

ДУХОВНОСТ И ПАМЕТ: СОФИЯ - БАТАК - ПИРИНСКА МАКЕДОНИЯ

СОФИЯ И ПОЛСКО-БЪЛГАРСКИТЕ ЛИТЕРАТУРНИ ДИАЛОЗИ НА БЛАГА ДИМИТРОВА

Автор: Силвия Шиедлецка

Варшавски университет

Ако се опитаме да открием най-важните за полската литература български автори от ХХ век, за полската литература такава авторка без съмнение ще бъде Блага Димитрова: писателка, поетеса и есеистка, която в продължение на няколко десетилетия е свързана с Полша и полската култура чрез изключително тесни връзки на различни нива. В допълнение към силно интензифицирана литературна дейност Димитрова превежда на български език творби от канона на полската литература, по-специално изключително вискателния за превод епос на Адам Мицкевич *Пан Тадеуш*, но и стихотворения на получила по-късно Нобелова награда Вислава Шимборска, която е и близка приятелка на Димитрова. Димитрова поддържа приятелски отношения с много полски писатели, поети и интелектуалци, многократно е посещавала Полша, както преди 1989 година, така и след демократичните промени, вече не само като писателка и поетеса, но и като политик, между другото, вицепремиер на България в периода 1992-93 г. Много произведения на Димитрова са преведени на полски език от най-значимите полски българисти, авторката е била отличена между другото, и с награда на Полския ПЕН Клуб, а през 2000 г. е удостоена с Командорски кръст от Ордена за заслуги на Република Полша за изключителни заслуги към полската култура.

В работата си бих искала да се спра на един от най-важните романи на Димитрова, а именно издадения през 1967 г. роман *Отклонение*. Литературната критика най-често интерпретира това произведение, поставяйки акцент върху битовия контекст и определяйки романа като история на разрушената от вихъра на събитията любов между двойка студенти от Софийския университет – Неда и Боян. След публикуването му през 1967 г. романът *Отклонение* започва да се чете с голям интерес не само в България, но и в цяла Източна Европа. Преведен на десет езика, той се превръща в своеобразен експортен хит за страната. Този статус допълнително е затвърден от снимания на основата на романа филм (понастоящем заглавието *Отклонение* в България е повсеместно асоциирано именно с филмовия си образ). Автор на сценария по книгата е самата Димитрова, а филмът, режисиран от Гриша Островски и Тодор Стоянов, с участието на звезди от тогавашното кино в главните роли, се счита за класика на българското кино. Заслужава да споменем „филмовата“ природа на самия роман, съдържащ елементи на кинематографичен синтез, в което изследователите и критиците от онова време виждат важен момент в естетическото развитие на българската проза.

Събирателният персонаж на романа е младата българска интелигенция, т.е. студенти от Софийския университет, родени през 20-те години на миналия век. Ретроспективната линия на романа разказва за поколението, към което принадлежи самата Димитрова, родена през 1922 г., навлязла в зрелостта в периода на Втората световна война. Основната времева линия на романа се отнася към момент непосредствено след края на войната. На фона на историческите промени е представено зараждащото се чувство между двамата герои. Неда, дистанцирана от

колективния ентузиазъм на своите връстници студентка по история, се влюбва във водача на комунистическа младежка група Боян – харизматичен, но и догматичен последовател на новата религия. Неда и Боян сключват своеобразен договор - те трябва да прекарат десет дни заедно, през които да разберат дали любовта е буржоазна отживелица, или не. Заживяват заедно, влюбват се, а едно злощастно стечение на обстоятелствата ги изпраща в отделни светове в продължение на много години. Едва след две десетилетия случайността ги среща отново, а денят на случайна среща им дава шанс да използват символично десетия ден, в който е трябвало да бъдат заедно, но който са изгубили в младостта си. Самият сюжет, разделен на два времеви плана, се състои от ретроспективна линия, когато Неда си спомня за първите следвоенни години, и съвременна, която представя неочакваната среща и пътуването с Боян.

