолее жената. И ще внесе в съдържанието ‘Човек’ цялостност, неотделимост на интимния от общия свят, на земното от духовното. Ученият няма да забравя, че е родител, когато прави своето откритие. И политикът, и генералът също” [Димитрова 1999b: 97].

²⁰ Z pomocy Dimkova korzystała duża część elit bułgarskich.

Uosobiona w kobiecie nowa wizja człowieczeństwa miałaby być próbą pogodzenia czy przynajmniej udrożnienia kanałów między różnymi sferami ludzkiego istnienia. W tej swoistej koncepcji *coincidentia oppositorum* Dimitrowa oddała się od pierwowzoru maga-Fausta, zwłaszcza przez wyraźną obecność w kreacji bohaterki elementu natury jako uzupełnienia męskiego świata instytucji i Historii. O pogardzie Fausta wobec natury lub – w najlepszym razie – obojętności wobec niej pisał Włodzimierz Szturc, stwierdzając, że ma ona swoje źródła w romantycznej filozofii niemieckiej – zwłaszcza Fichtego – przeciwstawiającej naturze człowieka i Historię [Szturc 1995: 30]. Natomiast Faustyna, podobnie jak bohaterka dramatu *Bogomilka*, jest bliska koncepcji natury jako źródła. Mimo że intelektualnie Faustyna zadomowiona jest w świecie Historii i czasie linearnym, to biorąc pod uwagę samoodnawialność bohaterki, nazywającej siebie feniksem, który wstanie z popiołów, Faustyna bliska jest koncepcji czasu cyklicznego. Obrazuje to zwłaszcza fraza „и започни отначало...”, otwierająca utwór i pojawiająca się refrenowo w dalszych częściach:

„Поэми си дълбоко дъх!
Всичко е свършено.
И започни отначало!
Чак сега го разбираш:
[...] Трябва сега наново
да се родиш от себе си”
[Димитрова 1999b].

Także w tym dramacie widać echa ważnej dla Dimitrowej filozofii Rousseau, choć nie jest to tak jednoznaczne jak we wcześniejszych powieściach autorki, zwłaszcza w *Podróży do siebie samej*. Przesunięcie światopoglądowe, widoczne również w zmianie inspiracji filozoficznych, zaakcentuje potem Dimitrowa w jednym z esejów z lat dziewięćdziesiątych *Прозренията на Жан Жак Русо и неизвестното*:

„Обикновено този, който е роден по-късно, е по-млад от родения след него. Но спрямо тебе, Жан Жак, аз се чувствавам по-стара и по-изтощена” [Димитрова 1996a: 154].

Nazwisko Rousseau staje się synonimem młodzieńczego snu, ukazuje też niemożność dotarcia do czystych źródeł w postaci natury, „wspólnego języka”. Pojawia się raczej jako tęsknota za prostszym, mniej złożonym światem, a nie jako próba jego odzyskania.

Stąd też koncepcje Rousseau, które nadal mają dla Dimitrowej urok, ale wydają się jej odrobinę naiwne, wzbogaca autorka o pojęcia ze słownika człowieka ponowoczesnego. Wykorzystując kategorie z porządku aksjologicznego, metafizycznego i naukowego, tworzy Dimitrowa swoistą koncepcję, w której wiara w hegemonię i humanizm nauki – zwłaszcza fizyki i astronomii – łączy się ze świadomością bezradności tych dziedzin wobec podstawowych pytań, jakie ludzkość stawia sobie od stuleci. Wydaje się, że Dimitrowa pozostaje w swoich inspiracjach bliska koncepcjom neognozy, nazywanej też gnozą z Princeton, mającej niewiele wspólnego z potocznym zainteresowaniem gnozą i praktykami ezoterycznymi²¹. Do neognostyków należy krąg uczonych z Princeton: astronomów, fizyków, psychologów i biologów. Od tradycyjnej gnozy różni neognozę odcięcie się od mitologicznych wizji kosmosu, wiedzy objawionej, alegorycznego odczytywania ksiąg świętych, nie postuluje też form zinstytucjonalizowanej religijności. Nauka jest związana ze sferą Ducha, poszukiwaniem „kosmicznej świadomości”, jednak neognoza nie jest religią. Zadaniem nauki według neognostyków jest docieranie do różnych warstw świadomości (indywidualnej, organicznej, molekularnej, gatunkowej itd.), które się ze sobą nie komunikują. Odkrycie i możliwość zintegrowania tych poziomów świadomości ma służyć lepszemu poznaniu siebie, świata, zdobyciu uniwersalnej świadomości.

Podobnie jak neognostycy, bohaterka Dimitrowej zawierza nauce, ale nauce wyższego stopnia, uduchowionej bądź przetransponowanej, zdolnej doprowadzić do połączenia człowieka z Duchem kosmicznym, a nawet do uzyskania zbawienia. Dimitrowa stanowczo odcina się od dziewiętnastowiecznego, mechanicystycznego ujęcia nauki, opartego na scjentyzmie i materializmie²². W ten sposób alternatywą dla zagrożonej tożsamości staje się w *Doktor Faustynie* teoria cząstek elementarnych. Faustiańskie „chwilo trwaj”, ujęte w ramy dwudziestowiecznej nauki, zyskuje nowe znaczenie:

²¹ Por. termin „gnoza z Princeton” w: *Encyklopedyczny przewodnik* 1996: 129–131.

²² Zgodnie z formułą neognostyków, że kosmos jest wzorzystą tkaniną, którą nauka opisuje, ale z „lewej strony”, należy zmienić stosunek do nauki, by ową „prawą stronę” zobaczyć. Mechanicystyczna dziewiętnastowieczna wizja nauki, przyjmując rozdzielną naturę ducha i materii, obiektywnego i subiektywnego, przeciwstawianie świadomości rzeczom, skazana była na widzenie tylko „lewej strony” tkaniny. „Strona prawa”, o której pisze Raymond Ruyer, francuski propagator nowej gnozy, stała się nauce dostępna dopiero w XX wieku, dzięki m.in. odkryciom mikrofizyki Maxa Plancka, kosmologii Einsteina, embriologii, etologii porównawczej. Pozwoliły one na sformułowanie podstawowej tezy neognostyków, dotyczącej kreacyjnej roli Ducha, rozumianego jako „kosmiczna świadomość” ustanawiająca materię. Por. *Encyklopedyczny przewodnik* 1996: 130.

„[...] в микросвета няма време. Мигът може да бъде разтеглив до безкрайност, повторим до вечност. Безкраен! За такъв договор подписах договорите!” [Димитрова 1999b: 138].

Zbawczy aspekt nauki polegałby zatem na uczynieniu z niej narzędzia poznania dzięki docieraniu do nieznanych dotąd poziomów istnienia (świadomość gatunkowa, organiczna, ale też na przykład molekularna, przez co pojęcie podmiotu zyskuje zupełnie nowy status). W swoich poszukiwaniach astronomicznych Faustyna skupia się na pytaniu o życie na innej planecie, próbując odnaleźć zwierciadło dla planety Ziemia. Podkreślanie misyjnego charakteru poszukiwań bohaterki ukazuje również humanistyczny wymiar nauki, którego jest zwolenniczką.

Koncepcja uduchowionej nauki, jaka pojawia się w dramacie *Doktor Faustyna*, byłaby zatem uwspółcześnioną reinterpretacją motywu uzdrowicielki-bogomiłki. Obie te koncepcje różni nie tylko zestaw akcesoriów dostępnych obu bohaterkom, ale i stopień oddalenia od źródła natury. To odezwanie widać wyraźniej w konstrukcji Faustyny, której tożsamość jest o wiele bardziej sproblematyzowana aniżeli obraz bogomiłki, mający wiele wspólnego z niewinnym Rousseau'skim dzieckiem natury²³. Tak czy inaczej, kontynuatorką dzieła średniowiecznej bogomiłki czyni Dimitrowa Faustynę.

Pojęcie natury wiąże się z koncepcjami wiecznej kobiecości, które w obu dramatach Dimitrowa określa podobnie. Jej idea wiecznej kobiecości koresponduje z jungowską psychologią twórczości. Odwołując się do „królestwa Matek”, mocy zdolnej do samostwarzania i reprodukcji sił świata, Jung wiązał twórczość z kobiecością [Jung 1976: 400]. Motyw Matek pojawia się również w *Fauście* Goethego: bohater nie posiada wewnętrznego źródła kreacji, musi odbyć wędrówkę do Matek, prażródła bytu, aby zasilić się ich twórczą mocą. Natomiast bohaterkom Dimitrowej ta moc jest przypisana niejako z natury.

²³ Na temat koncepcji podmiotowości Rousseau w kontekście pojęcia samotności z jednej, a wizji wspólnoty z drugiej strony pisał Bronisław Baczko, w którego pracy widoczne jest odejście od upraszczających analiz koncepcji francuskiego filozofa. U Rousseau samotność jest, zdaniem Baczki, drogą do osiągnięcia samowiedzy, która z kolei prowadzi do odkrycia metafizyczno-moralnego porządku. Samotność jest metodą, konkurencyjną przede wszystkim względem kartezjańskiego wątpienia, umożliwiającą uzmysłowienie prawdy: „Myślę, więc jestem” zostało zastąpione „czuję, więc jestem”. Interpretacje Baczki są mocno osadzone w społeczno-politycznym nurcie myśli francuskiego filozofa. Baczko pokazuje tę myśl w swojej antynomiczności: na skrzyżowaniu filozofii antropocentryczno-indywidualistycznej, a zarazem pretendującej do stworzenia szeroko zakrojonego projektu wspólnoty [Baczko 2009].

Pozbawiając swoich męskich bohaterów imion (w *Doktor Faustynie* jest to Mąż i Przyjaciół, ale też: Laureat Nagrody Nobla, Okularnik itd., a w *Bogomilce*: Doskonały – wódz bogomiłów, Lewak, Prawy, Dwojaki) i redukując ich wizerunek do kilku, zwykle ośmieszających, cech, Dimitrowa antagonizuje świat kobiet i mężczyzn. Mężczyźni bywają prymitywni; niezależnie od statusu społecznego i wykształcenia zwłaszcza pociągają ich władza i nierzadko cechuje wybujała seksualność (scena konferencji międzynarodowej w dramacie *Doktor Faustyna*, podczas której światowe sławy nauki – oczywiście mężczyźni – wertygują czasopisma pornograficzne, strojąc sobie jednocześnie żarty z Faustyny, jedynej kobiety na konferencji). Skoro męscy bohaterowie w obu dramatach bywają zepsuci, pochłonięci walką o wpływy, utożsamiani z negatywnie wartościowanym światem – również symbolicznej – władzy²⁴, to odpowiedzią na świat pustych, męskich form jest wieczna kobiecość.

W apoteozie kobiecości, jakiej dokonuje Dimitrowa, widać wyraźne inspiracje europejskim, zwłaszcza zaś polskim (ale i niemieckim) romantyzmem, co zresztą autorka podkreślała w swoich esejach. Jako tłumaczka dzieł Adama Mickiewicza na język bułgarski miała okazję bardzo dobrze poznać polską literaturę romantyczną. Długie lata przygotowywała się do przekładu *Pana Tadeusza*, wydanego w 1959 r. Studia nad polskim romantyzmem, konieczne przy tłumaczeniu eposu Mickiewicza, odcisnęły piętno na późniejszej, dramaturgicznej i prozatorskiej twórczości Dimitrowej, na pewno zaś na wizjach kobiecości, jakie pojawiają się w jej utworach. To wiązało się z kobiecym aspektem epoki romantycznej, o której pisała m.in. Maria Janion: „Nowa uczuciowość, która legła u podstaw zarówno nowożytnej rewolucji, jak i romantyzmu, jak i dalszych rewolucji oraz odrodzeń romantyzmu, ta nowa uczuciowość była określana jako ‘kobieca’” [Janion 2006a: 21]. Stwierdzając pojawienie się w literaturze romantycznej nowego modelu kobiecości – „kobiety szalonej”, „kobiety transgresyjnej”, Maria Janion mówi o konieczności wytworzenia nowego języka: dyskursu „innego”, „inności”, kultu lub egzorcyzmu. Sama kobiecość staje się ambiwalentna: jest anielska, ale i diabelska, stanowi obiekt kultu i wywyższenia, a zarazem podejrzewana jest o paktowanie z demonicznymi siłami natury [Janion 2006a: 22–23].

Dimitrowa kreuje obie swoje bohaterki, wykorzystując ten rodzaj romantycznej ambiwalencji i nadając im cechy nie zawsze świadomych

²⁴ Na ten temat por. Bourdieu 2004.

swojej potężnej siły, ale jednak *femmes fatales*. Bogomiłka Smaraida jest przykładem kobiety „anielskiej” dzięki swojej duchowej szlachetności i zachowaniu dziewictwa. Jednocześnie w oczach mężczyzn jest kobietą diaboliczną, która rzekomo posiada zniewalającą ich moc. Zwraca na to uwagę Car, który ostrzega Mnicha, aby miał się na baczności przed niebezpieczną siłą kobiecości:

„Жена – жив огън!
Жена – жар-пожар!
Жена – жягуар!”
[Димитрова 1999а: 25–26].

Tę ambiwalencję kobiety wyklętej i anioła jeszcze wyraźniej widać w dramacie *Doktor Faustyna*, gdzie Dimitrowa wprost nazywa swoją bohaterkę aniołem, by innym razem określać ją jako „wcielony diabeł”:

„МЪЖЪТ (играе отчаяно на семейна сплотеност). На жена ми се дължи всичко! Макар и заета с научна работа, Фаня поддържа домашния мир. Жертвала е успехи, пътешествия, здраве, красота – стъпвала е на пръсти, ставала е мека като памук – само да не се счупи стомната и да не изтече живата вода...” [Димитрова 1999b: 93].

Natomiast w poniższym i kilku innych fragmentach utworu można przeczytać o diabelskich atrybutach Faustyny:

„ФАУСТИНА. Но и аз станах дявол! Всеки може, стига да поиска! (Нещо дяволско проблясва в нея. (...)) Смее се дяволски” [Димитрова 1999b: 48].

Różne oblicza Faustyny są wyrazem przekraczania, buntu wobec norm narzucanych przez umowę społeczną. Emancypacyjny i kontestacyjny wątek w modelu wiecznej kobiecości przybliży bohaterki Dimitrowej nie tyle do koncepcji Goethego, co do wizji wiecznej, uwznioślonej kobiecości u Georga Friedricha Daumera. Jak pisze Maria Janion, kobieta u Daumera to anioł, lecz nie w sensie przypisywanej jej łagodności i pokory, a anielskości w ujęciu postnietzscheańskiej koncepcji człowieka²⁵. Bo-

²⁵ Daumer powołuje się na takie postaci, jak George Sand, Bettina von Arnim, Rahel Varnhagen, które stanowią dla niego przykład kobiety wyzwolonej, silnej, a zarazem na nietzscheański sposób „anielskiej” [Janion 2006a: 42–43]. Faustynie bliżej właśnie do tych figur kobiecości, niż do wizji Sophii – Bożej Mądrości z dzieł Dostojewskiego (np. Sonia ze *Zbrodni i kary*) czy Goethego (Małgorzata z *Fausta*). Te ostatnie również cechuje wspomniana ambiwalencja kobiety-anioła i kobiety-dziwki, ale są one w sposób wyraźny odgródzone od męskiego świata. Stają się jego zbawczyniami, ale w innym sensie niż Faustyna, która od początku

haterki Dimitrowej, reprezentując model kobiecości silnej i niezależnej, wpisują się w ten uwspółcześniony model. Nietzscheańskość, rozumiana jako zgoda na bycie w świecie tu i teraz oraz jako afirmacja dionizyjskiego modelu istnienia, odrzucenie metafizyki, religii oraz wiara w wolność duszy, przejawia się w ich przypadku w kontestacji, w odwadze samodzielnych wyborów ideowych, niekiedy zaś w pogardzie dla usztywnionych struktur władzy czy religii.

W przeciwieństwie do Sophii – Bożej Mądrości, która w finale *Fausta* Goethego objawia się jako wcielenie protestanckiej Łaski, wieczna kobiecość u Dimitrowej występuje w postaci świeckich zamienników. Jest to na przykład stos, na którym ginie bogomiłka, dając wyraz swoim przekonaniom. Natomiast w dramacie *Doktor Faustyna* idea wiecznej kobiecości pojawia się w czysto estetycznym wymiarze: kiedy kończy się noc, nadchodzi wschód słońca, które rozświetla mieszkanie Faustyny i przepędza równocześnie mroczny cień Mefistofelesa.

3. Bałkańska *femme savante*

W znanej pracy *Balkany wyobrażone* Maria Todorova pisze: „W przeciwieństwie do innych narodów bałkańskich Bułgarzy mają udział we wszystkich frustracjach wiążących się z tożsamością bałkańską, ale jako jedyni traktują ją bardzo poważnie. Być może dlatego, że pasmo Bałkanów leży w całości na ich terytorium. W żadnej z literatur bałkańskich nie znajdziemy tylu pochwał Bałkanów co w literaturze bułgarskiej. A w żadnej innej nie nabierają one cech podmiotu” [Todorova 2008: 124].

Szczególne znaczenie Bałkanów jako ważnej figury zbiorowej wyobraźni wiązać się może z faktem, iż góry Bałkanów znajdują się na obszarze Bułgarii i częściej niż w innych kulturach regionu stają się obiektem estetyzacji w literaturze oraz w refleksji humanistów²⁶. Potrzeba

kontestuje męski świat. Jej celem jest nie tyle odkupienie świata, co apoteoza kobiecości jako takiej, wskazanie na niedostrzeżony dotąd potencjał kobiecości jako źródła, zasobów wartości w świecie cierpiącym na głód źródeł, w kulturze ich wyczerpania.

²⁶ Z jednej strony mamy bowiem „bałkańską” materię w realnej przestrzeni (linie lotnicze „Balkan”, agencja turystyczna „Balkantourist”, modny hotel „Sheraton-Balkan” w Sofii, przemysł płytowy „Balkanton” itd.), z drugiej – prężne studia bałkanistyczne w Bułgarii [Todorova 2008: 127–129].

stworzenia narracji o przestrzeni narodowej sprawiła, że mógł się pojawić jeden z wielkich bohaterów kultury bułgarskiej, tzw. *homo balkanicus*. Jest określany zwłaszcza za pomocą kategorii przestrzennych, jako: „człowiek na skrzyżowaniu dróg”, „człowiek na rozdrożu”, ale również jako człowiek będący w drodze lub na pograniczu.

Im bliżej współczesności, tym bardziej pozytywny obraz Bałkanów – jako synonimu Ojczyzny czy przestrzeni-sprzymierzeńca walki wyzwolenczej – rozmywa się i staje ambiwalentny²⁷. Jedną z głównych przyczyn końca kariery Bałkanów, jaką przeżyły w XIX wieku, stają się procesy modernizacyjne i konfrontacja z rozwiniętą kulturowo i cywilizacyjnie Europą, która, często wyobrażona, staje się wyzwaniem i wzorem, do którego należy dążyć. Bałkany, co zrozumiale, uzyskują status przestrzeni gorszej, zacofanej.

Refleksja na temat tożsamości człowieka Bałkanów pogłębia się, również na gruncie bułgarskim, pod koniec XX wieku, na co nie bez wpływu pozostawały wydarzenia związane z wojną w Jugosławii. Wojna odnowiła w dużym stopniu negatywne stereotypy na temat Bałkanów, przyczyniając się zarazem do stworzenia kolejnych biegunowych wyobrażeń, w których Bałkanom znowu zostały przypisane wartości ujemne. Jedno z najczęstszych zestawień dotyczyło kategorii Europy Środkowej. Jako przestrzeń „aksamitnych” rewolucji i pokojowego rozwiązywania problemów miała być przeciwstawieniem tzw. kotła bałkańskiego, w którym od wieków trwały krwawe, bratobójcze walki²⁸. W najnowszą dyskusję

²⁷ O tym pisze Maria Todorova. Wyobrażenia Bałkanów w przeszłości, zwłaszcza podczas odrodzenia narodowego i walk narodowowyzwoleńczych, mają wydźwięk zdecydowanie pozytywny (dla Czintułowa, Botewa, Wazowa Bałkany są symbolem walki o wolność; u Penczo Slawejkowa to synonim Ojczyzny, natomiast Petyr Mutaftczijew w latach dwudziestych XX wieku dowodził znaczenia pasma górskiego Bałkanów dla zachowania państwowości bułgarskiej w średniowieczu), ale im bliżej współczesności, tym częściej wygrywa negatywny wizerunek Bałkanów – w literaturze i prasie bałkańska tożsamość zestawiana z europejskością jest często określana jako zacofana, zaściankowa i odporna na modernizację [Todorova 2008: 124–129].

²⁸ Kształtowane przez wieki wyobrażenia na temat tzw. kotła bałkańskiego miały różne podłoże. Jak pisze Lilla Moroz-Grzelak, bazą polskich wyobrażeń o Półwyspie Bałkańskim były obrazy zawarte w prasie. Do początku XX wieku pojęcie „kocioł bałkański” wiązało się przede wszystkim z wieloletnią wojną Bałkanów, dopiero dwie wojny światowe przydały tej kategorii dodatkową semantykę, związaną z konfliktem, walką, przelewem krwi [Moroz-Grzelak 2007: 169–182].

Jedną z najnowszych refleksji na temat Bałkanów jako figury wyobrażonej jest wydany w Belgradzie tom zawierający teksty 28 autorów poświęcone wyobrażeniom związanym

włączyła się również Błaga Dimitrowa w swojej twórczości literackiej i eseistycznej. W pierwszej połowie lat dziewięćdziesiątych Dimitrowa pisze eseje: *Хомо балканикус на кръстопътя на промените* i *Хомо булгарикус – царят на смените*, jak też tworzy wiele utworów poetyckich o wojnie na Bałkanach. Zamienne użycie określeń *homo bulgaricus* i *homo balkanicus* sugeruje, że oba pojęcia autorka traktuje synonimicznie. Eseje Dimitrowej są próbą określenia tożsamości Bułgara-mieszkańca Bałkanów w nowej sytuacji politycznej i kulturowej. To wspomniany „człowiek na rozdrożu”, ale rozdrożu nowym, otwierającym perspektywę wolności, która powstała po 1989 r. Dimitrowa skupia się głównie na trudnościach i słabych punktach życia duchowego Bułgarów, którzy jako dzieci Bałkanów, jako kwintesencja tego, co bałkańskie, mają spory problem z odzyskaną wolnością – nie wiedzą, jak jej użyć, bo jest czymś dla nich obcym: „Свободата му е връщане към хаоса в някакъв негов сън за щастие [...] А когато сам се завихри в хаоса, свободолюбивият *Хомо балканикус* започва да мечтае за здравата ръка... да наложи най-после ред” [Димитрова 1996: 167].

Źródłem tego chaosu jest świat idei, bo właściwie nie wiadomo, czego człowiek bałkański oczekuje od nowej sytuacji i czy w ogóle ma szansę choćby na powierzchowną zmianę tego, co jest emblematem jego zbiorowej przynależności. Jako „król zmian” *homo balkanicus* ochoczo zmienia symbole narodowe, ustanawia nowych bohaterów, zmienia barwy polityczne, a nawet własny język, ale jego rzeczywistym i wciąż otwartym problemem pozostaje zmiana mentalności, wymagająca pogłębionej refleksji i autoanalizy.

Echa rozważań nad tożsamością bałkańską pojawiają się w dramacie *Doktor Faustyna*. Przywołując wspomniane wyżej, kluczowe figuralizacje tożsamości bałkańskiej Dimitrowa włącza ten temat w nurt szerszych rozważań. Konfrontuje go z europejską figurą bohatera faustycznego. Przy czym ani Europa, ani Bałkany nie są przestrzenią spolaryzowaną, bo w centrum znajduje się bohaterka, którą trudno jednoznacznie zaklasyfikować – dziecko Bałkanów, a zarazem spadkobierczyni europejskiego dziedzictwa intelektualnego. W dramacie Błaga Dimitrowa kilkakrotnie wskazuje na ziemię bałkańską jako przestrzeń wyklętą, opanowaną przez Diabła. W jednej ze scen Mefistofeles wygłasza ironiczną pół-odę do Półwyspu Bałkańskiego, czyli włączony w dramat utwór poetycki:

z kategorią Bałkanów i „bałkanizacji”, również postrzeganym przez pryzmat kategorii takich, jak „europeizacja”, „okcydentalny” itd. [Bjelić 2003].

„На полуострова моето племе
е разделено от граници и войни
на полуплемя в полудържава.
А аз в преходно полувреме,
което трае без край,
все съм създавал полутворба,
все съм живял полуживот.
Тук само смъртта е пълна”

[Димитрова 1999b: 119].

W tym krótkim „utworze w utworze” zastanawia się Dimitrowa nad fenomenem „diabelskiej połowiczności” ziemi bałkańskiej, pokazując bałkańskie zawieszenie między czasem i bezczasem, porządkiem mitu a porządkiem historii. Ukazaną w odzie Mefistofelesa przestrzeń cięć i bruzd można uznać za bałkańską pamięć. Charakterystycznym rysem bałkańskiej geografii symbolicznej są jednak nie tyle same zranienia, co ich specyfika. Choć wyraźne i głębokie, nie są utrwalone raz na zawsze; zależnie od układu sił mogą się zmieniać z dnia na dzień. Stąd właśnie „pół-państwa” czy „pół-narody” na Bałkanach, określające bałkańską przestrzeń symboliczną jako obszar permanentnie niegotowy.

Pół-oda o Półwyspie Bałkańskim jest czytelnym nawiązaniem do trwale obecnych w bałkańskiej metaforze toposów „człowieka pogranicza” i „człowieka na skrzyżowaniu” [Стойнев 1996: 96–119]. Choć te dwa modele bycia w świecie pozornie się wykluczają (granice to w podtekście zamknięcie, izolacja, natomiast rozdroże, skrzyżowanie sugeruje otwartość, wybór, wolność), to w kontekście, o którym pisze Dimitrowa, wydają się sobie pokrewne. Przejściową kondycję człowieka Bałkanów, ów stan wyjątkowy, który stał się codziennością, najtrafniej zdają się wyrażać paradoksy, z czego Dimitrowa zdaje sobie sprawę, pisząc o „wiecznym bałkańskim okresie przejściowym”: „А аз в преходно полувреме, което трае без край...”. Również bułgarscy badacze w refleksji na temat bałkańskiego uniwersum nie stronią z jednej strony od metafor uprzestrzenniających świat idei, z drugiej zaś nie boją się paradoksów. „Bezgraniczne granice” – tak Antoaneta Alipijewa określa strategię ochrony zbiorowej tożsamości bułgarskiej, uzasadniając przymus – wręcz obsesyjnego – wyznaczania granic poczuciem zagrożenia [Алипиева 2001: 3–6]. W podobnym kontekście granica pojawia się u Błagi Dimitrowej, która w swoim utworze zestawia ją z symboliką wojenną, wyobrażeniem plemienia podzielonego w wyniku walk: „Моето племе / е разделено от граници и войни...”

Obrona granicy, figura wroga, Innego, który zagraża integralności – to kategorie słownika opartego na symbolice militarnej. Wojna zyskuje zatem nie tylko status wydarzenia na płaszczyźnie politycznej, międzynarodowej, ale zakorzenia się w języku za pomocą pojęć, jakimi określany jest świat istniejący poza „linią frontu”. W ten sposób wojna staje się sposobem postrzegania rzeczywistości, sposobem na życie, codziennością, tracąc status stanu wyjątkowego [Алиппиева 2001: 4].

Usytuowanie człowieka bałkańskiego „na skrzyżowaniu dróg”²⁹ jest semantycznie związane z otwarciem, wielością wyborów, perspektywą rozwoju i twórczego dopełnienia tożsamości. Bałkański „człowiek na skrzyżowaniu dróg” to podmiot definiowany przez swój ruch, zawieszenie między Wschodem a Zachodem, Europą a Orientem, ale odczytujący to zawieszenie nie tyle jako twórczą inspirację, ile zagubienie we własnej kondycji – stąd często metaforę skrzyżowania zestawia się w literaturze bułgarskiej z motywem ukrzyżowania. Określając złożoność refleksji Bułgarów o Bałkanie, Grażyna Szwat-Gyłybowa stwierdza, że towarzyszy jej amplituda uczuć, oscylująca między dumą a wstydem [Szwat-Gyłybowa 2007: 109–122]. Wielość możliwych wyborów i perspektywa ich dokonania stojąca przed „człowiekiem na skrzyżowaniu” stanowi, paradoksalnie, czynnik paraliżujący, przez co ruch, który miałby wyznaczać kondycję człowieka bałkańskiego, jest pozorny: zmienia się w inercję, nieruchome trwanie [Алиппиева 2001: 3–12].

Wracając do dramatu Dimitrowej, można stwierdzić, iż jednym z głównych, przywoływanych przez nią pojęć ze słownika *homo balkanicus* jest wojna. Chwilę po wygłoszeniu *Pół-ody do Półwyspu Bałkańskiego* Mefistofeles stwierdza z czarnym humorem, że aby przeżyć na Bałkanach, trzeba zmienić się w diabła:

„ПРИЯТЕЛЯТ. На здраве! (чукат чаши. Пронизващ звънтеж.) Всяка песен в тази страна избива на поплак!

МЪЖЪТ. Спасението е да станеш жив дявол!” [Димитрова 1999b: 120].

²⁹ O bałkańskim „człowieku skrzyżowania” powstało wiele prac, do ciekawych należy esej autorstwa Ananija Stojnewa, w którym autor zastanawia się nad genezą tej metafory. Stojnew zwraca uwagę zwłaszcza na religijny, kulturowy i geopolityczny kontekst metafory „skrzyżowania”. Píše m.in. o roli Bizancjum i Konstantynopola, w którym wpływy wschodnie krzyżowały się z zachodnimi, ale nie mniej ważna wydaje mu się bałkańska geografia – górzysty krajobraz, obecność wielkich górskich masywów, oddzielających od siebie przez wieki małe wspólnoty. A to utrudniało zarówno wymianę idei między grupami, jak i możliwość centralizacji władzy [Стойнев 1996: 96–119].

