

PRZEDMOWA

Charakterystyczną tendencją współczesnego literaturoznawstwa bułgarskiego jest zainteresowanie krytyki literackiej dorobkiem jednostek „źle obecnych” w kulturze minionego stulecia. Badania rozpoczęte w ostatnich latach ubiegłego wieku, a kontynuowane i systematyzowane do dziś, stawiają sobie za cel rewizję dawnych poglądów oraz rzetelną analizę twórczości artystów przede wszystkim rugowanych z przestrzeni oficjalnego obiegu literatury w epoce totalitarnego zniewolenia. Przełom 1989 roku sprawił, że literaturoznawcy rozpoczęli i podjęli dyskusję nad twórczością poetycką Konstantina Pawłowa. Powstające prace krytyczne nie tylko rehabilitują dorobek poety, ale jednocześnie weryfikują negatywne osądy, tendencyjne oceny jego liryki powstałe w czasach minionego porządku politycznego. Pawłow, przez wiele lat znany jedynie wąskiej grupie odbiorców, po przełomie 1989 roku w końcu wraca do porządku rodzimej historii kultury i literatury. Twórczość poety doczekała się kilku fachowych i rzetelnych analiz literaturoznawczych. Jednak nadal brakuje obszerniejszego opracowania naukowego, syntetyzującego doświadczenie liryczne poety, dlatego prezentowana praca dąży do wypełnienia istniejącej luki w tym względzie.

Głównym założeniem prezentowanego studium jest omówienie formuł absurdu w twórczości poetyckiej Konstantina Pawłowa. Możliwie wnikliwa i wszechstronna analiza wierszy poety ujawniła stałą i niezmiennie powracającą tendencję odwoływania się do kategorii absurdu. Okazuje się, że absurd jako jeden z wielu możliwości obrazowania świata doskonale diagnozuje kondycję współczesnego człowieka oraz XX-wiecznej rzeczywistości. Absurd, jako kategoria estetyczna nieobca humanistyce minionego stulecia, jest nierozłącznie związany między innymi z motywami śmierci, zniewolenia, bezsilności, braku nadziei, destrukcji, cierpienia, strachu czy obrzydzenia. Liryka Pawłowa wpisuje się w ten układ, zawiera i łączy w sobie treści szeroko rozumianego pojęcia absurdu. Z tego względu praca dąży do zarejestrowania i omówienia sekwencji zagadnień pojawiających się w momencie doświadczenia absurdu. Następuje rekonstrukcja drogi podmiotu lirycznego, naznaczonej przede wszystkim lękiem, do wyzwolenia się z dojmującego poczucia absurdalności bycia.

Przedmiotem szczegółowych badań jest zasadniczo twórczość poetycka Pawłowa, ale nie oznacza to rezygnacji z odwołań do wybranych utworów lirycznych

i prozatorskich literatury bułgarskiej, których przywołanie pozwala nie tylko wnikliwie odczytać twórczość poety, ale przede wszystkim umiejscowić ją w kontekście problemowym wybranych motywów wędrownych kultury bułgarskiej od czasów odrodzenia narodowego do współczesności. W sferze zainteresowań badawczych pozostają także analizy krytycznoliterackie dotyczące dorobku twórczego Pawłowa, powstałe zarówno na gruncie bułgarskiego, jak i polskiego literaturoznawstwa. Obok bułgarystycznej literatury przedmiotu posłużono się także stosownymi źródłami humanistyki polskiej i europejskiej. W czasie wstępnych prac badawczych okazało się, że konieczne jest przestudiowanie specyfiki kontekstu historycznego i kulturalnego, ponieważ poezja Pawłowa jest głęboko osadzona w realiach polityczno-społeczno-kulturowych drugiej połowy ubiegłego wieku. W interpretacji warstwy ideowej poszczególnych utworów zastosowano język i narzędzia właściwe filozofii egzystencji jako szczególnie bliskiej refleksji Pawłowa. Na ostateczny kształt tekstu wpłynęły także elementy myśli fenomenologicznej oraz wybrane idee personalizmu chrześcijańskiego.

W pracy została zastosowana metoda analizy hermeneutycznej. Odwołując się do Hansa-Georga Gadamera przyjęto za zasadne twierdzenie, że hermeneutyka to nie tyle metoda, co postawa człowieka, który chce zrozumieć innego człowieka¹. Analiza hermeneutyczna jest pomocna w przypadku, gdy pragnie się zrozumieć to, co zostało wypowiedziane². Humanistyka powszechnie uznała za słuszną opinię, że hermeneutyka staje się nieodzowna, gdy pojawia się kłopot z sensem; gdy świat, tekst, czyjeś zachowanie przestają być oczywiste i domagają się interpretacji. W niniejszej pracy funkcja interpretacji sprowadza się więc do zniesienia obcości czyniącej tekst niezrozumiałym³, by umożliwić jego bezpośrednią recepcję. Za odpowiedni punkt widzenia uznano Gadamerowską metaforę lektury tekstu określoną jako „rozmowa”, zaś analiza okazuje się formą dialogu – „wymianą między Ja i Ty”⁴. Procedury badawcze zdają się potwierdzać tezę, że ostatecznie celem interpretacji nie jest konstruowanie sensu. Odwołując się ponownie do niemieckiego badacza: „wiersz, jak tocząca się rozmowa, wskazuje w kierunku jakiegoś nigdy nie dającego się doścignąć sensu”⁵. Dlatego prezentowane analizy liryki Pawłowa nie mają „zamkniętego” charakteru i nastawione są na formułę otwartości oraz możliwości pomnażania i pogłębiania znaczeń.

Analiza i interpretacja twórczości poetyckiej Pawłowa została dokonana z uwzględnieniem prac krytycznych bułgarskiego literaturoznawstwa autorstwa:

¹ H.-G. Gadamer, *Czy poeci umilkną?*, wybór, oprac. J. Margański, przeł. M. Łukasiewicz, Wydawnictwo Homini, Bydgoszcz 1998, s. 160.

² Idem, *Tekst i interpretacja*, przeł. P. Dehnel, [w:] *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, (red.) A. Burzyńska, M. Markowski, Znak, Kraków 2006, s. 223.

³ Idem, *Tekst i interpretacja*, op. cit., s. 232.

⁴ *Teorie literatury XX wieku*, op. cit., s. 188.

⁵ Idem, *Poetica. Wybrane eseje*, przeł. M. Łukasiewicz, Wydawnictwo IBL, Warszawa 2001, s. 138.

Ani Ilkowa, Aleksandra Kiosewa, Galina Tihanowa, Antoanety Alipiewej, Nikoły Iwanowa, Bożydara Kunczewa oraz Rozalii Likowej. Ważny dla pracy interpretacyjnej okazał się także artykuł Teresy Dąbek-Wirgowej – polskiej badaczki literatury bułgarskiej. Aby przybliżyć odbiór wierszy przez czytelnika nieznającego języka bułgarskiego, teksty oryginału zostały zaopatrzone polskimi przekładami dokonanyymi przez Teresę Dąbek-Wirgową, Annę Kamieńską, Wandę Medyńską oraz Celinę Judę lub tłumaczeniami filologicznymi opracowanymi przez autorkę pracy.

Najważniejsze materiały źródłowe, z których skorzystano w czasie prac badawczych, to tomy wierszy Konstantina Pawłowa *Сатупи (Satyry)*, *Стихове (Wiersze)*, *Стари неща (Stare rzeczy)*, *Появяване (Pojawienie się)*, *Агонио сладка (Słodka agonio)*, *Убийство на снащ човек (Zabójstwo śpiącego człowieka)* oraz *Другия бряг: Стихове (Inny brzeg: Wiersze)*, które stanowią całość twórczości poety. Nie bez znaczenia dla pracy pozostają autokomentarze Pawłowa zawarte w tomie *Записки 1970–1993 (Zapiski 1970–1993)* oraz w zbiorze wywiadów *Интервюта (Wywiady)*.

Pierwsze trzy rozdziały proponują odczytanie utworów z lat 1960–1989, które scala wybrana kategoria – „liryczne „ja””, „czas” oraz „przestrzeń”. Kategoria-dominanta spełnia funkcję porządkującą i staje się punktem wyjścia do przedstawienia innych, znaczących kwestii i zagadnień zawartych w liryce Pawłowa. Obecność formuł absurdu koresponduje, jak już zdążono zaznaczyć, z różnorodnym zakresem problemów: obecnością śmierci, zniewolenia, cierpienia, ale także chwiejnością tożsamości ludzkiej, stanem XX-wiecznej cywilizacji, destrukcją moralną człowieka w dobie totalitaryzmu, metamorfozami zła, bankructwem wartości etycznych, rozpadem kultury czy walką jednostki o wartości etyczne. Rozdział pierwszy zwraca uwagę na sposoby kreacji podmiotu lirycznego, a wielokierunkowa interpretacja pozwala scharakteryzować postawy określone jako autentyczne „ja” oraz dubler autentycznego „ja” podmiotu lirycznego. Po raz pierwszy ujawnia się niespójna, mozaikowa biografia bohatera poezji. Tożsamość jednostki ulega poważnemu naruszeniu i zachwianiu w momencie doświadczania sytuacji absurdu i nonsensu. Kolejna część pracy ukazuje różnorodność poetyckich obrazów czasu. Tendencją dominującą w lirycznych przedstawieniach okazuje się negacja tradycyjnych, przeciętnych wyobrażeń istoty czasu. W obliczu absurdu czas staje się zjawiskiem nieodgadnionym i nieprzejrzywym oraz zyskuje specyficzną, enigmatyczną naturę. Badania nad pojęciem czasu udowodniły zależność terminu z tematami stanu XX-wiecznego świata i egzystującego w nim człowieka. Trzeci rozdział prezentuje kategorię przestrzeni, która jawi się jako jedna z dominant przedstawieniowych Pawłowowskiej refleksji poetyckiej. Analiza wybranych utworów pozwala wnikliwie scharakteryzować sferę zainteresowań poety. Okazuje się, że twórca przede wszystkim konstruuje układ przestrzeni zewnętrznej – nazwanej w pracy „ojczyźnianą” wraz z mikroprzestrzeniami zebrań, wieców, mityngów. Charakterystyczne przedstawienia

mają na celu obnażanie powszechnie skrywanych i niezrozumiałych dla zniewolonego społeczeństwa transformacji ideowych. Nie brakuje także utworów kreujących intymną przestrzeń odosobnienia, kierujących uwagę na tematykę samotności i izolacji jednostki-outsidera.

Rozdział czwarty został metaforycznie zatytułowany *Od teatralizacji słowa do granicznych „ról” podmiotu lirycznego*. Odwołanie się do przerośnięcia miało na celu integralne objęcie znaczeniowe różnorodności analizowanych w tej części zjawisk poetyckich. Punktem wyjścia stało się ukazanie skłonności podmiotu lirycznego do wprowadzania terminologii sztuki teatralnej do języka poezji, co w znacznej mierze urozmaica przestrzeń artystyczną. Wiele sygnałów wskazuje na czerpanie z modelu teatru absurdu, ukształtowanego na zachodzie Europy w latach 60. XX wieku. W tej części pracy zasada porządkująca materiał interpretacyjny jest związana z następującą tezą: kompleksowy wgląd w wykreowany przez poetę świat ujawnia silną potrzebę osiągnięcia absolutu przez liryczne „ja” oraz wyzwolenie się z rzeczywistości absurdu. Droga jednostki do obranego celu wiedzie poprzez doświadczenie i wytrwanie w sytuacji granicznej (doznanie śmierci). Podrozdziały opierają się na semiologii cierpienia opisanego przez Paula Ricoeura. Uznano, że wywód filozofa w sposób wyczerpujący charakteryzuje Pawłowowski paradygmat poetycki. Przeżycie granicznych sytuacji prowadzi podmiot mówiący do doświadczenia „samotności/odizolowania w cierpieniu”, „milczenia” oraz „cichej skargi”. Interpretacja wybranych utworów w tej partii pracy ma na celu ukazanie empirii wskazanego cyklu.

Analiza literacka utworów napisanych po 1989 roku w ostatnim rozdziale w głównej mierze eksponuje i objaśnia kondycję podmiotu lirycznego. Teoretycznie ta część winna rejestrować moment przezwyciężenia formuł absurdu oraz chwilę osiągnięcia absolutu, zważywszy na wysiłki podejmowane przez mówiące „ja”. Jednak ostatecznie finał pracy udowadnia, że starania bohatera poezji Pawłowa nie zostają zwieńczone spełnieniem. Ostatnia część rejestruje z jednej strony postawy liryczne oraz kategorie semantyczne właściwe dla poezji Pawłowa sprzed transformacji, z drugiej ujawnia także zakres nowych oryginalnych elementów, bezpośrednio związanych z kondycją jednostki i rzeczywistości po przełomie 1989 roku. W związku z powyższym doszła konieczność wyeksponowania kwestii chwiejnej świadomości ponowoczesnej, procesu destrukcji podmiotu, problemu poczucia „obcego we mnie”, stanu wyczerpania i ostatecznego upadku wartości.

Tak zaproponowane badanie twórczości poetyckiej Pawłowa skutkowało ujawnieniem i potrzebą rozstrzygnięcia wielu ważnych zagadnień dotyczących: roli poetyckich formuł absurdu, obecności groteski, ironii, ironii elegijnej jako środków lirycznego wyrazu, potencjalnej możliwości „oswojenia” absurdu, odbierania przez absurd sensu istnieniu ludzkiemu, destrukcji osobowości jednostki w obliczu absurdu, w końcu także problemu obecności absurdu jako czynnika deprecjonującego możliwość osiągnięcia absolutu.

Dla dopełnienia przejrzystości wywodu zasadnicze rozdziały uzupełniono krótką biografią poety Konstantina Pawłowa oraz zwięzłą charakterystyką poezji bułgarskiej lat 60. XX wieku. W połowie minionego stulecia odnotowano debiut tak zwanego poetyckiego pokolenia „kwietniowców”. Twórca przyznał, że łączy go ze wspomnianą generacją przynależność duchowa.

*

Pragnę w szczególny sposób podziękować prof. Celinie Judzie, prof. Grażynie Szwat-Gyłybowej, prof. Aleksandrowi Naumowowi oraz prof. Lechowi Miodyńskiemu za wiele inspirujących wskazówek, życzliwych sugestii oraz cennych uwag krytycznych, które wpłynęły na ostateczny kształt niniejszej książki.

NOTA BIOGRAFICZNA

Konstantin Mirczew Pawłow urodził się 2 kwietnia 1933 roku. Poeta w następujący sposób wspomina miejsca i wydarzenia związane z dzieciństwem oraz młodością:

Nasza rodzina była więcej niż biedna. Wieś Popowo, której nazwę zmieniono na Witoszko⁶, także należała do najuboższych. Droga powietrzną dzieliło ją od Sofii około 15 kilometrów, natomiast w sensie cywilizacyjnym był to pewnie cały wiek. Ojciec miał wykształcenie podstawowe. Brakowało więc impulsów, które uznałbym za bodźce twórczych działań – z pewnością nie ma mowy o uwarunkowaniach genetycznych, czy inspiracji ze strony środowiska. Czytać i pisać potrafiłem, zanim skończyłem trzy lata. Około 1935 roku przenieśliśmy się do miejscowości Kurilo, gdzie żyło kilka rodzin inteligenckich, których domy znane były z bogatych zbiorów bibliotecznych. Zanim jeszcze poszedłem do gimnazjum, zdążyłem przeczytać cały księgozbiór owych bibliotek: z zakresu chemii, biologii, literaturę popularnonaukową, dotyczącą hodowli pszczół, ale przede wszystkim zgromadzone tam powieści. Byłem też wszechstronnie wykształcony – chociażby w zakresie gimnastyki i treningu świadomości. W odpowiednim momencie czerpałem ze zdobytej wtedy wiedzy. Rówieśnicy byli przekonani, że mam w domu encyklopedię. Ojciec zmarł w 1947 lub 1948 roku i od tej pory musiałem radzić sobie sam. Wyrzucili mnie z miejscowego gimnazjum, więc przenieśliśmy się do szkoły w Perniku. Uczylem się także rok w Pawłowie. W 1952 roku z marnym skutkiem zdawałem egzaminy wstępne na bułgarystkę (na Uniwersytecie Sofijskim im. św. Klimenta Ochrydzkiego – przyp. aut.). Niespodziewanie znalazłem się w spisie studentów przyjętych na prawo, chociaż nie składałem dokumentów na ten kierunek. Zaliczyłem wszystkie semestry, ale nie podszedłem do egzaminu magisterskiego⁷.

Pawłow zadebiutował w czasopiśmie „Септемврийче” („Mały Wrześniowiec”) w 1947 roku publikując wiersze humorystyczne i epigramaty. Pod koniec 50. i na początku lat 60. XX wieku pracował jako redaktor w różnych instytucjach, między innymi w: Radiu Sofia, Wydawnictwie Български Писател (Pisarz Bułgarski), Wydawnictwie Литературен Фронт (Front Literacki). W 1960 roku ukazał się pierwszy tom poetycki pod tytułem *Сатире* (*Satyry*), którego wydanie tak zapisało się w pamięci twórcy:

⁶ Obecnie wieś Witoszko już nie istnieje. W latach 1953–1955 został na jej terenie wybudowany sztuczny zbiornik „Studena”.

