

DUCHOWOŚĆ I PAMIĘĆ: SOFIA-BATAK-MACEDONIA PIRYŃSKA

SOFIA I POLSKO-BUŁGARSKIE DIALOGI LITERACKIE

BŁAGI DIMITROWEJ

Sylwia Siedlecka

Uniwersytet Warszawski

Gdyby próbować wyłonić najważniejszych dla polskiej literatury bułgarskich autorów XX wieku, to dla polskiej literatury taką autorką będzie bez wątpienia Błaga Dimitrowa: pisarka, poetka i eseistka, którą przez kilkadziesiąt lat łączyły z Polską i polską kulturą niezwykle bliskie, wielopoziomowe związki. Oprócz bardzo intensywnej działalności literackiej Dimitrowa przetłumaczyła na język bułgarski dzieła należące do kanonu polskiej literatury, zwłaszcza niezwykle wymagający w przekładzie epos Pan Tadeusz autorstwa Adama Mickiewicza, ale też wiersze późniejszej noblistki, Wisławy Szymborskiej, z którą prywatnie łączyła Dimitrową przyjaźń. Dimitrowa przyjaźniła się z wieloma polskimi pisarzami, poetami i intelektualistami, wielokrotnie też odwiedzała Polskę, zarówno przed 1989 rokiem, jak i po przełomie demokratycznym, będąc już nie tylko pisarką i poetką, ale polityczką, między innymi wiceprezydentką Bułgarii w latach 1992-93. Wiele utworów Dimitrowej zostało przetłumaczonych na język polski przez najważniejszych polskich bułgarystów, autorka została też wyróżniona m.in. nagrodą Polskiego PEN Clubu, a w 2000 odznaczona Krzyżem Komandorskim Orderu Zasługi Rzeczypospolitej Polskiej, za wybitne zasługi na rzecz polskiej kultury.

W pracy chciałabym zatrzymać się na jednej z najważniejszych powieści Dimitrowej, mianowicie wydanej w 1967 roku powieści *Objazd*. Krytyka literacka najczęściej interpretowała ten utwór, kładąc nacisk na kontekst obyczajowy i określając powieść jako historię zniszczonej przez wichur dziejów miłości dwójki studentów Uniwersytetu Sofijskiego – Nedy i Bojana. Po wydaniu w 1967 roku powieść *Objazd* stała się książką bardzo chętnie czytaną, nie tylko w Bułgarii, lecz w całej Europie Wschodniej. Przetłumaczona na dziesięć języków stała się swoistym bułgarskim hitem eksportowym. Ten status dodatkowo utwierdził nakręcony na jej podstawie film (obecnie tytuł *Objazd* jest w Bułgarii kojarzony powszechnie właśnie z obrazem filmowym). Autorką scenariusza na podstawie książki była sama Dimitrowa, zaś sam film w reżyserii Griszy Ostrowskiego i Todora Stojanowa, z czołówką ówczesnych gwiazd w obsadzie jest zaliczany do klasyki kina

bułgarskiego. Warto wspomnieć o „filmowym” charakterze samej powieści, wykorzystującej elementy filmowego syntetyzmu, w czym ówcześni badacze i krytycy widzieli zresztą ważny moment estetycznego rozwoju prozy bułgarskiej.

Zbiorowym bohaterem powieści jest młoda bułgarska inteligencja, tj. studenci Uniwersytetu Sofijskiego, urodzeni w latach dwudziestych ubiegłego stulecia. W retrospektywnej linii powieści mowa jest o generacji, do której należała sama urodzona w 1922 roku Dimitrowa, wchodząca w dorosłość podczas drugiej wojny światowej. Główna linia czasowa powieści dotyczy momentu tuż po zakończeniu wojny. Na tle dziejowych zmian przedstawione jest rodzące się uczucie dwójki bohaterów. Neda, zdystansowana wobec kolektywnego zapału rówieśników studentka historii, zakochuje się w przewodniczącym komunistycznej młodzieżówki, Bojanie, pełnym charyzmy, ale i 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 przypadkowego spotkania otwiera przed nimi szansę na symboliczne wykorzystanie dziesiątego wspólnie przeżytego dnia, zaprzepaszczonego w młodości. Także sama 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.