Warto w tym momencie przywołać esej Eliadego *Mefistofeles i androgyn*, w którym autor próbuje dociec przyczyny przedziwnej sympatii między Bogiem i Szatanem w *Fauście* Goethego. To nie tyle antagoniści, co starzy znajomi, stwierdza Eliade, który zarazem szuka klucza do ich przyjaźni w słynnym wyznaniu Mefistofelesa: „Jam jest tej siły częstką drobną, która wiecznie zła pragnąc, wiecznie czyni dobro”. Eliade dochodzi do wniosku, że Szatan nie tyle zwraca się przeciw Bogu, co kieruje swe wysiłki przeciwko Życiu. Jego celem jest spowodowanie inercji, zatrzymanie człowieka w wędrówce do doskonałości. Paradoksalnie jednak, pragnąc zła, czyni dobro, bo powoduje w człowieku napięcie, stawia przed wyborami, poddaje próbom, które hartują i szlifują jego duszę. Tym samym Szatan wbrew własnym intencjom pomaga doskonalić świat, zło zaś w przedziwny sposób stymuluje Życie [Eliade 1994b: 124–135].

Co zatem z Mefistofeilesem i „diabelskimi” Bałkanami ukazanymi przez Dimitrową w dramacie *Doktor Faustyna*? Inercja i bezwład mogłyby świadczyć o tym, że jest to ziemia, na której powiodło się szatańskie dzieło – potwierdzałyby to symboliczna geografia pół-miejsca, jak i bezruch w świecie bałkańskich idei. Również zakończenie *Pół-ody o Półwyspie Bałkańskim*, zgodnie z którym jedyna pełnia w tym świecie to śmierć, potwierdzałoby zwycięstwo Mefistofelesa. I taką zapewne utwór miałby wymowę, gdyby w dramacie nie została wrzucona zmodyfikowana przez Dimitrową bohaterka faustyczna.

Ale i ona, choć wyraźnie przeciwstawiona Mefistofelesowi, nie unika mylnych wyborów, jakim jest np. wejście w pakt z diabłem. Według Dimitrowej jednorazowe zbłądzenie jest jednak wybaczone. *Errare humanum est* – mówi Faustyna. Popełniać błędy, to rzecz ludzka. *Sed perseverare diabolicum* – diabelskie jest natomiast ich ciągle powtarzanie. Stąd też punkt ciężkości w utworze zostaje przesunięty z paktowania z diabłem na dramat rozbicia, rozproszenia. W tym sensie Faustyna jest Innym w bałkańskim świecie. Od Mefistofelesa różni ją gotowość do zmiany, dynamika duchowej konstrukcji. Przebywając w mefistofelicznym świecie bezruchu, Faustyna skupia się na tym, by nie dopuścić do stanu określonego przez nią „stojącą wodą” [Димитрова 1999b: 93].

Świat Mefistofelesa to świat powtórzeń. Potwierdza to wizerunek tego bohatera, często ukazywanego jako pozbawiony ludzkich cech automat. Faustyna daje sobie prawo do błędu, wliczając go w koszty faustycznego błędzenia i poszukiwania źródeł tożsamości. Właśnie figura błędzenia jest tym, co wspólne bohaterom faustycznym na „kamienistej ziemi”, jak

często nazywa Bałkany Dimitrowa, ale też w żyznym ideowo centrum Europy. Błądzenie to nie dryfowanie, ale ruch będący aktywnym poszukiwaniem, zatem życie samo. Dzięki przesunięciu znaczeń w bałkańskiej symbolice ruchu i dążenia figura bohatera błądzącego staje się antidotum na ową przeklętą bałkańską połowiczność. Bohater błądzący to taki, który żyjąc we wiecznym czasie przejściowym, traktuje ów stan konstruktywnie, jako szansę na stworzenie pełnej osobowości. Ów twórczy aspekt kondycji błądzącego wędrowca podkreśla Anna Wiczorkiewicz, konstatując, że stan bycia w drodze, jako czas niewykląania w wiążące relacje społeczne czy osobowe, staje się wyzwaniem dla podmiotu, stojącego przed szansą stworzenia siebie w trakcie tej wędrówki, przed możliwością stania się „osobą” [Wiczorkiewicz 1996: 155].

Bohaterka Dimitrowej – sama również skonfigurowana jako „człowiek na skrzyżowaniu” – ma odwagę błądzić:

„ФАУСТИНА. Да грешииш е човешко, да преследваш за грешки е дяволско!
ДВАМАТА. Тъкмо обратното!” [Димитрова 1999b: 124].

Warto nadmienić, że połowiczność, o której pisze Dimitrowa w dramacie *Doktor Faustyna*, stanowi motyw, do którego pisarka sięgała często, rozpatrując go także w autobiograficznym kontekście. Bałkański Faust zostaje wrzucony w świat barbarzyński, ale jest też za owo barbarzyństwo współodpowiedzialny. Jego winą jest chaos w świecie idei, jak i osobista skłonność do ulegania chwytnym ofertom ideowym. Przywołując w jednym z esejów autobiograficzny wątek, Dimitrowa w interesujący sposób przedstawia barbarzyństwo swoje i swoich rówieśników tuż po zakończeniu wojny. Kiedy opisuje scenę dewastacji Niemieckiego Instytutu Kultury w Sofii po 9 września 1944 r., w którym wcześniej wiele osób z jej pokolenia z zachwytem czytało w oryginale dzieła niemieckich autorów, mówi o symbolicznej zmianie semantyki i funkcji przestrzeni. Po wprowadzeniu nowego porządku, w pokojach Instytutu Niemieckiego umieszczono siedzibę młodzieżówki komunistycznej. Wyrzucono na ulicę książki z biblioteki, ogołocono ściany, puste wnętrza wypełniały okrzyki młodych rewolucjonistów, wśród których znajdowała się też sama Błaga Dimitrowa. Tak, nie bez ironii, kwituje po latach autorka całe wydarzenie: „Да дойдат варварите! Ние ще обновим света!” [Димитрова 1996: 248]. Barbarzyństwo, o którym mowa, stanowi bezrefleksyjne barbarzyństwo młodości, niestojące w sprzeczności z erudycją młodych studentów. Świadczy ono o skłonności do politycznej konwersji, która z perspektywy czasu wydaje

się szokować samą autorkę. Dimitrowa nie pogłębia tego wątku w swoim esej, skupiając się przede wszystkim na uwolnionej energii destrukcji, jaka ogarnęła pokolenie sofijskich studentów w momencie historycznego przełomu. Tym samym autorka poprzestaje na konstatacji, rezygnując z analizy mechanizmów i przyczyn tego działania oraz z wniosków dotyczących jego skutków.

Tak więc przywołując kontekst bałkański, Błaga Dimitrowa zastępuje zakorzeniony w bułgarskim *imaginarium* topos skrzyżowania dróg figurą błędzenia, zuniwersalizowaną, bo obecną w całej kulturze europejskiej. Motyw błędzenia można znaleźć zarówno w *Fauście* Goethego, kiedy to bohater dokonuje samopodważenia w pierwszej scenie utworu i decyduje się podjąć trud wejścia w chaos idei. Błądzący ruch jest też obecny w obrazie „ciemnego lasu”, w którym znalazł się bohater *Boskiej Komedii* Dantego. Figurą błędzenia jest wreszcie szaleństwo, w jakie popada Cervantesowski rycerz Don Kichot [Szturc 1995: 34–35]³⁰. Dimitrowa idzie w ślady europejskich autorów, pozwalając swojej bohaterce zanegować to, co dotychczas znane, skatalogowane, oswojone (temu służy pierwsza, wzorowana na *Fauście* Goethego, scena) i wejść w ów „ciemny las”, aby podjąć ryzyko otwarcia się na nowe.

Wpisana w figurę Fausta obcość, odmienność przedstawiciela obcych idei, skazujących go na wieczne błędzenie, ideową bezdomność, jest doświadczeniem jakby zwielokrotnionym w przypadku bałkańskiej bohaterki faustycznej. Warto w tym miejscu zapytać, czy to przypadek, że wyrazicielką bałkańskiej wersji faustyzmu jest kobieta? W owym biegunowym obrazie indywiduum trzeba dostrzec również innego rodzaju polaryzację: męski europocentryzm i symbolicznie skolonizowaną tożsamość bałkańską, czyli kobiecą. Bohaterce zostaje przypisany status słabszej, musi walczyć o swoją opowieść w świecie wielkich narracji. Dimitrowa nawiązuje tym samym do historii odkrywania i (nie)rozumienia Bałkanów przez Europę, czemu towarzyszył proces ich stygmatyzowania [Jezernik 2007]. W podobnej sytuacji, zdaniem Dimitrowej, znajduje się dziś zredukowana przez męski świat kobieta.

Wejście Faustyny w dziedzinę nauk ścisłych zaburza jednorodność pilnie strzeżonej, by użyć tytułowej metafory z dzieła Pierre’a Bourdieu, męskiej dominacji [Bourdieu 2004]. W scenie sympozjum gromadzącego światowe sławy z dziedziny nauk ścisłych Błaga Dimitrowa kreśli gro-

³⁰ Na temat ideowych poszukiwań Fausta por. Dorosz 1989.

teskowy obraz tego „męskiego” świata. Bohaterka jest podwójnie obca: jako jedyna na konferencji kobieta, ale w nie mniejszym stopniu – przybysz znikąd. Europejską wiedzę o Bałkanach i Bułgarii podsumowuje Dimitrowa, wkładając w usta jednego z zachodnioeuropejskich uczonych słowa:

„От България? Къде е тази страна? В Африка? От една малка страна нейде на Балканите! Коя е столицата? Букурещ? Хм... хм... Балканска фам савант (Присмех)” [Димитрова 1999b: 63].

Faustyna zakłóca przez wieki obiektywizowany porządek zarówno w sferze płci, jak i idei³¹. Jako ktoś, kto przeciera szlaki dla zmian w zbiorowej świadomości, skazana jest na klęskę. Porównując swoją bohaterkę do pierwszej kobiety-astronomki, Hypatii z Aleksandrii, erudytki z pierwszych stuleci chrześcijaństwa, Dimitrowa nobilituje Faustynę jako kontynuatorkę wielkich tragicznych bohaterek, bezkompromisowych poszukiwaczek wiedzy i odważnych buntowniczek przeciw politycznym, religijnym i obyczajowym normom. Hołdująca platońskiej filozofii Hypatia urodziła się w niewłaściwym czasie, kiedy chrześcijaństwo rosło w siłę, a wraz z nim niechęć jego krzewicieli do heretyków i pogańskich filozofów [Dzielska 2006: 4–25].

Rys kobiety-heretyczki, wyraźny zwłaszcza w dramacie *Bogomilka*, pojawi się – w mniej bezpośredni sposób – również w *Doktor Faustynie*. Wartościowana pozytywnie herezja staje się synonimem postawy wolnomyślicielskiej. W *Doktor Faustynie* centrum rozważań staje się konfrontacja witalizmu bałkańskiej heretyczki ze starą Europą, reprezentującą skostniałe idee. Widoczne jest to w przywoływanej już scenie międzynarodowego sympozjum – Faustyna przybywa ze świata barbarzyńców, tak przynajmniej postrzegana jest przez resztę uczestników uroczystości. Jako barbarzyńca jest zarazem witalna, bliska źródła, bo przychodzi ze świata odnawiającego się wojną, walką, zmianą. Przy czym Faustyna zostaje dopełniona pierwiastkiem *ratio* – wysokim stopniem wiedzy, inteligencji i samoświadomości. W tym sensie Faustyna jest zarazem bałkańska, jak i europejska, ucieleśniająca to, co najbardziej inspirujące w obu obszarach kulturowych, odrzucająca zaś to, co w nich podejrzane, fałszywe czy obumarłe.

³¹ Nie o czym innym pisze Pierre Bourdieu, komentując powszechnie panujący lęk przed wkroczeniem kobiet do pewnych zawodów. Jest on o tyle zrozumiały, że same pozycje społeczne są urodzajowione i nadają rodzaj osobom je zajmującym [Bourdieu 2004: 114].

W książce *Kobiety i duch inności* Maria Janion, powołując się na Micheleta i Barthesa, pisze o podziale na kobietę-Naturę, przeciwstawioną mężczyźnie-Historii. Krwawym przerwaniem męskiego świata Historii jest rewolucja, kategoria ze słownika Natury, zatem tego, co kobiece. „Kobieta zaczyna się tam, gdzie kończy się Historia. [...] Jedynie kobieta ocala męczyznę przed Historią i umieszcza go w czasie cyklicznym” [Janion 2006a: 28]. Właśnie w cykliczności czasu Natury oraz linii prostej Historii zdaje się kryć odpowiedź na postawione wyżej pytanie, dlaczego bałkański Faust jest kobietą. Błaga Dimitrowa pokazuje bowiem Bałkany jako przestrzeń cierpiącą na nadmiar złej pamięci. Ale nie w takim sensie, jaki cechuje znużoną nadmiarem historii Europę. Męska Europa jest przesiąknięta Historią, w przeciwieństwie do ahistorycznego Wschodu. Bałkany są gdzieś „pomiędzy”³². Lecz wieczny czas przejściowy skutecznie oddala bałkańską przestrzeń od źródeł. W tym sensie bohaterka faustyczna, jako uosobienie syntezy, bytu między Historią a Naturą, jest według Dimitrowej znakiem szansy odnalezienia przez Bałkany kojącej równowagi.

³² Za Josefem Kroutvorem można to doświadczenie czasu nazwać ahistorycznym. Dziejąc Europę pod kątem „doświadczenia czasu” i stosunku do przeszłości, Kroutvor umieścił Europę Środkową między historycznością Zachodu i brakiem historii na Wschodzie. Uznał, że najlepszą narracją o przeszłości Europy Środkowej jest anegdota, to znaczy taki sposób opowiadania, gdzie fakt miesza się z konfabulacją, a czas płynie w specyficznym, nietypowym ani dla Wschodu, ani Zachodu rytmie. Tworząc ten podział i umieszczając Europę Środkową w pozycji „pomiędzy”, Kroutvor wykorzystuje mit środkowoeuropejskiego „styku kultur”, dialogu, różnorodności i wielokulturowości Środkowej Europy.

Ahitoryzm na Bałkanach byłby ahitoryzmem innego rodzaju, co widać choćby w strategiach metaforyzacji przestrzeni Bałkanów i *Mitteleuropy*. Te pierwsze są, jak się wydaje, mniej „przytulne”, o czym świadczy figura rozdroża, skrzyżowania, jak również, także typowo bałkański, topos drogi. Natomiast wyobrażenia o Europie Środkowej były często próbą stworzenia wizji świata-enklawy, przyjaznego i tolerancyjnego, z jasno zarysowanym centrum (Wiedeń). Tym sielankowym i sentymentalnym wizjom sprzyjało także tło w postaci obrazu świata, którego „już nie ma” (wizja zmiecionej przez pierwszą wojnę światową *belle époque*) [Kroutvor 1998].

ROZDZIAŁ IV

ЛИЦЕ – POWIEŚĆ MORALNEGO NIEPOKOJU

W grudniu 1981 r. na zaproszenie podstawowej organizacji partyjnej przy Związku Pisarzy Bułgarskich przybyli do Sofii twórcy z Polski. Powodem niepokoju, w jakim przebiegało spotkanie, były wydarzenia w Polsce. Przewodniczący polskiej delegacji Jerzy Bolesławski zaczął od stwierdzenia, że sytuacja w kraju nigdy wcześniej nie była dla komunistów równie niesprzyjająca, na co bułgarscy gospodarze usilnie próbowali przekonać gościa, że roztaczana przez niego wizja być może jest przesadna. Bolesławski nie dał się przekonać i mówił o sile polskiej opozycji, która „przypiera komunistów do muru” [ПППО 1.12.1981], jak też o poparciu ludzi dla „Solidarności”, masowych strajkach, braku zaufania do władzy. Gospodarze spotkania nie podjęli wzmianki o stanie wojennym i – zachowując standardowy rytm zebrania partyjnego – spróbowali sprowadzić dyskusję na praktykowany od dziesięcioleci tor. Najpierw zaprezentowali gościom strukturę organizacyjną Związku Pisarzy, po czym wygłosili kilka sloganów o bułgarskich osiągnięciach na polu kultury, dorzucając przy tym garść informacji o ogromnym potencjale polsko-bułgarskiej współpracy kulturalnej. Temat sytuacji w Polsce powrócił w drugiej części spotkania, kiedy Bolesławski wyraził niepokój, że jego rodacy coraz częściej mówią o zachodnich korzeniach polskiej kultury, manifestując przywiązanie do chrześcijaństwa. Niepokojące były dla niego też „prawicowe odchylenia” w samej partii komunistycznej, rozbijające ją od wewnątrz. Wreszcie nastąpił finał uroczystości: polscy i bułgarscy uczestnicy wymienili się książkami, przedstawiciel gospodarzy Ewtim Ewtimow wręczył Jerzemu Bolesławskiemu dzieło autorstwa Todora Żiwkova, określając bułgarskiego dyktatora mianem największego znawcy literatury w kraju. Dyskusję zamknęto [ПППО 1.12.1981], iluzja ładu została podtrzymana.

Przywołany wyżej przebieg spotkania polskich i bułgarskich pisarzy to obraz konfrontacji dwu odmiennych narracji: w jednej pobrzmiewa niepokój i świadomość tego, że system komunistyczny jest zagrożony,

w drugiej lęk jest oddalany, a zamiast niego podtrzymywana sztuczna wizja trwałości i niezmienności sytuacji politycznej. Narracje drugiego typu wyraźnie widać w protokołach i dokumentach z lat osiemdziesiątych, przechowywanych w państwowych archiwach. Kiedy większość krajów bloku radzieckiego, łącznie z ZSRR, była w taki czy inny sposób zaaferowana przemianami politycznymi, z obfitej dokumentacji Związku Pisarzy Bułgarskich nie wynika, że zachodziły one również w BRL-u. Lektura teczek w Centralnym Archiwum Państwowym w Sofii zawierających prelekcje, podsumowania, sprawozdania roczne z posiedzeń Związku Pisarzy Bułgarskich, daje wrażenie obcowania z jednym i tym samym tekstem. Zapiski z lat osiemdziesiątych powtarzalnością fraz, sposobem konstruowania wypowiedzi łudząco przypominają dokumenty z dwu czy trzech poprzednich dekad. Strona po stronie, niczym refren powtarzając się zwłaszcza słowa „linia kwietniowa” (w nawiązaniu do cezury 1956 r., symbolu zerwania ze stalinizmem i początku bardziej liberalnego w założeniu komunizmu) oraz nazwisko Żiwkova, używane w niezliczonych kontekstach: jako polityka, myśliciela, stratega czy pisarza.

Bułgarski historyk Władimir Migew określa przełom lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych w Bułgarii jako czas wzmocnienia i mnożenia fasadowych przedsięwzięć, mających maskować erozję wewnętrzną państwa oraz rozpad struktur Bułgarskiej Partii Komunistycznej. Kamuflaż polegał na korowodach świąt, upamiętnień, rocznic i kongresów, zamieniających się w spektakle ilustrujące dokonania władzy w polityce, gospodarce czy kulturze¹. Narzędzia agresywnej propagan-

¹ Podczas uroczystości można było usłyszeć między innymi, że Bułgaria jest światowym liderem w produkcji energii jądrowej, ale również – z racji wydawania dużej liczby książek rocznie – literackim centrum europejskim. Pomijając fakt ogromnych przekłamań i nadinterpretacji (np. energia jądrowa była produkowana z naruszeniem podstawowych praw człowieka, przy przekraczaniu o kilkaset procent bezpiecznych dawek promieniowania), trzeba dodać, że za owym spektaklem krył się wysoki stopień usztywnienia w prowadzeniu polityki na każdym szczeblu struktur państwowych. W Bułgarii przełomu lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych trwała głęboka kontrola w każdej sferze życia i kultury, jak i w samych strukturach partyjnych. Jednym z najszerzej zakrojonych przedsięwzięć stała się wymiana legitymacji partyjnych w latach 1978–1980, która dała władzom pretekst do kadrowych czystek. W ich wyniku ukarano 62 000 członków BKP za odchylenia od linii ideowej oraz usunięto 30 000 osób.

Nazwisko Todora Żiwkova przywoływano w wielu sytuacjach od lat pięćdziesiątych, a w latach siedemdziesiątych do „kultu” Żiwkova dołączył „kult” związany z jego córką Ludmiłą, zajmującą od 1975 r. stanowisko przewodniczącej Komitetu ds. Sztuki i Kultury. Narracje o dyktatorze i jego córce składają się na mit posiadający – jak przystało na mit dynastycz-

dy miały na celu wprowadzanie w błąd społeczeństwa, przez dekady zasypywanego hasłami i obietnicami lepszego życia w świecie komunistycznym.

Dyscyplinującym strategiom władzy poddano w tym okresie również literaturę. Chcąc zaistnieć na oficjalnym rynku, twórcy musieli spełniać nie mniej wysokie wymagania ideologiczne niż stawiane autorom bułgarskim dwadzieścia lat wcześniej, tj. aktualność tematu, pozytywny wydźwięk dzieła, brak burżuazyjnych odchyłeń w warstwie formalnej i ideowej. Tylko nieliczni przedstawiciele środowisk literackich (oprócz pisarzy czy poetów również recenzenci, krytycy, dziennikarze, literaturoznawcy) mieli odwagę się wyłamać z tego nurtu. Jednym z sygnałów, które świadczyły o pewnej zmianie postaw i życia społecznego, była popularność szeroko rozumianej satyry literackiej, scenicznej, rysunkowej, na którą władze przyzwalały, nawet jeśli jej ostrze było skierowane, rzecz jasna w sposób kontrolowany, przeciwko komunizmowi. W schyłkowej fazie komunizmu ogromną popularnością cieszyło się pismo satyryczne *Стършел* wydawane w dwustu tysiącach egzemplarzy. Publikowano w nim prześmiewcze utwory, których autorzy językiem ezopowym komentowali absurdy rzeczywistości doby komunizmu [Мигев 2008: 98–113]. Do zjawisk społeczno-kulturowych zaliczyć można również liczne żarty i anegdoty, jakie krążyły na temat Żiwkowa oraz jego córki Ludmiły. Również w partii można zauważyć spore zmiany, w tym tendencję do „przyzwolenia na śmiech” w bułgarskim dyskursie publicznym. Na rocznym podsumowaniu działalności Związku Pisarzy jeden z członków zauważył, że istotnym zadaniem w relacjach władza – twórca jest przewyciężenie podejrzliwości wobec satyryków [Мигев 2008: 98–113].

ny – motyw założycielski, którym jest „linia kwietniowa”. Wyznacza ona moment odejścia od władzy „złego” Wyłki Czerwenkowa i jej przejścia przez „dobrego” Żiwkowa. Te opowieści, potrzebujące jasnej i wyrazistej symboliki, obfitowały w przekłamania. „Linia kwietniowa”, zapoczątkowana „odwilżą” w połowie lat pięćdziesiątych, stała się pustym hasłem. Żiwkow bowiem nie był politycznym reformatorem. Kreowany na prostego, sprytnego, ale też dobrotliwego przywódcę, dyktator był sterowany przez ZSRR i poddańczo wykonywał płynące stamtąd zalecenia. Surowe oblicze miała komunistyczna władza w strukturach lokalnych, gdzie działała bardzo sprawnie i reagowała restrykcjami na wszelkie potencjalne zagrożenia [Juda 2003: 70–72; Мигев 2008: 62–98].

1. „Cicha praca” bułgarskich intelektualistów

Od końca lat siedemdziesiątych, w pozornej aurze stabilności BRL-u, na poziomie oficjalnych struktur występowały pojedyncze wydarzenia, które ujawniały zmiany zachodzące w systemie. Były one wynikiem oddolnych działań społeczeństwa bułgarskiego, zwłaszcza jego elit intelektualno-artystycznych.

W 1977 r. Błaga Dimitrowa udzieliła – głośnego później – wywiadu francuskiemu pismu „Les Nouvelles Litteraires”. Francuska dziennikarka Annie Daubenton zadała bułgarskiej pisarce pytanie, które potem stać się miało przyczyną wielu nieporozumień. Dotyczyło istnienia w Bułgarii środowiska dysydentów. Dimitrowa odpowiedziała w sposób pozwalający zrozumieć, że w Bułgarii może być mowa nie tyle o ruchu dysydenckim, co o działaniu pojedynczych osób na rzecz swobód demokratycznych, przede wszystkim w imię wolności słowa. Dimitrowa podała własny przykład. Powiedziała, że nie czuje się dysydentką, tj. częścią szerszej, zorganizowanej struktury, i że w związku z tym przestrzenią dla wyrażania poglądów i opinii jest dla niej twórczość, nie zaś polityczne manifesty². Oto słowa Dimitrowej, które wzbudziły potem tyle emocji:

„Всеки трябва да заеме подходящата си позиция в страната... В страната ми има интелектуалци, които тихо работят неизвестни на останалия свят... Емиграцията не е разрешение... Ние постоянно трябва да мерим съпротивата на един писател по трудностите, пред които е изправен. И всеки ден трябва да се борим за свобода” [cyt. za Славов 1994: 185]³.

² Zapis fragmentów rozmowy oraz innych interesujących materiałów dotyczących „dysydentów”, wypowiedzi twórców i polityków udzielone w zachodnich mediach można znaleźć na stronach internetowych projektu OSA: The Open Society Archives Uniwersytetu Środkowo-europejskiego w Budapeszcie: www.osaarchiwum.org.

We wspomnianym wywiadzie dla „Les Nouvelles Litteraires” Dimitrowa stwierdziła: „After she had said that differing views are held in Bulgaria, BTA asked her bluntly: Do you regard yourself as a dissident? to which she replied: Of course not. I merely try to form my own opinions and to defend them in my works”. Por. <http://www.osaarchivum.org/files/holding-s/300/8/3/text/8-6-16.shtml> (dostęp: 11.9.2012).

³ „Každy w państwie powinien zająć odpowiednią pozycję... W moim kraju są intelektualiści, którzy pracują w ciszy, nieznani nikomu... Emigracja nie jest rozwiązaniem... Powinniśmy bezustannie oceniać sprzeciw pisarzy miarą trudności, z którymi się zmagają. I każdego dnia musimy walczyć o wolność” (przekład S.S.).

Rozmowa Daubenton z Dimitrową pokazuje z jednej strony nową sytuację komunikacyjną, w której kontakt, wymiana informacji oraz idei między wschodnio- i zachodnioeuropejskimi elitami stała się możliwa; z drugiej strony uwidacznia ambiwalencję i nieporozumienia, wpisane w przerwany na lata komunizmu, a teraz na powrót inicjowany dialog. Nieporozumienia między elitami na Wschodzie a opinią publiczną na Zachodzie wynikały przede wszystkim z odmiennego definiowania politycznych pojęć. Przy czym odmienność definicji dotyczyła nie tylko płaszczyzny interakcji Wschód–Zachód, ale odnosiła się również do sytuacji komunikacyjnej w bloku wschodnim, gdzie nie było jednego modelu opozycji antytotalitarnej, a więc i jednej definicji ruchu dysydenckiego.

„Cicha praca”, o której mówi Błaga Dimitrowa, oznaczać by miała indywidualną działalność pojedynczych intelektualistów. Porównując ideową orientację elit krajów obozu socjalistycznego, bułgarski literaturoznawca Atanas Sławow stwierdza, że indywidualizacja i nieinstytucjonalny sposób istnienia stanowiły jeden z wyróżników bułgarskich elit „poodwilżowych”. W tej subiektywizacji tkwić miała ich moralna siła, a zarazem polityczna słabość: „Analiza głównych tendencji w ‘poodwilżowym’ myśleniu artystycznym pokazuje, że pisarze bułgarscy, w porównaniu z innymi krajami znajdującymi się w sferze wpływów Kremla, znaleźli swój własny sposób na wyrażenie zapomnianych celów przedwojennej kultury narodowej. O ile po ‘odwilży’ pisarze rosyjscy wracali w przeszłość, próbując w niej znaleźć wartość oraz cel, dzięki któremu odrodzi się rosyjski mesjanizm, to literatura bułgarska podążała w przeciwnym kierunku. Szukała ona wyrażenia w indywidualnych, osobistych wyborach poszczególnych ludzi. W tym samym czasie Czesi skłaniali się ku europeizmowi, lecz nie jako środkowi rozwiązywania problemów światowych (co było celem Rosjan), lecz jako prywatnemu celowi życia” [Славов 1994:186–189].

W nawiązaniu do przywołanego przez Sławowa kontekstu czeskiego można stwierdzić, że czechosłowacka „normalizacja” (lata siedemdziesiąte i osiemdziesiąte XX wieku) w pewnym stopniu przypominała sytuację w Bułgarii, zwłaszcza jeśli chodzi o relację władza – elity. Miejszem wspólnym łączącym oba porządki była również, przynajmniej w założeniu, programowa apolityczność i nieinstytucjonalny charakter działań dużej części elit antykomunistycznych. Z racji odmiennej tradycji i kontekstu historycznego w obu krajach istotne były różnice. Czechosłowacka „normalizacja” była wynikiem stłumienia działań antykomunistycznych

w 1968 r., podczas gdy w przypadku bułgarskim nie było wydarzeń analogicznych do Praskiej Wiosny. Kiedy Václav Havel w eseju z lat siedemdziesiątych *Życie w prawdzie* pisze o apolityczności i oddolnym charakterze alternatywnych inicjatyw czeskich intelektualistów czy artystów, używa terminu „apolityczność” w konkretnej, czechosłowackiej sytuacji geopolitycznej oraz w kontekście bogatego zaplecza rodzimej tradycji. Odwołuje się do konkretnych działań i aktywności środowisk alternatywnych, zwłaszcza czeskiego *undergroundu* (literackiego, plastycznego, muzycznego, teatralnego itd.), wydawnictw podziemnych, drugiego obiegu. Natomiast w Bułgarii apolityczność i pozainstytucjonalne działania elit, artystów, twórców stanowią przykład potwierdzający niejako atomizację owej grupy, a zatem w pewnym sensie również jej bezsilność. „Cicha praca” elit bułgarskich miała zarówno mniejszy zakres, jak i nieporównywalnie mniejszą siłę oddziaływania niż działania intelektualistów i artystów w ówczesnej Czechosłowacji. Bułgarscy intelektualiści – w tym Błaga Dimitrowa – inspirowali się zresztą działalnością czechosłowackiej opozycji (na przykład wydarzenia w CSSR budziły o wiele większy oddźwięk niż zdarzenia w Polsce w tym samym czasie), a czerpanie przez bułgarskie elity z zewnętrznego, czechosłowackiego źródła tradycji buntu to rodzaj odpowiedzi na puste miejsce w rodzimej kulturze.