⁷ К. Павлов, *Записки 1970–1993*, Издателска Къща Жанет-45, Пловдив 2002, s. 127 i 128 (o ile nie zaznaczono inaczej, tłumaczenia moje – DGS).

(...) własnego „ja” poszukiwałem metodą eksperymentu. Zdecydowanie odrzuciłem akademizm, jako zasadę kreowania literatury. W ten sposób zrodziła się swego rodzaju wolność, przekonanie wewnętrzne, że potrafię pisać wiersze bez specjalnego wysiłku, że jestem poetą⁸.

Pięć lat później w 1965 roku poeta opublikował drugi tomik pod tytułem *Стухове (Wiersze)*. Wydane zbiory nie przyniosły jednak Pawłowowi uznania. Ówczesna krytyka literacka w sposób jednoznaczny i kategoryczny odrzuciła dorobek poety. Skrajnie nieobiektywne, niemerytoryczne oceny przybierały najczęściej następującą formę:

Obrana przez Pawłowa metoda twórcza oraz wymowa wydanego tomu (*Wiersze*) prowadzą do agnoscycyzmu ideowo-emocjonalnego. Jak na lekarstwo w nich realizmu, wszystko tonie w symbolice i chaosie... Wiersze Konstantina Pawłowa stają się azylem dla zwierzyny, pasożytów, owadów, psów, świń, koni, pajaków, much, pcheł, ryb... Na polu bitwy brakuje za to naszego współczesnego bohatera – obywatela Bułgara⁹.

Odkładał tom Konstantina Pawłowa i czuję, jakbym cały nurzał się w osadach lepkiego brudu. Doświadczyłem kontaktu z niepojętą estetyzacją czegoś brudnego, ohydneho i makabrycznego¹⁰.

Nazwisko Pawłowa, przede wszystkim dzięki zaangażowanej ideologicznie krytyce, zostało skutecznie wyrugowane z przestrzeni publicznej kultury. W konsekwencji od 1966 roku do 1975 roku poetę objęto oficjalnym zakazem zatrudnienia oraz odmówiono mu prawa publikacji wierszy. Jeden z najtrudniejszych etapów życia twórca opisał w następujący sposób:

Zaskoczyły mnie kłamstwo, dwulicowość, zwłaszcza że spotkałem się z tego rodzaju restrykcjami po raz pierwszy (w sensie fizycznym i duchowym). W tym czasie odsunęli się ode mnie ludzie, którzy powinni stanąć za mną murem. Obwiniano mnie, że jestem człowiekiem konfliktowym, że powinienem się zmienić. Na początku lat 70. uznałem, że już nie mogę tak żyć, więc byłem gotów wybrać śmierć albo poszukać jakiegoś innego sposobu własnej samorealizacji. Wybrałem życie, ponieważ samozagłada wydawała mi się bezsensowna¹¹.

Wyrazem poszukiwania sposobu i możliwości samorealizacji okazało się napisanie przez poetę pod koniec lat 60. czterech utworów dramatycznych: *Птици (Ptaki, 1968)*, *Бунт в неделя (Bunt w niedzielę, 1968)*, *Древна трагедия (Tragedia antyczna, 1969)* oraz *Стари неща (Stare rzeczy, 1969)*. Po wieloletniej przerwie w 1993 roku Pawłow powrócił do swych zainteresowań sferą dramatu pisząc utwór *Персиѳедрон (Persyfedron)*. Dopiero w latach 90. XX wie-

⁸ Idem, s. 129.

⁹ И. Спасов, *С гръб към живота*, „Работническо дело”, 1965, бр. 325, cyt. za: *Литература за 11 клас на средно общообразователно училище*, (оргас.) Й. Василев, В. Дойчева и други, Просвета, София 1993, s. 141.

¹⁰ М. Наимович, *Герой или жертва*, „Литературен фронт” 1966, бр. 6, cyt. za: *Литература за 11 клас...*, op. cit, s. 141.

¹¹ Ibidem.

ku *Persyfedron* oraz *Bunt w niedzielę* zwróciły uwagę reżyserów teatralnych i obie sztuki zostały wystawione na deskach teatru bułgarskiego i niemieckiego. *Persyfedron* w Teatrze Armii Bułgarskiej w Sofii (reżyseria Krikor Azarian) i *Bunt w niedzielę* w Freie Kammerspiele w Magdeburgu (reżyseria Wolf Bunge)¹².

W 1972 roku Pawłow zdecydował się napisać dla teatru telewizji scenariusz na podstawie mikropowieści *Обич (Miłość)* Aleksandra Karasimeonowa. W konsekwencji od 1975 roku otrzymał pozwolenie na podjęcie prac redaktorskich w departamencie Bułgarskiej Kinematografii. Pisał scenariusze, na podstawie których kręcono filmy: *Спомен за близначката (Wspomnienie o bliźniacze, 1976)*, *Чуй метела (Posłuchaj koguta, 1978)*, *Илюзия (Iluzja¹³, 1980)*, *Масово чудо (Masowy cud, 1981)*, *Бяла магия (Biała magia, 1982)*, *Памет (Pamięć, 1985)*, *Без дракотина (Bez zadrapania, 1989)*, *Селцето (Przysiółek, 1990)* – serial, *Нещо във въздуха (Coś wisi w powietrzu, 1993)*, *Съдбата като плъх (Los naszym szczur, 2001)*. Oprócz autorskich scenariuszy zajmował się też korektą i redakcją napływających do studia tekstów. Warto wspomnieć, że w 1987 roku zadebiutował jako aktor w filmie *Живот до поискване (Życie do wzięcia)* w reżyserii Kostantina Bikowa, nie wracał jednak później do tego typu zajęć. Praca w rodzimej kinematografii pozwoliła mu przetrwać trudne lata izolacji twórczej.

Dla poety przełomowym okazał się rok 1983. Z okazji jego 50. urodzin wydano tom *Стару неща (Stare rzeczy)*, zawierający wiersze z dwóch wcześniejszych zbiorów i scenariusze filmowe. W 1980 poeta został członkiem Związku Pisarzy Bułgarskich, który demonstracyjnie opuścił w lutym 1989 roku.

Już w 1985 roku dostrzegłem sygnały przemian. Najpierw buntowałem się wewnętrznie przeciwko wychodzeniu ze stanu półsnu. Możliwość druku sprawiła, że zaprezentowałem się czytelnikowi właściwie na nowo. Wcześniej byłem dobrze znany jedynie moim wrogom i służbom specjalnym¹⁴.

W 1989 roku po raz pierwszy od dłuższego czasu zostały opublikowane nowe wiersze Pawłowa w czasopiśmie „Literaturen Forum” („Forum Literackie”), a także został wydany tom *Появяване (Pojawienie się)*. W kolejnych latach ukazały się następujące zbiory: *Агонио сладка (Słodka agonio, 1991)*, *Убийство на спящ човек (Zabójstwo śpiącego człowieka, 1992)*, *Спасение (Ocalenie, 1995)*, *Отдавна (Od dawna, 1998)*. Zapomniany niegdyś poeta w latach 90. zdobył ogromną popularność, szacunek i uznanie nie tylko ze strony czytelników, ale również środowiska literackiego, zarówno w swej ojczyźnie, jaki i za granicą. Potwierdzało to zdobycie wielu nagród i wyróżnień. Już w 1992 zo-

¹² W. Deczewa, *Teatr ciszy*, przeł. A. Kawecka, „Opcje” 2003, nr 2, s. 46.

¹³ Film *Iluzja* zdobył w 1980 roku pierwszą nagrodę za scenariusz na Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w Karłowych Warach.

¹⁴ К. Павлов, *Записки*, op. cit., s. 130.

stał uhonorowany nagrodą za poezję przyznaną przez Międzynarodową Akademię Sztuki w Paryżu. W latach 2000–2005 otrzymał szereg Literackich/Poetyckich Nagród Państwowych: im. Nikoły Furnadżijewa (2000), Uniwersytetu Sofijskiego (2003), im. Christy Danowa oraz im. Iwana Nikołowa (2005). Pawłow został także wyróżniony Odznaką Zasłużonego Działacza Kultury oraz Orderem Cyryla i Metodego. Nieoczekiwany wzrost popularności po upadku systemu komunistycznego całkowicie odmienił życie poety, ale jednocześnie sprowokował do sceptycznej konkluzji na temat nowego statusu:

Teraz wszystko jest łatwiejsze i niepokojąco bezsensowne. Zatrważa mnie to, że z łatwością piszę, że ludziom podobają się moje wiersze¹⁵.

Wiersze poety zostały przełożone na wiele europejskich języków (miedzy innymi francuski, angielski, hiszpański, niemiecki, polski, rosyjski, chorwacki, serbski, węgierski), co przyczyniło się do popularyzacji jego twórczości poza granicami własnej ojczyzny.

Już w pierwszej połowie lat 90. Pawłow podpadł na zdrowiu. W ostatnich latach zaprzestał aktywności twórczej i zawodowej. Kilka miesięcy przed śmiercią w sejmie przegłosowano projekt dotyczący przyznania poecie emerytury za szczególne zasługi dla państwa i narodu bułgarskiego. 28 września 2008 roku Pawłow zmarł po długiej i ciężkiej chorobie, w wieku 75 lat.

Środowiska artystyczne przyjęły z wielkim żalem wiadomość o śmierci Pawłowa. Na łamach prasy pojawiło się wiele komentarzy i refleksji związanych z jego odejściem. Przedstawiciele krytyki literackiej w skondensowanej formie starali się podsumować dorobek poety. Nie skrywano poczucia ogromnej straty dla kultury bułgarskiej. Warto przytoczyć niektóre opinie – zważywszy na dotychczas niewielkie zainteresowanie literaturoznawców twórczością Pawłowa – być może okażą się istotnym znakiem do rozpoczęcia nowych badań w tym zakresie.

Wioleta Deczewa, pragnąc zwięźle określić istotę poezji bułgarskiego twórcy, stwierdziła:

(...) przed oczyma czytelnika ukazuje się świat pozbawiony Absolutu – odarty z obecności Boga oraz iluzji na temat boskich możliwości Rozumu. Jednak tęsknota za tymi wartościami jest ogromna¹⁶.

Michaił Nedelczew zwrócił uwagę na inny ważny aspekt Pawłowowskiej lyryki:

Konstantin Pawłow pragnął, aby w jego wierszach odkrywać głębokie pokłady egzystencjalnego sensu, a nie jedynie znaczenie znaków retorycznych¹⁷.

¹⁵ Ibidem.

¹⁶ В. Дечева, *Поклон в тишината*, „Култура”, 2008, бр. 33, с. 4.

¹⁷ М. Неделчев, ... *това кълбо от злост и отрова...*, „Култура”, op. cit., s. 14.

Natomiast Georgi Borisow w następującej formie wyraził własne odczucia i sądy:

Nie musimy już ukrywać – to właśnie Konstantin Pawłow okazał się „złym prorokiem”, który zdołał się wynurzyć z oceanu czasu i zakwestionować zasady panującego niegdyś oficjalnego języka poetyckiego. Ceną było przymusowe wieloletnie milczenie. Naznaczył naszą przestrzeń literacką stanem zniszczenia, który obecnie jest jedyną możliwą podstawą dla materii twórczej. Okazuje się także, że gruzowisko to najstosowniejsza dekoracja dla przedstawienia minionego teatru absurdu¹⁸.

¹⁸ Г. Борисов, *Одраскани от звездите*, „Култура” 2008, op. cit., s. 4.

BUŁGARSKIE POETYCKIE POKOLENIE „KWIETNIOWCÓW”

Pod koniec lat 50. i na początku 60. zadebiutowało w Bułgarii młode pokolenie poetów nazywanych „kwietniowcami”¹⁹ (априлско поетично поколение, априлски поети). Do tej samej grupy twórców i zjawisk literackich tego okresu przyłączyły także inne określenia: „nowe pokolenie”, „młodzi”, „początek poezji”, „literatura odwilży”, „współczesne pokolenie”, „pokolenie poszukujące”, „młodzi”, „utalentowani”²⁰. „Kwietniową” generację tworzyli: Konstantin Pawłow, Petyr Alipiew, Iwan Teofilow, Christo Fotew, Błagoj Dimitrow, Lubomir Lewczew, Pyrwan Stefanow, Radoj Ralin, Damian Damjanow, Stefan Canew oraz wielu innych poetów.

Termin pokolenie „kwietniowców” do dzisiaj musi budzić wątpliwości – nie tylko zresztą wśród badaczy literatury bułgarskiej. Trudności w stworzeniu jasnej definicji wynikają z faktu, że cechą charakterystyczną zjawiska jest znaczny stopień niejednorodności. Słusznie stwierdza Kazimierz Wyka, że pokolenie jest to niewątpliwie pewna grupa socjalna, tyle że o niełatwej do określenia strukturze wewnętrznej²¹. Każdy z bułgarskich twórców pokolenia „kwietniowców” proponował swój własny indywidualny styl poetycki i reprezentował swoisty „osobny” model postawy twórczej. Ogólnie mówi się o dominacji estetyki

¹⁹ W kwietniu 1956 roku odbyło się plenum Komitetu Centralnego Bułgarskiej Partii Komunistycznej, dokonujące głównie rozliczeń z kultem jednostki i proponujące liberalizujące reformy w zakresie gospodarki. Postulaty „kwietniowe” odnosiły się także do sfery kultury, dążąc do uwolnienia jej od sztywnych, dogmatycznych reguł socrealizmu. Powszechnie przyjęło się twierdzić, że odbyte plenum „kwietniowe” rozpoczyna w Bułgarii proces „odwilży”, jednak jej charakter okazał się pozorny i tymczasowy. Partyjne plenum wraz z propozycjami przemian w krótkim czasie stały się obiektem szeregu zabiegów mitologizacyjnych i tym samym w świadomości społecznej utworzyła się fałszywa interpretacja znaczenia postulatów „kwietniowych”. Spora część bułgarskiego społeczeństwa zaakceptowała i utrwaliła wizję o rzekomym wprowadzeniu nowych zasad w rozliczne sfery życia państwa, opartych na kategoriach „wolności”, „postępu” czy „świeżości”. Jednak w rzeczywistości dotychczasowy kurs polityczny został nie tylko zachowany, lecz także odpowiednio ugruntowany. Stenogram z „kwietniowych” posiedzeń ukazał się dopiero w 2002 roku: *Българска комунистическа партия. ЦК. Пленум. София. 1956 Априлският пленум на ЦК на БКП 1956: Пълен стеногр. протокол*, (red.) Йордан Василев Зарчев, Марин Илиев Цуцов, София 2002.

²⁰ Zob. A. Алипиева, *Българската поезия от 60-те години на XX век*, Издателство Слово, Велико Търново 2004, s. 39.

²¹ K. Wyka, *Pokolenia literackie*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1977, s. 14–15.

różnorodności, w związku z tym nie sposób doszukać się wśród przedstawicieli generacji pokrewnych biografii życiowych czy poetyckich. Aleksy Jordanow twierdzi, że poeci-debiutanci odczuwali ideowo-estetyczną jedność własnej generacji. Jednak owa jedność była ważnym, lecz nie prymarnym wyróżnikiem pokolenia, ponieważ generacja paradoksalnie utwierdzała własne istnienie dzięki wewnętrznej logice przeciwieństw i sprzeczności²².

Z podobnego założenia wychodzi Antoaneta Alipiewa, co potwierdzają następujące słowa: „(...) „młodych” poetów zbliżało wspólne demonstrowanie energii życiowej, brakowało jednak zbieżności poglądów w zakresie rozumienia estetyki czy obecności nowej tematyki w poezji. Wśród przedstawicieli tej samej generacji pojawiały się odmienne sądy dotyczące panującej ideologii socjalistycznej oraz możliwości dopuszczania jej w twórczości”²³. Warto dodać za Atanasem Sławowem, że terminem pokolenie „kwietniowców” okrzyknięto twórczość jednostek zdolnych i obiecujących, ale także próby poetyckie „literatów” tworzących jawnie słabą i mierną poezję²⁴. A. Alipiewa stwierdza kategorycznie, że termin „kwietniowcy” z jednej strony obejmował swym znaczeniem dokonania artystyczne poetów lat 60., a z drugiej legitymował próby antytalentów, szukających uznania i splendoru dzięki pseudoprzynależności generacyjnej²⁵.

Okazuje się, że w ramach tego samego związku pokoleniowego mogą się tworzyć liczne, biegunowo przeciwne jedności pokoleniowe. Ale właśnie z tego względu tworzą one „związek”, gdyż walcząc określają się wzajemnie²⁶. Za przykład może posłużyć konfrontacja dwóch nazwisk wymienianych jako dominanty grupy „kwietniowców”: Lewczewa i Pawłowa. Przywołani poeci posiadali zgoła odmienną wizję własnej drogi życiowej i twórczej. L. Lewczew stosunkowo dobrze odnajdywał się w układach z ideologami decydującymi o relacjach twórców z ówczesną władzą. Poeta zadebiutował w 1957 roku tomem *Звездите са мои. Стухотворения* (*Gwiazdy są moje. Wiersze*), po czym w względnie krótkim czasie wydał kilkadziesiąt następnych zbiorów wierszy. Popularności przydało mu także wielokierunkowe angażowanie się w działalność społeczną i polityczną. Lista odpowiedzialnych funkcji, które udało mu się pełnić, jest nadzwyczaj bogata – był redaktorem naczelnym tygodnika literackiego „Front Literacki”, wiceprezesem Ogólnokrajowej Rady Frontu Patriotycznego, wiceministrem kultury oraz prezesem Związku Pisarzy Bułgarskich²⁷. Szczególnie znaczące okazało się zdobycie prestiżowego, dającego szansę ekspansji środowiskowej stanowiska redaktora literackiego we wspomnianym wiodącym ówczesnie tygodniku. L. Lew-

²² А. Йорданов, *Личности и идеи*, Народна младеж, София 1986, s. 72.