Персонаж от романа *Отклонение* обаче са колкото героите на романа, толкова и самото пространство на произведението. Към едно от главните такива е столицата на България – София. Както в случая с контрапунктната конструкция на героите, образът на софийското пространство също се състои от две противоположни изображения. Затова в романа *Отклонение* можем да говорим не толкова за образа на града, колкото за образа на два града, представени в различни времеви планове. Защото в романа *Отклонение* София веднъж е град от миналото, а друг път – от настоящето.

София-спомен се появява в ретроспективната линия на романа. Градът е показан на фона на 40-те години на миналия век, в първите месеци след края на Втората световна война. София от този период е реконструирана от Неда, разказвачката в романа. Припомняйки си собствената си младост, главната героиня до известна степен връща към живота и фона и декора, съпътстващи нейното навлизане в зряла възраст. Неда реконструира образа на града, който, ако съществува, има форма, напълно различна от днешната. Филтърът на спомените, използван при тази оптика, ни позволява да очертаем родения в мисълта образ на града като пространство до голяма степен въображаемо. Разрушена от бомбардировки, следвоенна София е показана като осакатен организъм, подложен на реанимация и възстановяван парче по парче. Ето как Неда описва този процес:

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

Димитрова противопоставя картините, в които се появява фигурата на смъртта, пепелищата и ерозията, с буйността на живота, своеобразната плодовитост на градската материя, в която сполучливо е вдъхнат нов живот. Това се забелязва в описанието на първата следвоенна пролет сред софийските руини:

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 ручей 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).

Пространството на „тежките“ софийски руини, изравнените със земята къщи успява да се превърне в собствената си противоположност и това се вижда именно в образа на къщата, в която живеят Неда и Боян. Сградата с повредени стени и таван, за която героите казват, че „живеят във въздуха“, но която през цялото време остава руина, е построена оксиморонно, тъй като Димитрова подчертава стреловидните...

руини. По този начин авторката възвисява любовната история на героите и я осветява. Височината и стреловидността на къща в непълно, дефектно пространство имат функция, подобна на тази, която изпълняват при готическите катедрали, чиято архитектура има за цел да помогне на вярващите да се доближат до трансцендентността. При Димитрова този мотив е използван с оглед на създаване на идея за дом, обездвижена в паметта на героите като нещо съвършено и непостижимо от гледна точка на настоящето. Контрапункт на тази идея ще бъдат домовете им от 60-те години – жилища със стабилни основи, но твърде здраво и силно ситуирани в реалността, пространства-клетки, за съществуването на които Неда и Боян почти не споменават по време на срещата си години по-късно.

В ретроспективната, носталгична повествователна линия се появяват, като светкавици, спорадично, но все пак – следи от присъствието на хора, които вече ги няма, жертви на войната. Обектът се превръща в предизвикателство за паметта, чиято задача е да пресъздаде цялото, да го реконструира, а, ако това е невъзможно – да изброи следите, да каталогизира тези фрагменти от миналото:

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 отрезки 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).

Миналото време, отпечатано в предмети и детайли, е същевременно недъгаво: миналото, неспособно да разкрие цялостния си образ, е показано само във фрагменти, в отломки.

Мотивът за руините се появява в романа *Отклонение* в конвенция, близка до тази, към която препращат авторите от епохата на романтизма, по-близка впрочем естетически и идеологически на самата авторка, особено повлияна от полската романтична мисъл на Мицкевич. Руините в текстовете на романтиците разкриват противоречието и дихотомиите, съпътстващи добиването на житейски опит от субекта. Полската изследователка Гражина Круликиевич посочва този двоен смисъл на руините, който тя определя посредством сблъсъци на различни качества. Следователно руините са „продукт и разрушение“, „познавателен скандал“, който ни кара да видим това, което вече го няма; „форма на безформен обект“, „връщане към източниците на битието, в което са заложени разцвет и разпад, разкриване на смъртта“ (Круликиевич, 1993: 9-12). Естетизацията на руините, видима в горепосочените и други фрагменти от романа, също е стратегия с романтичен произход. Горният цитат свидетелства за съзерцателното измерение на мотива за руините в романа. Негов израз е присъствието на огледало, също типично романтичен аксесоар, в което се оглежда героинята и вижда собственото си уплашено лице в руините, сред останките на бомбардираното жилище. Романтичната естетизация на руините в романа на Блага Димитрова е начин да се смекчи трагизмът на войната. Решението на българската писателка е близко не само до полската литература от периода на романтизма, но и до съвременната за авторката следвоенна полска литература, където мотивът за разрушения град, възстановяването и реконструкцията на развалините също е един от често използваните. В „Тигодник Повшехни“ Йежи Яжембски пише за това по какъв начин следвоенната полска литература се опитва отново да приспособи субекта към опустошеното, осакатено пространство. Една от най-важните мерки е митологизирането, завръщането към места, вече несъществуващи, изгубени или отнети от войната: „На разрушеното пространство на