Wspomniana koncepcja „życia w prawdzie” Havla bliska jest w dużym stopniu idei „cichej pracy” intelektualistów bułgarskich, o której w wywiadzie z 1977 r. wspomniała Dimitrowa. Oba modele zbliża postulat rewolucji egzystencjalnej, wychodzącej od etycznego przeobrażenia każdego człowieka z osobna, która ma być początkiem restytucji stosunków społecznych w moralnie skażonym posttotalitarnym świecie. Koncepcja Dimitrowej, podobnie jak Havla, zakłada uzdrowienie polityki poprzez odnowę wewnętrzną człowieka. Jednak pod pewnym względem postawy obojga pisarzy diametralnie się różnią. Bułgarska autorka hołduje pewnego rodzaju (odwołując się do Juliena Bandy) namiętnościom politycznym. W utworach Dimitrowej można mówić o nanoszeniu się znaków z tak różnych porządków, jak polityka, rewolucja, miłość, namiętność seksualna, sfera prywatne – publiczne, herezja – chrześcijaństwo itd. Dzięki temu synkretyzmowi i eklektycyzmowi Dimitrowa uzyskuje doraźny efektowny rezultat: jej bohaterki cechuje duchowa oraz ideowa spójność, ale w ich wizerunkach spleta się tak wiele różnych jakości, że budzić to może niekiedy dezorientację. Niebezpieczeństwo tkwiące w tego rodzaju strategii wiąże się choćby z tym, że w wielu powieściach

Dimitrowej miłość do mężczyzny jest nieodróżnialna od miłości do idei politycznych, zwłaszcza rewolucji⁴. Z kolei rewolucja bywa nie tyle ideą polityczną, co spożytkowaniem młodzieńczej energii powojennego pokolenia (np. powieść *Отклонение* z 1967 r.). Tego typu argumenty nie mogłyby stanowić zarzutu wobec twórczości Dimitrowej, gdyby nie fakt, że ambicją bułgarskiej pisarki często było ukazanie świata idei i jego twórców w szerszym, ambitnie zakrojonym planie przemiany świata, nie zaś tylko indywidualnego samodoskonalenia.

W przywołanej wypowiedzi Sławowa oraz w koncepcji Dimitrowej „cichej pracy” intelektualistów bułgarskich brzmi echo pozytywnego wartościowania kondycji „poodwilżowych” elit bułgarskich. Opisywana przez autorów pozainstytucjonalność i apolityczność ich działań w pewien sposób niweluje drażliwy problem nieskuteczności tej grupy jako ideowych przewodników. Nawet rozgrzesza elity, zwłaszcza gdy weźmie się pod uwagę fakt swoistej zgody na pozostanie w cieniu, świadomą nieefektywność działań. W porównaniu z radzieckim modelem dysydenta, jaki uosabiał Sołżenicyn, z wyraźnie nakreślonym konturem publicznej działalności, wariant bułgarski jest niejako skazany na niebyt w oczach Zachodu. Nieporozumienie związane z wywiadem Błagi Dimitrowej dla „Les Nouvelles Litteraires” wskazuje na problematyczną recepcję tego faktu przez elity zachodnie, dla których bułgarski komunizm, w przeciwieństwie do radzieckiego, czeskiego, polskiego czy węgierskiego, pozostawał nieznany. Potwierdza to wypowiedź bułgarskiej badaczki Natalii Christowej, która stwierdza, że nieporozumienia wokół terminu „opozycja” biorą się w dużej mierze z utożsamiania tego terminu przez Zachód z antykomunizmem. Nie znając rzeczywistości socjalistycznej, Zachód interpretował jako antykomunizm poglądy i postawy alternatywne bądź niezgodne z powszechnie obowiązującym modelem, które w istocie wcale nie musiały być bezpośrednio wymierzone w komunizm [Христова 2005: 129].

Wywiad Błagi Dimitrowej dla zachodniego pisma miał ujawnić, że nie istnieje jeden model opozycji w bloku wschodnim, lecz występują

⁴ W każdej z powieści Dimitrowej powtarzają się motywy o równowadze, sile przyrody, homeostazie, jaką ofiaruje pozostawanie w bliskości z naturą, i spustoszeniu, jakie niesie oddalenie od tego życiodajnego źródła. W powieści *Луле* (1981, *Twarz*) tłem są nieludzkie wielkomijskie blokowiska z betonu, a symbolika natury (choć zredukowana) też się pojawia. Wyrazicielem równowagi, jaką daje przyroda, jest figus, gadający kwiat w mieszkaniu głównej bohaterki. Ten fantasmagoryczny motyw stanowi jeden z najważniejszych elementów powieści.

jego odrębne, „lokalne” odmiany. Mimo takiej intencji bułgarskiej pisarki, jej wypowiedź odczytano inaczej. Annie Daubenton utożsamiała opozycję z radzieckim modelem opozycyjnym. To nieporozumienie nie było jedynym. Wywiad odbił się echem również w partyjnych kręgach BRL-u. Wypowiedź Dimitrowej posłużyła rządzącym za pretekst do uznania jej działań za polityczną aktywność na szkodę państwa. Ponadto (choć trudno powiedzieć, jaką rolę odegrały wspomniane zdarzenia) w 1977 r. pierwszy sekretarz Bułgarskiej Partii Komunistycznej Todor Żiwkow po raz pierwszy odniósł się publicznie do kwestii „dysydentów” na konferencji młodych literatów w podsofijskiej rezydencji w Bojanie. Nie bez powodu wspomniał o tym zjawisku po raz pierwszy przed „młodymi”, grupą potencjalnie najbardziej skłonną do ulegania wywrotowym ideom. Zaznaczając, że zjawisko uważa za fakt polityczny, a nie kulturalny, Żiwkow zaczął od pytania: dlaczego w Bułgarii nie ma dysydentów? W charakterystycznym dla siebie tonie dobrotliwego żartu mówił:

„[...] същността на въпроса съвсем не е в това, че в една социалистическа страна, в това число и в България, може да има няколко души *другояче мислещи*. Това не само, че е възможно, но бих казал, че е и нормално [...]. Аз дори веднага бих могъл да ви назова няколко потенциални дисиденти у нас”.

Ale po tym łagodnym wstępie Żiwkow przeszedł do bardziej zdecydowanego sądu:

„Дисидентството, така, както то се инсценира в съвременната идеологическа борба, е конюнктурно явление, то няма и не може да има бъдеще. Дисидентството, както показва опитът, е най-лесният начин да станеш бързо известен на враговете на социализма, бързо да се опозориш пред народа си и пред прогресивните хора, а след туй също така бързо да бъдеш забравен и от едните, и от другите” [Живков 1981: 442–444].

Przytoczona argumentacja, jak i sam protekcyjny ton wypowiedzi Żiwkova stanowią przykład stosowania przemocy symbolicznej, objawiającej się w umiejętnym unieszkodliwianiu pojęć przez dyktatora. W ujęciu Żiwkova słowo „dysydent” traci swój wymiar polityczny, a zostaje sprowadzone do kategorii pragmatycznych. Przywódca bułgarski tworzy obraz dysydenta jako podejrzanego w swoich intencjach figury, narcystycznego samozwańca wywyższającego się ponad „nas”, prostych ludzi socjalizmu. Ukazany w takim świetle, unieważnieniu zostaje poddany jednocześnie główny, czyli heroiczny, moralny wymiar działań dysydenta.

Nowy kontekst dla wyobrażeń na temat opozycji posiadają wypowiedzi formułowane już po 1989 r., kiedy do głosu dojść mogli intelektualiści i artyści niemający wcześniej z różnych powodów szansy publicznej artykulacji swoich opinii. Należał do nich poeta Konstantin Pawłow, który z racji swojej bezkompromisowej postawy doświadczył dotkliwego wykluczenia społeczno-artystycznego w okresie komunizmu. Zapytany w jednym z wywiadów o zjawisko bułgarskiej opozycji odpowiedział wprost:

„Този въпрос за дисидентството в изкуството ме дразни. Малко ме отблъсква. Ядосват ме сега хора с доста смътна биография, които искат да се изкарат герои. Убол се на трънче или несполучил вследствие житейски трудности, и сега си приписва едни заслуги... В България наистина имаше една могъща организация на дисиденти и това беше Партията. Цялата държава беше дисидентска. Тя мислеше различно от нормалните хора. А нормалните хора мислеха различно от една ненормалност. В този смисъл дисиденти за мен са хората, които осъществяваха цензурата. На главорезите, на тях им подарявам тази дума – дисидент!” [Павлов 2008].

2. W Bułgarii nie ma cenzury

Луице (1981, *Twarz*) jest bodaj najbardziej nagłościoną ze wszystkich powieści Błagi Dimitrowej⁵, choć zarazem warto nadmienić, że pod

⁵ Kilka lat później, w drugiej połowie lat osiemdziesiątych, Błaga Dimitrowa napisała drugi tekst należący do najistotniejszych w jej twórczości, zwłaszcza w kontekście polityczno-społecznym. Chodzi o esej *Името* (rok wyd. 1991, pol. wyd. *Nazwisko* (fragmenty), przeł. M. Jasnos, „Gazeta Wyborcza” nr 115, s. 11), który był reakcją na tzw. proces odrodzeniowy (za tym eufemistycznym określeniem kryła się polityka represji ze strony państwa wobec mniejszości muzułmańskiej w Bułgarii). Błaga Dimitrowa wyraziła własny osąd o przymusowej w Bułgarii zmianie imion i nazwisk muzułmańskich na bułgarskie, co w 1984 r. zarządził na terenie całego kraju Todor Żiwkow. Zmieniono wówczas nazwiska bułgarskich Turków i Pomaków, co zaowocowało jedną z największych migracji w najnowszych dziejach Europy: kraj opuścił prawie milion osób. W eseju Dimitrowa nie docieka przyczyn, a raczej pokazuje mechanizm „procesu odrodzeniowego” z 1984 r. i jego skutki. Proces odkształcania pamięci zbiorowej wiązał się nie tylko ze zmianą nazwisk, ale i ulic, dzienników szkolnych, płyt nagrobnych czy kart w szpitalach. Działanie władzy polegało na stosowaniu fizycznej i symbolicznej przemocy wobec społeczeństwa, któremu wmawiano, że w Bułgarii nie ma Turków, lecz tylko przymusowo zislamizowani Bułgarzy. Zacieranie śladów pamięci w przestrzeni symbolicznej i realnej odbywało się dzięki milczącej zgodzie społeczeństwa i to jest – według Dimitrowej –

względem artystycznym należy do najmniej udanych. Na popularność powieści złożyły się nie tyle jej walory estetyczne i poznawcze, ile narracje osnute wokół losów samej książki, wykraczające poza obszar związany z literaturą, a posiadające wymiar faktu społeczno-politycznego i obrazujące specyfikę bułgarskiego posttotalitaryzmu.. Historia książki, zapis wydawniczych i politycznych perypetii, wiele mówią o mechanizmach życia literackiego i politycznego w Bułgarii drugiej połowy XX wieku. Być może na losach powieści zaważył moment jej wydania, ukazała się bowiem pod koniec grudnia 1981 r., zaledwie kilka dni po wprowadzeniu stanu wojennego w Polsce. Choć trudno porównywać oba wydarzenia, wydaje się, że istnieją pewne podstawy pozwalające późniejsze losy książki odczytywać przez pryzmat wydarzeń w Polsce.

Liczący ponad pięćset stron utwór powstawał przez kilka lat. Pod ostatnim zdaniem powieści widnieje rok 1977 jako moment ukończenia pracy nad utworem, natomiast na wydanie książka musiała czekać do początku lat osiemdziesiątych. Zgromadzony przez autorkę bogaty materiał, m.in. z zakresu filozofii, socjologii, socjolingwistyki i historii świadczy o tym, że przygotowania mogły trwać nawet kilka dekad. Dimitrowa napisała w tym czasie wiele innych utworów, między innymi kilka tomów poezji, dramat *Bogomilka*, a wspólnie z mężem trzytomową biografię dokumentalną o poetce Elizawecie Bagrianie [Димитрова, Василев 1975; 1993; 1999c]. W latach siedemdziesiątych pisarka pracowała właściwie od świtu do nocy, kilkanaście godzin dziennie, nigdy nie rozstając się z notatnikiem, a czas wolny poświęcając na spotkania, rozmowy, wywiady z osobami, które przyczyniały się do powstawania utworów. Mimo wszystko trudno powiedzieć, jak udawało się autorce napisać tak wiele tekstów w okresie ciężkiej choroby i długotrwałych pobyków w szpitalu.

Bułgarscy badacze często opisują losy powieści *Twarz* w różnych kontekstach: politycznym, kulturowym, społecznym. Zainteresowanie historią powieści prowokuje do stwierdzenia, że pełni ona znaczącą rolę w tworzeniu wizji schyłkowej fazy bułgarskiego komunizmu. Do rozpropagowania opowieści o losach książki przyczyniła się autorka, pisząc esej *Мистериието около романа Лице* (1991, *Misteria wokół powieści*

największy dramat. Esaj przetłumaczono na wiele języków, co spowodowało, że stał się jednym z najważniejszych tekstów informujących opinię publiczną poza granicami Bułgarii o „procesie odrodzeniowym”.

„*Twarz*”), zapis burzliwych perypetii swego dzieła. Jak pisze Dimitrowa, fakt, że książka przeszła przez sito kolejnych etapów procesu wydawniczego i została przyjęta do druku, wydał jej się niewiarygodny [Димитрова 1991: 128]. Powieść łamała bowiem wiele z podstawowych wymogów stawianych wówczas literaturze.

Umieszczając akcję utworu w drugiej połowie lat pięćdziesiątych, kiedy do Bułgarii docierały echa stłumionego powstania węgierskiego w 1956 r., Dimitrowa przywołuje „poodwilżową” Bułgarię z jej klimatem deziluzji, rezygnacji i rozczarowania nowym rządem, który nie wprowadził obiecannej liberalizacji w państwie [Димитрова 1991: 128]. Ciemny ton powieści i krytyka „linii kwietniowej”, rzekomo otwierającej okres wolności i liberalizacji życia politycznego, stać się miały głównymi zarzutami stawianymi Dimitrowej przez krytykę.

Początek publicznych losów powieści *Twarz* przypadł na koniec 1981 r., kiedy na krótko pojawiła się w dystrybucji. Zaledwie po kilku godzinach sprzedaży większość nakładu została skonfiskowana i czarnym autem więziennym wywieziona w nieznanym kierunku. Część egzemplarzy zdążyła jednak trafić do czytelników, krążąc potem z rąk do rąk jako literacki unikat. Były to też te egzemplarze z wydawnictwa i księgarń, które skrycie przemycili dla Dimitrowej przyjaciele, przewidziawszy konfiskatę książki. Autorka rozdawała je potem w kręgu znajomych. Być może niedostępność książki na oficjalnym rynku uczyniła z niej obiekt czytelnicznych tęsknot, przez co stała się jednym z najchętniej czytanych utworów w okresie komunizmu w Bułgarii [Димитрова 1991: 129]. Dopiero w 1989 r. miało się okazać, że skonfiskowanych egzemplarzy nie zniszczono, a wywieziono do... więzienia kobiecego w pobliżu miasta Sliwen i zamknięto w jednej z cel. To dosłownie rozumiane uwięzienie książek zasługuje na uwagę zwłaszcza z tego powodu, że w przytoczonej historii kara symboliczna staje się tożsama z karą fizyczną. Używając metafory ciała i duszy, można się pokusić o twierdzenie, że książka niczym ciało cierpi za grzechy ducha – wichrzyielskie idee, zapisane na jej stronach. Wreszcie, zupełnie przypadkiem, tytuł powieści *Twarz* nadbudowuje kolejny sens: bo oto *Twarz* zostaje zamknięta do więzienia. Obrazu realnej i duchowej przemocy dopełnia dyscyplinująca przestrzeń więzienia, która na wiele lat zostaje wybrana jako miejsce izolacji książki. W rozmowach z osobami z kręgu Dimitrowej konsekwentnie ponawiałam pytanie, dlaczego właśnie więzienie, w dodatku na wyspie, stało się miejscem przetrzymywania książki, nie zaś na przykład magazyn

fabryczny? Żaden z moich rozmówców, nawet Jordan Wasilew, nie podzielał mojego zainteresowania i nie potrafił mi udzielić odpowiedzi na to pytanie⁶.

Według Dimitrowej wraz z powieścią *Twarz* do celi więziennej trafiły inne niebezpieczne pozycje: Biblia, rozprawa Żelju Żelewa *Фашизъм* (1982, *Faszyzm*), w języku ezopowym odsłaniająca specyfikę systemu totalitarnego, prześmiewcze epigramaty Radoja Ralina *Люти чушкѹ*⁷ (1968, *Ostre papryczki*) oraz najpóźniej z nich *Дневник* Bogdana Fiłowa (1986, *Dziennik*)⁸. To, że „pod kluczem” znalazły się właśnie te książki, dostarcza pretekstu do stworzenia katalogu głosów uciszonych w publicznym dyskursie komunizmu. Każda z wyłączonych z obiegu na ponad dekadę publikacji stała się znakiem nieobecności, wyparcia znaczących tematów. Na obecność tej luki wskazała w jednym z esejów Błaga Dimitrowa, komentując z perspektywy czasu historię uwiecznionych książek. Wycofanie z obiegu Biblii wskazuje zdaniem pisarki na deficyt miłości, *Faszyzmu* – na deficyt wolności oraz negację totalitarnego charakteru państwa komunistycznego, *Dziennika* Fiłowa (znanego bułgarskiego archeologa) – na luki w zbiorowej pamięci i brak szacunku dla przeszłości, zaś epigramatów Radoja Ralina – na brak żywiołu śmiechu w śmiertelnie poważnej epoce [Димитрова 1991: 133]. Pisząc o swojej powieści,

⁶ Powyższe symbolizacje, które budują historię o losach powieści, tworzą pewną analogię z figurą zawartą w opowiadaniu Franza Kafki *Kolonia karna*, którego akcja również rozgrywa się w przestrzeni więzienia. Kafka wykorzystuje motyw kary, utożsamiając karę realną i symboliczną. W *Kolonii karnej* pojawia się urządzenie, którego skomplikowany mechanizm umożliwia wytatuowanie wyroku na ciele skazanego. Stopniowe zagłębianie się igieł w ciele zarazem jest już samą egzekucją, bowiem igły coraz głębiej wchodzą w ciało skażonego do momentu, aż umrze. U Kafki pojawia się idealna wręcz identyczność tego, co można określić żywym słowem albo słowem, które staje się ciałem, znaczenia zespolonego ze znakiem. Dalsze analogie między Kafką a historią powieści *Twarz* byłyby jednak nieuzasadnione, choćby dlatego, że u Dimitrowej przedmiot zostaje poddany dyscyplinującej strategii, a u Kafki tym przedmiotem jest samo ludzkie ciało.

⁷ Musi to być pomyłka Dimitrowej lub świadoma gra znaczeniami, gdyż nakład epigramatów Ralina *Люти чушкѹ* został spalony tuż po wydaniu książki w 1968 r.

⁸ Znamienne, że perypetie książek, które przeleżały razem ostatnią dekadę komunizmu, znajdują swoje dopełnienie w poskomunistycznym kontekście, kiedy spotkają się już nie książki, ale ich autorzy, tworzący wspólnie jeden z pierwszych demokratycznych rządów w Bułgarii na początku lat dziewięćdziesiątych. Autorka powieści *Twarz* zostanie wiceprezydentką, natomiast autor *Faszyzmu* prezydentem Republiki Bułgarii. Współpraca Żelewa i Dimitrowej trwała krótko (około roku) i zakończyła się poważnym konfliktem politycznym. W rezultacie Dimitrowa podała się do dymisji.

autorka stwierdziła, że przeciwstawia się w niej różnym obliczom destrukcji i autodestrukcji, zwłaszcza niszczącemu intelektualistę dogmatyzmowi.

Losy wydawnicze powieści *Twarz* można uznać za ilustrację zjawisk bułgarskiego życia literackiego tamtej doby. W Bułgarii, inaczej niż w większości krajów komunistycznych, oficjalnie nie istniała instytucja cenzury. Mogło by się więc wydawać, że BRL był krajem o największej wolności słowa w całym bloku komunistycznym. W raportach z zebrań partyjnych co jakiś czas powtarzają się (wypowiadane z nieukrywaną dumą) stwierdzenia o wyjątkowości bułgarskiego życia literackiego. Sław Karasławow przytacza słowa samego Todora Żiwkowa:

„Другарят Тодор Живков пред комсомолците каза една такава мисъл – у нас няма цензура. Действително у нас няма цензура, но за това е съзнанието, за това е и она, който отговаря за дадено издателство или даден вестник, за да знае какво да пусне и какво да не пусне. [...] Ние сме социалистическо общество, ние сме социалистически писатели и като такива имаме социалистическо съзнание и когато седнем да творим знаем какво и защо творим в името на човека. [...] У нас излизат над 4500 книги в годината. [...] Една лоша книга, ако тя мине, може да твори цели поколения със своята радиация, а такива книги понякога се промъкват” [ППО 27.09.1982].

Paradoks relacji władza – twórcy polegał na tym, że pozorny brak cenzury, przedmiot dumy partyjnych agitatorów, wcale nie ułatwiał życia literatom. Przemówienie Karasławowa mimowolnie zdradza głęboką nieprzejrzystość reguł wymaganych od twórców tamtego okresu. Wiązała się z obecnością instytucji wobec cenzury zastępczych. Każda bułgarska organizacja, instytucja, związek twórczy lub zawodowy posiadał bliźniaczą jednostkę partyjną, pełniącą rolę swoistego nadzoru ideowego. Autorzy zrzeszeni w Związku Pisarzy Bułgarskich mogli, ale nie musieli należeć do przyzwiażkowej organizacji partyjnej, zawsze jednak znajdowali się w orbicie zainteresowania partyjnych ideologów. Błaga Dimitrowa nie zdecydowała się na przykład zostać członkiem partii komunistycznej, choć była członkiem Związku Pisarzy Bułgarskich. Należała do komunistycznej młodzieżówki RMS (Работнически Младежки Съюз) jeszcze podczas wojny i w pierwszych latach komunizmu, ale nie chciała korzystać z przywilejów przysługujących „aktywnym bojownikom przeciw faszyzmowi”. Ten status dawał pierwszeństwo wstępu do renomowanych szkół, ułatwienia w egzaminach na studia, możliwość zdobycia lepszej

posady. Dimitrowa odrzucała te przywileje, gdyż kłóciły się one z jej wizją społeczeństwa równych szans⁹.

Wspomniane dublowanie instytucji skutkowało ideologiczną przejrzystością systemu i utrudniało tworzenie ideowych nisz. Wobec braku zewnętrznego organu kontroli twórcy byli wprawdzie zwolnieni z wysiłku gry z cenzurą, lecz tracili zarazem zewnętrzny punkt odniesienia własnych działań. Rozproszony obraz cenzorskich reguł, brak przejrzystej umowy twórca – władza sprawiał, że to na autorach spoczywała odpowiedzialność za wydźwięk dzieła i od ich ideologicznej czujności zależało, czy potrafili przewidzieć oczekiwania redaktorów, krytyków, recenzentów bądź ideologów. Ta sytuacja powodowała uwewnętrznienie procedur kontroli, przyjmujących formę autocenzury. Ujawniała się ona już na etapie pomysłów, selekcji materiału, wyboru języka i formy utworu. Podstępność autocenzury konstatawała Błaga Dimitrowa, komentując proces powstawania powieści *Twarz*. W eseju *Misteria wokół powieści „Twarz”* pisze o mechanizmach autocenzury, które prowadzą do trwałej deformacji ludzkiego myślenia, z czasem przybierając kształt „naturalnego” toku myśli. Dopiero po latach, patrząc z dystansu na język powieści, Dimitrowa zauważyła w niej oznaki mniej lub bardziej świadomej autocenzury:

„Улавям и собствената си автоцензура: вместо *партия* съм употребила *църква* (догмите на църквата); вместо *партийно* – *ортодоксално*. И безброй такива игри на котка и мишка” [Димитрова 1991: 127].

Zmiana znaczeń słów, przemilczanie tematów, rozmaite poziomy odkształcania języka pokazują, jak subtelne i zawiłe mogą być strategie przemocy symbolicznej¹⁰. Wyczulona na tego typu zabiegi Dimitrowa

⁹ Ewolucję stosunku Błagi Dimitrowej do komunizmu (od lat czterdziestych do początku XXI wieku) pokazuje szczegółowe kalendarium jej życia, które znajduje się w niewydanym jeszcze, cztertnastym tomie dzieł zebranych pisarki (udostępnionym mi w maszynopisie przez wydawcę).

¹⁰ Przemoc symboliczna to kategoria stworzona przez Pierre’a Bourdieu, której teorię francuski socjolog rozwijał od lat sześćdziesiątych aż do swojej śmierci w 2002 r. Wyprowadza ona u Bourdieu przemoc fizyczną – żeby mogło dojść do przemocy fizycznej, muszą być ku temu powody, które powstają w procesie ciągłego konstruowania habitusu. Kluczowym pojęciem tej teorii jest właśnie habitus, czyli system przyzwyczajęń, dyspozycji, wartości nabytych w czasie ludzkiego życia, pośredniczący pomiędzy społeczeństwem a jednostką. Habitus determinuje postępowania człowieka i określa sposób działania w grze. Gra odbywa się na polu symbolicznym i tu produkowane są symbole, jak tu również konkurują grupy ludzi o koherentnych habitusach [Bourdieu 2004: 160].

śledzi własne procesy myślowe towarzyszące powstawaniu tekstów, ale i dyskurs publiczny, w którym aż się roi od świadomych zaciemnień, manipulacji, znaczących przemilczeń, mimo pozornej przezroczystości nowomowy¹¹. Te strategie projektują, mimo lub wbrew woli włączonych w proces komunikacji ludzi, określony obraz świata i człowieka:

„Най-невинна подмяна на множествоно число с единствено, например, вместо *вие сте специалисти да лепите етикети*, се поправя на *вие сте специалистка да лепите етикети* – така излиза, че това е единичен случай, изключение, а не типично за комунистите поведение” [Димитрова 1991: 127].

Analizując życie literackie w okresie komunizmu, polski badacz Michał Zawodniak pisze, że jednym z podstawowych wyróżników relacji władza – twórcy była tzw. procedura współpisania. Chcąc zasłużyć na publikację, twórca socjalistyczny musiał się podzielić własną wolnością z krytykiem i przedstawicielami władzy politycznej [Zawodniak 1998: 11]. Kultura współpisania tworzyła specyficzny podział pracy, w którym autorowi przypadała rola w układzie bynajmniej nie najistotniejsza. Jego zadaniem było rozpoznanie reguł gry i podporządkowanie się im, a kosztem jego autonomii rosły kompetencje krytyka. To on oceniał, czy utwór zostanie pochwalony, czy też skazany na niebyt. Decyzję o tym, co należy do potencjalnych niedociągnięć, podejmował za pomocą klucza ideowego [Sławiński 1990: 135]. Jednak wypowiedź krytyka też nie była autonomiczna, lecz określana przez konfigurację z partyjnymi władzami [Zawodniak 1998: 21–23]¹². Ponieważ ostatnia decyzja w trójkącie współpisania należała do władzy, symbiotyczny trójkąt twórca – krytyk – władza można sytuować bardziej na polu polityki niż sztuki. I odwrotnie, przepływowość sfer życia i ludzkiej działalności, które ostatecznie zbiegały się

¹¹ O nowomowie por. Głowiński 1991; 2009; Hutnikiewicz 1988; *Nowomowa*. 1984.

¹² Socjologizm, który stał się główną metodą badawczą, traktował dzieło literackie jako produkt pośród innych produktów. Natomiast krytyka literacka, zorientowana dialektycznie, ujmowała literaturę jako materialny element społecznej totalności, rozpatrywany jako jej aktywny czynnik, społeczną siłę wpływającą na bieg rzeczy w realnej przestrzeni. Tę metodę badawczą obrazuje jeszcze koncepcja socjologii sztuki Plechanowa, który mówił, że pierwsze zadanie krytyki polega na przekładzie idei danego utworu artystycznego z języka sztuki na język socjologii sztuki, aby znaleźć to, co można by nazwać ekwiwalentem socjologicznym badanego utworu literackiego. W praktycznym wymiarze relacji twórca – odbiorca nowe koncepcje istnienia literatury i sztuki realizował działający w Rosji w latach 1917–1923 Proletkult. Głównym zadaniem tej instytucji kulturalno-oświatowej była walka ze „starymi” koncepcjami sztuki i artysty, a zastąpienie ich projektem „kultury robotniczej” [Marks, Engels 1958: 72].

w jeden polityczny nurt, kwestionowała samo pojęcie sztuki czy artysty. W społeczeństwie komunistycznym nie ma malarzy, lecz są co najwyżej ludzie, którzy między innymi zajmują się również malarstwem – tego typu stwierdzenia określały status sztuki, pełniące rolę produktu, narzędzia politycznego, przedmiotu wśród innych przedmiotów.