²³ А. Алипиева, op. cit., s. 34.

²⁴ А. Славов, *Българска литература на размразяването*, ИК Хр. Ботев, София 1994, s. 97

²⁵ А. Алипиева, op. cit., s. 35.

²⁶ К. Wyka, op. cit., s. 48.

²⁷ J. Bukowski, *Skrzydła i korzenie. O poezji Lubomira Lewczewa*, „Literatura na Świecie” 1987, nr 3, s. 314.

czew, obejmując w tamtym czasie tego typu posadę, uzyskał możliwość bezpośredniego wpływu na instytucjonalne życie kulturalne w Bułgarii, a co ważniejsze – krytykę literacką. Pojawiające się wtedy przychylnie recenzje i opinie, dotyczące jego działalności i twórczości, mitologizowały go jako poetę, który wielokrotnie poddawany pokusom ze strony władzy, zawsze dość skutecznie potrafił im się oprzeć²⁸.

Natomiast Pawłow nigdy nie przejawiał zbytnej chęci eksponowania własnej osoby/osobowości zarówno na płaszczyźnie społecznej, politycznej, jak też twórczej. Wśród swojej generacji znany był przede wszystkim jako człowiek o gwałtownym, niespokojnym charakterze, niepokodzony z realiami ówczesnego życia i wyrażający zawsze otwarcie własne zdanie. Poeta na jednym ze spotkań w gronie „kwietniowców” w sposób zdecydowany i jednoznaczny obwinił twórców swego pokolenia o tani flirt z władzą, a jednocześnie pozorowanie sytuacji mających świadczyć o otwartym sprzeciwie wobec panującego reżimu²⁹. Odżegnując się jednoznacznie od oficjalnie proponowanych norm literackich i prezentując postawę otwartego buntu wobec powszechnego ograniczania wolności, stał się obiektem poważnej krytyki ze strony partii i środowiska literackiego. W konsekwencji, jak już wspomniano, tomiki wierszy Pawłowa przez wiele lat nie mogły doczekać się publikacji. Sam Lewczew, pisząc przedmowę do zbioru Pawłowa *Стари неща* (*Stare rzeczy*), ukazał go, jak zauważa T. Dąbek-Wirgowa, jako poetę trudnego i niespełnionego³⁰. Niezależny twórca – zdecydowanie odrzucony przez środowisko literackie – nie mógł znaleźć pracy w sferze kultury i często pozostawał bez środków do życia.

Chociaż omawianą generację tworzyli poeci o przeciwnych charakterach, temperamentach i poglądach, to jednak z pewnością łączyła ich kwestia tak zwanych przeżyć pokoleniowych. Działanie tych przeżyć – jak stwierdza K. Wyka – odnosi się w świadomości pokolenia nie do tego, co jednostki wyróżnia i nadaje im odrębność duchową, lecz odnosi się do cech, które ponad różnicami indywidualnymi mają grupę spoić w całość duchową³¹. Dla bułgarskiego pokolenia „kwietniowców” czynnikiem integrującym okazał się specyficzny rodzaj przeżywania współczesności. „Młodzi” debiutanci stworzyli grupę przyjacielską obejmującą ludzi urodzonych w podobnym czasie historycznym (lata 30. i 40. ubiegłego wieku) i żywo reagujących głównie na sytuację duchową epoki. Na towarzyskich spotkaniach dynamicznie omawiano intrygujące kwestie intelektualne, filozoficzne i literackie, a także komentowano bieżące wydarzenia polityczne

²⁸ А. Алипиева, op. cit., s. 58.

²⁹ А. Илков, *Константин Павлов в Задочни репортажи за България: фигура и образ*, [w:] *Литературни, културни и социални митове. Сборник в чест на 60-те години на доц. Михаил Неделчев*, (red.) Й. Ефтимов, Б. Курташева, Б. Манчев, Нов български университет, София 2005, s. 204.

³⁰ T. Dąbek-Wirgowa, *Z nowej poezji bułgarskiej*, „Literatura na Świecie” 1984, nr 10, s. 287.

³¹ K. Wyka, op. cit., s. 102.

i kulturalne. Stopniowo więc formowała się, jak określa to K. Wyka – wspólnotowa grupa socjalna, którą charakteryzowała chęć wpływu na przemianę stosunku wobec rzeczywistości oraz pragnienie zdefiniowania nowych wartości i form duchowych³². Twórców ogarniało przeświadczenie, że konieczne i nieuchronne jest nadejście zamian szczególnie w sferze literatury i sztuki. Wspólnie dochodzono do wniosku, że nie do przyjęcia są wszelkiego rodzaju ograniczenia nie tylko w rozmaitych płaszczyznach życia, ale głównie w obrębie kultury. Stąd, według A. Sławowa, stosunkowo szybko artykułowano hasła konieczności wyzwolenia życia literackiego z dogmatyzmu³³.

Wspomniany bułgarski literaturoznawca twierdzi ponadto, że „poetów z pokolenia «kwietniowców» łączyła silna motywacja walki o «dobro» – przez które rozumieli wolność twórczą, zdecydowanie odrzucali zaś stagnację, jako bezsporną obecność zła»³⁴. Natomiast Teresa Dąbek-Wirgowa sądzi, że „o wspólnocie «kwietniowców» przesądziła ich postawa wobec życia – ostentacyjny zwrot w stronę jednostki i prowokacyjność, z jaką manifestowali prawo do osądu świata»³⁵. Zgadzać się z powyższymi opiniami wypada stwierdzić, że rzeczywiście „młodzi” twórcy postawili sobie za główny życiowy i twórczy cel – wartość wolności. Dojrzewając w określonym położeniu historycznym uznali niepokorne dążenie ku niezależności za swoistą misję i powołanie, co często znajdowało wyraz w twórczości poetyckiej. Radoj Ralin wyraził swoje racje odwołując się do formy modlitewnej:

Молитва

Свободата е като хляба.
Всеки ден се замесва,
изпича,
изяжда.

Свободата трябва
всеки ден да е прясна,
топла,
сладка,
достатъчна, за да я споделиш с други³⁶.
(...)

Modlitwa

Wolność jest niczym chleb,
codziennie się ją zaczyna,
wypieka,
zjada.

Wolność musi
co dzień być świeża,
ciepła,
słodka,
i żeby jej starczyło na podzielenie się z innymi³⁷.
(...)

³² Ibidem, s. 15.

³³ A. Славов, op. cit., s. 97.

³⁴ Ibidem, s. 104.

³⁵ T. Dąbek-Wirgowa, op. cit., s. 286.

³⁶ P. Ралин, *Молитва*, [w:] idem, *Правото да се разочароваш*, Слово, Велико Търново 2003, s. 56.

³⁷ R. Ralin, *Modlitwa*, przeł. Jan Zych, [w:] *Antologia współczesnej poezji bułgarskiej*, (red.) W. Me- dyńska, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1985, s. 63.

Подmiot liryczny konfrontuje wolność jako pojęcie abstrakcyjne z wartością chleba w codziennym życiu człowieka. Wolność jawi się nie tylko jako element konieczny i nieodzowny w egzystencji jednostki, ale przede wszystkim domagająca się świadomej refleksji i zadumy.

Andrej Germanow wyeksponował kwestie dotyczące idiomu wolności akcentując niedostatki zastosowanej strategii jej osiągnięcia:

(...)

... Неудържимо ми тежи
от страници полуразлистени,
от глупости полунагиздени,
от розови полулужи.
Полулюбов и полукриене,
полулежане, полупот,
полукултура, полупиене
и въобще — полуживот³⁸.

(...)

... Półprawdy już nie mogę ścierpieć.
Męczą mnie książki półprzejrzane,
głupoty półprzybrane sensem,
optymistyczne półkłamanie.
Męczy półmiłość, półskrywanie,
półzasypianie, półwysiłek
i półkultura, i półpicie, i...
w ogóle – półżycie³⁹.

W poetyckim przedstawieniu liryczne „ja” snuje wizję rzeczywistości, w której zdecydowanie brakuje pierwiastka wolności. Podmiot mówiący przyznaje się do dojmującego poczucia dyskomfortu swej egzystencji. Istnienie zdaje się nieautentyczne, zaś wszelkie podejmowane działania stają się połowiczne i męczące.

Natomiast Damjan Damjanow zawarł w swym wierszu charakterystyczne, oparte na przenośniach definicje dotyczące pojęcia wolności:

Свобода

Свободата не е съществително,
както казват филолозите,
Тя не е остър знак повелителен,
както мислят демагозите.
Тя е страшно и мъдро безумие,
тя е въздухът, кълнът на зрънцето.
Тя е риза с дупка куршумена,
през която се вижда слънцето⁴⁰.

Wolność

Wolność nie jest rzeczownikiem,
jak sądzą filolodzy.
Nie jest też wykrzyknikiem,
jak myślą demagodzy.
Jest mądrością wielkiego szaleństwa.
Jest wschodzącym ziarnem serca.
Jest koszulą rozdartą kulami,
przez którą prześwieca słońce⁴¹.

Zaduma nad wartością wolności wprowadza podmiot liryczny w szczególny stan uniesienia. Mówiące „ja” podkreśla, że wolność nie jest elementem po-

³⁸ A. Germanow, *Край на работния ден*, [w:] idem, *Стихове*, ЦАПК Прогрес, София 2007, s. 13.

³⁹ A. Germanow, *Koniec roboczego dnia*, przeł. Jacek Bukowski, [w:] *Antologia współczesnej poezji bułgarskiej*, op. cit., s. 142.

⁴⁰ Д. Дамянов, *Свобода*, [w:] idem, *Гимназия „Родина”. Стихове и поеми*, Народна Младеж, София 1967, s. 35.

⁴¹ D. Damjanow, *Wolność*, przeł. Jerzy Lau, [w:] *Antologia współczesnej poezji bułgarskiej*, op. cit., s. 171.

wszednim i zwyczajnym, lecz wartością, która wzbudzając zachwyt staje się motywacją i inspiracją aktywności człowieka.

Przywołane fragmenty utworów przedstawiciele pokolenia „kwietniowców” potwierdzają autentyczną potrzebę refleksji na temat wolności. Jednak twórcy nie poprzestawali jedynie na zadumie lirycznej. Kategoryczne akcentowanie postawy niezależności w codziennej egzystencji sprawiło, że wielu poetów popadało w uciążliwe konflikty z milicją. Nieprzejednany stosunek wobec „odgórnych” zakazów wiązał się z nakładaniem surowych restrykcji. Jedną z boleśniej-szych sankcji była odmowa publikacji wierszy w czasopismach literackich lub konfiskata już wydanych tomów poetyckich ze wszystkich punktów sprzedaży. Taki los spotkał między innymi zbiór *Agrafki (Безопасни илли)* Ralina oraz *Satyry (Сатипу)* Pawłowa. Jednak niepokorni i zbuntowani poeci odnajdywali sposób reakcji na ograniczanie wolności twórczej. Zwracali się do czytelników w sposób bezpośredni, odczytując swoje utwory w klubach, prywatnych domach, na uniwersytecie, a wielokrotnie także wprost na ulicach większych miast. Obranie oryginalnej strategii przynosiło w tamtym okresie ogromnej popularności szczególnie Lubomirowi Lewczewowi, Konstantinowi Pawłowowi i Stefanowi Cane-wowi.

Współczesne oceny dokonujące podsumowania działalności omawianego po-kolenia mają raczej kontrowersyjny, by nie powiedzieć pejoratywny wydźwięk. T. Dąbek-Wirgowa stwierdza: „wszystkie poczynania pokolenia, które zadebiu-towało w końcu lat 50-tych miały asekurancki charakter, świadczący o powierzchowności fermentu kulturalnego w dobie bułgarskiej odwilży”⁴². Natomiast Ani Ilkow konstatuje, że Pawłow jako jedyny z „młodego” pokolenia postawił sobie za cel życia i twórczości szeroko rozumianą wolność. Natomiast pozostali twórcy tego okresu do swoich moralno-etycznych programów włączali jedynie powierzchownie i w formie cząstkowej omawianą wartość⁴³. Rzeczywiście potencjalne możliwości przemian w poezji zapoczątkowanych w końcu 50. i na początku 60. lat zostały zniweczone. Pokolenie „kwietniowców” stosunkowo szybko przejawia-ło skłonności do wyciszania początkowej dynamiki w swych działaniach i tym sa-mym potencjał drzemiący w „młodych” poetach nie został należycie wykorzy-stany. Co więcej, pierwotnie wygłaszane hasła „nowości” i „wolności” w sztuce nie doczekały się właściwego i przekonującego uściślenia, na czym w rzeczywi-stości miałyby one polegać. Nawet najbardziej aktywni w ówczesnym życiu kul-turalnym nie byli zainteresowani lub też nie czuli potrzeby formułowania dekla-racji czy manifestów, określających i porządkujących zasady wspólnego programu poetyckiego. Żaden z przedstawiciele pokolenia „kwietniowców” nie zapro-po-

⁴² T. Dąbek-Wirgowa, *W „akwariu” Konstantina Pawłowa*, [w:] *Kategoria dobra i zła w literatu-rach słowiańskich*, (red.) T. Dąbek-Wirgowa, A. Makowiecki, Uniwersytet Warszawski, Wydział Polo-nistyki, Warszawa 1994, s. 128.

⁴³ А. Илков, op. cit., s. 196.

nowa! zwartych postulatów, które znalazłyby wśród twórców tej samej generacji chętny oddźwięk. W dodatku „kwietniowcy” wbrew emfatycznym hasłom świeżości w sztuce nie taili asekuranckiego podejścia wobec poetyckiego nowatorstwa. Dla przykładu śmielsze eksperymenty formalne w dziedzinie języka i w zapisie graficznym wiersza należały, jak określa to Jacek Bukowski, do rzadkości⁴⁴ (przypadek Nikołaja Kynczewa jest chlubnym, ale pojedynczym zjawiskiem, wyjątkiem w tym względzie).

Odwołując się ponownie do badań literackich K. Wyki, można stwierdzić, że pokolenie „kwietniowców” nie należało ani do związków celowych, ani wartościowych, obejmujących jedną dziedzinę wartości, ani też związków treściowych ogarniających całość życia duchowego, lecz należało do związków opartych na instynktownym poczuciu łączności⁴⁵. Zaistnienie omawianej formacji okazało się niezwykle istotne dla współczesnego kształtu poezji bułgarskiej. Wiele udanych debiutów z lat 50. i 60. niewątpliwie ożywiło ówczesne życie literackie, zaś kilka nazwisk poetów, którzy kontynuowali drogę twórczą, zapisało się na stałe w kanonie literatury narodowej. Warto odwołać się do słów A. Jordanova, podsumowujących działalność „kwietniowców”: „debiuty poetyckie miały na celu obronę ideowo-estetycznej różnorodności procesu historyczno-literackiego, a także zdecydowanie ożywiły myśl o znaczeniu wolności twórczej. Te dwie ważne wartości ofiarowane potomnym okazały się nie do przecenienia”⁴⁶.

⁴⁴ J. Bukowski, op. cit., s. 314.

⁴⁵ K. Wyka, op. cit., s. 68.

⁴⁶ A. Йорданов, op. cit., s. 75–76.

I. SPOSOBY KREACJI PODMIOTU LIRYCZNEGO

Poezja Konstantina Pawłowa zwraca uwagę charakterystyczną kreacją podmiotu lirycznego. Specyfika wypowiedzi, zmienność tonu, niejednorodność postaw budują na pierwszy rzut oka niespójną, mozaikową biografię bohatera poezji. Osobowość lirycznego „ja” jest trudna do zdefiniowania, zwłaszcza gdy wypowiedź poetycka zostaje pozbawiona logiki, zwracając się w stronę języka absurdu i paradoksu. Jednak perspektywa kompleksowego odczytania twórczości lirycznej dowodzi, że to tylko – lub wyłącznie – pozorny chaos, osiągnięty świadomie dzięki możliwościom tkwiącym w słowie poetyckim. Wyłaniający się z quasi-bezładu rys biograficzny pozwoli udzielić odpowiedzi na pytania dotyczące tożsamości podmiotu lirycznego.