Bohaterem powieści *Objazd* są jednak tyleż powieściowe postaci, co sama 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 nie tyle o obrazie miasta, co o obrazie dwu, przedstawianych w odmiennych planach czasowych, miast. Bowiem Sofia w powieści *Objazd* raz jest miastem z przeszłości, innym zaś z teraźniejszości.

Sofia-wspomnienie pojawia się w linii retrospektywnej utworu. Miasto pokazane jest na tle lat czterdziestych, w pierwszych miesiącach po zakończeniu drugiej wojny światowej. Sofia tamtego okresu jest rekonstruowana przez Nedę, narratorkę powieści. Wspominając własną młodość, bohaterka niejako powołuje do życia również tło i dekoracje towarzyszące jej wchodzeniu w dorosłość. Neda 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. Zniszczona bombardowaniami powojenna Sofia pokazana jest jak 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, задушаваш дъх. (...) Виждахме го [града: ргзур. S.S.] извътре като скелет, изравяхме натрошените му прешлени и с въображение се мъчехме да възстановим как ли е изглеждал като цял. (Dimitrova, 2004: 172-173).

Obrazy, w których pojawia się figura śmierci, popiołów i erozji konfrontuje Dimitrowa z bujnością życia, swoistej płodności miejskiej materii, w którą udało się na powrót tchnąć życie. Widać to w opisie pierwszej powojennej wiosny w sofijskich ruinach:

Пролетта из развалините. Най-людешката 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 разкътените 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 (Dimitrova, 2004, 175-176).

Przestrzeń “ciężkich” sofijskich ruin, zrównanych z ziemią domów potrafi się przekształcić we własne przeciwieństwo, co widać właśnie w obrazie domu zamieszkiwanego przez Nedę i Bojana. Kamienica z poharatanymi ścianami i sufitem, nazwana przez bohaterów “domem w powietrzu”, a zarazem cały czas pozostająca ruiną, jest zbudowana oksymoronicznie, bowiem Dimitrowa podkreśla strzelistość... ruin. Autorka dokonuje przez to uwznioślenia historii miłosnej bohaterów, jej uświęcenia. Wysokość i strzelistość domu w przestrzeni przecież niekompletnej, wybrakowanej, spełnia tu funkcję podobną do tej, jaką pełniła w katedrach gotyckich, których architektura miała dopomóc zbliżeniu się wiernych do transcendencji. U Dimitrowej ten motyw jest wykorzystany w celu stworzenia idei domu, unieruchomionej w pamięci bohaterów jako coś doskonałego i nieosiągalnego z perspektywy terażniejszości. 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, jako migawki, sporadycznie, ale jednak – 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 отрезни 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 лица, отразявани някога в него, които сега лежаха обезобразени и затрупани под руините? (Dimitrova, 2004: 176).

Odcisnięty w przedmiotach i detalach czas miniony jest zarazem ułomny: przeszłość, nie mogąc objawić swojego całościowego obrazu – ukazuje się jedynie we fragmentach, odłamkach.

Motyw ruin pojawia się w powieści *Objazd* w konwencji bliskiej tej, jaką przywoływali twórcy okresu epoki romantyzmu, bliskiej zresztą estetycznie i ideowo samej autorce, pozostającej zwłaszcza pod wpływem polskiej myśli romantycznej Mickiewicza. Ruiny, pojawiając się w tekstach romantyków, ujawniały sprzeczność i dychotomie towarzyszące doświadczeniu świata przez podmiot. Polska badaczka Grażyna Królikiewicz wskazuje na to podwójne znaczenie ruin, które określa, posługując się zderzeniami różnych jakości. Ruiny to zatem “wytwór i destruk”, “skandal poznawczy”, który każe oglądać to, czego już nie ma; “formę przedmiotu bezforemnego”, “powrót do źródeł bytu, zakładający rozkwit i rozkład, ujawnienie śmierci” (Królikiewicz, 1993: 9-12). Estetyzacja ruin, widoczna w powyższym i w innych fragmentach powieści, to również strategia o romantycznym rodowodzie. Cytat, który przywołałam wyżej, poświadcza kontemplacyjny wymiar motywu ruin w powieści. Jego wyrazem jest obecność lustra, również typowo romantycznego akcesorium, w którym bohaterka się przegląda, widząc własną, przerażoną twarz w ruinach, wśród pozostałości w zbombardowanym mieszkaniu. Romantyczna estetyzacja ruin w powieści Błagi Dimitrowej jest sposobem na złagodzenie tragizmu wojny. Zabieg bułgarskiej pisarki bliski jest nie tylko romantycznej literaturze polskiej, ale i współczesnej autorce polskiej literaturze powojennej, gdzie również motyw zrujnowanego miasta, odbudowy, rekonstrukcji gruzowisk był jednym z często wykorzystywanych. 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, 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. zakorzoną 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 Myśliwskiego „Kamień na kamieniu”) albo porzucone w drodze do obcego, nieprzyjaznego miasta (jak u Tadeusza Nowaka czy Juliana Kawalca)” (Jarzębski, 2000).