Zawodniak skupiał się zwłaszcza na wczesnym okresie komunizmu, odnosząc mechanizmy współpisania do socrealistycznego modelu pisarstwa w PRL-u w latach 1945–1956. Wydana w 1981 r. powieść Błagi Dimitrowej *Twarz* uwidacznia dysproporcję kontekstów politycznych w obu krajach: Polsce i Bułgarii. Lata 1976–1981 były w BRL-u czasem intensywnych przygotowań, a potem świętowania jubileuszu 1300 lat istnienia państwa bułgarskiego, to zaś miało konkretne odbicie w kształcie ideowych poszukiwań oraz oficjalnej polityce kulturalnej państwa. Jak pisze Iwan Elenkow w pracy o bułgarskiej polityce kulturalnej *Культурният фронт*, przełom dwu ostatnich dekad komunizmu był w Bułgarii momentem „historiograficznego regresu”, związanego z nawrotem zmitologizowanych obrazów rodzimej przeszłości [Еленков 2008]. Po okresie stalinowskiej amnezji historycznej, mniej więcej od lat sześćdziesiątych, bułgarska historiografia zaczęła stopniowo stawać się dziedziną respektującą wymogi naukowej rzetelności, co wyrażało się między innymi w odchodzeniu od dogmatycznych uproszczeń i czarno-białych wizji historii, od przyjmowania klasowych kryteriów w ocenie przeszłości, od bezlitosnego piętnowania burżuazji, kapitalistów i faszystów jako „wrogów komunizmu”. W środowiskach badaczy przeszłości (historyków, etnologów, archeologów itd.) wysunięto wówczas postulat szukania prawdy historycznej oraz całościowej, rozpatrywanej w wielu kontekstach analizy procesów historycznych. Tendencje do metodologicznych i faktograficznych nadużyć, w duchu z lat czterdziestych i pięćdziesiątych, ujawniły się jednak na powrót w połowie lat siedemdziesiątych, kiedy to przeszłość znów stała się narzędziem propagandy. Jako impuls do zwrotu w naukach historycznych posłużyły wspomniane obchody 1300-lecia państwa bułgarskiego. Jak można przeczytać w jednym z dokumentów z tego okresu, celem nowych przedsięwzięć historiograficznych miało być ukazanie „rzeczywistego miejsca narodu bułgarskiego w ewolucji człowieczeństwa i cywilizacji całej planety” [Еленков 2008: 356–361]. Jednym z haseł przyświecających organizatorom jubileuszu była koncepcja „trójjedyności czasu przeszłego – teraźniejszości – przyszłości” Bułgarii, potraktowana dosłownie, jako narzędzie agresywnej propagandy politycznej. Bezcza-

sowość czy też nieokreśloność mitycznego ujęcia czasu łączyła się w tych koncepcjach z komunistycznym frazesem o „dawniej – dziś – jutro” jako jedności dialektycznej w procesie rozwoju Bułgarii aż do finalnej fazy komunizmu [Еленков 2008: 363].

Powieść Dimitrowej została wydana w czasie nawrotu do narracji o wielkich trackich czy protobułgarskich korzeniach Bułgarów, co również musiało przesądzić o sposobie zaistnienia książki na rynku wydawniczym jako niewpisującej się w nurt popierany przez oficjalną politykę kulturalną. W partyjnych przemówieniach i dyskusjach z przełomu lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych tytuł *Тwarz* przewijał się często, zwykle jako godny potępienia przykład literatury wywrotowej. Do zarzutów stawianych powieści należały najczęściej: czarnowidztwo, pesymizm, antypartyjność [ППО 27.9.1982]. Pojawiały się też stwierdzenia, że Блага Dimitrowa pisała utwór pod dyktando wrogich służb z zagranicy. W negatywnych recenzjach można przeczytać, że powieść jest pomyłką ideową i estetyczną, sama zaś autorka przeżywa poważny kryzys [Петев Н. 1983; Пенчев Г. 1982]. Jednak tym, co szczególnie niepokoiło władze partyjne w Związku Pisarzy Bułgarskich, był fakt, że żaden z dwudziestu pięciu liczących się krytyków, których poproszono o recenzję książki, nie wyraził na to zgody. Na jednym z zebrań Ewtim Ewtimow ubolewał nad „tchórzliwością” członków sekcji „Krytyka”:

„Има един интересен факт: на заседанията на секция *Критика*, която работи активно, повече от тях проявяват непримиримост към слабостите в нашия литературен живот, критикуват конкретно и поименно заглавия и автори, но когато им се предложи този дух да се пренесе в печата, повечето от тях са оттеглят! Трудно ни е да дадем точното определение на този факт, но... това е факт. Факт е, че повече от 25 литературни критици отклониха поканата на вестника да напишат отзив за романа *Лице на Блага Димитрова*” [ППО 10.12.1982]¹³.

¹³ О zbiorowej odmowie można więcej przeczytać w kalendarium dotyczącym dekomunizacji w Bułgarii: „Но около 30 критици, подканяни настойчиво да критикуват книгата, се въздържат, главният редактор на *Народна култура* Георги Найденов отказва да публикува критика срещу романа, Александър Йорданов публикува първата положителна рецензия във в. *АБВ*, последвана от рецензия на Мария Гарева в издание на пловдивската библиотека (положителните рецензии на няколко други критици не са допуснати за публикация). Екземпляри от книгата се препредават между приятели и *Лице* става от най-четените дисидентски книги в този период”. Por. <http://www.geocities.com/decommunization/Communism/Bulgaria/1971-81.htm> (dostęp: 12.9.2012).

W kilka miesięcy po ukazaniu się książki narracja wokół niej staje się coraz bardziej rozbudowana. W czasopiśmie literackich pojawia się kilka pozytywnych recenzji: pierwsza

Słowa działacza partyjnego rzucają światło na pewien mechanizm występujący w bułgarskim środowisku intelektualnym: w sytuacji nieistnienia silnych środowisk opozycyjnych jednym z ważnych sygnałów przeobrażeń zbiorowej świadomości jest akt indywidualnej odmowy, strategia nieuczestniczenia w spektaklu władzy.

3. *Twarz*

Palimpsestowa struktura powieści *Twarz* sprawia, że można ją czytać na wiele sposobów. Na „powierzchnię” składa się literacka fabuła i jej bohaterowie, dla których często – jak można się dowiedzieć z recenzji i omówień powieści – pierwowzorem były realne wydarzenia i osoby. W tej bardzo gęstej warstwie utworu znajduje się miejsce dla historii miłości głównej bohaterki Bory Najdenowej do wykluczonego z uczelni studenta Kirila. Wątek miłosny posiada także drugą, retrospektywną linię, a dotyczy młodzieńczego uczucia bohaterki do Andreja, działacza komunistycznej partyzantki w latach drugiej wojny światowej. Konfiguracje personalne składają się na osobliwy symboliczny trójkąt, którego istota zostaje odkryta na końcu powieści, gdy okazuje się, że różne plany łączy nie tylko sama Bora, ale i dwaj pozostali bohaterowie, uwikłani w przewrotną historię o karze, winie i rehabilitacji.

Innym wymiarem powieści, powiązany z wątkiem fabularnym, jest szeroko i drobiazgowo przedstawione społeczno-polityczne tło utworu. Dbłość o kontekst faktograficzny, pieczołowitość w odwzorowaniu realiów epoki i pietyzm dla szczegółu pozwalają sądzić, że jednym z głównych zadań, jakie postawiła sobie Dimitrowa, było nakreślenie złożonego i wieloaspektowego wizerunku epoki. Dimitrowa wydobywa tę szczegółową i obszerną, przywoływaną wręcz z precyzją, dokumentalną płaszczyznę, nadając swojej bohaterce dodatkowe atrybuty poprzez przypisanie jej znaczącej profesji. Bora Najdenowa jest socjologiem, pracownikiem Uniwersytetu Sofijskiego. Gabinetową pracę akademicką łączy z praktycznym zaangażowaniem społecznym i wyczuleniem na to, by – zgodnie

autorstwa Aleksandra Jordanowa w piśmie „ABB”, ale większość następnych zostanie dopuszczona do druku dopiero kilka lat później.

z duchem epoki – być „bliżej ludzi”. Dimitrowa pokazuje swoją bohaterkę jako zagorzałą komunistkę. Studenci, których uczy, nazywają Borę dogmatyczką. Aby zdynamizować zarówno swoją bohaterkę, jak i poszerzyć socjalne tło, Dimitrowa decyduje się na wykorzystanie pojemnej metafory drogi jako spotkania i dialogu z Innym. Podróżom bohaterki, ale też jej niestrudzonym wędrowkom po nieprzyjaznych wielkomiejskich blokowiskach towarzyszą spotkania z ankietowanymi, którym Bora zadaje pytania z socjologicznych kwestionariuszy. Za pomocą takiej konstrukcji głównej postaci Błaga Dimitrowa otwiera niezliczone drzwi, przestrzenie publiczne, ale i zupełnie prywatne światy, wnika w kolejne mikrostruktury: rodzinne, studenckie, robotnicze, artystyczne; innym zaś razem, jak w przypadku scen w pociągu, prezentuje spotkania ludzi z różnych sfer, umieszczając w jednym przedziale kolejowym inteligenta, rolnika, artystę i urzędnika. Bohaterka wędruje przez owe miejsca, zachowując status gościa, obserwatora i komentatora. Wszystkie przestrzenie stać się mogą dla Bory Najdenowej pretekstem do socjologicznych badań i analiz, a zestawione ze sobą narracje tworzą rodzaj kalejdoskopu opinii, światopoglądów, ułamków ludzkich historii. To wszystko składa się na bogate tło społeczno-polityczne, kulturowe i obyczajowe okresu późnego komunizmu.

Decydując się na refleksję o statusie bułgarskiego intelektualisty, Błaga Dimitrowa sięga po temat rzadko podejmowany w rodzimej literaturze. Gdy wziąć pod uwagę wątpliść wcześniejszych narracji poświęconych intelektualistom, jak też duchowym i ideowym dylematom tej grupy, wydaje się, że powieść Błagi Dimitrowej jest utworem ważnym, a pod względem pogłębienia oraz problematyzacji tematu jednym z pionierskich w prozie bułgarskiej¹⁴. Jedną z najistotniejszych definicji, jakie się pojawiają na stronach powieści, dotyczy statusu intelektualisty. Dla podkreślenia ważności swoich słów autorka decyduje się wyjść z ukrycia fikcji literackiej – to jeden z kilku momentów ujawnienia się autorki w powieści – i jako Błaga Dimitrowa podpisać się pod poniższą definicją:

„И отново възниква пред авторката, както пред героинята ѝ въпросът: какъв трябва да бъде статусът на интелектуалеца? Кабинетен плъх, заброниран

¹⁴ Dimitrowa pisze, że od momentu ukazania się powieści otrzymała wiele listów od czytelników. Autorami przeważającej części byli przedstawiciele inteligencji, dziękujący autorce za utwór, z którym mogli się identyfikować. Część odnajdowała w powieści własną biografię, innym bliski był motyw zawartych w niej zmagania intelektu i ideowej deziluzji [Димитрова 1991: 132–133].

с дебели томове от външния свят, или личност с будно гражданско чувство? Спор няма – истинският интелектуалец не може да не е отговорен за обществото, в което живее. Но за да не изгуби посока при коработрушенията, единствен компас в хаоса е: човеколюбие” [Димитрова 2011: 405]¹⁵.

W powyższym fragmencie pobrzmiewa protekcyjny stosunek do zimnego intelektu i przychylność wobec postawy intelektualisty, którego działalność jest odpowiedzią na potrzeby ludzi. Zacytowana definicja może być uznana za syntezę poglądów Dimitrowej na ten temat. Jak pisałam wcześniej, większość bohaterów jej powieści i dramatów to kobiety samoświadome, o dużym potencjale intelektualnym i silnie rozwiniętym imperatywie wewnętrznego rozwoju, ale jednocześnie rozbijające zimny świat oświeceniowych konstrukcji, utożsamianych często ze światem męskim.

Stawiając blisko siebie to, co intelektualne, z tym, co etyczne, Błaga Dimitrowa prezentuje w swojej powieści wizję etyki pokrewną koncepcjom Emmanuela Lévinasa. Szukając fundamentalnego sensu tego, co etyczne, francuski filozof przeciwstawił się (silnie zakorzenionej w filozoficznej tradycji Zachodu) ontologii, redukującej według niego relację z Innym do sytuacji zawłaszczania, przemocy wobec podmiotu poznawanego: „Zachodnia filozofia była najczęściej ontologią: redukcją Innego do Tego Samego za pośrednictwem trzeciego i neutralnego terminu, który zapewniał rozumienie bytu” [Lévinas 1998: 32]. Odrzucając etykę normatywną, metafizyka Lévinasa stanowi próbę ustanowienia bezinteresownego, źródłowego modelu relacji z Innym. Podobnie jak kategorie dobra czy sprawiedliwości etyka należy do przedteoretycznego etapu historii ludzkości, toteż zamiast tematyzacji, próby poznania, opisanie i szukania dla Innego korelatu pojęciowego (co z istoty ma totalizujący charakter), Lévinas proponuje ujęcie spotkania jako objawienia się, odsłonięcia Innego, wzięcia milczącej odpowiedzialności za Drugiego oraz przyjęcia na wstępie, że to właśnie „Ty” jest ważniejsze niż „ja” [Lévinas 1998: 55–89]¹⁶.

¹⁵ W ślad za tą definicją Dimitrowa powołuje się na historyczny fakt podpisywania petycji domagającej się ocalenia Żydów w Bułgarii w 1943 r. przez bułgarskich intelektualistów.

¹⁶ W rozważaniach na temat filozoficznych inspiracji Dimitrowej zrezygnowałam z nawiązań do „filozofii dramatu” Józefa Tischnera, chociaż jego rozważania na temat Twarzy korespondują z treściami zawartymi w powieści bułgarskiej pisarki, a Dimitrowa, zorientowana w polskiej kulturze, mogła rzeczywiście pisma Tischnera znać i czytać. Zdecydowałam się poprzestać na Lévinasie z paru przyczyn. Po pierwsze, Tischner rozwinął swoją koncepcję

Realizowana w bezpośrednim międzyludzkim wymiarze etyka Lévinasowska znajduje w powieści *Twarz* odzwierciedlenie w relacji Bory Najdenowej i Kirila. Od spotkania z Innym (ofiara systemu) i wyłonienia z tłumy konkretnej twarzy wykluczonego rozpoczyna się duchowa przemiana głównej bohaterki. Z żyjącej w świecie zimnych, abstrakcyjnych pojęć dogmatyczki stopniowo staje się ona osobą odkrywającą i rozumiejącą niepowtarzalność świata, ludzi, sytuacji, z jakimi ma do czynienia. Stymulacją dla tej zmiany jest właśnie dialog z Innym. Kiril jest postacią niejako wzorcową, jeśli chodzi o partnera dialogu. Dimitrowa wyposaża go nawet w znaczący status i profesję – jest studentem zgłębiającym tajniki melioracji. Jeśli uznać to za metaforę, Kiril staje się postacią, która wykonuje pracę udrażniania świata idei. To on bowiem otwiera przed główną bohaterką zupełnie nowe obszary rozumienia świata, na które pozostawała dotąd zamknięta, na przykład teraźniejszość i rezygnację z rozpamiętywania; budzi w niej współczucie dla Innego, pomaga podważyć bezkrytyczną postawę wobec marksizmu-leninizmu itd.

Bliskość postulatów etycznych zawartych w powieści *Twarz* z etyką bezpośredniości wyrażoną przez Emmanuela Lévinasa w eseju *Całość i nieskończoność* nie była prawdopodobnie przez Dimitrową zamierzona. Tym niemniej wydaje się, że powieść *Twarz* może być przez ich pryzmat odczytywana. Podstawowym elementem łączącym oba teksty jest niezwykle pojemna znaczeniowo metafora twarzy, wykorzystana w tytułach powieści i najsłynniejszej części *Eseju o zewnętrznosci* francuskiego filozofa, również zatytułowanej *Twarz*, a będącej esencją jego etyki bezpośredniości.

Lévinas, który o *Twarzy* (pisanej właśnie dużą literą) pisze przez pryzmat pojęcia dialogu, bardzo mocno podkreśla odmiennność Drugiego, potencjalnego partnera w dialogicznym spotkaniu. Punktem wyjścia staje się dla niego bardzo radykalne otwarcie na Drugiego. Klasyczna ontologia, zakładając wchłonięcie Innego, nie wzbogaca relacji z nim, nigdy bowiem

w czasie, kiedy powieść Dimitrowej była już opublikowana, podczas gdy Lévinas pisał *Całość i nieskończoność* w latach sześćdziesiątych, więc pisarka mogła ją znać. Ponadto, jak się wydaje, Dimitrową mogła przekonać figuratywność koncepcji Lévinasa, pozostająca w zgodzie z pre-dylekcją autorki raczej do budowania obrazów świata niż do filozoficznej spekulacji. Obrazowy, pełen symboli język Lévinasa mógł mieć w tym kontekście znaczenie. Wreszcie, Tischner, choć jest filozofem popularnym na słowiańskim Południu, to jego myśl wyrosła z myśli katolickiej była twórcą bułgarskim, w tym Dimitrowej, ideowo raczej obca, z pewnością w większym stopniu niż osadzona w tradycji żydowskiej myśl Lévinasa.

nie pozwala dopełnić jego obrazu tym, czego byśmy – patrząc przez pryzmat „ja” i nie wychodząc poza siebie – nie wiedzieli. Ta zawłaszczająca strategia zostaje u Lévinasa zastąpiona radykalnym postulatem oddania się Innemu. Wkroczenie „Ty” w mój świat wiąże się z gotowością ofiarowania siebie, nawet jeśli owo oddanie ma oznaczać autonegację. Twarz to u Lévinasa „sposób, w jaki Inny ukazuje się, przewyższając Ideę Innego we mnie” [Lévinas 1998: 216]. Ów sposób nie polega na tym, że Inny w spotkaniu staje się dla „ja” tematem spojrzenia. Twarz Innego w każdej chwili niszczy i przekracza plastyczny obraz, który zostaje we mnie jako idea na moją miarę. Twarz nie „przejawia się” przez te jakości, twarz się „wyraża”. Wbrew współczesnej ontologii przynosi pojęcie prawdy, która nie jest odsłonięciem czegoś bezosobowego i neutralnego. Jest ona ekspresją i w ekspresji się spełnia, a nie w pełnym przemocy języku, systemie, kategoryzacji, które nakładam na Drugiego. Zawłaszczaniem jest nie tylko język, ale i dotyk, wzrok, wszystkie akty poznawcze, które ujmują, pojmują, próbują uchwycić. Są one zwykłym przywłaszczaniem, zwyciężaniem inności, zabieraniem odmienności poznawanego. To w owej plastyczności, zmienności ekspresji absolutny sposób otwarcia na Innego wyraża się najgłębiej [Lévinas 1998: 176–218].

Metafora twarzy, obecna w tytule powieści Dimitrowej, z metafizyką Lévinasa ma wiele wspólnego. Proces otwierania się, rodzenia uważności wobec Innego – Kirila (niewolny od cofnięć, potknięć i lęku) należy do głównych wątków powieści. Tytułowa twarz odsyła, podobnie jak u Lévinasa, do bezpośredniego wymiaru relacji, niewykłanej w strategii zawłaszczania, symbolicznej dominacji. Pierwszym krokiem do tego spotkania jest otwarcie, w sensie dosłownym, przestrzeni osobistej głównej bohaterki: Bora przygarnia studenta do własnego mieszkania, bezinteresownie okazując mu pomoc: dach nad głową i warunki do spokojnej pracy, aby mógł sfinalizować pracę nad dyplomem.

Budując metaforę twarzy Błaga Dimitrowa odwołuje się także do nieuchwytniej w polskim tłumaczeniu bliskości słów: *лице* (twarz, oblicze, osoba) oraz *личен* (osobisty, osobowy; *личен състав* – akta osobowe, oddział kadr, a zatem instytucja powołana do kontroli ludzi w miejscu pracy). Kontekstem jest tutaj epoka dążąca do instrumentalizacji podmiotu, zaś figura twarzy konkretyzuje to, co w podmiocie niepowtarzalne i co decyduje o jego indywidualności. Jednocześnie twarz to również coś, co objawia się światu w swojej nagości, co pozostaje nieosłonięte, wystawione na działanie zewnętrzne, bezbronne w obliczu wtargnięcia Innego.

Twarz wyraża zatem spójność, ale również – podobnie jak u Levinasa – kruchość i bezbronność człowieka. Ona też najmocniej narażona jest na niszczące oddziaływanie, które powoduje jej fragmentaryzację, zakłócenie spójności, całościowego obrazu „ja”. Dimitrowa wkłada w usta bohaterki słowa, które oddają nacisk i przemoc burzącą ową spójność „ja”:

„Завъртат се безбройните ти образи. Аз-ти-тя, не си триизмерна, а множествена, разслоена на калейдоскоп от лица, фрагменти от лица, усмивки, гримаси. Ту детско изражение, ту момински разцъфнал руменец с цвѣта на утрото, ту старчески сбръчкани бузи, беззъба уста, окапала коса, смръщен ужас” [Димитрова 2011: 400].

Na okładce pierwszego wydania powieści Błagi Dimitrowej widnieje rysunek oddający specyfikę wydrążonej z indywidualizmu twarzy. Uformowana z szarego betonu bryła posiada kształt głowy, a znakiem kobiecości są tu tylko okalające kamienne oblicze jasne włosy. Postać na obrazku nie ma oczu, nosa, ust ani innego szczegółu, który nadawałby jej indywidualne (czy w ogóle żywe) cechy, natomiast pełen podłużnych rys beton pęka na kamiennej bryle twarzy pod naporem wewnętrznego ciśnienia. Na stronach powieści autorka pisze o korelacji, jaka zachodzi między nieludzko unifikującymi strategiami systemu a perspektywą indywidualną, w której zaciera się kategoria człowieczeństwa, anonimowego podmiotu bez twarzy: komunisty, urzędnika, klienta czy innej postaci, definiowanej przez pryzmat społecznej funkcji, publicznego uniformu:

„Не можеш да установиш своята самоличност, претопена в магмата на тълпата. Аноними, плетища от ръбати лакти – без лице, без име, без отговорност. Уводни статии без подпис със сила на неотменима присъда. Дългата ръка с невидим притежател се протяга през зарешетеното прозорче: *Дай листа с написаното! Докога ще чакаме?*” [Димитрова 2011: 397].

Tu właśnie pojawia się analogia między systemem bez twarzy a redukcją podmiotowości, czyli odebraniem twarzy jednostce. Zapleczem świata biurokratycznych procedur (Dimitrowa pisze swoją powieść w późnym, mocno zbiurokratyzowanym okresie komunizmu) stają się wspomniane akta osobowe (*личен състав*), budujące paralelną biografię jednostki, jednak nie przez nią samą, ale przez innych. To najwyższy rodzaj przemocy, odbierający jednostce prawo wglądu do obcych zapisów własnej biografii, rozszczepiający ją na kilka autonomicznych istnień, a zarazem upoważniający innych do władzy nad tymi wersjami zautonomizowanych życiorysów.

4. Powieść moralnego niepokoju

Wykorzystując paradoksalne zderzenie przeciwstawnych jakości i porządków, można określić powieść Błagi Dimitrowej mianem ulokowanej w komunistycznych realiach *campus novel* – z zastrzeżeniem, że jest to określenie sztuczne. Powieść uniwersytecka, popularna zwłaszcza w krajach anglosaskich, ale i w innych zachodnich państwach demokracji parlamentarnej, z oczywistych przyczyn nie rozwinęła się w krajach demokracji ludowej. Doświadczenie historii najnowszej tej części Europy, upolitycznienie tak uniwersytetów, jak i publicznej przestrzeni wymiany myśli – to warunki niesprzyjające, by w literaturze tych krajów powstały powieści uniwersyteckie *sensu stricto*¹⁷.

Nawet jeśli w okresie późnego komunizmu pisarze tworzyli powieści mogące pretendować do miana uniwersyteckich, najczęściej były one przeciążone treściami politycznymi, co skazywało je na status utworów rozrachunkowych. Powieść *Twarz* Błagi Dimitrowej należy do dzieł, które wbrew niesprzyjającym warunkom epoki próbują udzielić głosu intelektualistom, otworzyć przestrzeń intelektualnej refleksji, meandrycznym poszukiwaniom duchowym i ideowym, grom cytatów i paracytatów, ale też satyrze na świat akademicki i stosunki panujące wśród kadry oraz między wykładowcami a studentami. Niewiele takich tekstów powstało w BRL-u, ponieważ powieściopisarze bali się ryzyka zarówno osobistego,

¹⁷ *Campus novel* od jej narodzin w latach pięćdziesiątych XX wieku po dziś dzień pozostaje gatunkiem wykorzystywanym zwłaszcza przez autorów anglosaskich (takich jak np. Kingsley Amis, David Lodge czy John Maxwell Coetzee). W tych krajach posiada bogate zaplecze tradycji powieściopisarskiej, szczególnie w zakresie tzw. *comedy of manners*. Głównym wyznacznikiem gatunkowym powieści uniwersyteckiej jest „środowiskowe” zakorzenienie tego utworu. Pierwszoplanową postacią jest zazwyczaj pracownik naukowo-dydaktyczny jakiejś uczelni, ale oprócz ludzi bezpośrednio związanych z akademią występują w tego typu utworach osoby z zewnątrz, najczęściej żony, mężowie i dzieci głównych bohaterów.

Powieści Lodge’a czy Amisa, często lekkie, błyskotliwe, pełne ironii, humoru i wyrazistej satyry, stają się alternatywną wypowiedzią na tematy społeczne, filozoficzne, naukowe, zastępując „ciężki” dyskurs teoretyczny (filozofii, socjologii, fizyki i innych dziedzin nauki).

W tradycji krajów bloku sowieckiego gatunek *campus novel* występuje sporadycznie, na przykład w Polsce za jedynego reprezentanta gatunku bywa uważana powieść *Zamek* Jerzego Kaczorowskiego z 1978 r., której akcja dzieje się „w czasach, gdy polska szkoła strukturalistyczna zdobywała metodologiczną hegemonię, odsuwając na margines literaturoznawstwo spod znaku marksizmu”. Bohaterem i narratorem jest debiutujący młody asystent, który z dystansem przygląda się konferencyjnemu spektaklowi [Kraskowska 2009].

jak i ryzyka ideologicznej doraźności tematu. Większość, reprezentowana m.in. przez Werę Mutałczijewą, Emilianą Stanewą, Jordana Radiczkową, realizowała się w tekstach operujących językiem ezopowym.

W powieści *Twarz* widać dążenie autorki do drobiazgowego, często wręcz bezlitosnego obnażania patologii życia społecznego w środowisku akademickim, obowiązujących tam układów i hierarchii, jak również systemu zależności między wykładowcami a studentami. Wyraźna jest w powieści obecność metarefleksji, poświęconej filozofii, socjologii i metodologii obu tych nauk. W tym sensie powieść Błagi Dimitrowej mieściłaby się w gatunku *campus novel*. Jednak fakt, że treść utworu dotyczy przełomowych dat w historii Bułgarii, nadaje mu inny wymiar. Akcja toczy się bowiem w latach pięćdziesiątych, a obszerną część powieści stanowią retrospekcje dotyczące drugiej wojny światowej. Utwór Błagi Dimitrowej jest więc swego rodzaju powieścią uniwersytecką, która z racji czasu i miejsca, w jakim powstała, przesuwając akcenty na kwestie upolitycznienia w znacznie większym stopniu niż zrodzona w zachodnich społeczeństwach demokratycznych *campus novel*. W zachodnim świecie uniwersytet był, przynajmniej w założeniu, niezależną instytucją, a w krajach obozu radzieckiego stawał się zinstrumentalizowaną przestrzenią fabrykowania ideologii.

Dodatkową kwestią mającą znaczenie w kontekście analizy powieści Dimitrowej jest problematyczność dziedziny naukowej, jaką reprezentuje pracująca na uczelni (politechnice) główna bohaterka, Bora Najdenowa. Socjologia w okresie komunizmu należała w Bułgarii do nauk wyklętych, uznanych za „burżuazyjne”, a losy instytucji specjalizujących się w naukach społecznych bywały bardzo złożone¹⁸. Instytut Socjologii Bułgarskiej Akademii Nauk powstał w 1968 r., a Instytut Socjologii na Uniwersytecie Sofijskim dopiero w połowie lat siedemdziesiątych. Akcja powieści *Twarz* rozgrywa się w drugiej połowie lat pięćdziesiątych

¹⁸ Podobnie burzliwych losów doświadczyła w okresie powojennym socjologia polska. Istniejącą tuż po wojnie Katedrę Socjologii na Uniwersytecie Warszawskim rozwiązano w okresie stalinizmu. Socjologia wróciła na UW – podobnie jak na inne polskie uniwersytety – po 1956 r. Wówczas rozpoczął się jeden z najświetniejszych okresów w historii warszawskiej socjologii uniwersyteckiej, trwający do 1968 r. W latach sześćdziesiątych była ona ostoją niezależnego myślenia i buntu studenckiego w marcu 1968 r. Po „marcu” władze usunęły z uczelni wielu pracowników i studentów, wzmocniły kontrolę polityczną i administracyjną również nad socjologią. Por. <http://www.is.uw.edu.pl/instytut/historia-instytutu-socjologii> (dostęp: 12.9.2012).

XX wieku, jest więc okresem, kiedy nauk społecznych nie uprawiano na uczelniach jako odrębnej dziedziny naukowej. Komunizm faworyzował zaś dziedziny wykorzystujące narzędzia socjologii, jak osławiony materializm dialektyczny, który był obowiązkowym przedmiotem dla studentów wszystkich kierunków, nie tylko humanistycznych. Choć w każdej dekadzie powojennej „społeczeństwo” było przedmiotem uwagi ze strony władzy, oficjalne badania w pełni podporządkowano propagandzie.