Pawłow czyni z własnej biografii materiał twórczy, poezja jest przestrzenią rozrachunku i wielowymiarowej dyskusji nad własnymi wyborami i obroną postawą moralną. Wkrótce po debiucie w 1960 roku tomikiem *Camupu*⁴⁷ (*Satyry*) poeta zostaje, decyzją odgórną, wyrugowany z obiegu kulturalnego, co oznacza, że na ponad dwa dziesięciolecia „zamilknie”. Podmiot liryczny, którego Pawłow traktuje jak współuczestnika własnych doświadczeń, przyjmuje, jak określa to T. Dąbek-Wirgowa, postawę outsidera i ujawnia swą obecność przede wszystkim jako odmieniec oraz indywidualista⁴⁸. Jednostka wyróżnia się nadwrażliwością skutkującą bolesnym odczuwaniem wszelkiego rodzaju ograniczeń, przy czym niemożność realizacji twórczej tworzy skrajną niedogodność.

*Прекрасното в поезията
или
жертва на декоративни рибки*

Моите стихове никой не ги печати.
Никой не ги чете.
Те са опасни -
будят долни инстинкти,
развращават духа.

(...) *Piękno w poezji
czyli
ofiara ze złotych rybek*

Moich wierszy nikt nie drukuje.
I nikt nie czyta.
Są niebezpieczne –
budzą niskie instynkty,
deprawują ducha⁴⁹.

(...) (*Прекрасното в поезията или жертва на декоративни рибки*, [w:] *Стихове*, s. 15)

⁴⁷ К. Павлов, *Сатири*, Български писател, София 1960.

⁴⁸ T. Dąbek-Wirgowa, *W „akwariium” Konstantina Pawłowa*, op. cit., s. 130.

⁴⁹ K. Pawłow, *Piękno w poezji czyli ofiara ze złotych rybek*, przeł. T. Dąbek-Wirgowa, [w:] „Literatura na Świecie” 1984, op. cit., s. 278.

Skazanie na banicję środowiskową i twórczą to doświadczenie bolesne chociażby z powodu utraty prestiżu społecznego. Nieobiektywna ocena krytyki literackiej kryje nie tylko zarzut o rzekomej mierności wierszy, ale co gorsza – możliwej demoralizacji ducha czytelnika. Bezsens nagany z pewnością pozbawia jednostkę godności, jednak dla poety powyższy aspekt nie ma znaczenia prymarnego. Podmiot liryczny jest przeświadczony, że w sytuacji polityczno-kulturalnej państwa totalitarnego literatura – jak określił to J. Brodski – może okazać się „jedną z nielicznych form zabezpieczenia moralnego”⁵⁰. Tym samym twórca zostaje pozbawiony możliwości uczestnictwa w sferze dialogu, w której czasami istnieje szansa na podjęcie, w mniej lub bardziej widoczny sposób, krytyki obowiązującej ideologii.

Nie dziwi więc konsekwencja podmiotu lirycznego w dążeniu do szeroko rozumianej wolności. Osiągnięcie obranego celu łączy się z pielęgnowaniem i praktykowaniem uznanego za obowiązujący kodeksu moralnego. Podmiot liryczny pojmując wolność jako jeden z głównych wyznaczników istoty człowieczeństwa oraz, jak uważa E. Fromm – „wartość etyczną niezbędną dla rozwinięcia i utrwalenia poczucia własnej podmiotowości”⁵¹. Jeśli długa walka o niezależność wewnętrzną jest nieudana, a marzenie o wolności pozostaje w sferze niespełnienia, pojawia się zniecierpliwienie, rozdrażnienie i irytacja.

Diachroniczny wymiar poezji Pawłowa dowodzi, że walka o niezależność, prawo do swobodnej wymiany poglądów w żadnym wypadku nie może ustać. Jednak konsekwentne hołdowanie przyjętym zasadom, mimo ogromnego zaangażowania, nie należy do zadań najłatwiejszych. Kolejne próby stają się problemem formy psychicznej oraz determinacji w obronie własnej postawy godnościowej. Równowaga zostaje zachwiana w momencie doświadczenia cykliczności sytuacji „granicznych”, takich jak strach, samotność, śmierć, które bywają przyczyną fizycznego cierpienia oraz psychicznych lęków. Jeśli przyjąć za K. Jaspersa, że „wielkość człowieka polega na tym, czym staje się on w doświadczeniu sytuacji granicznych”⁵², to widmo przegranej walki o zachowanie godności będzie zmuszać podmiot liryczny do pesymistycznej refleksji na temat znaczenia i wartości własnej egzystencji.

Znaczna część wypowiedzi pomiotu lirycznego to szczerą spowiedź liryczna. T. Dąbek-Wirgowa pisze, że „otwarte wyznanie przybiera formę penetracji własnego wnętrza, rozprawy z realnością polityczną oraz sporu o uniwersalne wartości, takie jak prawda, miłość, sprawiedliwość”⁵³. Odmawiający kompromisu, układów serwilistycznych z oficjalną władzą, Pawłow pyta o położenie współczesnego świata w ogóle, ale jednocześnie diagnozuje stan kultury

⁵⁰ Por. J. Brodski, *Stan zwany wygnaniem, czyli wyrwijmy kotwę z dna*, [w:] idem, *Pochwała nudy*, przeł. A. Kołyszko, M. Kłobukowski, Znak, Kraków 1996, s. 25.

⁵¹ E. Fromm, *Ucieczka od wolności*, przeł. O. i A. Ziemiński, Czytelnik, Warszawa 1993, s. 21.

⁵² K. Jaspers, *Wiara filozoficzna wobec objawienia*, przeł. G. Sowiński, Znak, Kraków 1999, s. 76.

⁵³ T. Dąbek-Wirgowa, op. cit., s. 130.

oraz komentuje ojczyźniane, beerelowskie⁵⁴ życie. Obserwacja zachodzących zmian z perspektywy banity wewnętrznej prowadzi podmiot liryczny do poczucia niemocy wobec konieczności mimowolnego uczestnictwa w niechcianym, niemożliwym do zaakceptowania absurdzie. Egzystencja w takiej przestrzeni przynosi przede wszystkim przesyt, wstręt oraz rodzący się bunt przeciwko zastanemu porządkowi. Niemożność odnalezienia wyjścia z tej sytuacji, jak diagnozuje W. Hilsbecher, daje z czasem także poczucie bezradności, a jednostka staje się bierna, bezsilna, zniewolona⁵⁵. Wypowiedź poetycką przesycą pesymizm oraz poczucie nieuchronnej destrukcji. Mówiące „ja” nie bez wstydu przyznaje się do negatywnych stanów psychicznych. Pawłow zdaje sobie sprawę, że w takiej sytuacji skrajna szczerłość mogłaby przybrać znamiona sztuczności oraz pokazowego/wystudiowanego cierpiętnictwa. Dlatego podmiot liryczny znajduje specyficzne remedium – w przestrzeni poezji udziela głosu swojemu dublerowi, zdecydowanie negującemu proponowany przez mitotwórczy estetyzm modernistyczny model lirycznej penetracji „nagiej duszy”. Pojawiający się dubler zdaje się widzieć świat oczyma „elegijnego optymizmu”⁵⁶, zaś doświadczenie „sytuacji granicznych” oraz absurdu rzeczywistości wywołuje komentarze w tonie niepoohamowanej kpiny, parodii, cynizmu i ironii. Jak twierdzi A. Legeżyńska:

Elegijność (...) oznacza dziś obecność tradycyjnych motywów, a nierzadko toposów (starość-zima, rozmowa z cieniami, toposy przejścia granicy między życiem a śmiercią etc.), lecz przede wszystkim objawia się ona jako specyficzny typ nastroju melancholijno-nostalgicznego, niekiedy depresyjnego, który motywuje nie pozbawioną dystansu postawę podmiotu wobec teraźniejszości. Elegijny poeta myśli o przemijaniu, które dojmująco odczuwa, lecz stara się nadać tej myśli pozór emocjonalnej dyscypliny – by nie krzyczeć, nie rozpaczać, nie podnosić lamentu⁵⁷.

Nadwrażliwa jednostka, próbująca ukryć ciężar świadomości tragicznej, celowo zasłania się maską, odgrywając kolejne role w przestrzeni poezji. A. Janus-Sitarz twierdzi, że świadomość przeżywania egzystencji jako farsy pozwala oderwać się od tego, co bezpośrednio osacza, pozwala uzyskać bezpieczny dystans⁵⁸. Nie jest zadaniem najłatwiejszym wytropienie i zdefiniowanie autentycznego „ja” podmiotu lirycznego. Natomiast po sposobie wypowiedzi oraz prezentacji charakterystycznych gestów dubler przyjmuje, według Dąbek-Wirgowej,

⁵⁴ Termin *beerelowski* zostaje wprowadzony do badań nad tożsamością literatury i kultury w czasach totalitarnej Bułgarskiej Republiki Ludowej przez Celinę Judę w książce: *Pod znakiem BRL-u. Kultura i literatura bułgarska w pułapce ideologii*, Universitas, Kraków 2003.

⁵⁵ W. Hilsbecher, *Tragizm, absurd i paradoks. Eseje*, przeł. S. Blaut, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1972, s. 171.

⁵⁶ Zob: К. Павлов, *Елегичен оптимизъм*, Факел, София 1993.

⁵⁷ A. Legeżyńska, *Elegijność, ironia i wzniosłość*, „Tygodnik Powszechny” 2000, nr 14, s. 14.

⁵⁸ A. Janus-Sitarz, *Groteska literacka. Od diabła w Damaszku po Becketta i Mrożka*, Universitas, Kraków 1997, s. 27.

następujące pozy: „napuszonego quasi-kontestatora, błazna demonstrującego chuligańskie gesty, rozsmakowanego w samoudręce masochisty, narcystycznego pozera”⁵⁹.

Podmiot liryczny w chwili słabości nakłada maskę kłowna czy błazna, zdaje się prymitywny i bezwolny, lecz w rzeczywistości skrywa swoje wrażliwe wnętrze, pełne wahań, rozterek i problemów. Odgrywając w przestrzeni poezji narzuconą bądź obraną rolę staje się postacią symboliczną, uniwersalną – kreacja błazna, jak twierdzi P. Łaguna, to ponadczasowa realizacja egzystencjalnej, tragicznej wizji świata i człowieka zanurzonego w chaosie⁶⁰.

Czy kolejne transgresje szczerych wyznań podmiotu lirycznego i kontrowersyjne role dublera o niejasnej tożsamości to sposób walki o własną tożsamość, w obliczu kolejnych „sytuacji granicznych” oraz zagubienia w świecie absurdu? Czy maska dublera okaże się pomocna w kreatywnym przekształceniu absurdałnej rzeczywistości i nadaniu jej znamion przestrzeni „oswojonej”? Czy przewyciężenie egzystencjalnego lęku w obliczu wszechobecnego absurdu ma szanse realizacji, czy wprost przeciwnie – stopniowy rozpad jednostki jest nieunikniony? Wysiłki podmiotu lirycznego skoncentrowane są na konstruktywnym ogarnięciu realiów i zrozumieniu świata egzystencji, a w konsekwencji nadaniu akceptowalnego sensu własnemu istnieniu. Pawłow dąży do uwolnienia się od ciągłych rozczarowań i żalu. M. Esslin twierdzi, że godność człowieka leży w jego zdolności do stawienia czoła rzeczywistości, w całym jej bezsensie, świadomego zaakceptowania jej bez lęku i wreszcie umiejętności zdystansowania się (często poprzez wyśmianie⁶¹). Czy obrana droga wypełni zakładane cele?

I.1. Autentyczne „ja”

W wielu utworach podmiot liryczny, choć nie rezygnuje z pewnej „dozy” nieśmiałości, wprowadza odbiorcę w intymną przestrzeń poetyckich wyznań. Twórca, dysponując własnościami słowa, czyni próby objaśnienia własnej tożsamości, miejsca poety we wszechświecie artykułując głównie sferę emocjonalną⁶². Wczesny wiersz Pawłowa *Плачат Нецата* (*Placzą Rzeczy*) z 1959 roku jest nie tylko próbą wejścia w bogaty, lecz pozbawiony harmonii świat wewnętrzny, ale także znamiennej wykładnią sensu aktu twórczego:

⁵⁹ T. Dąbek-Wirgowa, op. cit., s. 131.

⁶⁰ P. Łaguna, *Ironia jako podstawa i jako wyraz*, Wydawnictwo Literackie, Kraków–Wrocław 1984, s. 60.

⁶¹ M. Esslin, *The Theatre of the Absurd*, Doubleday and Company, New York 1961, s. 314–316.

⁶² К. Павлов, *Интервьюта*, Факел, София 1995, s. 33.

Аз пиша.
 Пишейки,
 аз разпределям равномерно —
 сред Нещата! —
 собствените си тъги и болки.
 Плачат Нещата —
 тъгуват, боли ги.
 И не знаят защо ги боли.
 И не знаят защо тъгуват.
 (...)

(...) Piszę.
 Pisząc,
 rozdzielam równomiernie —
 wśród Rzeczy! —
 własne bóle i smutki.
 Płaczą Rzeczy —
 smucą się, cierpią.
 I nie wiedzą skąd ból.
 I nie wiedzą skąd smutek.
 (...)

Пиша.
 Срамувам се от себе си,
 но пиша.

Piszę.
 Wstydzę się samego siebie
 ale piszę..

(...) (*Плачат Нещата*, [w:] *Азонио сладка*, s. 9)

Chodź użyte słowa: rozdzielać, równomiernie – trudno łączyć z aktem gwałtu, to w przestrzeni poezji wpisana zostaje chwila naruszenia granic intymności, a co za tym idzie rodzi się naturalne poczucie wstydu. Harmonijny i łagodny ton wypowiedzi jest więc nośnikiem potężnego ładunku emocjonalnego. Podmiot liryczny, choć konsekwencje tego gestu trudno przewidzieć, podejmuje wysiłek szczerego spotkania z odbiorcą. Komunikat werbalny angażuje czytelnika, porusza głębokie pokłady jego osobowości. Otwarta struktura utworu wskazuje zaś na cykliczność owego procesu. Zastanawia stan psychiczny mówiącego „ja”. Tekst bazuje na dwóch dominantach – kategorii smutku i bólu, które dzięki ekspresji słowa mimowolnie stają się udziałem także odbiorcy. A. Sławow⁶³ twierdzi, że wczesna twórczość poety, gorzka w wymowie, wywoływała u jej ówczesnych czytelników moralny niepokój i swego rodzaju ból psychiczny. Paradoksalnie to właśnie dzięki takiemu ukształtowaniu słowa poetyckiego odbiorca miał szansę ocaleć, czy jak określa to C. Juda – uchronić swoją osobowość przed całkowitym zawłaszczeniem i zniewoleniem przez władzę⁶⁴. Pawłow czuje się odpowiedzialny za głoszone postawy krytyczne, dąży też do przełamania barier schematycznego myślenia.

W cytowanym fragmencie nie zostaje udzielona odpowiedź na pytanie o przyczynę wewnętrznej dysharmonii. Jednak kolejne utwory stopniowo odkrywają motywację wewnętrznego rozdrażnienia. Powracające stany niepokoju, braku równowagi, strach nie wynikają z abstrakcyjnego, wyimaginowanego zagrożenia. To reakcja na specyficzny układ rzeczywistości egzystencji, w którym spycha się na dalszy plan absolutne wartości, takie jak na przykład życie ludzkie. Podmiot liryczny nie jest w stanie bezkrytycznie przyjąć absurdalnych zmian dokonujących się w rodzimym *universum*.

⁶³ A. Славов, *Българска литература на размразяването*, op. cit., s. 28.

⁶⁴ C. Juda, *Pod znakiem BRL-u*, op. cit., s. 114.

Dystans emigracji pozwolił dysydentowi Georgiemu Markowowi określić istotę państwa totalitarnego, czego dowodem są powstałe na obczyźnie legendarne *Задочни репортажи за България*⁶⁵ (*Zaoczne reportaże o Bułgarii*). Obrazy kreślone przez Markowa przerażają okrucieństwem, a diagnoza jest jednoznaczna:

Bułgaria, o której chcę powiedzieć, jest krajem nieustającego wrzenia, krajem, w którym gesty i słowa są niejednoznaczne, gdzie rzeczy rodzą się przez swoje zaprzeczenie, gdzie siła i niemoc, miłość i nienawiść, odwaga i strach kroczą razem – wykluczając i utwierdzając się nawzajem⁶⁶.

W przeciwieństwie do Markowa, Pawłow unika narzucających się aluzji, tłumiąc jawne włączenie się w dyskusję nad temat realiów i imponderabiliów świata komunistycznego. Poeta wielokrotnie zaprzeczał możliwości traktowania jego twórczości jako lirycznych komentarzy rzeczywistości politycznej. Na gruncie bułgarskim swobodną wymianę myśli skutecznie blokował szeroki zasięg cenzury. Kontrolę i reglamentowanie dzieł sztuki w krajach byłego obozu socjalistycznego, jak twierdzi J. Maciejewski, praktykowała nie tylko grupa politycznych dysponentów⁶⁷. Presja społeczna oraz ostracyzm instytucjonalny zmuszały twórców do samokontroli, dlatego autocenzura przyjmowała ogromne rozmiary. Pawłow podejmuje dyskusję na temat komunistycznego *universum* w sposób zakamuflowany, nie tylko dla zmylenia czujnego oka cenzora:

Славейте паят

*Посветено на славейте
от Западния парк*

O, колко много славей!...

Вървя и слушам,
забравам се
и се препявам
в изстинали човешки трупове.
(...)
Над всеки труп
възторжен славей пее...