съвременните писатели противопоставят, и то охотно, „истинното“ пространство, неунищоженото, надареното с митична санкция. Такава роля изпълнява пространството на долината край Вилнюс при Тадеуш Конвицки, „триъгълникът на ливадите“ при Анджей Кушневич, околностите от детството на Анджей Стойовски, Збигнев Жакевич, Тадеуш Новак и Вилхелм Мах. Истинно пространство, тоест вкоренено в мита и надарено от този мит със структура, е също пространството на едновременното село в т.нар. „селско“ направление в литературата, но точно това пространство се явява като изгубения рай, като място, унищожено от модернизацията (както в романа на Виеслав Мишливски „Камък върху Камък“) или захвърлено по пътя към чужд, недружелюбен град (както при Тадеуш Новак и Юлиан Кавалец)“ (Яжембски, 2000).

Същевременно втората тенденция, присъстваща в полската литература, изобразява опустошението на света, причинено не само от Втората световна война („варшавските“ романи на Тадеуш Конвицки, ранната проза на Марек Хласко, разказите на Марек Новаковски, романите на Хенрик Гринберг и Леополд Тирманд), но и през следващите години на комунизъм. Авторите в това направление описват алиенацията на субекта в пространство, подложено на унищожение, тук комунизмът по никакъв начин не е показан като по-добър свят, а като задълбочаващ „осакатяването“ на местата, белязани от военни разрушения. Както пише Яжембски „Героите на най-характерните произведения в прозата от няколко следвоенни десетилетия, са, „хвърлени“ в пространството, в което живеят, могат да се скитат из него, но не могат да го оформят и ако – както в случая на Бялошевски – съумеят да го приспособят и да го направят място за свои собствени, интимни откровения, това става с цената на мъчна работа, състояща се в поставянето върху къщи, дървета, улици, павилиони и трамвайни спирки на мрежа от най-съкровените, лични знаци и сигнали, задвижващи механизмите на паметта: спомени за хора и събития, които изтласкват пространството от „официалното“ му битие и го пренасят във вътрешния космос на писателя. Преобладават обаче визии за пространство, което не може да бъде приспособено“ (Яжембски, 2000).

В романа *Отклонение* на Блага Димитрова се забелязва обръщане на семантиката на войната, руините и опустошението на пространството. Цитираните вече фрагменти и разрушения от войната град са едновременно и разказ за раждането на града. Това е възможно заради ограничаването на историческия фон от авторката на романа. Става дума за времето непосредствено след приключването на войната, затова пък в произведението липсват описания на столицата отпреди четвъртото десетилетие на двадесети век, в резултат на което всичко, случващо се със столицата след съюзническите бомбардировки, придобива статут на космогония. Нещо повече, Димитрова избягва да гледа критично на градското пространство, разрушено от комунизма, който обаче е разглеждан – в сравнение с критичния поглед на споменатите полски автори – като период, несравнимо по-добър както за пространството, така и за населяващия го субект.

Романът на Блага Димитрова е публикуван в България няколко месеца преди младежките протести от 1968 г. да обхванат по-голямата част от европейските страни. По това време в България не се стига до толкова зрелищни събития, както в други държави от Източния блок. Затова в *Отклонение* авторката показва революционния порив на поколението, родено през двайсетте години, което след войната се опитва да промени света из основи, да подобри социалните отношения, а заедно с тях да постигне преобразяването на човешкия дух и да направи така, че светът, унищожен от войната, да стане отново възможен за обитаване. Много фрагменти в романа са представени в стилистиката на протеста, студентите, участващи в комунистическата революция, са