W powieści Dimitrowej idea uczelni komunistycznej pojawia się niejako w czystej formie: główna bohaterka jest wykładowcą materializmu dialektycznego na politechnice, najbardziej politycznego spośród przedmiotów w programie uczelni. Na przykładzie opisu struktury zależności w środowisku akademickim Dimitrowa pokazuje rozkład relacji społecznych. Wśród studentów dominują donosiciele albo lizusi, wykładowcy są skorumpowani, zepsuci, a drapieżne karierowiczostwo i brak zaangażowania w nauczanie upodabnia ich do bezduszných, amoralnych urzędników. Uniwersytet jest przestrzenią masowych i cichych wykluczeń, których reguł nikt do końca nie zna (jak się potem okazuje, wykluczenia bywają często przypadkowe). Jednym z usuniętych z uczelni jest właśnie Kiril, niemal rówieśnik Bory Najdenowej, tajemniczy mężczyzna o niejasnej przeszłości, przygarnięty przez nią do domu. Bezpośrednie obcowanie z ofiarą systemu pozwala bohaterce uświadomić sobie niszczącą siłę ideologii, rozziw idei i rzeczywistości.

Określenie „ulokowana w realiach komunistycznych powieść uniwersytecka” stworzyłam jako terminologiczny kompromis, na potrzebę analizy powieści *Twarz*. Jednak wydaje się, że można odnaleźć jeszcze inną analogię do utworu Dimitrowej, zawężając kontekst poszukiwań do Europy Środkowo-Wschodniej. Nurtem najbliższym intencjom pisarki wydaje się polskie kino moralnego niepokoju¹⁹. Filmy Krzysztofa

¹⁹ Kino moralnego niepokoju stało się inspiracją dla reżyserów innych państw bloku socjalistycznego. Ciekawym przypadkiem jest chociażby twórczość słowackiego reżysera Dušana Trančíka, w którego „środowiskowym” kinie [sportowy film fabularny *Vitáz* (1978) czy słynny dramat *Iná láska* (1985)] widać wpływy kina moralnego niepokoju zarówno na płaszczyźnie estetycznej, jak i doboru tematu.

W tym podrozdziale jedynie sygnalizuję możliwość inspiracji kinem moralnego niepokoju w powieści Dimitrowej oraz sposób przetransponowania pewnych wątków i tematów na bułgarski grunt. Szczegółowa analiza, choćby ze względu na odmienną języków – obrazu i słowa – wymagałaby odrębnego tekstu.

Kieślowskiego, Andrzeja Wajdy, Agnieszki Holland czy Feliksa Falka z przełomu lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych brały pod lupę inteligenta bądź intelektualistę, którego codziennym doświadczeniem był świat PRL-u i skażona rzeczywistość stosunków międzyludzkich w późnym totalitaryzmie [Dabert 2003: 5–18]. Bohater kina moralnego niepokoju należał zwykle do środowiska najczęściej zamkniętego, w którym panowały tzw. układy, niepisane umowy, często korupcja i zakłamanie. Mogły to być, jak w *Barwach ochronnych* (1976) Zanussiego, struktury akademickie, ale też środowisko ludzi „estrady”, jak w *Wodzireju* (1977) Falka. Bohaterowie kina moralnego niepokoju zwykle decydowali się na wyłamanie bądź przeciwstawienie strukturze, do której należeli. Romantyczne osamotnienie towarzyszyło ich walce z systemem, która najczęściej kończyła się klęską: zawodowym wykluczeniem, porażką w sferze prywatnej czy – jak w filmie *Bez znieczulenia* (1978) Andrzeja Wajdy albo *Kobiecie samotnej* (1981) Agnieszki Holland – tragiczną śmiercią.

Szczególnie interesujące wydaje się porównanie powieści Błagi Dimitrowej *Twarz z kobiecym głosem* w kinie moralnego niepokoju – filmami Agnieszki Holland, a zwłaszcza z jej obrazem *Kobieta samotna*, podobnie jak powieść Dimitrowej ukończonym w 1981 r. Oba dzieła posiadają wersje ocenzone i pełne. Zostały pierwotnie okrojone z dyskusyjnych fragmentów, a następnie wyłączone z obiegu czytelniczego i kinowego do 1989 r., kiedy mogły się już ukazać w pełnej wersji. Film Holland opowiada o listonoszce, samotnej matce, która decyduje się na związek z o wiele od siebie młodszym mężczyzną, społecznie wykluczonym inwalidą-rencistą. Reżyserka wnikliwie analizuje relację dwojga wewnętrznie poranionych ludzi, którzy walczą o własne uczucie, ale i o utrzymanie się na powierzchni w społeczno-politycznej strukturze, jakiej margines stanowią. Holland obnaża w swoim filmie zarówno obietnice tzw. małej stabilizacji, jak i drapieżność systemu politycznego, który dyskryminuje bezbronnych i eliminuje najsłabszych. Jednak podstawowa różnica między filmem Holland a powieścią Błagi Dimitrowej dotyczy podejścia do kwestii przestrzeni dzieła oraz kreacji postaci. O ile polska reżyserka transponuje skażenie moralne w scenografii, podkreślając brzydotę i surowość filmowego tła, samo zaś wykluczenie pokazuje przez okaleczenie i ból ciała (główny bohater grany przez Lindę jest kaleką, jego ciało pełne jest blizn), to Dimitrowa w charakterystyczny dla siebie sposób filtruje i estetyzuje bohaterów, tworząc postaci odgródzone od brudu świata aurą

wyjątkowości. Ewolucja Bory Najdenowej przedstawiona jest w zgodzie z estetycznym *decorum*, jako przemiana wrażliwej i myślącej, ale uwiedzionej dogmatem intelektualistki w świadomą i odważną bojowniczkę o prawdę w świecie totalitarnego kłamstwa. Ta ewolucja odzwierciedla się również w samym języku bohaterki, która w codziennej komunikacji międzyludzkiej posługuje się nieznośnym językowym szablonem, co widać między innymi w scenie dialogu Bory i Kirila:

„– А вие помислихте ли, че вашата дума тази вечер опропасти съдбата на четирима души?

– Всеки сам опропаства или извисява съдбата си! – попада тя в назидателния си тон на преподавателка по марксизъм.

– Сам! Като те подсекал от корен! – Измърморва той.

– Моята намеса отсече само гнилните клони, които могат да заразят цялото дърво! – натъртва тя думите си с твърди стъпки” [Димитрова 2011: 13].

Powieść obrazuje wyzwalanie się bohaterki z pułapki języka. Bora zaczyna mówić inaczej, bardziej „po ludzku”, w miarę oddalania się od ideologicznego zaślepienia i nabierania krytycyzmu, zwłaszcza pod wpływem rozmów, jakie prowadzi z prowokującym ideowo studentem Kirilem. Ten mechanizm wyzwalania się z szablonu słownego jest widoczny w utworze na poziomie języka bohaterki. Bora zmienia się jako człowiek, a wraz z nią zmienia się język, jakiego używa. Jednak uwięzienie w językowym schemacie ujawnia się w powieści *Тwarz* zupełnie gdzie indziej, mianowicie w tych partiach utworu, w których do głosu dochodzi trzecioosobowy narrator powieści. Ten mechanizm prowokuje do pytania, w jakim stopniu sama autorka powieści uwikłana była w nowomowę jako fenomen kształtujący również jej sposób myślenia i percepcji. Oprócz klisz zawartych w dialogach i monologach bohaterów, operuje ona kliszami tam, gdzie teoretycznie być ich nie powinno. Najbardziej wyrazistym przykładem jest określanie w powieści głównej bohaterki po nazwisku: „Najdenowa”. Tę urzędniczą formę stosuje Błaga Dimitrowa zamiennie z formą imienia lub imienia i nazwiska, a ponieważ pojawia się ona w bardzo różnych wątkach i kontekstach, rodzi się wrażenie, iż nie jest to do końca świadomy zabieg autorki.

Nie sposób lekceważyć przywoływanej w mojej pracy już kilkakrotnie kwestii, jaką była rola polskiej kultury w twórczej biografii Błagi Dimitrowej. Sieć kontaktów, jak i podróże do Polski sprawiały, że pisarka poznawała na bieżąco zjawiska ważne dla polskiej kultury i życia społeczno-

-politycznego²⁰. Kino zaś – jako rodzaj języka artystycznego – pozostało dziedziną bliską autorce, która wykorzystywała elementy filmowej estetyki, pisząc niektóre swoje powieści, np. *Objazd* i *Lawinę*. Obie sfilmowano, a Dimitrowa spędziła sporo czasu na planie filmowym jako autorka ich scenariuszy.

W powieści Błagi Dimitrowej refleksja naukowa i filozoficzny dyskurs zajmują bardzo wiele miejsca. Estetyczne walory utworu schodzą często na drugi plan w imię postulatu poszukiwań intelektualnych, przywoływanych przez autorkę jako „dzianie się”, nie zaś gotowe, ukształtowane już idee. Błaga Dimitrowa stawia sobie za cel pokazanie rodzenia się (ale też śmierci) idei jako długiego i niezwykle złożonego procesu. Przywołuje polemiki głównej bohaterki z koncepcjami wielkich filozofów, cytuje fragmenty ich dzieł, zamieszcza streszczenia koncepcji takich filozofów, jak Karl Popper, Bertrand Russel czy Herbert Spencer. Historię filozofii traktuje autorka przekrojowo, bowiem każdy z przywołanych uczonych reprezentuje inny nurt, szkołę filozoficzną oraz odmienną epokę. Jej naczelnym zamiarem jest próba odpowiedzi na pytanie o wewnętrzną niezależność intelektualisty w sytuacji jego zawierzenia ideologii politycznej. Aby przyjrzeć się temu problemowi, Błaga Dimitrowa porusza kwestię relacji teorii i praktyki oraz powołuje się na filozofię Karla Poppera. Przytacza jego tezę, zgodnie z którą każdy konstrukt myślowy, czyli teoria, choćby najbardziej spójny, zostaje zanegowany w praktyce [Димитрова 2011: 137]. Karl Popper był zresztą jednym z myślicieli, których ceniła autorka. W biograficznych uzupełnieniach do powieści *Twarc* autorstwa Jordana Wasilewa można znaleźć informacje o dyskusjach, jakie na temat Poppera wiodła Dimitrowa z profesorem Azarią Polikarowem oraz fizykiem Iwanem Todorowem [Василиев 2011: 538].

W kreacji głównej bohaterki Błaga Dimitrowa wykorzystuje motyw napięcia, jakie się ujawnia w wyniku konfliktu między przywiązaniem

²⁰ Dimitrową łączyła wieloletnia przyjaźń z Wisławą Szymborską, której wiersze tłumaczyła na bułgarski, zanim polska poetka otrzymała nagrodę Nobla. Do przyjaciół pisarki należał też Adam Michnik. Znała ona dobrze również środowisko polskich bułgarystów, bliska znajomość łączyła ją z profesorem Teresą Dąbek-Wirgową, która była autorką najlepszych przekładów utworów Dimitrowej na język polski (*Podróż do siebie samej*, 1970) i tłumaczyła fragmenty powieści *Twarc* dla „Literatury na Świecie”: 1993, nr 9 (226), s. 107–120. Przekład zdobył nagrodę w corocznym konkursie pisma na najlepsze tłumaczenie. W tym samym numerze znajduje się również esej T. Dąbek-Wirgowej o Bładze Dimitrowej [Dąbek-Wirgowa 1993: 103–106].

Bory do teorii, a odczuwaną przez nią dojmującą potrzebą „praktyki”. Może być interpretowana na wiele sposobów: jako próba polemiki z teorią marksizmu–leninizmu, ale też potrzeba bezpośredniej, istniejącej poza strukturami (akademickimi, politycznymi) relacji z Innym, rozumianym tu zarówno jako drugi człowiek, ale i jako upostaciowanie idei. Ten wątek spotkania, krzyżowania teorii filozoficznej z konkretnym (egzystencjalnym, fizykalnym) wymiarem istnienia świata pojawia się w powieści nie tylko w formie odwołania do myśli filozoficznej, lecz także artystycznej. Obecny w utworze lejtmotyw gadającego fikusa, który rośnie w kawalerce głównej bohaterki i, obserwując bieg wydarzeń, snuje swoją opowieść na ich temat, stanowi nawiązanie do motywu „wiecznie zielonego drzewa życia” przeciwstawionego szarej teorii, który można znaleźć w *Fauście* Goethego. Poświęcając tak wiele uwagi detalowi roślinnemu, Błaga Dimitrowa tworzy określoną hierarchię wartości w powieściowej wizji świata. Oto bowiem konkret materialny, posiadający zarazem wyraźne imaginacyjne, fantastyczne nacechowanie, staje się „narratorem”, którego poglądy są równoprawne z racjonalistycznymi, zobiektywizowanymi źródłami wiedzy o świecie.

Nie sposób, oprócz przywołanego Poppera, ale też Darwina, Goethego, teorii społecznych, koncepcji językoznawczych (socjolingwistyka), wymienić wszystkich inspiracji autorki. Wśród uczonych można znaleźć Bułgarów, na przykład Iwana Hadżijskiego, zmarłego w 1944 r. autora trzypięciotomowej pracy o bułgarskiej psychologii narodowej *Бум и дъшевност на нашия народ*. Prace Hadżijskiego, nazywanego „ojcem bułgarskiej socjologii”, znajdują się w prywatnej bibliotece Bory Najdenowej.

Przywołany fizyk Iwan Todorow, choć nie pojawia się bezpośrednio w powieści, odcisnął ślad na intelektualnych poszukiwaniach Błagi Dimitrowej, bowiem wywołał u niej zainteresowanie naukami ścisłymi. Bez względu na to, z jakim artystycznym (i epistemologicznym) skutkiem przebiegała eksploracja nauk ścisłych, Dimitrowa posiłkowała się nimi (w powieści *Twarz*, a jeszcze wyraźniej w dramacie *Doktor Faustyna*) jako narzędziem badania nauk humanistycznych, rozważania kwestii filozoficznych, rozwiązywania dylematów z pogranicza socjologii i polityki. Znaczący jest fakt, że Dimitrowa uczyniła miejscem pracy głównej bohaterki politechnikę. Kontekstem, w którym istnieje, są nauki ścisłe. Ponadto sama stylistyczna surowość dużych fragmentów utworu stwarza wrażenie zamierzonej antyliterackości w imię dążenia autorki do precyzji i logiki wyводу. Wypowiedzi te traktować jednak należy raczej jako in-

telektualny czy artystyczny eksperyment, zwłaszcza gdy weźmiemy pod uwagę niejednorodność narracji rozpadającej się na erudycyjne wywody, sąsiadujące z romantycznymi wizjami rozstrzelania młodych, pięknych powstańców (powracający wielokrotnie obraz rozstrzelania Andreja, młodzieńczej miłości Bory). Inną sprawą jest kwestia, dlaczego Dimitrowa na tym właśnie etapie swojej twórczości zdecydowała się zwrócić w stronę nauk ścisłych. Jak się wydaje, mogła dojść do głosu potrzeba „mocnego”, twardego i obiektywnego narzędzia, świadomość zdezawuowania humanistyki, która w omawianym okresie (lata siedemdziesiąte) została zawłaszczona przez ideologię, przez co znacząco osłabiała własną wiarygodność jako narzędzia poszukiwania prawdy.

O ile wiele nazwisk Dimitrowa przywołuje hasłowo, o tyle część inspiracji zostaje przez nią rozwinięta. Ulubionym filozofem głównej bohaterki jest Bertrand Russel. Laureat Nagrody Nobla z 1950 r. był jednym z pierwszych krytyków komunizmu bolszewickiego, zarazem nie będąc antykomunistą²¹. Najbliższe jego postawie jest stanowisko określane jako anty-antykomunizm, popularne od lat czterdziestych XX wieku na zachodzie Europy. Odrzucając model komunizmu sowieckiego, anty-antykomunista zachowuje wierność komunizmowi jako (mimo wszystko) ustrojowi bardziej wartościowemu niż opierający się na wyzysku kapitalizm²². Według Russela fundamentalne idee komunizmu mogłyby się stać przyczynkiem do szczęścia ludzkości, tyle że przy wyborze innej drogi, niż dotąd podejmowano.

W ślad za Russelem Dimitrowa piętnuje słabości komunizmu, nie decydując się na jego odrzucenie. Prawdopodobnie dzięki temu wydzźwiękowi ideowemu powieść *Twarz* miała szansę na druk w 1981 r. W utworze pobrzmiewa przekonanie o wyższości powolnych zmian

²¹ Chodzi o książkę *Teoria i praktyka bolszewizmu* z 1920 r., będącą owocem podróży Russela po Rosji Sowieckiej. Pracę zawierającą miazdzącą krytykę bolszewizmu zlekceważono w momencie jej wydania i dopiero po latach przypisano prorocze znaczenie i niezwykłą trafność zawartym w niej analizom społecznych i ekonomicznych skutków rewolucji [Skocznyński 2009].

²² Ryszard Legutko pisze: „Tych właśnie, powstrzymujących się od wyciągnięcia owego prostego wniosku, nazywać w pewnym momencie zaczęto anty-antykomunistami. Istniały rozmaite powody bycia anty-antykomunistą. Samo zjawisko dowodzi istnienia silnej politycznej pasji lewicowej w środowiskach intelektualnych, która przejawiała się w namiętym oddaniu nowemu ustrojowi, a nierzadko także w gwałtownej nienawiści do wszystkiego, co ów ustrój dezawuowało. Często nienawiść okazywała się trwalsza, niż polityczna pasja konstruowania nowego i sprawiedliwego świata” [Legutko 2005].

ludzkiej natury oraz struktur społecznych nad rewolucyjnymi zerwaniami i unieważnianiem przeszłości. Swoje rozważania autorka snuje na tle poglądów Herberta Spencera, filozofa-sceptyka, który pod koniec XIX w. przewidział zgubne skutki nadmiernej ingerencji państwa w ludzkie życie²³. Ten niezwykle wnikliwy, ciekawy świata myśliciel zajmował się filozofią człowieka i pedagogiką. Edukacja moralna, fizyczna i duchowa były dla niego stopniami rozwoju podmiotu i zdrowych relacji społecznych. Spencer mógł się znaleźć w kręgu zainteresowania Dimitrowej także ze względu na swoją koncepcję rodowodu intelektualistów, których wyprowadzał z kasty szamanów. Według Spencera, w kolejnych epokach ich funkcje podejmowali kapłani, lekarze, artyści, prawnicy, pisarze, urzędnicy [Szczepański 1991: 127; Spencer 1907; 1960; 2002].

Powieść *Twarz* w dużym stopniu ukrywa te oblicza intelektualisty, które Dimitrowa uwydatnia w innych swoich powieściach czy dramatach, tworząc postaci kobiet-magów, kapłanek, prorokiń, nosicielek tajemnej wiedzy, niedostępnej przeciętnym śmiertelnikom. W scenach powieści, w których profesor Najdenowa dyskutuje ze studentami, słychać raczej echa Spencerowskich wizji pedagogicznych, w których edukacja i wiedza są kluczem do budowania lepszego, odpowiedzialnego społeczeństwa. Na tę pedagogiczną linię powieści składa się narracja dotycząca dialogu młodzi – starzy²⁴. Dimitrowa próbuje w ten sposób znaleźć międzypokoleniowe miejsca wspólne. Młodzi pojawiają się u niej jako ludzie pozbawieni przesądów, uprzedzeń, nieprzeciążeni doświadczeniem historycznych traum, w przeciwieństwie choćby do wcześniejszego wojennego pokolenia:

„Освободени са от вътрешни задръжки. Това е по-свободно поколение в сравнение с нашата самоограничена младост” [Димитрова 2011: 486].

Na decyzję Dimitrowej, która wpisała swój głos w międzypokoleniowy dialog, warto, jak się wydaje, spojrzeć również z punktu widzenia czasu

²³ W scenie zajęć ze studentami Bora Najdenowa cytuje Herberta Spencera: „Само бавното изменение на човешката природа, подложена на дисциплината на социалния живот, може да произведе устойчиви благоприятни промени” [Димитрова 2011: 459].

²⁴ Ten temat często był poruszany także przez reżyserów kina moralnego niepokoju, którzy – zależnie od kontekstu – nie stawiali po stronie tylko jednej z grup, ale decydowali się na wielostronne uchwycenie mechanizmów tej relacji.

Kwestia dialogu młodzi – starzy miała niebagatelne znaczenie dla samej Dimitrowej. Mniej więcej od początku lat osiemdziesiątych pisarka zaczęła pełnić rolę autorytetu dla wielu przedstawicieli (zwłaszcza pisarzy i poetów) młodej sofijskiej inteligencji.

powstawania utworu. Od końca lat sześćdziesiątych XX w. w Bułgarii zachodził proces generacyjnej zmiany w szeregach elit rządzących, co znacząco odmieniło oblicze epoki. Pogłębienie społecznych deziluzji wobec komunizmu i zmiana politycznych strategii władz to dwa kluczowe procesy, jakie odegrały się w tym okresie. Po pierwszym, agitacyjno-represyjnym etapie wdrażania nowego systemu nastąpiła faza druga: biurokratyczno-administracyjna. Mniej więcej od połowy lat pięćdziesiątych stalinowska zasada: „Kto nie jest z nami, jest przeciwko nam”, została zastąpiona formułą Jánoša Kádára: „Kto nie jest przeciwko nam, jest z nami”. Pokazuje ona przesunięcie w wizerunku systemu komunistycznego. Lata siedemdziesiąte i osiemdziesiąte przynoszą pogłębienie zmian, których echa będą pobrzmiwać w fabule powieści *Twarz*. Niedotrzymane obietnice władz politycznych, odsłona fałszu i ułomności systemu komunistycznego rodzą nieufność wobec polityki i niechęć obywateli do uczestniczenia w życiu publicznym. Wyrazem tego niezaangażowania jest emigracja wewnętrzna, ucieczka ludzi w prywatność, czemu w pewnym stopniu sprzyjała pewna stabilizacja ekonomiczna [Знеполски 2008: 36].

Równocześnie miejsce słabo wykształconych, byłych członków wojennej partyzantki komunistycznej stopniowo zaczęli zajmować młodzi komuniści, wyedukowani w partyjnych placówkach w Sofii i Moskwie. To byli „technokraci i menadżerowie”, jak ich określa bułgarski socjolog Iwajło Znepolski, wskazując tym samym na biurokratyczny i osobliwie korporacyjny sposób istnienia nowych elit. Dla tej generacji heroiczny mit walki proletariatu nie był już punktem odniesienia, a komunizm stawał się furtką do kariery partyjnej. Agresywna konkurencja, bezkompromisowa rywalizacja o stanowiska i przywileje była codziennością. Bohaterem nowej epoki stawał się urzędnik – biurokrata, cieszący się władzą wynikającą z wiedzy o nieprzejrzystej i skomplikowanej strukturze urzędniczego świata [Знеполски 2008: 37]²⁵.

Mimo że powieść Błagi Dimitrowej jest zakotwiczona w realiach lat pięćdziesiątych, autorka pisze o zjawiskach, które miały miejsce w późniejszych dekadach, kiedy pokoleniowe rekompozycje w środowisku elit

²⁵ Kilka wydarzeń w latach pięćdziesiątych pozwoliło pożegnać się mieszkańcom krajów obozu radzieckiego z wizjami „ludzkiej twarzy” komunizmu. Do kluczowych należało brutalne stłumienie powstania węgierskiego w 1956 r., a w Bułgarii zawiedzione nadzieje związane z „odwilżą”: wkrótce po ogłoszeniu zamknięcia obozów koncentracyjnych dla przeciwników politycznych ponownie je otwarto [Знеполски 2008: 36–37].

dały o sobie znać ze szczególną siłą. Z racji aktualności zjawiska Dimitrowa nie ogranicza się w swoim utworze do społecznej diagnozy, ale próbuje nakreślić wizję pozytywną, remedium na społeczną atomizację i międzypokoleniowe nieporozumienia. Rolę ideowego i pokoleniowego łącznika między – to stwierdzenie pada w utworze wprost – „skostniałymi konserwatystami” a niecierpliwymi i gorączkowymi przedstawicielami awangardy pełnić ma główna bohaterka powieści.

Swoją protagonistkę wyposaża Dimitrowa w cechy z odległych systemów wartości. Z jednej strony Bora przejawia szacunek dla tradycji, związany zwłaszcza z respektem dla intelektualnych i artystycznych przewodników, którzy ukształtowali jej umysł i twórczą wrażliwość. W powieści Dimitrowa przywołuje realne postaci ze świata sztuki i nauki, które miały wpływ na jej intelektualną bądź artystyczną drogę. Należą do nich między innymi profesor Andrej Stojanow, słynny pianista, który uczył pisarkę gry na pianinie, jak również zaprzyjaźniony malarz Genko Genkow oraz przedwojenne pokolenie wybitnych wykładowców Uniwersytetu Sofijskiego, którzy wprowadzali pisarkę w świat historii, filozofii czy nauki języków obcych [Димитрова 2011: 111–112]. W ten sposób Dimitrowa wprowadza wątki autobiograficzne, składając swoisty hołd osobistym autorytetom oraz światu, który odszedł. Z drugiej strony pisarka nadaje swojej bohaterce cechy postaci o orientacji progresywnej, ukierunkowanej na aktywny rozwój i twórczą dociekliwość. W świecie „skostniałych metodologii” pokazuje Borę jako jednego z nielicznych naukowców poszukujących nowych narzędzi oraz nowego języka opisu rzeczywistości. Bohaterka rozszczepiona jest niejako na dwie role: nauczycielki skrajnie zideologizowanych przedmiotów (materializm dialektyczny, historia Bułgarskiej Partii Komunistycznej), a zarazem – nieformalnie – poszukiwaczki nowych, innych niż marksizm-leninizm, ścieżek światopoglądowych.

Symboliczną rolę w utworze pełni w tym kontekście prywatna biblioteka Bory zajmująca niemal całą kawalerkę, w której mieszka. Znajdują się tam książki i pisma sprowadzane z zagranicy, które – co podkreślane jest w utworze kilkakrotnie – Bora czyta w oryginale, a więc dąży do źródła, tekstu pierwszego w hermeneutycznym sensie. Motyw docierania do źródeł tekstu pojawia się zresztą już na jednej z pierwszych stron powieści, w scenie spotkania z Kirilem, który zaczepia Borę, chcąc jej sprzedać słownik języka starogreckiego. Bohaterka uczy studentów materializmu dialektycznego i jako komunistyczny socjolog reprezentuje jasno

określoną linię ideologiczną, a wraz z nią też wizję historii i koncepcję tradycji. Słownik starogrecki reprezentuje tekst obcy wobec upolitycznionej i opartej na sobie właściwej anamnezie źródeł wizji historii. Mimo to Bora Najdenowa posiada, niejako sprzeczną z jej deklarowaną postawą polityczną, potrzebę docierania do źródeł rzeczy. W metaforycznym sensie jej zwrócenie ku przeszłości uosabia dwóch mężczyzn. Pierwszy to Andrej, ukochany z młodości, który symbolizuje przeszłość unieruchomioną w estetycznym obrazie. On jest przyczyną melancholijnego przymusu (któremu nieobca zarazem jest szczególna rozkosz) rozpamiętywania przeszłości w detalach. Drugi z mężczyzn to Kiril, pojawiający się w utworze nie tylko jako postać realna w życiu Bory, ale i zinterioryzowana, jako głos wewnętrzny, adwersarz w intelektualnych dialogach głównej bohaterki, przekorny rozmówca, podsuwający kontrargumenty dla sztywnych i kategoriycznych przekonań Bory na dogmatycznym etapie jej intelektualnej biografii.

Istnieje kilka szczegółów, które sytuują Borę w roli łącznika między generacjami, jak choćby jej wiek (bohaterka ma 36 lat), pochodzenie społeczne i poglądy (urodzona w inteligenckiej rodzinie, decyduje się zostać zaangażowaną komunistką) czy stosunek do komunizmu (problematyczny w BRL-u, wspomniany anty-antykunizm), aż po odważne intelektualne dociekania polegające między innymi na odwołaniu do analogii między religią a komunizmem, których źródłem są koncepcje Bertranda Russella. Przygotowując się do wykładu z materializmu dialektycznego, Bora układa sobie w myślach sposób, w jaki przekazać te niejednoznaczne ideowo treści. Pierwsze, co postanawia zrobić, to nie mówić studentom, na jakiego filozofa się powołuje:

„Един чужд мислител предлага речник за разбиране на основните понятия на марксизма от позициите на религията. Тази зла шега според мене се обяснява не само с класова преднамереност, но и с нещо друго, скрито в самия механизъм на човешкото мислене: за да разбере нещо ново, човек трябва да го сведе до нещо старо, отдавна разбирано и преодоляно” [Димитрова 2011: 93].

W tym i innych fragmentach utworu, jak może w żadnej innej powieści Błagi Dimitrowej, pojawia się doświadczenie niewystarczalności oferty ideowej współczesności i artykulacja potrzeby nawiązania indywidualnej łączności z tradycją. Kontakt z przeszłością, dokonywany według narzuconych odgórnie politycznych scenariuszy, przestaje bohaterce w pewnym momencie wystarczać.