(...) (*Славейте паят*, [w:] *Сатири*, s. 14)

(...) *Словики співая*

*Словиком
з Парку Zachodniego*

O, jakie mnóstwo słowików...

Idę i słucham,
w zapamiętaniu
potykam się
o zimne, ludzkie trupy.
(...)
Nad każdym trupem
śpiewa ptak natchniony⁶⁸...

⁶⁵ Г. Марков, *Задочни репортажи за България*, Профиздат, София 1990.

⁶⁶ Ibidem, s. 2.

⁶⁷ J. Maciejewski, *Obszary i konteksty literatury*, Wydawnictwo DiG, Warszawa 1998, s. 131.

⁶⁸ K. Pawłow, *Словики співая*, przeł. Anna Kamieńska, [w:] *Antologia współczesnej poezji bułgarskiej*, op. cit., s. 146–147.

Tytuł wiersza, dedykacja oraz dwa pierwsze wersy mogą wskazywać na nawiązanie intertekstualne do literackiego opisu idylliczności pejzażu rodzimego, wykorzystującego pokłady folkloru, a proponowanego przez mitotwórczy paradygmat odrodzeniowy. L. Kołakowski uważa, że „mit daje możliwość całościowego widzenia rzeczywistości, w której jednostka funkcjonuje w poczuciu harmonii i bezpieczeństwa”⁶⁹. Pawłow zdaje się jednak pozbawiać autorytatywności mit dążący do wytworzenia toposu o potencjalnie nieprzerwanej, sielankowej koegzystencji rodzimego świata przyrody i człowieka. „O, jakie mnóstwo słowików”, „słowiki śpiewają” – okrzyki radości nie znajdują odniesienia w rzeczywistości. Na pierwszy plan wysuwa się brutalność obrazu, osiągnięta przede wszystkim dzięki kontrastowi – radosne trele słowika, rozbrzmiewające nad licznymi korpusami nieboszczyków. Podmiot mówiący, zdający się być przede wszystkim zdezorientowanym uczestnikiem zdarzenia, pozwala sobie na następujący komentarz:

Млъкнете, славеи!
Проклети славеи!
Дано в настъпилата тишина
един-единствен гарван се обади,
за да ми каже истината.
Страшната!

Milczeć, słowiki!
Przekłete słowiki!
Niech w zapadającej ciszy
odezwie się choć jeden kruk,
niech powie prawdę.
Okrutną!⁷⁰

(*Славеите пеят*, [w:] *Сатири*, s. 15)

Rodzima/oswojona/uładzona/udekorowana trelami słowików przestrzeń egzystencji poprzez zabiegi demitologizacji zostaje pozbawiona jedności. Następuje odwrócenie wartości, tradycyjna logika rozumowania zawodzi. Odkrycie prawdy wiąże się z równie wielkim przerażeniem i bólem co uczestnictwo w świecie zakłamania i ułudy. Zatrważające jest przede wszystkim przerwanie naturalnego, odwiecznego porządku opisywanego świata. Melodyjna pieśń słowika, trele/tren, rozbrzmiewające nad martwym ciałem ludzkim, brzmiały prześmiewczo i noszą znamiona profanacji. Świadkiem prawdy, nie przez przypadek, ma być kraczący, przepełniony smutkiem kruk. Już w epoce romantyzmu Christo Botew w kanonicznym dla kultury bułgarskiej utworze *Обесването на Васил Левски*⁷¹ (*Powieszenie Wasyla Lewskiego*) włączył do repertuaru literatury wysokiej kruka – bohatera ludowej epiki (stosunkowo często pojawiającego się w pieśni hajduckiej) – ptaka przekłętego, złowieszczego przepowiadającego śmierć bojownika o wolność. Świadome odwrócenie ról i symboliki (piękno/estetyka – melodyj-

⁶⁹ L. Kołakowski, *Obecność mitu*, Instytut Literacki, Paryż 1972, s. 76.

⁷⁰ K. Pawłow, *Słowiki śpiewają*, op. cit, s. 147.

⁷¹ X. Ботев, *Съчинения в два тома*, (red.) Ст. Таринска и Н. Жечев, т. 1, Български писател, София 1986, s. 20.

ność, jasność), (brzydota/antyestetyka – chropowatość, czerń) wzmagają poczucie niepokoju. Zwraca uwagę wyostrzony zmysł słuchu podmiotu mówiącego, który mimo chwilowego uwiedzenia słodką melodią wyśpiewywanej przez słowika pieśni, zachwytem zdolnym przekonać słuchacza, że wybawieniem może stać się zapomnienie, z powodzeniem rozpoznaje patologię i być może uchroni osobowość przed totalnym rozpadem.

Kilka lat po napisaniu wiersza *Słowiki śpiewają* inny poeta, Nikołaj Kynczew, w utworze *Бяла врана (Biały kruk)* podejmuje literacki dialog z tekstem Pawłowa, dążąc do przetworzenia pierwotnego obrazu. Nawiązanie intertekstualne przenosi rozważania na inny poziom semantyczny:

О, колко много хора, колко дни, но ти
не спираш —
измъчен си от тази недостатъчност и търсиш
коя звезда е точно семето на чудото?
В какво е сигурен, се питаш, най-разсеяният,
направил си глава от вестник, шапка от главата?
Самият ти ще сториш страшен грях, ако допу-
снеш,
че има само плът, защото всичко не е тру-
пове.
И полетът на мисълта те прави бяла врана!⁷²

O, ileż ludzi, ile tyle dni, a ty
nie ustajesz —
dręczy cię ta ułomność i szukasz
właśnie tej gwiazdy, która jest ziarnem cudu.
Pytasz siebie, jaką pewność ma roztargniony,
który z gazety zrobił sobie głowę, czapkę z głowy...
Ty sam popełnisz ciężki grzech, jeśli przyj-
miesz,
że istnieje tylko ciało, bowiem wszystko nie jest tru-
chłem.
A lot myśli czyni z ciebie białego kruka!

Niełatwa w recepcji intelektualna poezja Kynczewa zdaje się ujawniać przed Pawłowem nowe możliwości egzystencjalnego wyboru. Strukturalnie niezwykle zdyscyplinowany wiersz aktualizuje moment filozoficznej zadumy wobec słowa wcześniej wypowiedzianego. Podmiot liryczny nie zaprzecza istnieniu absurdu, który zdecydowanie neguje możliwość odbierania świata jako spójnej całości, kierując jednostkę ku stanom zapowiadającym, a w zasadzie gwarantującym pesymistyczną destrukcję. Wskazuje jednocześnie, że alternatywną sferą wolności jest samoistna wewnętrzna niezależność. Tylko nieograniczona myśl poszukiwana intelektualnych stanowi o wartości jednostki i przełamuje wszechogarniającą bezradność. Wysilek rozumowy zakłada możliwość odkrywczego doświadczenia sensu dla zrozumienia tego, co wydaje się niejasne. Wyzwolenie się z sideł materii kieruje na poziom rozważań ontologicznych, tym samym poddając w wątpliwość tezę o totalnym rozpadzie. Tylko poeta poszukujący, niesatysfakcjonujący się prostymi i oczywistymi rozwiązaniami może zostać nazwany juvenalिसowym *corvus albus*.

Pawłow nie kwestionuje wartości nieustannego odkrywania nowych sensów i znaczeń, dlatego poszczególne utwory można układać w logiczne cykle, eksponujące wybrane kategorie estetyczne (powracające motywy psa, koguta, so-

⁷² Н. Кънчев, *Колкото синапено зърно*, Български писател, София 1968, s. 32.

bowtóra, zdrajcy, śmierci, strachu, próżni). Jako przykład może posłużyć wspomniany motyw „słowika”, który pojawia się wielokrotnie i jest konsekwentnie rozbudowywany w reprezentatywnych wierszach Pawłowa. Zapewne wbrew oczekiwaniom podmiotu lirycznego melodyjna pieśń ptaka nigdy nie stanie się symbolem harmonii, a zatem nie wprowadzi ukojenia zagwarantowanego faktem obcowania z pięknem jako wartością estetyczną.

Paralelny obraz odnajdujemy u współczesnego twórcy Bojko Łambowskiego. Poeta włącza się w dialog słowa, podejmując wątek gwałtownego rozpadu wartości we współczesnym świecie, skutkujący stanami niepokoju męczącymi jednostkę. W wierszu *Бук*⁷³ (*Zew*) pojawia się obraz zdumiewający swoją brutalnością i absurdem. Pod osłoną nocy w świecie przyrody dokonują się rzeczy zaskakujące, trwają boje noszące wręcz znamiona wizji apokaliptycznej. Rozdrażnione do granic możliwości ptaki rozbijają swoje jaja. Z ich dziobów toczy się krew zmieszana z odłamkami szkła. Słowiki zamiast zachwycających tonów wydają z siebie obrzydliwy skrzek. Martwe sroki wiszą zaplątane w druczane pętle. Słychać trzepot martwych, nagich skrzydeł. Dumne zazwyczaj orły, tutaj – niczym bezbronni, odziani w łachmany starcy, płaczą. Powstaje nowe, żelazne niebo i neonowy księżyc, straszący swoją sztucznością. Podmiot liryczny, chociaż pogrążony we śnie, jest świadomy dokonujących się zmian. Nowo powstały świat skazuje go na alienację. Brak siły wewnętrznej deprecjonuje możliwość kreacji innej, nowej przestrzeni, więc nastanie symbolicznego „jasnego poranka”, o którym marzy liryczne „ja”, nie ma szans realizacji. Jednocześnie jednostka jest świadoma, że nie dysponuje atrybutami takimi jak brutalność oraz siła, które pozwoliłyby się jej dobrze „urządzić” w powstałej nocy rzeczywistości.

Pawłow i Łambowski wydają się zgadzać z twierdzeniem, że człowiek współczesny jest skazany na doświadczenie rozbicia oraz dezintegracji psychicznej i społecznej, a sytuacja zdaje się nieodwracalnie kryzysowa. Obrazy poetyckie podważają fundamentalne zasady myślenia o świecie. Odwołując się do Hilsbechera można uznać, że podmiot liryczny obu wierszy doświadcza bezsensowności rzeczywistości, ale jej nie pojmuje⁷⁴. Deformacja obrazu posiada jednak ukryty cel, zarówno w sztuce współczesnej, jak i dawnej była narzędziem prawdziwego poznania rzeczywistości. A więc w sposób paradoksalny – jak twierdzi A. Janus-Sitarz – zniekształcenia świata przedstawionego w utworze literackim nie deformują wizji świata realnego, wprost przeciwnie – pozwalają go lepiej zrozumieć i odczuć⁷⁵.

Nieprzejrzysta rzeczywistość narusza równowagę, daje początek wielu pytaniom, na które brakuje odpowiedzi. Podmiot liryczny nie pozostaje bierny, wszel-

⁷³ Б. Ламбовски, *Аленото на декаданса*, ЕИ LiterNet, Варна 2004 [dostęp: 26 maja 2004]. Dostępny w Internecie: <http://litenet.bg/publish3/blambovski/alenoto/index.html>.

⁷⁴ W. Hilsbecher, op. cit., s. 172.

⁷⁵ A. Janus-Sitarz, op. cit., s. 42–43.

kie wysiłki kieruje w stronę stopniowego „oswajania” i rozszyfrowania świata, który jest przestrzenią egzystencji. Czy mówiące „ja” będzie w stanie stawić czoło bezsensowi, świadomie go zaakceptować? Czy posiada zdolność wysmiania i wyszydzenia absurdu?

Początkowo sygnalizowane przyswajanie „reguł gry” nie gwarantuje komfortu psychicznego. Wprost przeciwnie, każda nowa lekcja swobodnego poruszania się wśród uludy i fałszu to nowe pęknięcia, rysy i zadawanie ran osobowości jednostki. Egzystencja rodzi i animuje poczucie nieznośności⁷⁶. Jednocześnie niepostrzeżenie wkrada się do świadomości nachalna podejrzliwość, która wprawdzie sprawdza się jako metoda świadomego rozpoznania opozycji dobro/zło, prawda/fałsz, piękno/brzydota, jednak tworzy nadmierny dystans wobec świata, ludzi i rzeczy. Ułomność obranych metod wyraża się głównie w zachwianiu wewnętrznego spokoju, stanami strachu, budzeniem się pierwotnych instynktów oraz rosnącym poczuciem wykorzenia i samotności.

Пак за славея

Мили славею,
ще затворя прозораца.
Съмнителни са тези оди,
с които ме преследваш всяка нощ.
О, аз отдавна щях да ти повярвам,
ако не беше толкова настойчив.
(...)
Мили славею,
ще затворя прозораца.
Прекланям се пред песента ти —
но се плаша,
че в някоя безлунна нощ,
когато изведнъж ти израстат
орлови нокти и железен клюн,
ще влезеш тихо в романтичната ми стая
и ще изтръгнеш от гърдите ми
размекнатото ми сърце.

Ponownie o słowiku

Kochany słowiku,
zamknę okno.
Podejrzane są te ody,
którymi prześladujesz mnie każdej nocy.
O, już dawno byłbym w nie uwierzył,
gdybyś nie był tak nachalny.
(...)
Kochany słowiku,
zamknę okno.
Chylę czoła przed twą pieśnią,
ale boję się,
że pewnej bezksiężycowej nocy,
kiedy nagle urosną ci
orle szpony i żelazny dziób,
cicho wlecisz do mego romantycznego pokoju
i wyszarpiesz z mej piersi
rozmiękczone serce.

(*Пак за славея*, [w:] *Сатири*, s. 31–32)

Podmiot liryczny demonstruje zdecydowany sprzeciw wobec sztucznego świata, świata odwróconych wartości, lecz jednocześnie nie widzi i nie szuka sposobu pozwalającego przywrócić naturalny, bezpieczny ład. Początkowe wysiłki mające skutkować wypracowaniem barier obronnych jedynie wzmagają poczucie

⁷⁶ „Uczucie rozgoryczenia i zawiedzenia otaczającą rzeczywistością Markow określił stworzonym przez siebie neologizmem neponosimost – «nieznośność»” – cyt. za H. Karpińska, *Georgi Markow i inni*, „Literatura na Świecie” 1993, nr 9, s. 11.

dezintegracji wnętrza nadwrażliwej jednostki, a co za tym idzie generują stany alienacji i wyobcowania.

Станал съм несигурен и подозрителен.
Вече по инстинкт налучквам само
кой ми се усмихва в тъмното
и кой се мръщи.

Czuję się niepewnie i stałem się podejrzliwy.
Już tylko instynkt podpowiada
kto się do mnie uśmiecha w ciemnościach
a kto stroi miny.

... Искан ми се бодър да посрещам слънцето.
Може в първия момент да зажумя.
Ще свикна.
Някаква си птица сутрин пеела —
славей ли, какво ли го наричали...
Казват че било приятно.

... Chciałbym rzeński powitać słońce.
Być może w pierwszej chwili zmruję oczy.
Przywyknę.
Rankiem jakiś ptak śpiewał —
chyba słowik, jakoś tak go nazwali...
Powiadają, że dobrze się słuchało.

(Второ капричио за Гойя, [w:] *Стихове*, s. 42)

Po raz kolejny powraca motyw melodii słowika, *novum* opisu poetyckiego polega na kojarzeniu pieśni ptaka z emocją pozytywną. Podmiot mówiący niezdolny ogarnąć absurdalnej przestrzeni zwyczajnie pragnie zmian, cichą skargą wyraża skryte życzenie względnej normalności. Budzący się instynkt nie tylko pozwala rozpoznać nastawienie obcego w kategorii przyjaciel/wróg, ale także skłania do poszukiwań przyjemności elementarnych, dla osiągnięcia stabilizacji psychicznej. Przedłużające się stany niepokoju prowadzą do uczucia przesytu czy wręcz obrzydzenia. Pawłow próbuje zdefiniować pojęcie strachu, przerażenia wzbogacając tradycyjne, literackie przedstawienia nowymi jego wyobrażeniami. Poetyckie obrazy zaskakują absurdalnością i wręcz perwersyjnymi ujęciami:

Ужасът си променя характера —
тупа ме свойски по рамото,
снизходително ме ухахва.
(...)

Strach zmienia charakter —
klepie mnie swojsko po ramieniu,
pobłaźliwie się zaleca.
(...)

Ах, особено усмивката го прави гаден,
извратен го прави
и налудничав.

Ach, szczególnie uśmiech go czyni ohydny,
zepsutym go czyni
i obłąkanym.

И ме дави непозната гадост.

I dławi mnie nieznanne obrzydzenie.

Сякаш ме целуват похотливо
бебета с мустаци и бради.

Jakby mnie całowały lubieżnie
niemowlęta z wąsami i brodą.

(Капричио за Гойя, [w:] *Стихове*, s. 24–25)

Podmiot liryczny odwołuje się do wymownego kontrastu – konfrontuje obraz niewinności nowego ludzkiego życia (niemowlę) z niskimi instynktami (lubieżność). Tylko skrajne emocje mogły doprowadzić do tak wszetecznego po-

równania. Jednostka przytłoczona deformacją w szczególności sposób odczuwa własną „chorobliwą wrażliwość”⁷⁷. Podmiot liryczny przeżywa wszelkie zniekształcenia świata w sposób zintensyfikowany, charakterystyczny dla osobowości nadwrażliwej. Czy lęk, przerażenie i strach, będące wynikiem obcowania z absurdem, są jedynie czynnikami przyczyniającymi się do rozkładu fizycznego i psychicznego? Pawłow chciałby udzielić odpowiedzi na tak zadane pytanie.