показани като „гневни младежи”, опитващи се да променят света към по-добро чрез борба с всичко онова, което е свързано с отминалата епоха. Димитрова универсализира своите герои, показвайки и самия феномен на революцията като инструмент за изразяване на бунт и съживяване на света. Фактът обаче, че разказвачката говори за света на младежката революция от гледна точка на спомена, придава на изявлението нов тон. Обратното на явното очарование и копнеж по атмосферата на следвоенните революционни промени е видимата нотка на ирония и страха от необузданата виталност на младото поколение, физическата енергия, която намира в младите революционери. Тази енергия носи със себе си съзидателна мощ, силата да възвърне живота в руините, но има и разрушителен потенциал в този смисъл, че не е достатъчно подсилена от дистанцията, не е чувствителна към нюансите на революционния проект.

Иронията, с която Димитрова преценява следвоенните революционери, изглежда не е лишена от известна деликатност и със сигурност в нея не личи тонът на открития критицизъм или порицание. Както изглежда, тук не без значение са левите възгледи на самата авторка на романа. В своето творчество Димитрова се позовава на ранните, първоначални традиции на левицата, все още необременени от политическите злоупотреби на следвоенните десетилетия. Авторката влиза в зрелостта с ум, разпален от идеи за социално равенство на възможностите, с лозунги за борба с назадничавостта, преобладаваща в България. Любознателна, със солидно образование и знания не само в областта на литературата и културата, с интереси към политиката, социологията, философията, авторката доста рано изяснява визията си за света. Нейната мечта за подобър свят би имала за Димитрова измерение близко на това, само че в полски контекст, за което пише Анджей Менцвел, който описва проектите за т.нар. културализъм от началото на ХХ век. В своята работа *Етосът на левицата. Есе за зараждането на полския културализъм* Менцвел пише за групата на „варшавяците“, като във въведението обяснява каква левица приема за своя отправна точка: „Трябва още да дефинираме и изясним едно от най-неясните днес, следователно и несръчно понятие, каквото е понятието за левица, и да убедим читателя, че културната левица на границата на столетията не само притежава свой етос, но и че в този етос се съдържа освен това универсален модел за всички възможни леви направления” (Менцвел, 1990: 355). Свързаните с имената на Людвик Кшивицки, Вацлав Налковски и Станислав Бжозовски концепции имат малко общо с тези реинтерпретации на лявото, които са послужили на идеолозите на тоталитарните държави след Втората световна война. Отправна точка за предвоенния културализъм е крахът на натуралистичните концепции за света и човека, идеологическата бездомност на човека в началото на новия век, насърчаваща създаването на нови инструменти за интерпретиране на света, повторното описване, разбиране и опит за подобряване на състоянието на човека в динамично променящото се социално, културно и политическо пространство. Социално чувствителните „варшавяци“ свързват своето призвание като интелигенция с визията за човека в подобно специфично измерение. Следователно оста на техния интерес не е подготвената, „чиста“ и абстрактна идея за човечеството, а „мръсния, телесно-духовен, сетивно-ментален, социално-психологически“ човек, съществуващ в общност и взаимност и имащ там шанс да се издигне по-високо (Менцвел, 1990: 363).

Библиография:

Dimitrova 2004: В. Dimitrova, *Събрани творби*, том IV, София 2004. (Б. Димитрова, *Събрани творби*, том IV, София 2004.)

Jarzębski 2012: J. Jarzębski, Leczenie świata, „Tygodnik Powszechny”, on-line: <http://www.tygodnik.com.pl/kontrapunkt/22-23/jarzebski.html> (dostęp: 8.07.2021). (Й. Яжембски, Лекуване на света, „Тигодник Повшехни“, онлайн: <http://www.tygodnik.com.pl/kontrapunkt/22-23/jarzebski.html> (достъп: 8.07.2021).)

Królikiewicz 1993: G. Królikiewicz, *Terytorium ruin. Ruina jako obraz i temat romantyczny*, Kraków 1993. (Г. Круликиевич, *Територия на руините. Руината като романтична картина и тема*, Краков 1993.)

Mencwel 1990: A. Mencwel, *Etos lewicy. Esej o narodzinach kulturalizmu polskiego*, Warszawa 1990, s 355. (А. Менцвел, *Етосът на левицата. Есе за зараждането на полския културализъм*, Варшава 1990, с. 355.)