Bohaterka powieści *Twarz* jest konsekwentna w realizacji postulatów wymiany, jaka za jej sprawą dokonuje się w świecie idei, w procesie konfrontacji stanowisk, krzyżowania odrębnych sfer jak polityka, sztuka czy nauka. Wydawać by się mogło zatem, że Bora Najdenowa stanowi wzorcowy przykład *trikstera*, ale tak nie jest. Dimitrowa konsekwentnie buduje swoje postaci kobiece, przypisując im romantyczne rozdwojenie między konkurencyjnymi wizjami świata i świadomość tragizmu tego rozszczepienia. *Triksterem* w powieści staje się Kirił, bohater bezdomny o niejasnej przeszłości: był m.in. kelnerem, tragarzem, studentem o dekadę starszym od reszty. Bora spotyka Kiriła po raz pierwszy, kiedy ten, jak kupiec – Hermes, zaczepia ją i proponuje sprzedaż książki. Od razu w tej scenie pojawia się szczegół sytuujący jego postać w sferze podejrzeń: uwagę Bory przykuwa zegarek na ręce nieznanego, identyczny jak ten, który należał do jej ukochanego, zastrzelonego podczas wojny Andreja. Dopiero potem okaże się, że Kirił nosi w sobie tajemnicę, którą z czasem wyjaśni Borze, lecz wówczas będzie musiał odejść z jej świata, wcześniej jednak spełniwszy kluczową rolę w życiu głównej bohaterki. W końcowej części powieści wychodzi na jaw, że był on jednym z żołnierzy, którzy z rozkazu swoich przełożonych znaleźli się w plutonie egzekucyjnym i strzelali do skazanego za zdradę państwa Andreja. Zegarek, który zwraca uwagę Bory podczas pierwszego spotkania, faktycznie należał do jej ukochanego. Ten dał go Kiriłowi z wdzięczności za spełnienie ostatniej przed rozstrzelaniem prośby. Przez użycie motywu chrystologicznego scena rozstrzelania nabiera nowego wymiaru. Prośba Andreja o wodę i jej spełnienie przez Kiriła oznaczają zawiązanie szczególnej relacji, która na zawsze odmienia życie tego drugiego. To jeden z kluczowych motywów w utworze, niemal zatrzymany jak w stopklatce i powracający wielokrotnie. Wykorzystany archaiczny motyw wody, jako substancji oczyszczającej, pojawia się wielokrotnie w *Biblii*, między innymi w symbolice odrodzenia przez chrzest, w motywie zmartwychwstania czy w nowotestamentowej opowieści o wodzie żywej (*Ewangelia św. Jana*, *Jezus i Samarytanka*). Jako najbardziej „ruchliwy” z żywiołów, woda uosabia życie, zmienność, ale także śmierć, co widać w symbolice takich rzek, jak Styks, Lete czy Acheron [Kopaliński 1991: 479–483; Стойнев (red.) 1994: 63–65]. Woda jest zatem siłą zarówno dobroczynną, jak i niszczącą: „podtrzymuje życie, oczyszcza, uświęca, leczy, pracuje na człowieka, ale też topi, przenosi złą moc na ludzi” [*Słownik stereotypów* 1999: 153]. Symbolika wody w słowiańskim folklorze jest również nacechowana

dwoistością, bo z jednej strony źródła pokazują ją jako żywioł symbolizujący życie, przeźroczysty, klarowny, posiadający moc oczyszczania, z drugiej zaś jako siłę niebezpieczną, będącą we władaniu nieczystych mocy [Słownik stereotypów 1999: 155].

Dimitrowa posługuje się tą symboliką, by odsłonić osobliwą ambiwalencję postaci Kirila, który przecież w akcie nieprzeciwstawienia się złu pozostaje współwinnym śmierci Andreja, choć zarazem zawiązuje z nim wspólnotę. Autorka wykorzystuje w tej scenie symbolikę wody żywej, znanej już w mitologiach starożytnych Egipcjan, w tradycji greckiej, judeochrześcijańskiej, jak i w kulturach słowiańskich jako żywioł przywracający życie, skarb, często ukryty, a pilnowany przez groźne demony, przez co droga do niej pełna jest trudnych prób. Dostęp do wody żywej posiadać mieliby jedynie ludzie obdarzeni ogromną odwagą, a otrzymywać – niewinni i skrzywdzeni [Słownik stereotypów 1999: 235–236]. Swoista, oparta na symbolice akwaticznej, komunia obu mężczyzn, Kirila i Andreja, umożliwia „unieśmiertelnienie” skazańca poprzez symboliczne *continuum*. Polega ono na przekazaniu dziedzictwa bojownika o prawdę temu, który pozostaje przy życiu (a więc dysponującemu czasem, co z kolei symbolizuje zegarek), czyli wykonawcy egzekucji.

Andrej jest w tej scenie stylizowany na męczennika prawdy, natomiast Kiril uosabia ambiwalencję żywiołu wody, jej dynamikę, ruch, niejednoznaczność. Woda przybiera kształt naczynia, do którego się ją wlewa, przez co wyrażać może też bierność, inercję; jako masa niezróżnicowana zawiera nieskończoność możliwości, zarówno szansę rozwoju, jak i potencjalność uwiędnięcia [Słownik stereotypów 1999: 479]. Dopelnieniem rozbudowanej symboliki akwaticznej w kreacjach męskich bohaterów powieści jest fakt, iż Kiril studiuje meliorację, w czym widać odwołanie do rozumianego dosłownie dawania życia, wzrostu, użyźniania, procesu odnowy²⁶. To wszystko uzupełnia obraz Kirila jako prowokującego dyskusję *trickstera*, ironisty o tajemniczej przeszłości, który dzieli się z innymi tylko ułamkiem własnej biografii i łatwiej jest określić, jakich poglądów

²⁶ Po raz kolejny zatem Błaga Dimitrowa wykorzystuje symbolikę wody, pojawiającą się w tradycji biblijnej jako element współtworzący ziemski raj. W *Prorocztwie Ezechiela* (47) źródło, które wypływa ze świątyni w nowej Ziemi Świętej, symbol życia nadprzyrodzonego i błogosławieństwa w okresie mesjańskim, staje się wielką rzeką użyźniającą ziemię i uzdrawiająca wody Morza Martwego. W *Objawieniu św. Jana* (22,1) pojawia się natomiast „rzeka wody życia, jasna jak kryształ, wychodząca ze stolicy Boga”, którą Chrystus pokazuje prorokowi [Słownik stereotypów 1999: 481].

nie posiada, niż jakie posiada. Motyw wody, wykorzystany w powieści *Twarz*, symbolizuje różne możliwe drogi, które pojawiają się przed Kiriłem. Student może stać się kontynuatorem dzieła Andreja, ale może też je zlekceważyć, unieważnić. Dimitrowa pokazuje właśnie meandryczność drogi Kirila, pęknięcia, wahania, przeszkody w procesie autorehabilitacji, często z powodów obiektywnych: ekonomicznych lub politycznych. Dopiero spotkanie z Borą umożliwia mu dokończenie studiów. Sam proces zmywania win ma wymiar przede wszystkim poznawczy, bohater rehabilituje się poprzez wiedzę, a potem jej wykorzystanie, by czynić świat lepszym w bardzo konkretnym wymiarze (praca na rzecz oczyszczania postindustrialnej, zdewastowanej ekologicznie przestrzeni, walka z żywiołem suszy itd.). Kiril wykorzystuje swoją szansę, kończy studia i zaczyna nowy etap życia, w którym będzie czynił świat lepszym, bardziej żyznym, ale jednocześnie płaci za swoje winy niemożnością utrzymania związku z ukochaną Borą. W finale dochodzi do rozstania bohaterów, po tym, jak Kiril ujawnia prawdę o swojej przeszłości. Bohaterowie nie mogą pozostać razem, gdyż ich znajomość ufundowana jest na milczącej obecności ofiary, znaczącego Innego.

W ostatniej scenie utworu pobrzmiewa przekonanie o doniosłej roli międzypokoleniowej ciągłości w świecie idei. Powieść *Twarz* kończy się moralistyczną pointą: wykluczona z uniwersytetu Bora Najdenowa rozpoczyna nowy etap nauczania poza strukturami, nakazami i dogmatami. Dimitrowa ukonkretnia tym samym Spencerowski postulat, by powolne zmiany natury ludzkiej następowały w łączności ze zmianami w życiu społecznym. Powieść kończy się sceną przypadkowego spotkania studentów z Borą. Jedna z dziewcząt pyta:

„– Може ли някога да дойдем при вас, другарко Найденова? Ние спорим по някои философски и други въпроси. Искаме да ви питаме...” [Димитрова 2011: 584].

Ze strony młodych pada pytanie o możliwość rozmowy, bezinteresownej wymiany myśli. Dimitrowa określa więc potencjalny ciąg dalszy – szanse na małe intelektualne i duchowe rewolucje łączy z aktywnością inteligencji poza murami zniewolonej uniwersyteckiej instytucji.

Finał utworu prowokuje do odpowiedzi na pytanie: kim jest intelektualista w takim momencie historii, gdy jego niezależność wystawiana jest na bezustanne próby? Jaką rolę pełni w swoim społeczeństwie? Główna bohaterka, Bora Najdenowa wyzwała się z przymusu rozpamiętywania

przeszłości. Grzebiąc święte wspomnienia o młodzińskiej rewolucji i jej pięknych, wiecznie młodych bohaterach, nie żegna jednak przeszłości jako takiej. Pokazując szkodliwość nadmiernego ulegania wspomnieniu, które potrafi skutecznie odciąć podmiot od terażniejszości, Dimitrowa chroni zarazem swoją bohaterkę przed historyczną amnezją. Świadczy o tym proces porządkowania przez nią wiedzy, inspiracji, poglądów. Paralelnie do opowieści o intelektualnej biografii Bory Najdenowej Dimitrowa konstruuje narrację o przemianie świata jej uczuć i wartości. Błaga Dimitrowa wskazuje na konieczność łącznego traktowania kategorii intelektualnej i duchowej dojrzałości jako bliskich i nawzajem się dopełniających. Pokazuje ewolucję swojej bohaterki poprzez drogę jej separacji, rozumianej jako swego rodzaju konieczny egoizm. Aby dwie strony mogły zaistnieć w etycznej relacji jako absolutnie inne, niesprowadzalne do żadnego wspólnego mianownika, muszą być od siebie doskonale odseparowane [Lévinas 1998: 175–182]. Dopiero wówczas inny może się pojawić jako prawdziwie Inny, a przestaje się mieścić w horyzoncie wyznaczanym przez „ja”.

5. Losy powieści po 1989 roku

Do chwili obecnej w Bułgarii ukazały się cztery wydania powieści *Twarz*: w 1981, 1990, 1997 i 2011 roku. Wersję z 1981 r. cechuje najgłębsza ingerencja cenzury; wersja z 1990 r. zawiera część usuniętych fragmentów, ale pełne wydanie powieści ukazało się dopiero w 1997 r. Być może połowiczność uzupełnień naniesionych przez Dimitrową w drugim wariancie powieści spowodowała chęć szybkiego wydania książki po 1989 r. Jej ukazanie się na rynku miało w tym czasie, jak się zdaje, wymiar bardziej polityczny niż artystyczny: na pierwszej stronie książki widnieje odautorska adnotacja, że fikus, jeden z bohaterów powieści, wprowadzający surrealistyczną atmosferę kwiat w mieszkaniu głównej bohaterki, wychodzi z za krat po dziewięciu latach spędzonych w więzieniu: „Фикусът излиза от затвор за книги след 9 години подстриган зад решетките”. Dwu pierwszym wydaniom patronuje wydawnictwo Български писател, przy czym nakład z 1981 r. wyniósł 35 000 egzemplarzy, z 1990 r. zaś aż 78 000 egzemplarzy, czyli był przeszło dwukrotnie wyższy.

Pełna wersja powieści z 1997 r. posiada osobliwe rozwiązanie edytor-skie: usunięte we wcześniejszych wydaniach fragmenty są zaznaczone pogrubioną czcionką. Ten rodzaj wizualnego uwypuklenia pewnych partii książki w dużym stopniu determinuje sposób lektury. Zakłócając „naturalny” ciąg fabuły, fragmenty te przenoszą punkt ciężkości na konteksty zewnętrzne i odsyłają do mechanizmów życia literackiego i politycznego epoki.

Czwarte wydanie powieści *Twarz* znalazło się w jedenastym tomie dzieł zebranych Błagi Dimitrowej w 2011 r. Opracowane przez Jordana Wasilewa, zawiera szereg drobiazgowych komentarzy i przypisów, wskazujących między innymi na potencjalne inspiracje autorki, jak i interpretacyjne wskazówki dotyczące kontekstów: socjopolitycznego, kulturowego, biograficznego, które Wasilew uznał za istotne. W tej wersji powieści, jeszcze bardziej rozbudowanej względem wcześniejszych, nie zabrakło omówionego wcześniej eseju *Misteria wokół powieści Twarz*²⁷. Fakt, że *Twarz* ukazała się w Bułgarii już po raz czwarty, można odczytywać przez pryzmat zamysłu upamiętnienia dorobku Błagi Dimitrowej, jaki przyświeca serii dzieł zebranych. Warto dodać, że cztery wydania jednej książki w niespełna trzy dekady to zjawisko nieczęsto spotykane na bułgarskim rynku wydawniczym, zwłaszcza w dziedzinie niekomercyjnej literatury pięknej. Można zaryzykować stwierdzenie, że wydawnicza kariera powieści na rynku ma wymiar pozaliterackiego symbolu, bo posiadając spektakularną historię, książka Dimitrowej dobrze się do tej roli nadawała. Rok 1989, otwierając możliwość rewizji przeszłości, postawił elity przed trudnym zadaniem ustanowienia na nowo „kanonu” bułgarskiej literatury, co wiązało się z koniecznością zajęcia określone-

²⁷ Do popularności powieści i nagłośnienia jej pozaliterackich losów przyczyniła się sama autorka, na przykład w cytowanym esej *Misteria wokół powieści „Twarz”*, jak też powracając do wydarzeń z tamtego czasu w innych tekstach. Nie oznacza to, że innych historii związanych z książkami nie było. W rozmowach z bułgarskimi intelektualistami kilkakrotnie słyszałam opinie, że perypetie wokół powieści Dimitrowej znacznie bardziej zakrywały aniżeli odkrywały prawdę o komunizmie i mechanizmach działania aparatu władzy. Nagłośnienie sprawy powieści miało raczej odwrócić uwagę od spraw innych, nieujawnionych książek, o których ważności świadczyć miał fakt, że informacja o nich nie miała się w ogóle przedostać do opinii publicznej.

Bardzo ciekawym zadaniem wydaje się przesłedzenie losów książek o mniej spektakularnych historiach, książek niewydanych bądź niedokończonych, utworów bez czytelników. Wiele pozycji ideowo niepożądanych spędziło lata komunizmu w specjalnych salach Biblioteki Narodowej Cyryla i Metodego w Sofii, na obszarze niedostępnym dla czytelników, którzy odwiedzać mogli tylko działacze partyjni.

go stanowiska wobec przeszłości, nowego jej uporządkowania, stworzenia hierarchii ważności. Jednym z najbardziej kłopotliwych faktów była znacząca nieobecność antytotalitytnych arcydzieł, wynikająca z wątpliści bułgarskiej opozycji. W tym sensie nowego znaczenia nabrać musiały pojedyncze historie, wydarzenia, ułamki biografii. Wydobywane na światło dzienne, uzyskały pierwszoplanową rolę w narracjach o komunizmie.

6. Podsumowanie

Intelektualny status, do jakiego pretenduje Błaga Dimitrowa w powieści *Twarz*, pojawia się w postaci korowodu cytatów, paracytatów, nazwisk filozofów oraz syntez i interdyscyplinarnych „rozmów” między tekstami, transponowanych czasem na ideowe starcia bohaterów powieści. Przebrnięcie przez gąszcz wywodów nie zostaje po zakończeniu lektury nagrodzone wrażeniem, iż autorka stworzyła coś więcej, niż eklektyczną kolekcję tekstów. Współlistniejąc w powieści, nie układają się w całość, którą można by określić jako projekt oferowany przez autorkę. Nierzadko można odnieść wrażenie, iż posiadają one status prywatnego wypisu z lektur, czyli notatek, które domagałyby się selekcji bądź opracowania w powieściowej materii.

O inspiracjach literackich i filozoficznych, które posłużyły Dimitrowej za powieściowe tworzywo, świadczą notki Jordana Wasilewa do najnowszego wydania książki, jak ta: „Kiedy znalazłem w Bibliotece Narodowej książkę *Dowody Herberta Spencera przeciw socjalizmowi* po rosyjsku, pomyślałem o Bładze. Dziwiło mnie, że książki nie umieszczono w zbiorach specjalnych i jest dostępna. Prawdopodobnie dlatego, że była po rosyjsku... Błaga poprosiła mnie o zapiski. Cytaty, które umieściła w powieści, są dokładne” [Василиев 2011: 540]. Tego typu informacji o odkryciach autorki, jej męża, znajomych i o zachłannym czytaniu tekstów, które pozostawały wówczas trudno lub zupełnie nieosiągalne, można odnaleźć więcej, a w powieści *Twarz* pojawiają się całe ustępy z książek, jak wspomniany fragment dowodów przeciw socjalizmowi Spencera [Димитрова 2011: 413].

Jeśli coś w książce pozostaje widzialnym spoiwem z biografią intelektualną Dimitrowej, to jest nim zapis osobistego doświadczenia, któ-

re przeziara przez warstwę narracyjną utworu. Skrupulatność, drobiazgowość przywołań czy dyskusje, które toczy główna bohaterka w wewnętrznych monologach, dają wrażenie zapisu prywatnych zmagania samej pisarki, która rozmawia z tekstami, nie zawsze bacząc, że czytelnika mogą znużyć tego typu przydługie wywody, drażnić urwane wątki lub nagle dygresje. To poczucie wzmacniają okoliczności, w jakich powieść powstawała. Kontekstem ukończonego w 1977 r. utworu był krach idei przez długie lata bliskiej Błędzie Dimitrowej. Na kształt pisanej bardzo długo powieści *Twarz* nie mogły nie wpłynąć długofalowe procesy, które zachodziły w kolejnych dekadach w BRL-u, sama zaś Dimitrowa nieraz musiała zadawać sobie pytanie, dlaczego idea, w którą osobiście wierzyła i którą wspierała, przeobraziła się w swoje przeciwieństwo? Jednocześnie, pisząc powieść *Twarz*, autorka miała świadomość, że książka nie zostanie dobrze przyjęta przez władze i oficjalną krytykę. Końcowe, posiadające pedagogiczny wydźwięk fragmenty powieści, są wołaniem o odpowiedzialną edukację młodego pokolenia, a jednocześnie wyrażają gotowość samego „pedagoga” na dobrowolne wykluczenie (Bora zostaje wyrzucona z pracy) w imię tego zadania. Ów finał brzmi poniekąd jak przygotowanie samej Dimitrowej do nowej roli, którą od lat osiemdziesiątych zdecydowała się świadomie pełnić w środowisku młodej sofijskiej inteligencji²⁸.

Intelektualny eklektyzm powieści *Twarz* i jej artystyczna słabość sprawiły, że nie okazała się tekstem zdolnym odmienić bądź zredefiniować obraz epoki. Z tego powodu funkcjonuje w Bułgarii przede wszystkim jako przedmiot narracji. Słowem, o powieści mówi więcej osób, niż ją czytało. Ta osobliwa historia recepcji utworu prowokuje do tego, by zadać pytanie o mechanizmy tradycji zastępczej, jakiej potrzebuje zbiorowość w obliczu niepokojącej w nowym układzie politycznym luki w obrazie własnej historii. Znacząca nieobecność nie zawsze dopełniona zostaje potrzebą zrozumienia mechanizmów, które leżą u jej źródła, przez co bywa zaspokajana doraźnym substytutem.

²⁸ W mieszkaniu Dimitrowej w tym czasie organizowano spotkania młodych literatów, naukowców, krytyków, podczas których odbywały się ważne dyskusje na aktualne tematy. Pisarka pomagała młodym twórcom w debiutach, wspierała w początkach ich drogi. Jej mieszkanie przy ul. Parensowa stało się w schyłkowych latach komunizmu ważnym punktem na mapie intelektualnej Sofii.

ZAKOŃCZENIE

Nie w tym rzecz, gdzie inteligencja istnieje, lecz w tym, gdzie do jej odrębnego istnienia przywiązuje się wagę i znaczenie – stwierdza Jerzy Jedlicki we wstępie do trzytomowej pracy poświęconej dziejom polskiej inteligencji, dodając: „To zaś wydaje się właściwością krajów zależnych, rządzonych autorytarnie i niemających skutecznych motorów przedsiębiorczości ani dźwigni rozwoju gospodarczego” [Janowski 2008: 15].

W złożonych dyskusjach, jakie w XIX i XX wieku toczyły się na ten temat, można dostrzec coś w rodzaju odmowy uznania elit ze strony społeczeństwa, a z drugiej strony autorefleksję samych elit, w której porzucano ton autonegacji, umniejszania wartości jako grupy. Uformowana w odrębną klasę czy warstwę inteligencja bułgarska, ale też polska lub rosyjska, przeszła zupełnie inną drogę niż inteligencja Zachodu, zasymilowana z klasą średnią. Przy czym o losach elit bułgarskich, bardziej niż w przypadku innych wymienionych narodów, zadecydował fakt słabości bułgarskiej klasy średniej, która by mogła równoważyć społeczne skrajności. Ta luka sprawiała między innymi, że inteligencja stała się w Bułgarii „chłopcem do bicia”, grupą obarczaną szczególną odpowiedzialnością za wszelkie błędy i porażki. Wielu nieporozumieniom i resentymentom winne były specyficzne oczekiwania wobec samej inteligencji. Przypisywano jej obowiązek służby społecznej i pełnienia zadań, które w innych krajach wykonywała państwowa administracja, samorządy, legalne instytucje, przedsiębiorcy czy towarzystwa naukowe. Niekorzystne położenie inteligencji pogłębiał fakt, iż działała ona często w niesprzyjających okolicznościach politycznych, w sytuacji ograniczonych praw obywatelskich i niedostatku ekonomicznego. Dlatego też w różnego rodzaju dyskusjach, potyczkach i rozrachunkach na polu władza – społeczeństwo wiele kwestii socjalnych, kulturowych wyjaśniano, używając sloganu „odejścia inteligencji od narodu”. Zarzuty stawiano tej grupie w okresie odrodzenia narodowego, w międzywojniu, a potem w totalitarnej Bułgarii, kiedy z poczucia winy zwalniano jedynie pokornych. Ważny i powracający w tych narracjach motyw dotyczył zdrady ludu/narodu przez bułgarską

inteligencję, wyparcia się chłopskich korzeni, z których wyrosła, a którym potem wzgardziła w procesie własnej emancypacji¹.

Dyskusje na temat roli oraz zadań inteligencji bułgarskiej miały dalszy ciąg po 1989 r., co na pierwszy rzut oka widać w ogromnej liczbie publikacji o tej tematyce. Jeden z kręgów problemowych dotyczył uwarunkowanego politycznie, ekonomicznie, kulturowo braku uznania społecznego dla inteligencji. Drugi poziom refleksji można określić jako dramat samouznania, rozgrywający się na polu narracji autotematycznych. W tym nurcie oscylującym wokół pytania: „jacy jesteśmy, a jacy powinniśmy być?” można się spotkać z krytyką elit po 1989 r. Socjolog Dejan Dejanow i Andrej Bundżułow podważają samo ich istnienie, formułując pojęcie „kręgów elitopodobnych”, na których powstanie nie miały wpływ miały kreujące wizerunek elit media: publiczna demagogia i medialne mistyfikacje [Бунджулов, Деянов 1993: 24]. Nigdy bułgarska inteligencja nie była tak liczna, a zarazem jej autorytet nie był nigdy tak niski, stwierdza historyk Dimitrina Petrowa: „W okresie odrodzenia słowa lepiej pokrywały się z czynami. W naszych czasach słów jest więcej, a czynów mniej. [...] Dziś inteligencja jest znacznie lepiej przygotowana pod względem profesjonalnym i bardziej liczna, ale jakby już nie miała tego autorytetu, jakim cieszyła się bułgarska inteligencja odrodzeniowa, mimo że był to okres męczeństwa i trudnych walk o uznanie dla wysiłku umysłowego” [Петрова 1994: 206–207].

Zdarzają się i bardzo surowe refleksje, jak autorstwa znanego kulturoznawcy Ogniana Saparewa, który używa porównania bułgarskiej inteligencji do brudnej ścierki, przez którą politycy chwytają gorące naczynia, aby uniknąć oparzenia [Сапaрев 1993: 235]. W słowach Saparewa, wygłoszonych w 1993 r., kiedy opadła już pierwsza euforia po politycznej przemianie, a przed społeczeństwem stało zadanie żmudnych transformacji na tle nierzadko trudnej, postkomunistycznej codzienności, po-brzmiewa przede wszystkim oskarżenie o złe powinowactwo elit z władzą, wynikające ze słabości samych członków elit i łatwości przeobrażania się z intelektualisty w koniunkturalistę i urzędnika.

¹ I znowu można ów proces obwinień uznać za szersze zjawisko, rozciągające się na inne, nieco bardziej zaawansowane ekonomicznie czy gospodarczo narody. Wobec polskiej inteligencji również, jak pisze Jerzy Jedlicki, wytaczano pretensje o to, że jest oddzielona od mas, że gardzi ludem i obcuje jedynie z wyższymi warstwami, że jest pasożytem, który biernie przyswaja obce mody, a brakuje jej zdolności, by tworzyć rodzimą naukę czy sztukę [Janowski 2008: 16–17].

W tej książce, poświęconej postaci intelektualistki w twórczości Błagi Dimitrowej, pisarce przypadła rola niejako podwójna. Z jednej strony intelektualistka jest w jej pisarstwie literacką kreacją, modelem osobowym „oświeconej poganki”, z drugiej zaś w wielu momentach mamy do czynienia z wyrazistą obecnością samej autorki, kreującej obraz własnej osoby i odsłaniającej swój światopogląd w autobiograficznych nawiązaniach. W związku z tymi dwoma sposobami ujawnienia się obrazu intelektualistki można zatem spytać, w jakim stopniu projekt ideowy, zawarty w literackich wizjach Dimitrowej, poświadczonych i uprawomocnionych nazwiskiem i biografią samej pisarki spełnił się i doczekał kontynuacji po 1989 r. Jakie miejsce przypada dzisiaj, dwadzieścia lat po upadku komunizmu, Bładze Dimitrowej we współczesnej kulturze i literaturze bułgarskiej?

W przypadku odpowiedzi na drugie pytanie przydatne może być odwołanie do kanonu literatury bułgarskiej, poddanego rewizji i reinterpretacji po 1989 r. Kanon można w tym kontekście rozumieć jako stosunek do narodowej tradycji wysokiej, stanowiący jej ważną figuralizację, a podejście do niego – jako obraz stosunku do przestrzeni symbolicznej, strategii jej porządkowania, nadawania sensów i znaczeń. Otóż w nowym kanonie Błaga Dimitrowa zajmuje stabilną pozycję. Wraz z pisarzami takimi, jak Jordan Radiczkow, Iwajło Petrow czy Nikołaj Chajtow, reprezentuje w nim autorów znajdujących się tam również przed 1989 r., którzy po drugiej wojnie światowej byli znanymi, chętnie czytаныmi autorami, posiadającymi w dorobku wysokonakładowe publikacje, wznoszenia i liczne przekłady, ekranizacje i adaptacje teatralne swoich książek. Stworzyli sobie własne nisze tematyczne oraz estetyczne, odseparowani od socjalistycznych schematów i ideologicznej doraźności. Pojawienie się nazwiska Błagi Dimitrowej w „nowym” kanonie było więc nie tyle przywróceniem tej twórczości do rodzimego świata symboli, co właściwie podtrzymaniem *status quo*, ponieważ bułgarska pisarka już wcześniej należała do grona autorów istniejących w społecznej wyobraźni, a uznawanych przez nomenklaturę przed 1989 r.²

² Uwzględnienie Błagi Dimitrowej we współczesnym kanonie literatury wyraża szersze zjawisko związane z selektywnym sposobem doboru tekstów, które miały go tworzyć. Wybór kanonu po upadku komunizmu dotyczy, według Nikołaja Aretowa, zwłaszcza tych pisarzy, którzy po 1989 znaleźli się – rzadziej jako twórcy literatury pięknej, częściej w wyniku własnej działalności politycznej oraz publicystycznej – w grupie pisarzy antytotalitarnych, podczas

Zarówno obecność Błagi Dimitrowej w gronie autorów kanonicznych, jak i reedycja jej dzieł, której w ostatnich kilku latach podjął się wdowiec, Jordan Wasilew, wraz z grupą rówieśników-przyjaciół, świadczy o potrzebie podtrzymania mitu wybitnej pisarki, ale w nie mniejszym stopniu mitu osobowego, który ma upamiętniać osobę kreowaną (i często autokreującą się) na dysydentkę, wojowniczkę o prawa człowieka, intelektualistkę łączącą cechy światowej Europejki z zakorzenieniem w rodzimej tradycji i kulturze. Konsekwencja w budowaniu mitu Dimitrowej przez grupę zapaleńców nie jest jednak, jak się wydaje, równoznaczna z funkcjonowaniem bułgarskiej autorki w żywym obiegu literackim. Utwory Błagi Dimitrowej wydają się rozmijać z wrażliwością współczesnego odbiorcy, między innymi z jego wrażliwością estetyczną. Tym, co może odgradzać potencjalnych czytelników od powieści Dimitrowej (poezja, z racji specyfiki języka wyrazu, wydaje się w szczęśliwszym położeniu; ponadto Dimitrowa była po prostu lepszą poetką niż pisarką) jest ich patetyczna tonacja, stosowna do forsowanej w nich idei rewitalizacji mitu heroicznego: wskrzeszenia romantycznych postaci kontestatorek, bezkompromisowych, osamotnionych w swojej walce indywidualistek, które mają być pomostem między zimną Europą Oświecenia a chaosem i amorficznością Bałkanów.

Te elementy, w których krytyka komunistyczna widziała oryginalność i atrakcyjność dzieł Dimitrowej, nazywając pisarkę eksperymentatorką, oryginalną przedstawicielką erudycyjnej, odważnej formalnie prozy, stanowi dziś o nieatrakcyjności tej prozy, o jej dezaktualizacji. Uciekając od brudnej rzeczywistości komunizmu w metaforę i uniwersalne uogólnienie, Błaga Dimitrowa posługuje się uniwersalną tematyką jako skrótem, przez co jej utwory wydają się często podporządkowane

gdy ich twórczość w okresie komunizmu wcale nie była literaturą antytotalitarną: „Може да се забележи, че след падането на Берлинската стена явно енергични живи автори заеха (или се опитаха да заемат, или временно заеха) мислената поне за момента като престижна позиция на антитоталитарни писатели. Това става по-скоро с политически и публицистични жестове, а не толкова с литературни текстове. Може да се разсъждава и около това дали при изготвянето на новия канон, съзнателно или не, не залегнаха старите политически критерии, макар и с променен знак. Бих си позволил дори да запитам дали част от тези, които се опитваха да изковат новия канон, не пренесоха старите идеи просто защото бяха част (може би периферна) от старата номенклатура, или поне се опитваха да се вместят в нея”. Н. Аретов, *Асен Христофоров и проблемът за антитоталитарната литература* (dostępne w maszynopisie).

estetycznej tezie; i ten estetyczny wymiar jest czujnie kontrolowany przez samą autorkę. Dlatego też proza Dimitrowej, poddana silnej estetycznej autocenzurze, nie stanowi – poza wyjątkami, jak na przykład powieść *Twarz* – twórczego wyzwania dla badaczy nieliteraturoznawców (socjologów, antropologów kultury, historyków), którzy mogliby wychwycić w niej świadectwa czasu, miejsca czy mentalności społecznej.