Człowiek doświadczając lęku uzyskuje możliwość rozpoznania specyfiki swojego położenia. Odwołując się do słów D. Sosnowskiej: „lęk pobudza do aktu samoświadomości, wejrzenia we własne wnętrze i odniesienia się do siebie”⁷⁸. Jak twierdzi Søren Kierkegaard, „droga do tego, co istotne, wiedzie bowiem jedynie poprzez wytrwanie w lęku i rozpacz”⁷⁹.

Заварих покъртителна картина в къщи –
мишките си хапеха опашките
и преплитаха крака от слабост.
Паяци огризваха
(за кой ли път!)
миналогодишен череп на муха.
Аз прозорците отворих
и вратата.
Но на тях не им достига сила
да излязат вън
и да си дирят
другаде прехраната.

Zastałem w domu poruszającą scenę –
myszy kąsały własne ogony
łapki płały się z wycieńczenia.
Pająki ogryzały
(któryż to już raz)
zeszłoroczny czerep muchy.
Otworzyłem okna
i drzwi.
Jednak nie mają siły,
by wyjść na zewnątrz
i szukać
gdzie indziej pożywienia.

(*Болезнена чувствителност*, [w:] *Стари неща*, s. 35)

Zasadą kreacyjną obrazu rządzi świadomość skrajnego rozkładu. Materialny i pozazmysłowy wizerunek domu, w którym funkcjonuje podmiot liryczny, trąci zgnilizną i śmiercią. Przestrzeń emanująca i skutkująca negatywnymi stanami emocjonalno-psychicznymi degraduje jednostkę od wewnątrz. Dominuje nieskrywane poczucie bezradności, słabości i niemocy. Symboliczny gest otwarcia okien i drzwi ma być sposobem uzdrowienia duszy, niestety wbrew oczekiwaniom nie przynosi upragnionego rezultatu. „Chorobliwa wrażliwość” skazuje człowieka na niezawinioną samotność czy –przywołując słowa P. Ricoeura – „dojmujące odizolowanie w cierpieniu i bólu”⁸⁰.

⁷⁷ zob. *Болезнена чувствителност*, [w:] К. Павлов, *Стари неща*, Български писател, София 1983, s. 35.

⁷⁸ D. Sosnowska, *Emocje poza kontrolą*, „Znak” 2003, nr 11, s. 53.

⁷⁹ S. Kierkegaard, *Pojęcie lęku: proste rozważania o charakterze psychologicznym...*, przeł. A. Szwed, Wydawnictwo Antyk, Kęty 2000, s. 158.

⁸⁰ P. Ricoeur, *Filozofia osoby*, przeł. M. Frankiewicz, Wydawnictwo Naukowe Papieskiej Akademii Teologicznej, Kraków 1992, s. 35–40.

Motywy alienacji i samotności nie są dominujące, ale nie są też całkiem obce powojennej literaturze bułgarskiej. Reagując na pogłębiający się kryzys wartości, twórcy zdają się penetrować tę tematykę, dopełniając ją nowymi znaczeniami i sensami.

W wyjątkowo oryginalny sposób motyw samotności rozwija choćby twórca emigracyjny, Lubomir Kanow. Unikając, podobnie jak Pawłow, bezpośrednich komentarzy wydarzeń politycznych w akcie twórczym, pisarz ukazuje swoich bohaterów w sytuacji osaczenia i udręki. Zintensyfikowane uczucia nabierają znaczeń wręcz metafizycznych⁸¹. Adekwatnym tego przykładem jest opowiadanie *Вълци в града*⁸² (*Wilki w mieście*). Narrator sięga po utrwalony w pamięci obraz z dzieciństwa. Historia zdarzyła się pewnego listopadowego dnia. Bohater zostaje relegowany ze szkoły z powodu naruszenia obowiązującego tam regulaminu. Lista zarzutów stawianych uczniowi jest długa – nieoprawiony zeszyt, nieodpowiednia fryzura, brak piórnika oraz bliżej niesprecyzowane, denerwujące nauczycieli, nachalne spojrzenia w czasie lekcji. Chłopiec wychodzi z budynku szkoły i rozpoczyna samotną wędrówkę po pustych ulicach miasta. Nie pozostaje nic innego jak rozmyślania nad swym „nieszczęsnym” losem. Chłopca dręczy ogromne poczucie winy wobec troszczącej się o niego matki, a to nie pozwala mu wrócić do domu. Właściwie przyjmuje ze zrozumieniem zasadność stawianych mu ciągle zarzutów o nieodpowiedzialność. Godziny spędzone na wydłupionej, zimnej, jesiennej ulicy wypełniają mu wygwizdywanie znanych melodii oraz kolejne próby wykonania dotychczas nieosiągalnego skoku *salto mortale*. Wieczorem, kiedy zapada złowieszczy zmrok, wraca do opustoszałego budynku szkoły.

Nie było żadnej nadziei na powrót do ludzi. Ostatecznie wszystko zaprzepaciłem. Nie miałem wyjścia, musiałem żyć odtąd do końca swoich dni sam, z dala od innych...(...). Było mi coraz ciężej na duszy, niewymownie ciężko. Pierwszy raz zrozumiałem, że nieuchronnie pewnej nocy człowiek zostaje sam, twarzą w twarz z księżycem. Wydawało mi się, że nigdy nie przebywałem nigdzie indziej i że nigdy nie znajdę się w innym miejscu, i pozostanie mi trwać wiecznie na brzegu zamarzającego basenu. Nagle usłyszałem trzepot skrzydeł, obróciłem się i ujrzałem ogromną dziką gęś, która usiadła na łodzie (...). Odwróciłem się do niej plecami i ponownie spojrzałem na księżyc, na jego podłużne oblicze, emanujące zimnosrebrzystym światłem (...). Mgła wątplenia wypełniająca mój organizm niespodziewanie się uniosła, wszystko pojaśniało, jakbym nagle się obudził. Stałem boso na betonie, wyprostowałem się, spoglądając ku górze, w stronę jasnego, księżycowego nieba, wziąłem oddech i zacząłem wyć. Skowyt stawał się coraz silniejszy i wznosił się coraz wyżej, wypełniony rozpaczą, rozpadał się na mnóstwo głosów, był coraz bardziej natarczywy (...) i stopniowo ogarniał cały Wszechświat. Kolejny oddech i znowu zawyłem, dopóki nie usłyszałem za plecami trzepotu skrzydeł dzikiej gęsi (...). Zostałem na brzegu i długo wodziłem za nią wzrokiem, dopóki ostatecznie nie zamieniła się w hieroglif gęsi z białego alfabetu wschodzącego słońca⁸³.

⁸¹ H. Karpińska, *Georgi Markow i inni*, op. cit., s. 14.

⁸² Л. Канов, *Човекът кукувица*, Мисъл-90, София 1991, s. 58–63.

⁸³ Ibidem, s. 61.

Obrana metoda opisu w wielu momentach sprawia, że dochodzi do zniwelowania czy nawet zniesienia barier między epiką a liryką, a tym samym tekst zyskuje nową wartość – zatarta zostaje granica między światem zmysłowym i nadprzyrodzonym. Barwne *universum* dziecięcej wyobraźni i wrażliwości w sugestywny sposób oddaje poczucie odtrącenia i samotności. Prozaiczna opowieść narratora przeradza się w kosmiczną dyskusję nad położeniem jednostki zanurzonej w emocjonalnym niespełnieniu. Konkretnie miejsce zdarzenia przekształca się w przestrzeń pozbawioną wymiarów w sensie fizycznym. Dochodzi do syntezy pierwiastka ludzkiego ze światem natury ożywionej i nieożywionej. Miejsce realnej rzeczywistości zajmuje wszechświat uczuć. Bohater doświadcza skrajnie subiektywnego przełamania wewnętrznych, psychicznych barier, a towarzyszącą zdarzeniu symbolika lunarna oraz solarna wprowadza aurę mistycyzmu.

Zarówno Kanow, jak i Pawłow penetrujący meandry ludzkiej psychiki stają przed problemem granic psychicznej wytrzymałości człowieka. Destrukcyjne i wszechobecne istniejące zewnętrzne oraz wewnętrzne ograniczenia wymuszają reakcję podmiotu – konieczność wyartykułowania komentarza – refleksji autorskiej. Pojawia się zasadnicze pytanie o możliwości zbudowania jego specyficznej wersji – wyrażonej środkami literackimi/artystycznymi; czy słowo będzie w stanie wyrazić całokształt postaw/odczuć/wrażeń towarzyszących aktowi powstrzymania i przewycięzania procesu nieuchronnego rozpadu osobowości jednostki.

Pawłow dochodzi do wniosku, że dalsze pytania o samopoczucie połączone z penetracją wnętrza jednostki mogłyby grozić niekontrolowanym, poetyckim cierpiętnictwem, które nie przynosi żadnych konstruktywnych rozwiązań – poza gradacją i eskalacją rozpacz. Świadomy zagrożenia podmiot liryczny pozwala sobie na chwilę wytchnienia – milczącą zadumę. Później, w przestrzeni poezji, pustkę ciszy wypełni głos wykreowanego dublera.

I.2. Dubler autentycznego „ja”

Wszechobecny absurd odebrał podmiotowi sens istnienia, egzystencja została pozbawiona celu. Niemożność porozumienia z drugim wprowadza poczucie pustki dominujące w otoczeniu człowieka. Jednostka nie jest w stanie zdobyć się na wysiłek kreatywnego przekształcenia świata. Pawłow w obliczu egzystencjalnej próżni odnajduje sposób na czasowe przewycięzanie degradującego pesymizmu. Chwilą wytchnienia, a jednocześnie szansą na znalezienie rozwiązania dręczących problemów, będzie udzielenie głosu dublerowi-sobowótrowi, którego postawa w zasadniczy sposób zmieni styl wypowiedzi. Wyznania przybierają ton elegijnego optymizmu, w konsekwencji świadomość tragiczna celowo i z rozmysłem zostaje przesłonięta maską nierzadko bolesnej ironii, cynizmu i sarkazmu. To jedna z możliwych dróg do wprowadzenia uzdrawiającego dystansu wobec rozterek i psychicznego bólu lirycznego „ja”. Charakterystyczna warstwa

werbalna kreuje nowy, osobliwy rodzaj rzeczywistości, dokonuje przewartościowań w świecie zastanym.

Изход винаги съществува

Zawsze istnieje wyjście

Ако изведнъж полудея...
Ако мозъкът ми
изведнъж
се изправи пред Великия Абсурд
на собственото си съществуване...
Ако отрече самия себе си...

Jeśli nagle oszaleję...
Jeśli mój mózg
nagle
stanie przed Wielkim Absurdem
własnego istnienia...
Jeśli zaprzeczy samemu sobie...

Ако собственото ми съзнание се разбунтува,
ако обяви за карцер
черепната ми кутия...
И ако избяга...

Jeśli moja świadomość się zbuntuje,
jeśli uzna za karcer
puszkę czaszki...
I jeśli ucieknie...

Ако сетивата ми помръкнат,
унижени
от бездарната ми кариера...

Jeśli zatracą się zmysły,
poniżone
moją nieporadną karierą...

Ако полудея изведнъж,
ако неусетно стана някой Друг?
Ако този Друг е двойникът-предател?

Jeśli nagle oszaleję,
jeśli niepostrzeżenie stanę się kimś Innym?
Jeśli ten Inny będzie sobowtórem-zdrajcą?

Ако изведнъж полудея!
На какво да се надявам?

Jeśli nagle oszaleję!
W czym pokładać nadzieję?

На това,
че миг преди Това,
като скорпион,
инстинктът ми за себесъхранение
ще насочи жилото
към собственото си коремче...

W tym,
że chwilę przed Owym,
niczym skorpion,
mój instynkt samozachowawczy
skieruje żądło
do własnego brzucha...

Може би
единствено така
ще опазя
Нещото,
което ми се искаше да бъда
и което,
до известна степен,
Бях.

Być może
jedynie tak
zachowam
To,
kim chciałem być,
i to,
kim do pewnego stopnia
Byłem.

(Изход винаги съществува, [w:] *Появяване*, s. 23)

Odczuwany boleśnie „Wielki Absurd własnego istnienia” sygnalizuje, że granice psychicznej wytrzymałości są niezmiernie kruche. Zagubienie człowieka XX

wieku prowadzi w wielu okolicznościach do szaleństwa. Podmiotu nie przenika już tylko obawa, jak radzić sobie z fizycznym strachem, lecz co przyniesie konfrontacja z egzystencjalnym lękiem? P. Tillich uważa, że „w przeciwieństwie do strachu, który jest zawsze strachem przed czymś, podmiot lęku jest nieokreślony, ze swej natury nie może być poznany, gdyż jest niebytem”⁸⁴. Pawłow zdaje się w lirycznej formie podejmować tezy filozofii egzystencji, która wszechstronnie rozważa stan jednostki oraz kultury XX-wiecznej, posiłkując się opozycyjnymi pojęciami: byt autentyczny i nieautentyczny, sens i absurd, byt i nicność. Dla jednostki kluczowymi momentami są między innymi pytania o znaczenie, jakość i wartość życia ludzkiego. Wszechogarniający lęk, pozbawiony wymiarów fizycznych, wprowadza stan zawieszenia, skutkuje poczuciem bezradności. Pojawienie się sobowtóra przynosi tylko częściowe rozwiązanie, ale zagadka istnienia nie zostaje rozwikłana. Podobnie w oczywistym sposób nie zostaje przezwyciężony egzystencjalny lęk. Ostatecznie nawet dubler może okazać się potencjalnym zdrajcą. Podmiot liryczny stwierdza jednoznacznie – w obliczu zagrożenia postawy godnościowej należy przygotować się na rodzaj samobójczej, dumnej śmierci skoropiona.

Czynniki dezintegrujące wewnątrz jednostki są heterogeniczne. Odnalezienie punktu stałego dla przywrócenia ładu wewnętrznego zawodzą. Jednak dubler potwierdza swoją obecność, dlatego należy mu się przyjrzeć bliżej. Potrzeba określenia tożsamości sobowtóra jest nagląca, ponieważ staje się on współtowarzyszem losu podmiotu lirycznego, wiernym/niewiernym kompanem. Mówiące „ja” oraz dubler jednoczą się w obliczu niepewności, dręcząc ich podobne lęki.

Пред изгрев

Няма никаква разлика
кого от двама ни ще убият.
Ако убият тебе,
а аз премълча,
ще бъда подъл свидетел
на собственото ми умъртвяване.
Ако убият мене
и ти премълчиш,
кой ще бъде по-мъртъв от двама ни?

Ето това запомни.
Всичко е толкова просто.
Кратка е болката –
вечно блаженството.
Усмихни ми се.
(...)

Przed wschodem

W zasadzie to bez różnicy,
którego z nas dwóch zabiją.
Jeśli zabiją ciebie,
a ja przemilczę,
okażę się podłym świadkiem
własnego zabójstwa.
Jeśli mnie zabiją,
a ty przemilczysz,
który z nas okaże się bardziej martwy?

Tylko to zapamiętaj.
Wszystko jest takie proste.
Ból jest chwilowy –
spokój wiekuisty.
Uśmiechnij się do mnie.
(...)

(*Пред изгрев*, [w:] *Появяване*, s. 32)

⁸⁴ P. Tillich, *Мęstwo bycia*, przeł. H. Bednarek, Wydawnictwo Rebis, Poznań 1994, s. 44.

Słusznie stwierdza J. Błoński, że zwykle „sobowtór nie tworzy alternatywnej egzystencji, ale jedynie utwierdza w przekonaniu, że z absurdu nie ma wyjścia”⁸⁵. Utwór nie jest zapisem możliwego dialogu z kreowanym sobowtórem, lecz stanowi monolog podmiotu lirycznego. Dubler milczy, kiedy pomiot mówiący chciałby określić rodzaj relacji „ja” – „ty”. Podjęcie nawet częściowej komunikacji jest niemożliwe, dlatego rozważania skierowane są raczej „do siebie”. Powracające słowa-klucze: zabójstwo, martwy, przemilczeć, podły świadek (a więc zdrajca) to kolejna Pawłowowska diagnoza postawiona światu, w którym wartość ludzkiego życia została zdegradowana i zakwestionowana. Normalne relacje międzyludzkie zostały zerwane, co doskonale obrazuje typ stosunków podmiotu lirycznego z dublerem-sobowtórem. Jednak „Wielki Absurd” polega na tym, że mimo braku jakiegokolwiek więzi porozumienia liryczne „ja” jest skazane na „dialog” z dublerem. Ujawnia się więc rodzaj niewyjaśnionej zależności. Obaj są świadkami własnej bezradności i samotności. Kiedy autentyczne „ja” podmiotu lirycznego w końcu zamilknie, dubler otrzyma szansę na odegranie swojej roli. Przewaga osobowości sobowtóra polega jednak na tym, że chociaż dręczą go podobne bolączki egzystencji, to dzięki możliwościom ironii elegijnej zdoła wyrazić to, co w konwencjonalnych zdaniach autentycznego „ja” podmiotu lirycznego okazuje się niemożliwe:

Дявол да го вземе,
цяла вечност
съм запънат на ръба на пропагта.
Ще се вкоренят краката ми в скалата.
И ще заприличам на ония
криви, жилави и грозни храсти,
дето никнат даже там,
където кози крак не смее да пристъпни.