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 komunizm. 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 błędzić, nie mogli jej jednak kształtować, a jeśli – jak w przypadku Białoszewskiego – umieli ją oswoić i uczynić miejscem własnych, intymnych olśnień, działało 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, 2000).

W powieści Błagi Dimitrowej *Objazd* pojawia się odwrócenie semantyki wojny, ruiny i dewastacji przestrzeni. Cytowane już fragmenty o zniszczonym przez wojnę mieście są zarazem opowieścią o narodzinach miasta. Możliwe jest to dzięki ograniczeniu przez autorkę historycznego tła powieści. Staje się nim czas już po wojnie, natomiast nie ma w utworze obrazów stolicy sprzed lat czterdziestych dwudziestego wieku, wskutek czego wszystko, co dzieje się ze stolicą po bombardowaniu przez aliantów, zyskuje status kosmogonii. Idąc dalej, Dimitrowa unika również krytycznego oglądu miejskiej przestrzeni zniszczonej przez komunizm, który widziany jest jednak – w porównaniu z krytycznym oglądem wspomnianych polskich autorów – jako czas nieporównywalnie lepszy tak dla przestrzeni, jak i zamieszkującego ją podmiotu.

Powieść Błagi Dimitrowej ukazała się w Bułgarii na kilka miesięcy przed tym, jak większość europejskich krajów ogarnęły młodzieżowe kontestacje 1968 roku. W Bułgarii nie doszło w tym czasie do tak spektakularnych wydarzeń, jak w innych krajach bloku wschodniego. W powieści *Objazd* autorka pokazuje więc 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. Wiele z fragmentów powieści jest przedstawionych w stylistyce kontestacyjnej, 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 również samo 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 niepohamowanym witalizmem młodego pokolenia, fizyczną energią, jaka rozpięra młodych rewolucjonistów. Energia ta ma w sobie moc kreacyjną, siłę przywracania życia ruinom, posiada jednak również potencjał destrukcyjny w tym sensie, że nie jest wystarczająco wsparta dystansem, wyczulona na niuanse rewolucyjnego projektu. 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 wydaje, lewicowe zapatrywania samej autorki powieści. W swojej twórczości Dimitrowa odwoływała się do wczesnych, źródłowych tradycji lewicy, nieobarczonych jeszcze politycznymi nadużyciami powojennych dziesięcioleci. Autorka 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 autorka dość wcześnie skryształizowała swoją wizję świata. Jej 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 swojej 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 tymi 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 zmieniającej się przestrzeni społecznej, kulturowej, politycznej. Uwrażliwieni społecznie „warszawiacy” swoje powołanie jako inteligencji 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 wzajemności i w niej mający szansę wzniesienia się wyżej (Mencwel, 1990: 363).

Bibliografia:

B. Dimitrova, *Събрани творби*, tom IV, София 2004.

J. Jarzębski, Leczenie świata, „Tygodnik Powszechny”, on-line: <http://www.tygodnik.com.pl/kontrapunkt/22-23/jarzebski.html> (dostęp: 8.07.2021). G.

Królikiewicz, *Terytorium ruin. Ruina jako obraz i temat romantyczny*, Kraków 1993.

A. Mencwel, *Etos lewicy. Esej o narodzinach kulturalizmu polskiego*, Warszawa 1990, s. 355.