Krach synkretycznego projektu „oświeconej poganki” autorstwa Błagi Dimitrowej przejawia się w popularności wzorców, jakie w dzisiejszych czasach zdominowały przestrzeń bułgarskiej kultury i literatury. Nową „gwiazdą” na rynku literackim oraz w przestrzeni dialogu publicznego jest w Bułgarii od kilku lat Christo Stojanow, który w swoich książkach krytycznie i prowokacyjnie wyraża się o bułgarskich elitach, nazywając je „duchową prostytutką Bułgarii”. „Ние нямаме изявени интелектуалци, нямаме дисиденти, имаме само лизачи”, powiedział, bazując na resentymentencie związanym z konformizmem elit w okresie komunizmu³. Stojanow jest też autorem esejów, w których przedstawia własną wizję współbywania inteligencji i narodu, opierając się na utrwalonym stereotypie zdrajcy. W eseju *Да почепнуим Вазов* opowiada historię o kamiennym popiersiu Iwana Wazowa, który kilku górników kradnie dla żartu z cokołu i zabiera do restauracji na kieliszek rakiji. Pomnik Wazowa, znajdujący się, co też nie jest bez znaczenia, w centrum miasteczka, to dla Stojanowa metafora bułgarskiej inteligencji, czekającej na postumencie, aż lud ją zdejmie i z poważaniem zaprosi do stołu, choć w istocie to naród powinien się wstydzić swojej inteligencji, a nie ona jego [Стоянов 2010].

Przywołałam w tym miejscu nazwisko Stojanowa, ponieważ w ciągu ostatnich kilku lat pełni on w Bułgarii rolę autorytetu i, dumny ze swojego statusu prowokatora wyklętego przez Cerkiew Prawosławną, często wypowiada się w bułgarskich mediach na tematy polityczne, społeczne oraz religijne. Utwory Stojanowa noszą charakter pseudointelektualnej prowokacji, w której tradycja wysoka staje się narzędziem, pretekstem, komercyjnym chwytem wykorzystanym do tego, by służyć popularności autora, kreującego się na jedyne go sprawiedliwego, demaskatora kłamstw i obrońcę społeczeństwa, oraz jeszcze bardziej zwiększyć sprzedaż jego książek⁴. Stojanow jest też autorem powieści pornograficznych, których

³ http://www.novinar.net/news/hristo-stoianov-balgarskite-inteligenti-sa-lizachi_MTg4NTsyMw==.html?sortcomments=desc. (dostęp: 12.09.2012).

⁴ W księgarniach książki Stojanowa znajdują się na eksponowanym miejscu w działach „literatura piękna” i mimo ponadprzeciętnej ceny osiągają status bestsellerów.

bohaterami są postaci biblijne albo związane z Cerkwią Prawosławną. Ta strategia ma swoje uzasadnienie w autokomentarzach pisarza, który uważa, że religia pozostaje dziś w rękach mafii, podobnie jak państwo bułgarskie, a jego utwory mają cel demitologizacyjny.

Pojawienie się Stojanowa i jego agresywna obecność w życiu kulturalnym w Bułgarii nie tyle pozwala skonstatować nie samo zastąpienie w bułgarskiej przestrzeni duchowo-intelektualnej starych bohaterów nowymi, ile świadczy o deprecjacji i ośmieszeniu wzorców, które promowała w swojej prozie czy dramatach Dimitrowa. W tym sensie wypowiedzi Stojanowa można włączyć w trwającą od czasu bułgarskiego odrodzenia narodowego narrację o zdradzie intelektualistów, konieczności oczyszczenia i pokuty elit przed ludem. Z kolei poglądy Błagi Dimitrowej sytuują się po przeciwległej stronie, wyrażając linię nobilitacji, przywrócenia głosu i znaczenia elitom bułgarskim. Pisarka próbowała tego dokonać poprzez wykorzystanie koncepcji neopogańskich, występujących w dwudziestowiecznych „zmodernizowanych” ujęciach, które pozwoliły „pogodzić” kulturę z naturą, dobrego dzikusa Rousseau z Diderotem czy Wolterem, bułgarski folklor z niemieckim Faustem, a pieśń ludową z *nouveau roman*. Karkołomność tej propozycji ideowej polega na zbyt dużej ilości inspiracji, pochodzących z odmiennych porządków, których (mimo potencjalnej atrakcyjności pojedynczych elementów) nie dało się ułożyć w spójną całość. W syntetycznym projekcie Błagi Dimitrowej do głosu dochodzi też rozrachunek z europejskim kompleksem wyższości wobec Bałkanów, który może być interpretowany jako swego rodzaju produkt uboczny długotrwałego procesu kształtowania się społeczeństw „ogłady”⁵.

Innym przykładem włączenia elit w podszyte propagandą idee jest aktywność znanego z nacjonalistycznych publikacji Towarzystwa Tangra, działającego niezwykle prężnie w Bułgarii. Tangra publikuje dzieła uznanych naukowców, w tym historyków, a jednocześnie jawnie zideologizowane prace paranaukowe, prezentujące tezy o wyjątkowości bułgarskiej historii i przyszłościowej misji Bułgarów w dziejach świata.

⁵ Trwające od końca XIV do początku XVI stulecia osławianie szlachty w Europie Zachodniej polegało na stopniowym nabywaniu przez nią tak zwanej ogłady, czyli wiązało się z odejściem od propagowanego wzorca osobowego wojownika na rzecz dworzanina, stopniowym zastępowaniem prawa rycerskiego (a co za tym idzie, również bezpośredniości zwyczajów, obyczajów, wyrażania przemocy) kategoriami uprzejmości, życzliwości, samokontroli. Ten postępujący proces przemiany społeczeństwa wojowników w społeczeństwo dworskie spowodował, jak pisze Taylor, wewnętrzne uspokojenie społeczeństw, ale też stworzył obraz „dzikiego” jako gorszego, którego niższa wartość wiązała się z faktem, iż nie opanował on konwencji panujących w społeczeństwie ogłady i życzliwości [Taylor 2010: 52–72].

„Oświecone poganki” Błagi Dimitrowej z jej powieści i dramatów miały stanowić odpowiedź na „połowiczne” wzorce wywodzące się zarówno z oświeceniowych projektów Zachodu, jak i uwzględnić lokalny kontekst bałkański. W utworach pisarki pojawia się bałkański Barbaroge-niusz, nobilitowany bliskością źródeł, do których dostęp utraciła „stara” Europa, a jednocześnie wymagający pewnego stopnia „ucywilizowania”, które umożliwi mu wyzbycie się kompleksu niższości wobec reszty Eu-ropy. Ideałem jest zatem, i w tym kierunku idzie autorka, kreując postaci swoich bohaterów, barbarzyńca ucywilizowany, poddany treningowi eu-ropeizacji, by ze zdobytą wiedzą wrócić na Bałkany i je modernizować, stając się zarazem ich pełną wdzięką wizytówką.

*

Na okładce każdego z wydawanych w ostatnich latach tomów dzieł zebranych Błagi Dimitrowej pojawia się ten sam motyw: na zielonym (wyrażającym nadzieję) tle widnieje obraz marmurowej rzeźby Nike, greckiej bogini zwycięstwa. Nike ma być w zamierzeniu nawiązaniem do twórczości samej autorki. O wyborze motywu mogła zdecydować jeszcze sama pisarka, która wiosną 2002 r. doczekała premiery pierwszego tomu. Wykorzystana na okładce rzeźba istnieje naprawdę, jest fotografią mar-murowego pomnika, który został zaprojektowany na zamówienie przez zaprzyjaźnionego rzeźbiarza, przyjaciela rodziny. Można ją odnaleźć w jednej z bocznych alei sofijskiego cmentarza. Pomnik zwycięskiej Nike jest częścią nagrobka Błagi Dimitrowej.

BIBLIOGRAFIA

Literatura podmiotowa:

- Димитрова Блага, 1965, *Пътуване към себе си*, София: Български писател; wyd. 2: 1972, София: Български писател; wyd. 3 (uzup.): 1985, София: Български писател; wyd. 4: 2003, София: ТИХ-ИВЕЛ.
- Димитрова Блага, 1967, *Отклонение*, София: Български писател; wyd. 2: 2004, София: ТИХ-ИВЕЛ.
- Димитрова Блага, 1975, *Младостта на Багряна и нейните спътници* (t. 1), София: Христо Г. Данов.
- Димитрова Блага, 1981, *Лице*, wyd. 1: София: Български писател; wyd. 2 (uzup.) 1990, София: Български писател; wyd. 3 (pełne): 1997, София: Абагар; wyd. 4: 2011, София: ТИХ-ИВЕЛ.
- Димитрова Блага, 1991, *Предизвикателства. Политически етюди*, София: Институт по култура.
- Димитрова Блага, 1993, *Дни черни и бели. Елисавета Багряна – наблюдения и разговори* (t. 2), София: БАН Марин Дринов.
- Димитрова Блага, 1996, *Разногласици. Есета 1989–1995*, София: Св. Климент Охридски.
- Димитрова Блага, 1999а, *Богомилката*, София: Факел.
- Димитрова Блага, 1999b, *Д-р Фаустина*, София: Издателско ателие Аб.
- Димитрова Блага, 1999c, *Кръстопътна среща* (t. 3), София: Балкани (z Jordanem Wasilewem).
- Димитрова Блага, 2002 nn., *Събрани творби*, t. 1 nn., София: ТИХ-ИВЕЛ.

*

- Dimitrowa Błaga, 1990, *Nazwisko*, tłum. Marzena Jasnos, „Gazeta Wyborcza”, nr 115, s. 11.
- Dimitrowa Błaga, 1992, *Poeta-dysydent. Mit i demitologizacja*, „Gazeta Wyborcza”, nr 186, s. 14.
- Dimitrowa Błaga, 1993, *Kobieta i władza*, „Gazeta Wyborcza”, nr 90, s. 14–15.
- Dimitrowa Błaga, 1970, *Podróż do siebie samej*, tłum. Teresa-Dąbek Wirgowa, Warszawa: Czytelnik.
- Dimitrowa Błaga, 1971, *Objazd*, tłum. Hanna Karpińska, Warszawa: PIW.

Literatura przedmiotowa w alfabecie łacińskim:

- Anderson Benedict, 1997, *Wspólnoty wyobrażone: rozważania o źródłach i rozprzestrzenianiu się nacjonalizmu*, tłum. Stefan Amsterdamski, Kraków–Warszawa: Znak.
- Arendt Hannah, 1991, *O rewolucji*, tłum. Mieczysław Godyń, Kraków: Totus.
- Arendt Hannah, 2002, *Myślenie*, tłum. Hanna Buczyńska-Garewicz, Warszawa: Czytelnik.
- Aron Raymond, 2000, *Opium intelektualistów*, tłum. Czesław Miłosz, Warszawa: Muza.
- Baczko Bronisław, 2002, *Hiob, mój przyjaciel. Obietnice szczęścia i nieuchronność zła*, tłum. Jerzy Niecikowski, rozdz. 12 tłum. Małgorzata Kowalska, przekład przejrzał Bronisław Baczko, Warszawa: PWN.
- Baczko Bronisław, 2009, *Rousseau: samotność i wspólnota*, Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria.
- Bańka Józef, 2000, *Intelektualizm etyczny Spinozy a etyka prostomyślności*, Poznań: Wydawnictwo Stowarzyszenia Psychologia i Architektura.
- Barthes Roland, 1998, *Przyjemność tekstu*, tłum. Ariadna Lewańska, Warszawa: KR.
- Bauman Zygmunt, 1998, *Prowadawcy i tłumacze*, tłum. Andrzej Ceynowa, Jerzy Giebułtowski, red. Marian Kempny, Warszawa: IFiS PAN.
- Benda Julien, 2002, *Zdrada klerków* (fragmenty), tłum. Adam Ostolski, „Krytyka Polityczna”, nr 1.
- Benjamin Walter, 1975, *Twórca jako wytwórca*, tłum. Hubert Orłowski, Janusz Sikorski, Stefan Pieczara, Poznań: Wydawnictwo Poznańskie.
- Benjamin Walter, 1996, *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, wybór i oprac. Hubert Orłowski, tłum. Krystyna Krzemieniowa, Hubert Orłowski, Janusz Sikorski, Poznań: Wydawnictwo Poznańskie.
- Berger Peter Ludwig, 2005, *Święty baldachim. Elementy socjologicznej teorii religii*, tłum. Włodzimierz Kurdziel, Kraków: Zakład Wydawniczy „Nomos”.
- Bergson Henri, 2006, *Materia i pamięć: esej o stosunku ciała do ducha*, tłum. Romuald J. Weksler-Waszkineł, red. i posłowie Marek Drwięga, Kraków: Zielona Sowa.
- Berman Marshall, 2006, *„Wszystko, co stałe, rozplywa się w powietrzu”: rzecz o doświadczeniu nowoczesności*, tłum. Marcin Szuster, wstęp Agata Bielik-Robson, Kraków: Universitas.
- Bielik-Robson Agata, 2000, *Inna nowoczesność. Pytania o współczesną formułę duchowości*, Kraków: Universitas.
- Bielik-Robson Agata, 2004, *Duch powierzchni: rewizja romantyczna i filozofia*, Kraków: Universitas.
- Bieńczyk Marek, 1998, *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*, Warszawa: Sic!.
- Bjelić Dušan, Savić Obrad, 2003, *Balkan kao metafora: između globalizacije i fragmentacije*, Beograd: Beogradski krug.
- Bloom Harold, 2002, *Lęk przed wpływem: teoria poezji*, tłum. Marcin Szuster, Agata Bielik-Robson, Kraków: Universitas.

- Bourdieu Pierre, 1977, *Outline of Theory of Practice*, tłum. Richard Nice, Cambridge, New York: Cambridge University Press.
- Bourdieu Pierre, 1998, *Practical Reason: on the Theory of Action*, tłum. Randall Johnson, California: Stanford University Press.
- Bourdieu Pierre, 2004, *Męska dominacja*, tłum. Lucyna Kopciewicz, Warszawa: Oficyna Naukowa.
- Bourdieu Pierre, 2006, *Medytacje pascaliańskie*, tłum. Krzysztof Wakar, Warszawa: Oficyna Naukowa.
- Brodski Josif, 1996, *Pochwała nudy*, tłum. Anna Kołyszko, Michał Kłobukowski, Kraków: Znak.
- Czapik-Lityńska Barbara, Darasz Zdzisław (red.), 2000, *Studia z historii literatury i kultury Słowian*, Katowice: Uniwersytet Śląski.
- Czapiński Przemysław, Śliwiński Piotr (red.), 1999, *Nuda w kulturze*, Poznań: Rebis.
- Dabert Dobrochna, 2003, *Kino moralnego niepokoju: wokół wybranych problemów poetyki i etyki*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.
- Davidson Gustav, 1998, *Słownik aniołów, w tym aniołów upadłych*, tłum. Jerzy Roszkowski, Poznań: Zysk i S-ka.
- Dąbek-Wirgowa Teresa, 1963, *Główne zagadnienia stosunków literackich bułgarsko-polskich w pierwszych dziesiętkach XX wieku*, w: *Z polskich studiów slawistycznych. Seria druga*, Warszawa: PWN, s. 251–283.
- Dąbek-Wirgowa Teresa, 1993, *Życ dzisiaj, to czuć się winnym*, „Literatura na Świecie”, nr 9 (226).
- Dąbek-Wirgowa Teresa, 1997, *Pogranicze historii i mitu. Współczesne aktualizacje XIX-wiecznych mitów narodowościowych na obszarze bułgarskim i macedońskim*, w: *Współcześni Słowianie wobec własnych tradycji i mitów*, red. Maria Bobrownicka, Lucjan Suchanek, Franciszek Ziejka, Kraków: Universitas.
- Dąbek-Wirgowa Teresa, 1998a, *Autoportret wodza w „Memuarach” Todora Żiwkowa*, w: *Obraz kapłana, wodza, króla w kulturach słowiańskich*, red. Teresa Dąbek-Wirgowa, Andrzej Z. Makowiecki, Warszawa: Uniwersytet Warszawski. Wydział Polonistyki.
- Dąbek-Wirgowa Teresa, 1998b, *Obraz Greka w piśmiennictwie bułgarskim i macedońskim*, w: *Z polskich studiów slawistycznych. Seria 9: Literaturoznawstwo, folklorystyka, nauka o kulturze: prace na XII Międzynarodowy kongres slawistów w Krakowie 1998*, Warszawa: Energeia.
- Dąbek-Wirgowa Teresa, Makowiecki Andrzej Z. (red.), 1992, *Kategoria Europy w kulturach słowiańskich*, Warszawa: Uniwersytet Warszawski, Wydział Polonistyki.
- Dąbek-Wirgowa Teresa, Makowiecki Andrzej Z. (red.), 1993, *Kategoria narodu w kulturach słowiańskich*, Warszawa: Uniwersytet Warszawski, Wydział Polonistyki.
- Dąbrowska-Partyka Maria, 2003, *Świadectwa i mistyfikacje. Przed i po Jugosławii*, Kraków: Wydawnictwa Uniwersytetu Jagiellońskiego.

- Dilthey Wilhelm, 1993, *Rozumienie i życie*, w: *Wokół rozumienia. Studia i szkice z hermeneutyki*, wybór i tłum. Grzegorz Sowiński, Kraków: Wydawnictwo Naukowe Papieskiej Akademii Teologicznej.
- Dilthey Wilhelm, 2004, *Budowa świata historycznego w naukach humanistycznych*, Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria.
- Domańska Ewa, 2006, *Historie niekonwencjonalne. Refleksja o przeszłości w nowej humanistyce*, Poznań: Wydawnictwo Poznańskie.
- Donato Eugenio, 1986, *Ruiny pamięci: fragmenty archeologiczne i artefakty tekstowe*, tłum. Dorota Gostyńska, „Pamiętnik Literacki”, z. 3.
- Dorosz Krzysztof, 1989, *Maski Prometeusza: eseje konserwatywne*, Londyn: Aneks.
- Dudek Zenon Waldemar, 1998a, *Symbolika Triksiera a duchowość chrześcijańska*, „ALBO albo: inspiracje jungowskie. Triksier”, nr 4.
- Dudek Zenon Waldemar, 1998b, *Wymiary i funkcje Triksiera*, „ALBO albo: inspiracje jungowskie. Triksier” nr 4.
- Durand Gilbert, 1986, *Wyobrażenia symboliczne*, tłum. Cezary Rowiński, Warszawa: PIW.
- Dzielska Maria, 2006, *Hypatia z Aleksandrii*, Kraków: Universitas.
- Eksteins Modris, 1996, *Święto wiosny: wielka wojna i narodziny nowego wieku*, tłum. Krystyna Rabińska, Warszawa: PIW.
- Eliade Mircea, 1994a, *Historia wierzeń i idei religijnych*, t. 2: *Od Gautamy Buddy do początków chrześcijaństwa*, tłum. Stanisław Tokarski, Warszawa: PAX.
- Eliade Mircea, 1994b, *Mefistofeles i androgyn*, tłum. Bogdan Kupis, oprac. Robert Reszke, Warszawa: KR.
- Eliade Mircea, 1998, *Aspekty mitu*, tłum. Piotr Mrówczyński, Warszawa: KR.
- Encyklopedyczny przewodnik 1996 – Encyklopedyczny przewodnik po świecie idei: od absolutu do żeromszczyzny*, oprac. Stefan Bednarek, Jerzy Jastrzębski, Wrocław: Astrum.
- Foucault Michel, 1993, *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, tłum. i posłowie Tadeusz Komendant, Warszawa: Aletheia; Spacja.
- Foucault Michel, 2002, *Archeologia wiedzy*, tłum. i oprac. Andrzej Siemek, Warszawa: De Agostini.
- Foucault Michel, 2006, *O innych przestrzeniach. Heterotopie*, tłum. Maciej Żakowski, „Kultura Popularna”, nr 2 (16).
- Freud Zigmunt, 1991, *Przypominanie, powtarzanie i przepracowanie*, tłum. Anna Czownicka, w: Kazimierz Pospiszył, *Zigmunt Freud. Człowiek i dzieło*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Frydryczak Beata, 2002, *Świat jako kolekcja*, Poznań: Wydawnictwo Fundacji Humaniora.
- Furedi Frank, 2008, *Gdzie się podzieli wszyscy intelektualiści?*, tłum. Katarzyna Markaruk, Warszawa: PIW.
- Furet François, 1996, *Przeszłość pewnego złudzenia: esej o idei komunistycznej w XX w.*, tłum. Joanna Górnicka-Kalinowska, Maryla Ochab, Warszawa: Volumen.

- Gadamer Hans-Georg, 1993, *Prawda i metoda: zarys hermeneutyki filozoficznej*, tłum. Bogdan Baran, Kraków: Inter Esse.
- Gajewski Włodzimierz, 2006, *Asklepios – mityczny twórca medycyny*, „Meritum”, nr 4.
- Gałązka Wojciech, 1977, *Każdy swój wiersz tworzy jako ostatni*, „Życie Literackie” 27, nr 9 (1309) z 27.02.1977.
- Gałązka Wojciech, 1992, *Oswajanie skorpionów*, Kraków: Secesja.
- Gałązka Wojciech (red.), 1985, *Naród i kultura*, Kraków: Wydawnictwo UJ, Instytut Filologii Słowiańskiej.
- Gil Dorota, 2005, *Prawosławie. Historia. Naród. Miejsce kultury duchowej w serbskiej tradycji i współczesności*, Kraków: Wydawnictwa Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Głowiński Michał, 1991, *Nowomowa po polsku*, Kraków: Pen.
- Głowiński Michał, 2009, *Nowomowa i ciągi dalsze*, Kraków: Universitas.
- Głowiński Michał (red.), 2002, *Ironia*, Gdańsk: Słowo Obraz Terytoria.
- Gołek-Sepetliwa Dorota, 2011, *Formuły absurdu w twórczości poetyckiej Konstantina Pawłowa*, Kraków: Lexis.
- Gosk Hanna, 2005, *Zamiasz końca historii. Rozumienie oraz prezentacja procesu historycznego w polskiej prozie XX i XXI wieku podejmującej tematy współczesne*, Warszawa: Świat Literacki.
- Gramsci Antonio, 1971 *The Intellectuals*, w: tegoż, *Selections from the Prison Notebook of Antonio Gramsci*, tłum. Quintin Hoare, Geoffrey Nowell Smith, New York: International Publishers.
- Groth Jarosław, 2000, *Ojciec jako metafora. Przez fazę lustra do Imienia Ojca*, w: *Ojciec...*, red. Sławomir Jabłoński, Poznań: Wydawnictwo Fundacji Humaniora.
- Gutorow Jacek, 2005, *Palimpsest czy szyfr? O przedstawieniach (po)nowoczesnego miasta amerykańskiego*, w: *Miasto: przestrzeń, topos, człowiek*, red. Adrian Gleń, Jacek Gutorow, Irena Jokiel, Opole: Opolskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk.
- Herder Johann Gotfried, 2000, *Myśli o filozofii dziejów*, wyboru dokonał i wstępem opatrzył Zenon Skuza, Warszawa: PWN.
- Hrabal, Kundera, Havel 2001 – Hrabal, Kundera, Havel... *Antologia czeskiego eseju*, 2001, oprac. Jacek Baluch, Kraków: Universitas.
- Hroch Miroslav, 2003, *Inteligencja w ruchu narodowym*, w: tegoż, *Małe narody Europy: perspektywa historyczna*, tłum. Grażyna Pańko, Wrocław i in.: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Hutnikiewicz Artur, 1988, *Od czystej formy do literatury faktu: główne teorie i programy literackie XX stulecia*, Warszawa: Wiedza Powszechna.
- Janion Maria, 2006a, *Kobiety i duch inności*, Warszawa: Sic!
- Janion Maria, 2006b, *Niesamowita Słowiańszczyzna: fantazmaty literatury*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Janion Maria, Zielińska Marta (red.), 1986, *Style zachowań romantycznych: propozycje i dyskusje symposium*, Warszawa, 6–7 grudnia 1982 r., Warszawa: PIW.
- Janowski Maciej, 2008, *Narodziny polskiej inteligencji 1750–1831*, Warszawa: Neriton [Dzieje inteligencji polskiej do 1918 roku, t. 1].

- Jarzębski Jerzy, 1998, *Leczenie przestrzeni*, „Kontrapunkt. Magazyn Kulturalny Tygodnika Powszechnego” nr 4/5 (22/23), 17.05.1998. Dostępny on-line: <http://www.tygodnik.com.pl/kontrapunkt/22-23/jarzebski.html> (dostęp: 12.12.2012).
- Jawłowska Alina, 1975, *Drogi kontrkultury*, Warszawa: PIW.
- Jedlicki Jerzy, 1988, *Jakiej cywilizacji Polacy potrzebują: studia z dziejów idei i wyobraźni XIX wieku*, Warszawa: PWN.
- Jedlicki Jerzy, 2000, *Świat zwyrodniały: lęki i wyroki krytyków nowoczesności*, Warszawa: Sic!
- Jedlicki Jerzy, 2008, *Błędne koło 1832–1864*, Warszawa: Neriton [Dzieje inteligencji polskiej do 1918 roku, t. 2].
- Jedlicki Jerzy (red.), 2008, *Dzieje inteligencji polskiej do roku 1918*, t. 1–3, Warszawa: Neriton
- Jezernik Bożidar, 2007, *Dzika Europa: Bałkany w oczach zachodnich podróżników*, tłum. Piotr Oczko, Kraków: Universitas.
- Johnson Paul, 1998, *Intelektualiści*, tłum. Andrzej Piber, Poznań: Zysk i S-ka.
- Juda Celina, 1992, *Mitotwórcy i profani. Status mitu rodzimego we współczesnej prozie bułgarskiej*, „Zeszyty UJ. Prace historycznoliterackie”, z. 81.
- Juda Celina, 1998, *Emigracyjne biografie bułgarskich pisarzy – ucieczka czy exodus z konieczności*, w: *Z polskich studiów slawistycznych*, red. Hanna Dalewska-Greń, Jerzy Rusek, Jerzy Siatkowski, seria 9, Warszawa: Energeia.
- Juda Celina, 2001, *Dwudziestowieczny portret bułgarskiego inteligenta – konteksty nie tylko literackie*, „Slavica Wratislaviensia”, nr 115.
- Juda Celina, 2003, *Pod znakiem BRL-u. Kultura i literatura bułgarska w pułapce ideologii*, Kraków: Universitas.
- Jung Carl Gustav, 1976, *Psychologia i literatura*, w: tegoż, *Archetypy i symbole. Pisma wybrane*, wybór, tłum. i wstęp Jerzy Prokopiuk, Warszawa: Czytelnik.
- Kafka Franz, 1961, *Nowele i miniatury*, tłum. Roman Karst, Alfred Kowalkowski, wstęp Roman Karst, Warszawa: PIW.
- Kant Immanuel, 1995, *Pomysły do ujęcia historii powszechnej w ujęciu światowym*, tłum. Irena Krońska, w: *Przypuszczalny początek ludzkiej historii*, Toruń: Comer.
- Kerényi Karl, 2004, *Eleusis. Archetypowy obraz matki i córki*, tłum. Ireneusz Kania, Kraków: Homini.
- Kępiński Antoni, 2002, *Lęk*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Kierkegaard Søren, 1992, *Powtórzenie*, tłum. Bronisław Świdorski, Warszawa.
- Kiosew Aleksander, 2000, *Uwagi o samokolonizujących się literaturach*, „Dekada Literacka”, nr 9/10.
- Kołąkowski Leszek, 1990a, *Cywilizacja na ławie oskarżonych*, Warszawa.
- Kołąkowski Leszek, 1990b, *Matematyk i mistyk*, w: *Fermentum massae mundi: Jackowi Woźniakowskiemu w siedemdziesiątą rocznicę urodzin*, red. Nawojka Cieślińska, Piotr Rudziński, Warszawa: Agora.
- Kopaliński Władysław, 1978, *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych*, Warszawa: Wiedza Powszechna.
- Kopaliński Władysław, 2001, *Słownik symboli*, Warszawa: Rytm.