(...)
В причудливи краски ще разцъфвам.
Непознати плодове ще раждам.
(...)
Ах, посредствоми художници ще ме рисуват,
фотографки ще ме снимат
контра-жур.

Niech to diabli,
całą wieczność
tkwią na krawędzi przepaści.
Nogi zakorzenia się w skale.
Stanę się podobny do tych
splątanych, odpornych i brzydkich krzaków,
które wschodzą tam,
gdzie kopyto kozicy łąka się stapać.

(...)
W dziwacznych kolorach zakwitnę.
Wydam nieznanne owoce.
(...)
Ach, pacykarze będą mnie uwieczniać,
fotografki zrobią zdjęcia
kontrażur.

(*Елегичен оптимизъм*, [w:] *Стари неца*, s. 21)

Komentowana przekleństwem egzystencja „na krawędzi przepaści” obrazuje znany już motyw poczucia osamotnienia, które łączy się z okrutną walką o przetrwanie zarówno jeśli chodzi o jej fizyczny wzgląd, ale przede wszystkim

⁸⁵ J. Błoński, *Postowie*, [w:] S. Beckett, *Teatr*, przeł. K. Błahij, K. Cękalska, J. Rogoziński, M. i A. Tarnowie, C. Wojewoda, K. Zarzecki, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1973, s. 312.

wewnętrzny wymiar. Obraz poetycki przywołuje jednostkę zatopioną w chaosie, balansującą na krawędzi istnienia i śmierci, prawdy i fałszu, sensu i absurdu. Niechciana i odpychająca swoim fizycznym wyglądem przypomina bezwolną marionetkę, a jej istnienie zdaje się nie mieć sensu ani punktu odniesienia. Być może świadome zaakceptowanie absurdu może ją uwolnić od ciągłego poczucia rozczarowania i żalu. Powyższe zdania wypowiada już sam dubler. Dla przewyciężenia napięcia strąca świat egzystencji w jeszcze głębsze pokłady chaosu. W takiej sytuacji podmiot liryczny może zmierzyć się z faktem odrzucenia dzięki wytworzeniu zamierzonego, uleczonego dystansu. Odrzucając regułę mimityzmu chciałby w sposób absurdalny przekształcić brak komfortu w jakość życia. Los samotnego, odrzuconego chwastu nie musi być tragiczny. W przeciwieństwie do poczyznań autentycznego „ja” podmiotu lirycznego dubler posiada ogromną, choć naiwną wiarę we własne zdolności kreacyjne. Chwast zakwitnie w przedziwnych kolorach, wyda nieznanne owoce. Dubler bez cienia goryczy przewiduje spełnienie swojej długo oczekiwanej popularności, lecz jednocześnie bez złudzeń zauważa, że łączy się to z pozornym rozgłosem jedynie wśród miernych malarzy-portrecistów oraz zainteresowaniem za strony fotografów, ograniczającym się do przedstawicielek wyłącznie płci pięknej. Obraz przesycony ironią doskonale spełnia funkcję niwelowania napięcia, związanego z egzystencjalnymi lękami. Z drugiej strony utwór może okazać się kolejnym, ukrytym komentarzem rzeczywistości kulturalnej. Tym sposobem Pawłow skutecznie demaskuje kiczowaty patos proponowanej przez socrealizm rodzimej literatury i sztuki, strącającej w tym okresie na poziomy mierności.

W podobnej, ironicznej konwencji powstał utwór *Дете Голомеше* (*Dziecko Gołomesze*):

Дете Голомеше

Изненадващо за себе си –
и нежелано –
от самото себе си –
аз — дете на петдесет години –
плото, дъвкано, разкъсвано,
давено, изгаряно, погребвано –
се оказвам странен вундеркинд:

*Dziecko Gołomesze*⁸⁶

Ku mojemu zdziwieniu –
wcale tego nie pragnąc –
ni z tego, ni z owego –
ja – pięćdziesięcioletni wyrostek –
opluwany, przeżuty, rozdzierany,
duszony, przypalany, grzebany –
okazuję się zadziwiającym geniuszem:

⁸⁶ „Dziecko Gołomesze” – to postać dziecka-junaka obecna w południowosłowiańskim folklorze. Wraz z innymi bohaterami z kręgu „cudownych dzieci” (np. dziecko Dukatince, dzieciątko Sekuła, dzieciątko Gruica, dziecko Maleczkowo) towarzyszy zazwyczaj przygodom Królewicza Marka. Ludowe obrazy ukazują młodych bohaterów z jednej strony jako rywali i pogromców siły Marka, z drugiej zaś jako wiernych pomocników zjawiających się u boku Królewicza w chwilach niebezpieczeństwa i zagrożenia życia. Istotny jest także fakt, że bohaterowie nigdy nie dorastają, por. A. Теодоров-Балан, *Българска литература. Кратко ръководство за средни и специални училища*, (red.) А. Вачева, Варна 2007 [dostęp: 06 grudnia 2007]. Dostępny w Internecie: http://litnet.net.bg/publish16/a_t_balun/bylgarska/01_01_3.htm.

плаши се държавата от мен.
 Плаши се –
 от заздравелите ми рани,
 плаши се –
 от детските ми гащички,
 плаши се –
 от детското ми гукане –
 „бу, бу, бу, бу”...
 И само в краен случай:
 „ву, ву, ву”...

Моя драга Кралимарковска държаво,
 стига изкупителни овнета!
 Колкото по-мъртви стават боговете,
 толкова жреците пѣ беснеят –
 търсят в моята невинност детска
 зла поличба за неясна ерес.

Аз ли съм виновен, че над мен сияят
 сто звезди.
 И всяка –
 Витлеемска.

państwo się mnie boi.
 Boi się –
 zabliźnionych ran,
 boi się –
 dziecięcych majteczek,
 boi się –
 dziecięcego gaworzenia –
 „bu, bu, bu” ...
 I tylko w skrajnym przypadku:
 „wu, wu, wu”...

Moja droga ojczyzno królewicza Marka,
 dosyć kozłów ofiarnych!
 Im bardziej bogowie stają się martwi,
 tym bardziej kapłani szaleją –
 szukają w mej niewinności dziecięcej
 złego omenu nieznannej herezji.

A czy ja jestem winny, że nade mną jaśnieje
 sto gwiazd.
 A każda –
 Betlejemaska.

(*Дете Голомеше, [w:] Появяване, s. 6*)

W przytoczonym wierszu dubler-sobowtór w duchu kpiny i ironii nazywa siebie genialnym dzieckiem-pięćdziesięciolatkiem, pełniącym funkcję kozła ofiarnego we własnej ojczyźnie. Oprawcy, czujący respekt wobec nieoczekiwanych błyskotliwych metamorfoz wiecznego młodzika, starają się za wszelkie możliwe sposoby poniżyć go oraz upodlić. Jednak haniebne czyny wymierzone przeciwko jednostce uosabiającej wartość niewinności, nieskałania, nieświadomości czy naiwności nie prowadzą do jej umyślnego unicestwienia, destrukcji i zatracenia. Podobnie jak południowoślōwiańscy bohaterowie przekazów ludowych, współczesny geniusz nabywa świadomość o niewyjaśnionych, lecz nadprzyrodzonych atrybutach, zapewniających pomyślność w rozlicznych życiowych działaniach. Nie ma więc mowy o pożądanej w ramach układu państwowego postawie uległości. Sztuczne wytwarzanie atmosfery napięcia i wszechobecnego strachu zostaje przezwyciężone dystansem oraz ironią górującego wiecznego dziecka – urastającego do rangi mitycznego boga, doskonale rozezanego w ojczyźnianych strategiach społecznych. Starania podmiotu lirycznego kierowane są na przezwyciężenie wszechobecnego marazmu oraz wskazanie drogi alternatywnej dla postaw pasywnych. Potrzeba jasnych definicji w absurdałnej rzeczywistości jest nagląca.

Możliwości poetyckiego języka absurdu dają także szansę podejmować otwarte w dyskursie literackim kwestie egzystencjalne:

*Какъв бръснар имам,
мамо...*

...Все още ми расте брадата;
ноктите, косата...
40 дни ще продължи така.
А после —
Бог ще ме обръсне,
ще ми изреже ноктите,
ще ме подстриже...

– Честито!
И добре дошъл,
мой блуден Ангел.

*Jakiegoż tam fryzjera,
tamo...*

... Ciągłe jeszcze rośnie mi broda,
paznokcie, włosy...
Będzie tak kolejne 40 dni.
A później –
Bóg mnie ogoli,
obetnie mi paznokcie
i podstrzyże włosy...

– Wszystkiego najlepszego!
Witam cię,
mój marnotrawny Aniele.

(*Какъв бръснар имам, мама...*, [w:] *Азонио сладка*, s. 43)

Chociaż powyższy obraz przenika nastroj eschatologii, to personifikacja Boga-Ojca rozarczającego czułą opiekę nad swym dzieckiem jako wypełnienie rzeczy ostatecznych odziera z grozy myśl o przejściu. Po okresie ziemskiej łączności syna z matką przychodzi czas na bezpieczną i opiekuńczą relację z niebiańskim Bogiem-Ojcem. Anioł marnotrawny, zapewne dzięki świadomości własnej niedoskonałości, nie tylko otrzymuje zaszczyt oglądania Najwyższego, ale niejako rodzi się na nowo w innej, zmysłowej przestrzeni. Zatem śmierć w oczach dublera podmiotu lirycznego nie jest kresem, ale momentem ponownych narodzin. Czy powyższy obraz świadczy o głęboko skrywanych pokładach optymizmu, wierze w ostateczną sprawiedliwość? Odpowiedzi udziela sam Pawłow w licznych autokomentarzach, stwierdzając, że możliwości języka poezji (stylizacja biblijna, mit wybraństwa) to próba rekompensaty tłumionych kompleksów⁸⁷, powstałych w wyniku zewnętrznych ograniczeń i niespełnionych ambicji twórczych.

Wszelkie wysiłki ogarnięcia absurdu obarczone są negatywnymi stanami emocjonalnymi, dlatego po degradującym okresie dezorientacji i buntu wobec zastanego porządku nadchodzi czas wyciszenia, który jest dowodem na szczerą chęć wyzwolenia się ze złych stanów psychicznych. Ćwiczenia własnego charakteru doprowadzają do finalnych stwierdzeń: „wszystko osiąga się dobrocią⁸⁸”, „nie będę już złośliwy, ani prowokacyjny⁸⁹”, lub w innym miejscu:

⁸⁷„(...) Pisanie (wiadomo) neutralizuje kompleksy. Trzeba pisać rytmicznie – kompleks za kompleksem. W przeciwnym razie, jeśli się zbierze dziesięć kompleksów wobec jednej reakcji artystycznej, nie zostaniesz zrozumiany – ludzie kochają jasność dramatu (...)”, cyt. za K. Павлов, *Записки*, op.cit., s. 8.

⁸⁸ K. Павлов, *Пасторално*, [w:] idem, *Стихове*, Български писател, София 1965, s. 11.

⁸⁹ Ibidem.

Късно е да бъде развратен.
 Всички низши радости,
 предложени
 срещу миг изневеряване на себе си,
 вече съм ги преживял (наситен съм)
 в миналите си превъплъщения.
 (...)

Już za późno na rozpustę.
 Wiele niegodziwych uciech,
 proponowanych
 za chwilę zdrady siebie samego
 już przeżywałem (nasyłem się)
 w poprzednich wcieleniach.
 (...)

(*** *Късно е...*, [w:] *Другия бряг: Стихове*, s. 72)

Chwila zadumy i refleksji prowadzi do konkluzji, że poczynania sobowtóra przynoszą same rozczarowania. Kreowany dubler nie był w stanie wypełnić zadanej mu roli – wyzwolenia jednostki z egzystencjalnego lęku. Wprost przeciwnie, potęgował chaos istnienia, stając się jeszcze jednym z wielu elementów wszechogarniającego absurdu. Nawet więcej, udzielenie głosu dublerowi podmiot liryczny odczytuje jako moment zdrady samego siebie, a co za tym idzie sprzeniewierzenia się własnym ideałom. Wnikliwa obserwacja poczyznań dublera doprowadza podmiot liryczny do następującego, ponurego wyznania:

Двойник на мнозина

Този човек няма лице,
 няма лице...
 Няма.
 Неговите черти
 (образ, мимика, цвят)
 са непрекъснати каскади
 от разбесувани гримаси —
 (една след друга,
 една след друга)...
 (...)

Sobowtór wielu

Ten człowiek nie ma twarzy,
 nie ma twarzy...
 Nie ma.
 Jego rysy
 (postawa, mimika, kolor)
 to nieprzerwane kaskady
 wściekłych grymasów —
 (jedna za drugą,
 jedna za drugą)...
 (...)

Мен, честно казано, ме възхищава
 хамелеонската му дързост,
 но чувството за смут не ме напуска. —
 Не виждам хумор
 в бързите превъплъщения.
 Страхувам се, че Той не съществува,
 че е привидност трепетлива
 на мигове, откраднати от чужда участ...
 Трагично огледало...
 Динамичен отпечатък...
 (...)

Szczerze powiedziawszy, zachwyca mnie
 jego zuchwałość kameleona,
 ale nie opuszcza uczucie niepokoju. —
 Nie widzę nic śmiesznego
 w szybkich metamorfozach.
 Boję się, że On nie istnieje,
 że jest drżącym przywidzeniem
 momentów wykradzionych z cudzego losu...
 Tragiczne zwierciadło...
 Dynamiczne odbicie...
 (...)

(*Двойник на мнозина*, [w:] *Появяване*, s. 12)

Uważne śledzenie gestów dublera-sobowtóra pozwala go zdefiniować jako osobnika „bez twarzy”. Odwołując się do J. Tischnera: „maska maskuje brak twarzy. Opadają ułudy, pozory i ozdoby, pozostaje człowiek bez twarzy, bez właściwości. Czy beztwarzowość może być uznana za prawdę człowieka?”⁹⁰. Podmiot liryczny z pewnością zadaje sobie podobne, kluczowe pytania. Jaka jest prawda o tożsamości sobowtóra? Kuglarsko zmieniając twarz potrafi imitować każdego, wzbudzając chwilowy zachwyty zdolnościami człowieka-kameleona. Szybkie metamorfozy dają szansę pomyślnego wcielenia się w dowolną lub narzuconą rolę, w związku z tym potrafi się odnaleźć w każdej obranej konwencji. Jednak czy metamorfozy dotyczą tylko wyglądu zewnętrznego, czy oznaczają także labilność systemu wartości? Czy nie mając szansy bycia sobą, nie staje się niewolnikiem swoich nieustannych przemian? Czy łatwość wpasowania się w zadany kanon nie pociąga ryzyka zdrady samego siebie?

Prześwietlenie sylwetki dublera wyłoni obraz człowieka zniewolonego intelektualnie i pozbawionego godności w układzie systemu rządzonego przez ideologię. Sobowtór przypomina jednostkę *homo sovieticus*⁹¹ i jawi się jako emblemat osobliwej dehumanizacji ludzi w rzeczywistości komunistycznej. W takiej sytuacji, zgodnie z obawami podmiotu lirycznego, rzeczywiście istnieje groźba ukazania maski zdrajcy. Mówiące „ja” zadaje jeszcze jedno, znaczące ze swojego punktu widzenia, pytanie: skoro człowiek-kamelon jest jednocześnie moim dublerem-sobowtórem, to kim ja sam jestem?

Pytania pozostają otwarte. Wprowadzenie kategorii niebytu i nicości to opozycja dla nieureczywistnionego marzenia o pełni istnienia. Powracający ontologiczny lęk w przestrzeni absurdu sprawia, że egzystencja ponownie zostaje pozbawiona jakiegokolwiek znaczenia. Podejmowane wysiłki zostają sprowadzone do poziomu bezsensu.

Przebyta droga podmiotu lirycznego wiedzie ku intymnym wyznaniom z początków drogi twórczej, tworząc zamknięty, platoński krąg. *Плачат Нещата* (*Placzą Rzeczy*) w drugim wariantcie otwierają nowy wymiar rozumienia rzeczywistości i jednostki pogrążonej w chaosie. Suma minionych doświadczeń brzmi:

Плачат Нещата
(втори вариант)

Тъгуват, боли ги.
И не знаят защо ги боли.
И не знаят защо тъгуват.

О, Скръб,
Която изпреварва Основанието си за скръб!

Placzą Rzeczy
(wariant drugi)

Smucą się, cierpią.
I nie wiedzą skąd ból.
I nie wiedzą skąd smutek.

O, Smutek,
Który uprzedza Źródło smutku!

⁹⁰ J. Tischner, *Filozofia dramatu. Wprowadzenie*, Znak, Kraków 1998, s. 81.

⁹¹ Zob. idem, *Etyka solidarności oraz Homo sovieticus*, Znak, Kraków 2005.