- Kowalska Małgorzata, 2000, *W poszukiwaniu straconej uniwersalności*, „Krytyka Polityczna”, nr 1.
- Kraskowska Ewa, 2009, *Uniwersytet w powieści opisany*, „Życie Uniwersyteckie UAM”, nr 10; http://www.staff.amu.edu.pl/~redakcja/Zycie_UAM_10_2009_czb_web.pdf. (dostęp: 12.9.2012).
- Kroutvor Josef, 1998, *Europa Środkowa: Anegdota i historia*, tłum. Jan Stachowski, Izabelin.
- Królikiewicz Grażyna, 1993, *Terytorium ruin. Ruina jako obraz i temat romantyczny*, Kraków: Universitas.
- Królikowski Janusz, ks. (red.), 2001, *Neopogaństwo. Nowe czasy – stare idee*, Poznań: Pallottinum.
- Krynica Anna, 2010, *Heterotopia Drohobycz*, „Nowa Krytyka on-line”, <http://www.nowakrytyka.pl/spip.php?article418> (dostęp: 11.9.2012).
- Kundera Milan, 1993, *Księga śmiechu i zapomnienia*, tłum. Piotr Godlewski, Andrzej Jagodziński, Warszawa: PIW.
- Lévinas Emmanuel, 1998, *Całość i nieskończoność. Esej o zewnętrznosci*, tłum. Małgorzata Kowalska, Warszawa: PWN.
- Lilla Marc, 2006, *Lekkomyślny umysł: intelektualści w polityce*, tłum. Janusz Margański, Warszawa: Prószyński i S-ka.
- Ligęza Wojciech, 1998, *Jerozolima i Babilon: miasto poetów emigracyjnych*, Kraków: Suszczyński i Baran.
- Łaguna Piotr, 1984, *Ironia jako postawa i jako wyraz*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Man Paul de, 1986, *Autobiografia jako od-twarzanie*, tłum. Bożena Fedewicz, „Pamiętnik Literacki” 77, z. 2.
- Marcuse Herbert, 1998, *Eros i cywilizacja*, tłum. Hanna Jankowska, Arnold Pawelski, Warszawa: Muza.
- Marks Karl, Engels Friedrich, 1958, *O literaturze i sztuce. Wybór tekstów*, wstęp Jewgienij M. Lifszyc, Warszawa: Książka i Wiedza.
- Mencwel Andrzej, 2009, *Etos lewicy. Esej o narodzinach kulturalizmu polskiego*, Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
- Meininger Thomas, 1987, *The Formation of a Nationalist Bulgarian Intelligentsia, 1835–1978*, New York: Garland.
- Michnik Adam, 1993, *Liczy się konkret*, „Gazeta Wyborcza”, nr 37 z 13.02.1993.
- Micińska Magdalena, 2008, *Inteligencja na rozdrożach 1864–1918*, Warszawa: Neriton [Dzieje inteligencji polskiej do 1918 roku, t. 3].
- Miłosz Czesław, 1981, *Zniewolony umysł*, Kraków: Kos.
- Moroz-Grzelak Lilla, 2007, *Polska wizja bałkańskiej przestrzeni terytorialnej w kontekście pojęcia „kocioł bałkański”*, „Slavia Meridionalis” 7.
- Muzeum sztuki 2005 – Muzeum sztuki. *Antologia*, 2005, wstęp i red. Maria Popczyk, Kraków: Universitas.
- Nawrocki Witold, 1971, *Wspomnienie zabitej miłości*, „Nowe Książki”, nr 21 z 15.9.1971.

- Nouwen Henri, 1994, *Zraniony uzdrowiciel: kapłan we współczesnym świecie*, tłum. Jan Grzegorzcyk; posłowie Wacław Oszejca, Poznań: Rebis.
- Nowomowa 1984 – Nowomowa. *Zeszyty Edukacji Narodowej – dokumenty*, Warszawa: Wydawnictwo Społeczne KOS, Oświata Niezależna.
- Paetzold Heinz, 1998, *Polityka przechadzki. Flâneur Benjamin i potem*, tłum. Ewa Mikina, w: *Formy estetyzacji przestrzeni publicznej*, red. Jan Stanisław Wojciechowski, Anna Zeidler-Janiszewska, Warszawa: Instytut Kultury.
- Panofsky Erwin, 1971, *Studia z historii sztuki*, wybór, oprac., posłowie Jan Białostocki, Warszawa: PIW.
- Pawłowicz Andrij, 2000, *W poszukiwaniu inteligencji ukraińskiej...*, „Krytyka Polityczna”, nr 1.
- Piret Bertrand, *Od mitu o Edypie do mitu o upadku ojca – aktualna polemika w psychoanalizie*, „Słowa bez Granic”, <http://www.psf-pol.com/spip.php?article3> (dostęp: 11.09.2012).
- Quinzio Sergio, 2005, *Hebrajskie korzenie nowożytności*, tłum. Maciej Bielawski, Kraków: Homini.
- Ricoeur Paul, 2006, *Pamięć, historia, zapomnienie*, tłum. Janusz Margański, Kraków: Universitas.
- Rorty Richard, 2009, *Przygodność, ironia, solidarność*, tłum. Wacław Jan Popowski, Warszawa: W.A.B.
- Rossi Paolo, 1998, *Zatonięcia bez świadka. Idea postępu*, tłum. Anna Dudzińska-Facca, Warszawa: IFiS PAN.
- Rybicka Elżbieta, 2003, *Modernizowanie miasta. Zarys problematyki urbanistycznej w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków: Universitas.
- Rzeczycka Monika, 2002, *Fenomen Sofii – Wiecznej Kobiecości w prozie powieściowej symbolistów rosyjskich (Andrieja Biełego, Fiodora Sologuba i Walerija Briusowa)*, Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego.
- Sławiński Janusz, 1990, *Teksty i teksty*, Warszawa: PEN.
- Samsonowicz Henryk, 1997, *O „historii prawdziwej”: mity, legendy i podania jako źródło wiedzy historycznej*, Warszawa: Novus Orbis.
- Scruton Roger, 2002, *Spinoza*, tłum. Jacek Dobrowolski, Warszawa: Prószyński i S-ka.
- Sieradzan Jacek, 2007, *Trickster, głupiec*, w: tegoż, *Szaleństwo w religiach świata*, Kraków: Inter Esse.
- Skoczyński Jan, 2009, *Marian Zdziechowski – przeciwnik bolszewizmu, Teologia Polityczna on-line*, http://www.teologiapolityczna.pl/index.php?option=com_content&task=view&id=1780&Itemid=124. (dostęp: 12.09.2012).
- Słownik stereotypów 1999 – Słownik stereotypów i symboli ludowych*, 1999, t. 1: *Kosmos*, koncepcja całości i red. Jerzy Bartmiński, Lublin: UMCS.
- Solak Elżbieta, 2009, *Znaki szczególne. Językowe i wokółjęzykowe problemy bułgarskiego Odrodzenia*, Kraków Wydawnictwo UJ.
- Solarska Maria, 2006, *Historia zrewoltowana. Pisarstwo historyczne jako diagnoza teraźniejszości i projekt przyszłości*, Poznań: Instytut Historii UAM.
- Sosnowska Danuta, 2008, *Inna Galicja*, Warszawa: Elipsa.

- Spencer Herbert 1907, *Zasady socjologii*, streszczył Antoni Wróblewski, Warszawa: M. Arct.
- Spencer Herbert 1960, *O wychowaniu umysłowym, moralnym i fizycznym*, przeł. Antoni Peretiatkowicz, Wrocław: Ossolineum.
- Spencer Herbert, 2002, *Jednostka wobec państwa* (wg wyd. polskiego z 1886 r. w anonimowym przekładzie), uwspółcześnienie przekładu, wstęp i przypisy Adam Bosiacki, Warszawa: WPiA UW.
- Starobinski Jean, 1966, *Le concept de Nostalgie*, „Diogenè”, nr 54.
- Sujecka Jolanta, 2006, *Bałkańskie miejsca pamięci. Pojęcie Macedonii w bułgarskiej i macedońskiej czasoprzestrzeni kulturowej*, „Borussia” 37.
- Sujecka Jolanta, 2007, *O pojęciu „naród” w bałkańskim kontekście kulturowym*, „Slavia Meridionalis” 7.
- Sujecka Jolanta, 2008, *Przestrzeń jako metafora w dialogu pojęć między Bałkanami i Europą. Czy Europa jest metaforą Bałkanów? Metafory w dyskursie humanistycznym – w mówieniu publicznym i w mowie potocznej*, „Studia Litteraria Polono-Slavica” 8.
- Szacki Jerzy, 1991, *Dylematy historiografii idei oraz inne szkice i studia*, Warszawa: PWN.
- Szacki Jerzy, 2000, *Spotkania z utopią*, Warszawa: Sic!
- Szczepański Jan, 1991, *Inteligencja, Intelktualiści* [hasła], w: *Encyklopedia Kultury Polskiej XX wieku*, t. 1: *Pojęcia i problemy wiedzy o kulturze*, red. Antonina Kłoskowska, Wrocław: Wiedza o Kulturze.
- Szpociński Andrzej, 2003, *Miejsca pamięci*, „Borussia” 29, s. 17–23.
- Szturc Włodzimierz, 1994, *Osiem szkiców o ironii*, Kraków: Universitas.
- Szturc Włodzimierz, 1995, *Faust Goethego: ku antropologii romantycznej*, Kraków: Universitas.
- Szwat-Gyłybowa Grażyna, 1992, *Europa i Orient w świetle bułgarskiej prozy wspomnieniowej XIX stulecia.*, w: *Kategoria Europy w kulturach słowiańskich*, red. Teresa Dąbek-Wirgowa, Andrzej Z. Makowiecki, Warszawa: Wydział Polonistyki UW.
- Szwat-Gyłybowa Grażyna, 2001, *Mag i uzdrowiciel (czyli projekt badań nad tym, jak kultura bułgarska uczy odzyskać, zachować i nie stracić zdrowia)*, „Studia Litteraria Polono-Slavica” 6: *Morbus, medicamentum et sanus. Choroba, lek i zdrowie*, red. Jerzy Faryno, Warszawa: SOW.
- Szwat-Gyłybowa Grażyna, 2005, *Haeresis bulgarica w bułgarskiej świadomości kulturowej XIX i XX wieku*, Warszawa: SOW.
- Szwat-Gyłybowa Grażyna, 2006, *Projekt desekularyzacji kultury bułgarskiej w czasach Żiwkowowskich?*, w: *Slavica Leguntur. Aktualne problemy badawcze slawistyki*, red. Joanna Królak, Jerzy Molas, Warszawa: ISZiP UW.
- Szwat-Gyłybowa Grażyna, 2007, *Bałkan – „wynaleziona” przestrzeń narodowa Bułgarów*, „Slavia Meridionalis” 7.
- Szwat-Gyłybowa Grażyna, 2008a, *Bułgarów podróż w głąb czasu – inspiracje orfickie*, w: *Bunt tradycji – tradycja buntu. Księga dedykowana Profesorowi Krzysztofo-*

- wi Wrocławskiemu, red. Magdalena Bogusławska, Grażyna Szwat-Gyłybowa, Warszawa: ISZiP UW.
- Szwat-Gyłybowa Grażyna, 2008b, *O szczególnym przemilczeniu Bułgara w relacjach z Europą*, w: *Przemilczenia w relacjach międzykulturowych*, red. Joanna Goszczyńska, Grażyna Szwat-Gyłybowa, Warszawa: SOW, ISZiP UW, Fundacja Sławistyczna.
- Szwat-Gyłybowa Grażyna, 2009, *Batak. Miejsce pamięci w bułgarskiej świadomości zbiorowej*, „Borussia” 46.
- Szwat-Gyłybowa Grażyna (red.), 2011, *Leksykon tradycji bułgarskiej*, Warszawa: SOW.
- Taylor Charles, 1996, *Etyka autentyczności*, tłum. Andrzej Pawelec, Kraków/Warszawa: Znak, Fundacja Batorego.
- Taylor Charles, 2001, *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*, tłum. Marcin Gruszczyński i in., oprac. Tadeusz Gadacz, wstęp Agata Bielik-Robson, Warszawa: PWN.
- Taylor Charles, 2010, *Nowoczesne imaginaria społeczne*, tłum. Adam Puchejda, Karolina Szymaniak, Kraków: Znak.
- Todorov Tzvetan, 2003, *Ogród niedoskonały*, tłum. Hanna Abramowicz, Jan Maria Kłoczowski, Warszawa: Czytelnik.
- Todorova Cvetana, 1987, *Migrationen bulgarischer Studenten an europäische Universitäten seit der Befreiung Bulgariens von der Türken bis zum ersten Weltkrieg*, w: Richard Georg Plaschka, Karlheinz Mack (red.), *Die Bedeutung studentischer Migrationen in Mittel- und Südosteuropa von 18. bis 20. Jahrhundert*, Vienna: Verlag für Geschichte Und Politik.
- Todorova Maria, 2008, *Balkany wyobrażone*, tłum. Piotr Szymor, Magdalena Budzińska, Wołowiec: Czarne.
- Topolski Jerzy, 1996, *Jak się pisze i rozumie historię*, Warszawa: Rytm.
- Trznadel Jacek, 1997, *Hańba domowa*, Warszawa: Morex.
- Updike John, 2007, *The Bulgarian Poetess*, w: Vesela Katsarova, *My Country is the Whole World. Women in Bulgarian and Anglo-American Literature*, Sofia: Polis.
- Vico Giambattista, 1966, *Nauka nowa*, tłum. Jan Jakubowicz, oprac. Sław Krzemień-Ojak, Warszawa: PAN.
- Walicki Andrzej, 1996, *Marksizm i skok do królestwa wolności: dzieje komunistycznej utopii*, Warszawa: PWN.
- Ward Laura, Steeds Will, 2008, *Demony: wizje zła w sztuce*, tłum. Ewa Romkowska, Warszawa: Arkady.
- Wieczorkiewicz Anna, 1996, *Wędrowcy fikcyjnych światów: pielgrzym, rycerz i włóczęga*, Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria.
- Woźniak Marek, 2003, *Doświadczenie historii. Kulturowy i społeczny wymiar mitu rewolucji*, Lublin: UMCS.
- Wrzosek Wojciech, 1990, *Mit i metafora*, w: *Metodologiczne problemy badań nad dziejami myśli historycznej*, red. Jerzy Maternicki, Warszawa: Uniwersytet Warszawski. Zakład Historii Historiografii i Dydaktyki Historii.

- Zaleski Marek, 1999, *Nuda powtórzeń?*, w: Czapiński Przemysław, Śliwiński Piotr (red.), 1999, *Nuda w kulturze*, Poznań: Rebis.
- Zaleski Marek, 2004, *Formy pamięci*, Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria.
- Zawodniak Michał, 1998, *Literatura w stanie oskarżenia. Rola krytyki literackiej w życiu literackim socrealizmu*, Warszawa: Upowszechnianie Nauki Oświata UN-O.
- Zeev Rubinsohn Wolfgang, 1983, *Der Spartakus-Aufstand und die sovjetische Geschichtsschreibung*, Konstanz: Universitätsverlag Konstanz.
- Zeidler-Janiszewska Anna, 1999, *Dryfujący flâneur, czyli o sytuacjonistycznym doświadczeniu miejskiej przestrzeni*, w: *Przestrzeń, filozofia i architektura: osiem rozmów o poznawaniu, produkowaniu i konsumowaniu przestrzeni*, red. Ewa Rewers, *Studia kulturoznawcze*, t. 12, Poznań: Wydawnictwo Fundacji Humaniora.
- Zieniewicz Andrzej, 2011, *Obecność autora. (Role podmiotu autorskiego w literaturze współczesnej)*, w: *Autobiografizm – przemiany, formy, znaczenia*, red. Hanna Gosk, Andrzej Zieniewicz, Warszawa: Elipsa.
- Żukrowski Wojciech, 1970, *Wyznania młodej kobiety* (Błaga Dimitrowa: „Podróż do siebie samej”), „Nowe Książki” 17.

Literatura przedmiotowa bułgarskojęzyczna:

- Алипиева Антоанета, 2001, *Български комплекси*, Варна: Славена.
- Аретов Николай, 1995, *Българското Възраждане и Европа*, София: Кралица Маб.
- Аретов Николай, 2005, *Въобразената география на Османската империя и спомените за трима български революционери* (Захари Стоянов, Стоян Заимов и Минчо Кънчев), „Slavia Meridionalis” 5.
- Аретов Николай, 2006, *Национална митология и национална литература. Сюжети, изграждащи българската национална идентичност в словесността от XVIII и XIX век*, София: Кралица Маб.
- Белчева Евелина, 1997, *Романът на Блага Димитрова Отклонение – литературност и кинематографичност*, w: *Човек и време. Сборник посветен на Сабина Беляева*, София.
- Бенбасат Алберт, 1998, *Българска Еротиада. Из историята на литературната ни еротика на XIX–XX век*, София: Нисим.
- Бунджулов Андрей, 1995, *Хетеротопии*, София: Критика и хуманизъм.
- Бунджулов Андрей, Деянов Деян, 1993, *Посткомунистическите елити*, „Избор”, nr есен, s. 24
- Вачева Албена, *Под знака на модерността*, София: Полис 2002.
- Василев Йордан, 2003, *Бележки, пояснения*, w: Блага Димитрова, *Събрани творби*, t. 3: *Пътуване към себе си*, София: ТИХ-ИВЕЛ.
- Василиев Йордан, 2011, *Бележки, пояснения*, w: Блага Димитрова, *Събрани творби*, t. 11, София: ТИХ-ИВЕЛ.
- Василев Йордан, Белчева Евелина, 2004, [posłowie], w: Блага Димитрова, *Събрани творби*, t. 4: *Отклонение*, София: ТИХ-ИВЕЛ.

- Василев Йордан (орг.), 2006, *Блага. Така я помним. Спомени за Блага Димитрова*, София: ТИХ-ИВЕЛ.
- Василев Йордан (орг.), 2007, *Блага Димитрова. Албум: Биография в снимки*, София: ТИХ-ИВЕЛ.
- Вечева Екатерина, Запрянова Антоанета, 1994, *Историците – за истината, за насилията, за себе си*, София: Св. Климент Охридски.
- Гандев Христо, 1972, *Българската народност през 15-и век: демографско и етнографско изследване*, София: Наука и изкуство.
- Генчев Николай, 1987, *Социално-психологически типове в българската история. Очерци*, София: Св. Климент Охридски.
- Дамянова Румяна, 2007, *Травмата – психосоциална следа във възрожденския поведнически репертоар*, „Slavia Meridionalis” 7.
- Даскалов Румен, 1998, *Между „Изтока” и „Запада”*. Български културни дилеми, София: Лик.
- Димитрова Нина, 2005, *Образи на човека (Антропологични идеи в българската философска мисъл между двете световни войни*, wyd. 2: Варна: LiterNet. Wersja elektroniczna książki: http://liternet.bg/publish16/n_dimitrova/obrazi/index.html (dostęp: 19.12.2012).
- Димитрова Нина, 2006, *Религия и национализъм. Идеи за религията в междувоеенния период в България*, София: Фабер.
- Добрев Чавдар, 1972, *Критика и литератураен процес*, „Литературен фронт”, nr 10–11.
- Еленков Иван, 2008, *Културният фронт. Българската култура през епохата на комунизма – политическо управление, идеологически основания, институционални режими*, София: Сиела.
- Еленков Иван, Даскалов Румен (red.), 1994, *Защо сме такива. В търсене на българската културна идентичност*, София: Просвета.
- Еленков Константин, 1987, *Поети в прозата*, „Пламък”, nr 10.
- Жечев Тончо, 1976а, *Литература и общество*, София: Български писател.
- Жечев Тончо, 1976б, *Съвременният български роман след Априлския пленум, обзор на проблеми, постижения, тенденции*, „Септември”, nr 1.
- Живков Тодор, 1981, *За литературата*, София: Български писател.
- Заимова Рая, Аретов Николай (red.), 2003, *Модерността вчера и днес*, София: Кралица Маб.
- Звезданов Николай, 2001, *Дом и път. Домът, пътуването и завръщането в литературата*, Велико Търново: Естрей.
- Знеполски Ивайло, 2008, *Българският комунизъм. Социокултурни черти и властова траектория*, София: Сиела.
- Игов Светлозар, 1974, *Към образа на съвременника*, „Литературен фронт” z 1.5.1974.
- Игов Светлозар, 2005, *Кратка история на българската литература*, София: Захарий Стоянов, Св. Климент Охридски.

- Казаков Радосвет Николаев, 2000, *Какво липсва на България или есета за Възраждането на български народ в началото на ХХІ век*, София: Иврай.
- Колев Йордан, 1992, *Българската интелигенция 1878–1912*, София: Св. Климент Охридски.
- Колева Дора, 2003, *Блага Димитрова: човек, общество, всемир*, Велико Търново: Фабер.
- Кьосев Александър, 1998, *Бележки за самоколонизиращите се култури*, w: *Нова публичност*, red. Александър Кьосев, Бойко Пенчев, София: ФОО.
- Кръстев Кръстьо, 2003, *Българската интелигенция*, w: *tegoż, Млади и стари*, София: Захарий Стоянов.
- Методиев Момчил, 2008, *Машина за легитимност. Ролята на Държавна сигурност в комунистическата държава*, София: Сиела.
- Мигев Владимир, 2008, *Полската криза, „Солидарност” и България (1980–1983)*, София: Св. Климент Охридски.
- Мигев Владимир, 2005, *„Пражката пролет – 68” и България*, София: Изток-Изток.
- Мутафчиев Петър, 1934, *Поп Богомил и Свети Иван Рилски. Духът на отрицание в нашата история*, „Философски преглед” 4, nr 2.
- Огнев Владимир, 1970, *Българската литература в СССР*, „Литературен фронт”, nr 37 z 9.9.1970.
- Павлов 2008 – „Робството не е стаж за бъдеща демокрация”. *Последното интервю на поета Константин Павлов в разговор с Румен Леонидов*, „Public-Republic” z 21.12.2008, wyd. elektroniczne: <http://www.public-republic.com/magazine/2008/12/9696.php> (dostęp: 11.9.2012)
- Пантелеева Нина, 1966, *Пътуване към себе си*, „Родна реч”, nr 3.
- Пенев Боян, 1924, *Нашата интелигенция*, „Златорог” 5, nr 1.
- Пенчев Георги, 1982, *Като в криво огледало*, „Пулс”, nr 28.
- Петев Николай, 1983, *Невярна концепция*, „Пламък”, nr 1.
- Петканов Константин, 1932, *Българската интелигенция като рожба и отрицание на нашето село*, „Философски преглед”, nr 2.
- Петрова 1994 – *Качествата и научната стойност на една историческа творба не зависят от партийната принадлежност на нейния автор* [wywiad z prof. Dimitriną Petrową], w: *Историците – за истината, за насилията, за себе си*, София: Св. Климент Охридски.
- Петрова Мария, 2004, *Литературната интелигенция и националната ни идентичност*, Варна: Псидо-Еоод.
- Проданов Васил (red.), 2004, *Догонващото развитие*, София: ИФИ-БАН.
- Радев Христо, 1966, *Второто пътуване на поетесата*, „Народна култура”, nr 35 z 27.8.1966.
- Радкова Румяна, 1995, *Интелигенцията и нравствеността през Възраждането (XVIII-първата половина на XIX в.)*, София: Марин Дринов.
- Сакъзов Янко, 1993, *Интелигенцията и нейната роля в обществото*, w: *tegoż, Събрани съчинения*, red. Милен Куманов, София: Христо Ботев.

- Сапарев Огнян, 1993, *Хроника на илюзиите: литература, телевизия, политика*, София: Христо Ботев.
- Семов Минчо, Янкова Иванка, 2004, *Пламъци от пепелта. Встъпителен анализ към първата част на изследването „Българските градове през Възраждането“*, София: Св. Климент Охридски.
- Симеонова-Конах Галя, 2005, *Историята като факт, събитие и наратив. Богомилката на Блага Димитрова и Емилиянстановите Дневници и герои, „Slavia Meridionalis“* 5.
- Славов Атанас, 1994, *Българска литература на размразяването. Литературни изследвания*, tłum. z ang. Бойка Драгомирецка, София: Христо Ботев.
- Смоховска-Петрова Ванда, 1960, *„Пан Тадеуш“ в превод на Блага Димитрова, „Септември“*.
- Стефанов Иван, 2000, *Алтернативи на интелектуалното поведение*, София: Св. Климент Охридски.
- Стойнев Анани, 1996, *Генезис на кръстопътния човек – културата на траки, прабългари и сляни*, w: *Философският образ на кръстопътния човек – рационалност, духовност, религиозност*, red. Стефан Василев, София: Рива.
- Стойнев Анани (орг.), 1994, *Българска митология. Енциклопедичен речник*, София: Издателска група 7М + Логис.
- Стоянов Христо, 2010, *Раскази по България*, b.m.: Хри100.
- Сугарев Рашко, 1991, *Великото безлюбие! Нещо като покаяние*, „Литературен форум“, nr 38.
- Шейтанов Найдено, 1932, *Сексуалната философията на българина*, „Философски преглед“ 4, nr 3.
- Шейтанов Найдено, 1933, *Духът на отрицание у българина*, „Философски преглед“ 5, nr 2.
- Трифенова Цвета, 2005, *За паратекстовите приложения към едно издание*, „Литературен вестник“, nr 9.
- Трифенова Цвета, 2007, *Писатели и досиета*, В. Търново: Фабер.
- Фол Валерия, Нейкова Ружа, 2000, *Огън и музика*, София: Академично издателство „Проф. М. Дринов“, издателство ТИЛИА.
- Фотев Георги, 1992, *Преструктуриране на социалния свят в посттоталитарно общество*, „Социологически проблеми“ 4.
- Хаджикосев Симеон, 1972, *Талантът в безвремето на експеримента*, „Литературен фронт“, nr 12.
- Христова Наталия, 2005, *Специфика на българското „дисидентство“*. *Власт и интелигенция 1956–1989 г.*, Пловдив: Летера.
- Ценков Бойко, 1975, *За класово-партийна оценка на линията на списание „Златорог“ и за още нещо*, „Философска мисъл“, nr 12.

Materiały Archiwum Centralnego w Sofii:

ППО 10.12.1982 – ППО при Съюза на българските писатели, Протоколи от годишното отчетно изборно събрание, София, 10 декември 1982, Евтим Евтимов, отчетен доклад, с. 22–23.

ППО 27.09.1982 – ППО при Съюза на българските писатели, Протоколи от събранията на организацията и от заседанията на партийното бюро и материалите към тях, ф. 357, оп. 1, а.е. 142 [Protokół nr 4 z 27 września 1982 r.].

ППО 1.12.1981 – ППО при Съюза на българските писатели, Протоколи от събранията на организацията и от заседанията на партийното бюро и материалите към тях, ф. 357, оп. 1, а.е. 141 [Protokół z 1 grudnia 1981 r.: *Среца на партийното бюро с полски писатели*].

ЦК на БКП 1966 – ЦК на БКП, отдел „Пропаганда и агитация”, Доклад от зам.-министъра на външните работи, изпратен до отдела, за основните тенденции и насоки на антибългарската пропаганда през 1966 г., ф. 1, оп. 40, а.е. 95.

PAGANS AND INTELLECTUALS: BLAGA DIMITROVA'S FEMALE CHARACTERS

(SUMMARY)

The monograph aims at reconstruction of the *Weltanschauung* of Bulgarian elites in the second part of the 20th century, as documented in the novels and dramas by Blaga Dimitrova. A poet, novelist, essayist and famous intellectual, Dimitrova was engaged in the intellectual and political life of Bulgaria. In the 1970s and 1980s she was an activist, by many classified as a dissident, and after 1989 she became a vice-president of democratic Bulgaria.

Dimitrova's novels and dramas take place in the People's Republic of Bulgaria after 1956 (in the times of so-called *Bulgarian thaw*). Dimitrova was a witness of the period she set out to describe. As they are anchored in the everyday reality of Bulgarian communism, her works could be analysed as a specific document of the time, including the dialogue with the national tradition, history, and contemporary occurrences of the social, political and artistic life in Bulgaria. The deconstruction of ideas contained in the works by Dimitrova allows to project them onto the background of perennial narratives about the identity of the nation, the attitude towards the Other, the opposition of "ours vs alien", the vision of social and cultural modernisation and the role of national elite in these processes.

The novels and dramas by Dimitrova interpreted in the dissertation were written between the mid-1960s and the beginning of 1980s. Separate chapters of the dissertation are devoted to the first two novels by Dimitrova: *Journey to Oneself* (1965) and *Detour* (1967). In the next two chapters I analyse the later dramas by Dimitrova: *Doktor Faustina* and *Bogomilkata*, written in the 1970s, and the novel *Face* published in 1981.

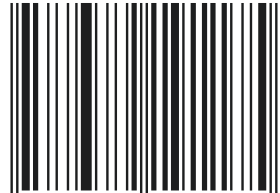
The monograph refers to the typology of national intelligence formulated by Ukrainian researcher Andriy Pavlovich. I assumed that the Bulgarian intelligence (and, later, the elite) belongs to the unstable postcolonial variant, characterised by the real or symbolic threat to the idea of the nation. Such situation makes the *status quo* of the national elite problematic. The meaning of postcolonial heritage is analysed in the dissertation not just as a historical problem, born out of Bulgaria's political dependence on Turks and religious-cultural dependence on Greeks. The echoes of the unresolved questions from the past can be found and identified also within contemporary narrations created in the second half of the 20th century. It is probably caused by the superficial adaptation of ideas and notions which Bulgarian elites borrowed in the process of inculturation. What results is a certain "artificiality" of the main codes constructing the universe of ideas.

Nazwisko **Błagi Dimitrowej** (1922-2003) do dziś budzi spory w Bułgarii. Pisarka miała wszelkie predyspozycje do tego, by w czasach Bułgarskiej Republiki Ludowej stać się ikoną polityki kulturalnej państwa. Już w czasie wojny zafascynowała się ideami lewicy, a kiedy w 1944 roku rządy w Bułgarii objęli komuniści, z zapałem włączyła się w intelektualne i artystyczne życie kraju. Z czasem coraz bardziej krytyczna wobec „poodwilżowej” rzeczywistości, w latach siedemdziesiątych zaangażowała się w działalność opozycyjną. Po demokratycznym przewrocie 1989 roku została wybrana na wiceprezydentkę kraju. Zawsze jednak podkreślała, że przede wszystkim jest poetką.

Proza i dramaty Błagi Dimitrowej są cennym, bo rzadkim w bułgarskiej literaturze, zapisem poszukiwań bułgarskich elit drugiej połowy XX wieku. W książce są one analizowane na tle długiej tradycji bułgarskich narracji na temat pojęć: narodu, dziedzictwa historycznego, modernizacji, kobiecości oraz stosunku do Innego.

Tytułowe poganki i intelektualistki stanowią filary ideowego projektu Błagi Dimitrowej, który jest odpowiedzią na wzorce wywodzące się zarówno z tradycji filozoficznej Zachodu, jak i z lokalnego, bałkańskiego archiwum form. Wątki religijne splatają się w nim z politycznymi, inspiracje bułgarskim folklorem ze spuścizną francuskiego Oświecenia, a fascynacja figurą Fausta z uwzniośleniem bałkańskiego Barbarogeniusza.

ISBN 978-83-89191-17-5



9 788389 191175 >