О, Болка,
появила се преди Причината за болка!

Ще дойдат Те –
Причината и Основанието –
ще се появят.
Макар и закъснели.
И двойна Скръб,
и двойна Болка
ще порази душата на Нещата –
защото е непоносимо тежко
да видиш как Причината за болка
е обезсмислила Самата Болка,
а Основанието на скръбта
се подиграва на Самата Скръб.
И ще заплачат пак Нещата.

О, Бól,
pojawiający się przed Przyczyną bólu!

Przyjdą i One –
Przyczyna i Źródło –
pojawią się.
Chociaż spóźnione.
I podwójny Smutek,
i podwójny Ból
żeby porazić duszę Rzeczy –
ponieważ to nieznośnie trudno
widzieć jak Przyczyna bólu
pozbawia sensu Sam Ból,
a Źródło smutku
kpi z Samego Smutku.
I ponownie Rzeczy zapłaczą.

(*Плачат нещата (втори вариант)*, [w:] *Азонио сладка*, s. 53–54)

Nieodgadniony absurd rzeczywistości dokonał ogromnych spustoszeń osobowości jednostki. Psychiczne i fizyczne źródła cierpienia z powodu odrealnienia świata przyczyniają się do nieodwracalnej dekoncentracji lirycznego „ja”. Ejdetyczna wizja statusu egzystencji spycha ją w skrajny bezsens. Czy warto pogłębiać zagadkę istnienia, kiedy smutek uprzedza źródło smutku, ból pojawia się przed przyczyną bólu? „Nieznośnie trudno widzieć, jak Przyczyna bólu pozbawia sensu Sam Ból, a Źródło smutku kpi z Samego Smutku”. Czyżby okazało się, że apokalipsa jest ostatecznym rozstrzygnięciem?

II. OBRAZY CZASU

Wiek XX doczekał się dotychczas w humanistyce wielu komentarzy i diagnoz. Odwołując się do słów P. Ricoeura, można stwierdzić, że był to „czas cywilizacji, w której absurd i brak sensu zwyciężył w niej sens”⁹². Dla Konstantina Pawłowa – jak słusznie zauważa B. Kunczew – sztuka staje się bezspornym, adekwatnym środkiem poszukiwania prawdy o współczesnym świecie i egzystującym w nim człowieku⁹³. Poeta dotyka niełatwych kwestii dotyczących możliwości istnienia prawdy, piękna i moralności w erze nowoczesnej. Podmiot liryczny podejmuje każdy wysiłek intelektualny, który umożliwi podjęcie konstruktywnej refleksji prowadzącej do trafnych definicji w badanych obszarach egzystencji człowieka i otaczającego go świata. Pomocna w konstruowaniu systemu pojęciowego jest także zaduma na temat istoty czasu.

Jak powszechnie wiadomo, czas jest kategorią nierozłącznie związaną z ludzką egzystencją. Warto przywołać słowa M. Heideggera, który twierdzi, że „czasowość jest sensem egzystencji, sensem troski, a ona określa bycie-w-świecie”⁹⁴. Czasowy aspekt poznania jest właściwy każdemu człowiekowi, jednak odbiór, ogląd oraz zrozumienie zjawiska nie jest aż tak oczywiste i sprawia zwykle duże trudności. Jak twierdzi B. Welte: „człowiek nie zastanawiając się nad czasem, tylko w nim żyjąc i poddając się jego upływowi, nie napotyka trudności z dookreśleniem jego charakteru. Gdy zaczyna nad nim rozmyślać, rodzą się wątpliwości”⁹⁵. Jednym z możliwych czynników raptownej fascynacji czasem jest, według M. Hellera, poczucie „niepokoju istnienia”⁹⁶. Z pewnością jest to trafna diagnoza, którą można odnieść także do twórczości bułgarskiego poety. W kreowanym przez Pawłowa lirycznym świecie naznaczonym absurdem egzystencja jednostki nosi znamiona „nieznośności”. Natomiast czas, zyskując specyficzną, enigmatyczną naturę, wymyka się tradycyjnym, przeciętnym wyobrażeniom, staje się zjawiskiem nieodgadnionym i nieprzejrzystym. W obliczu wzma-

⁹² P. Ricoeur, *Skandal zła*, przeł. E. Mukoid, „Znak” 1990, nr 12, s. 53.

⁹³ Б. Кунчев, *Поглед към поезията*, Български писател, София 1990, s. 158.

⁹⁴ M. Heidegger, *Bycie i czas*, przeł. B. Baran, Warszawa 1994, s. 458.

⁹⁵ Zob. B. Welte, *Czas i tajemnica*, przeł. K. Świącicka, Instytut Wydawniczy Pax, Warszawa 2000, s. 13.

⁹⁶ M. Heller, *Wieczność. Czas. Kosmos*, Znak, Kraków 1995, s. 82.

gającego się poczucia chaosu, płynącego z trudności w formułowaniu jasnych definicji, Pawłow posiłkuje się słowem poetyckim i w tym upatruje szansy nawiązania „dialogu” z szeroko rozumianym pojęciem czasu. Liryczne „ja” korzysta ze wszelkich znanych mu środków, aby wypracować niezbędny dystans do przeprowadzenia konstruktywnej refleksji, odnośnie istoty i znaczenia czasu. Twórca zakłada, że odpowiedzi pomogą w stopniowym ogarnianiu i porządkowaniu świata egzystencji naznaczonego absurdem.

Utwory oscylujące wokół tematyki czasu wskazują na fakt, że poeta chciałoby przede wszystkim podważyć tradycyjne, heraklitejskie wyobrażenie jego istoty. Twórca neguje odwieczne, nienaruszalne prawo upływu, nieustannego przemijania, wobec którego człowiek przyjmuje postawę uległości i podporządkowania. Podmiot liryczny eksponuje subiektywną perspektywę refleksji nad naturą oraz istotą czasu. Indywidualne przeżywanie czasu wiąże się z oglądem stanu jednostki zanurzonej w danym czasie historycznym. Natura czasu ujawnia się przede wszystkim jako element przyczyniający się do poczucia alienacji współczesnego człowieka. Czas jako przedmiot poetyckiego przedstawienia wskazuje w najwyższym stopniu swą niszczyielską i degradującą naturę. Rozważania wokół osiągnięć kultury minionego wieku dotyczą trudnej oceny dokonań współczesnej cywilizacji. Pawłow podejmuje się także rozrachunku ze sferą moralną współczesnego człowieka. Podobna tematyka jest niezbyt ekspansywna i nieczęsto podejmowana w bułgarskiej twórczości lirycznej.

Intrygujące rozważania dotyczące istoty czasu można odnaleźć w utworze *Вик за помощ* (*Krzyk o pomoc*). Podmiot mówiący, akcentując indywidualne przeżywanie czasu, wskazuje przede wszystkim na jego destruktywną naturę.

Вик за помощ

Този Вик пътува вече 20
(30? 40?)
хиляди години.
Промъква се през вековете –
(пада, става, залива,
пълзи, лети, накуцва)
оглушава епохите,
назовава убица.
Ето –
(Викът!)
прекосява нашия ден,
продължава Натам.
Натам...
По кръга
(или спиралата)
на Времето.
Докато направи пълна обиколка
и достигне изходната точка...

Krzyk o pomoc

Ten Krzyk płynie już 20
(30? 40?)
tysięcy lat.
Przemyka przez wieki –
(upada, powstaje, zatacza się,
pełźnie, leci, utyka)
zagłusza epoki,
wskazuje zabójcę.
Oto –
(Krzyk!)
mknie przez nasz dzień,
podąża w Tamtą stronę.
Tamtą...
Po okręgu
(lub spirali)
Czasu.
Dopóki nie zatoczy pełnego koła
i nie wróci do punktu wyjścia...

И —
 още една,
 залитаща,
 (и последна!)
 крачка...
 Където
 (или Когато)
 убиецът още е жив,
 но още не е извършил убийство.
 А Викът още не е роден,
 но е запомнил убица.

I —
 jeszcze jeden,
 chwiejny,
 (i ostatni!)
 krok...
 Gdzie
 (lub Kiedy)
 zabójca jeszcze żyje,
 lecz jeszcze nie zabił.
 A Krzyk jeszcze się nie narodził,
 lecz zapamiętał zabójcę.

(Вик за помощ, [w:] *Появяване*, s. 25)

Przedmiotem poetyckiego opisu jest krzyk, jako element nierozłącznie związany z ludzką egzystencją. Ból i strach wywołują głośne, nieartykułowane odgłosy wydawane przez człowieka. W prezentowanym obrazie krzyk jawi się jako symbol wołania o pomoc i posiada wydźwięk zarówno ogólnoludzki, jak i ponadczasowy. Metaforyczna wizja ma moc ukazującą imaginacyjną drogę przemierzaną przez krzyk, ściśle związaną z istotą czasu. Umieszczony w konkretniej czasoprzestrzeni element opisu jest pierwotną, ludzką reakcją na dokonujące się zło (w tym przypadku ma być ostrzeżeniem przed planującym kolejne zbrodnie zabójcą). Poruszający się po torze alegorycznej, zamkniętej spirali czasu, krzyk rozpoczyna i kończy swój bieg w jednym i tym samym punkcie. Naturalnie obecny i zdolny do przekraczania granic czasu w kolejnych epokach jest ekspresyjnym sygnałem, który pozwala uchronić człowieka przed złem i jego konsekwencjami.

W analizowanym utworze naczelną kwestią jest wyeksponowanie stosunku dominacji czasu wobec starań jednostki, pragnącej przezwyciężyć fakt jego nieustannego upływu. Nieubłagalny bieg czasu nie jest sprzymierzeńcem poczynań spersonifikowanej figury krzyku ludzkiego, mającego umożliwić wyzwolenie się spod jego presji. Jednak wskazanego prymatu człowiek nie jest w stanie zakłócić, nie wspominając już o jakiegokolwiek szansie przezwyciężenia odwiecznie ustalonego porządku. Przedstawiony obraz miałby zatem uzmysłowić odbiorcy fakt, że ostatecznie należy pogodzić się z nadrzędną pozycją czasu.

Nie jest to jednak jedyna i kluczowa refleksja odnosząca się do natury i istoty opisywanego zjawiska. Czas, w prezentowanym utworze, jawi się także jako bierny, niemy świadek popełnianych zbrodni, jakich nie brakuje żadnej epoce historycznej. Bieg czasu nieustannie przypomina, że pierwiastek zła jest odwieczny, nierozzerwalnie związany z istnieniem świata i egzystencją człowieka. Dramatyzm sytuacji pogarsza fakt, że czas nie jest w stanie wyeliminować rodzącego się naocznie zła, a jego funkcja musi ograniczyć się jedynie do stwierdzenia faktu, iż krzywda została wyrządzona.

Czujny zmysł, wrażliwość czy raczej nadwrażliwość podmiotu lirycznego umożliwia dostrzeżenie wysiłków krzyku ludzkiego czasów mu współczesnych.

Liryczne „ja” zostaje mimowolnym świadkiem walki człowieka z nieubłaganiem upływającym, subiektywnie odczuwanym czasem. Obraz szybkiego, miarowego i niczym niezmaconego biegu czasu zostaje przeciwstawiony opisowi mozolnych poczynań krzyku ludzkiego, który podejmuje ów wysiłek w źle zapowiadający sposób. Ruch uosobionego okrzyku ogranicza się do chwiejnego kroku, częstych upadków, prób powstania, zataczania się, pełzania, lotu czy wreszcie utykania. Wskazany prymat czasu, wobec nieskuteczności starań jednostki, z pewnością przyczynia się do poczucia ogromnej wewnętrznej dysharmonii lirycznego „ja”. Zwłaszcza wobec rodzącej się świadomości kruchości ludzkiej egzystencji w obliczu niczym niezmaconego, bezwzględniego biegu czasu. Przyznanie jednostce statusu niemego obserwatora, wręcz skazanie jej na bierność, stoi w sprzeczności z jej aspiracjami do roli energicznego i stanowczo wyrażającego swoje stanowisko świadka zła.

Równie interesującym zabiegiem okazuje się też potencjalne określenie relacji „ja” – „czas”, którą można odnaleźć w wierszu *Писмо до Светлин (List do Swetlina)*. Podmiot liryczny podejmuje tutaj próbę „dialogu” z uosobioną figurą czasu.

Писмо до Светлин

Времето,
 моят единствен съюзник,
 забавя своя ход.
 Заглъхват стъпките му...
 Изостава.
 Предава се.
 Скимти.
 Но аз не се обръщам.
 Сбогом!
 Душата ми скърби
 (донякъде),
 но аз не се обръщам,
 защото знам —
 обърна ли се,
 ще се вкаменя,
 ще се превърна в знак,
 в километричен камък.
 Ще ме обвие плесента —
 предсмъртната прегръдка
 и целувка
 на Времето,
 което назовавах Мое.
 Сбогом!
 Аз продължавам.
 Пясъкът скрипти...
 Напред!

List do Swetlina

Czas,
 mój jedyny sojusznik,
 opóźnia swój chód.
 Cichną jego kroki...
 Zostaje w tyle.
 Poddaje się.
 Skomli.
 Lecz się nie oglądam.
 Żegnaj!
 Ma dusza cierpi
 (poniekąd),
 lecz się nie oglądam,
 ponieważ wiem —
 odwracając się,
 zamienię się w kamień,
 stanę się znakiem
 na milowym kamieniu.
 Zajdę pleśnią —
 przedśmiertne objęcie
 i pocałunek
 Czasu,
 który nazywałem Moim.
 Żegnaj!
 Ja nie ustaję.
 Piasek skrzypi...
 Dalej!

И пак напред!
 Сега остава най-зловещото
 и най-заслуженото наказание:
 Величие!
 Безвремие!
 Самотност!
 Пустота!

I jeszcze dalej!
 Teraz pozostaje najbardziej złowieszcza
 i najbardziej zasłużona kara:
 Potęga!
 Bezczasowość!
 Samotność!
 Pustka!

(*Писмо до Светлин*, [w]: *Появяване*, s. 5)

Pawłow dedykuje wiersz, przybierający specyficzną formę listu, swojemu przyjacielowi Swetlinowi Rusewowi⁹⁷ – wybitnemu artyście malarzowi. Tekst z jednej strony przykuwa uwagę niezwykle skondensowanym sposobem ukształtowania języka poetyckiego. Z drugiej, odwołując się do Michaiła Bachtina można nazwać go „niewątpliwym, niezaprzeczalnym i wszechogarniającym. Wszystko, co poeta widzi, rozumie i myśli, widzi jak gdyby oczyma swego języka, w nim rozumie i myśli”⁹⁸. Zastosowana przez Pawłowa nieregularność stroficzna, świadome ograniczenie długości wersu, wykrzykniki oraz wielokropki, jako znak niedopowiedzenia, tworzą atmosferę chaosu, wszechobecnego napięcia oraz ruchu. Specyficzne ukształtowanie języka wypowiedzi poetyckiej wprowadza odbiorcę tekstu w niejednoznaczny i chaotyczny świat wewnętrzny lirycznego „ja”, a także odzwierciedla stan psychiki, wskazując na sposób myślenia oraz odczuwania.

Bliżej nieokreślona siła wewnętrzna zmusza liryczne „ja” do nieustannego bycia w ruchu. Podejmowany z trudem wysiłek nie nosi cech przemyślanego działania, lecz raczej przypomina niezdarne, bezradne szamotanie się z własnymi ograniczeniami i nieubłagane płynącym czasem. Obraz poetycki koresponduje z biblijnym przedstawieniem zawartym w Księdze Rodzaju, w którym żona Lota wbrew zakazowi odwraca się spoglądając na płonąca Sodomę i zamiera przemieniając się w słup soli. W podobnym położeniu znajduje się bohater współczesnego wiersza. Jednostka ma świadomość, że nawet chwilowe zatrzymanie lub spojrzenie wstecz może doprowadzić do zatracenia. Co więcej, stanie się świadectwem zdrady – zakwestionowania zasad i przyjętych wartości oraz skutkować będzie nieuchronnym unicestwieniem.

Poeta ukazuje wyobcowany świat, nabierający znamion absurda, tym samym naruszający zasady orientacji i równowagi człowieka. Jednostka ma świadomość obłąkania przez przestrzeń nieprzeniknionego chaosu, w którym istnienie jest paradoksalne, nieprzejrzyste i nieprzewidywalne. W takim absur-

⁹⁷ Swetlin Rusew jest autorem portretów Konstantina Pawłowa, które zostały zamieszczone w tomiku *List do Swetlina (Писмо до Светлин)* wydanym w 2008 roku z okazji 75 rocznicy urodzin poety.

⁹⁸ M. Bachtin, *Słowo w poezji i słowo w prozie*, przeł. W. Grajewski, [w:] *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, (red.) A. Burzyńska, M. Markowski, Znak, Kraków 2006, s. 179.

dalnym układzie, jak twierdzi P. Łaguna, jednostka boleśnie odczuwa samotność i nie może liczyć na jakiekolwiek zewnętrzne wskazówki odnośnie zasad postępowania⁹⁹.

W wierszu bułgarskiego poety okazuje się, że jedyny sprzymierzeniec lirycznego „ja” – czas – w ostateczności dopuszcza się zdrady i zawodzi, z jakichś powodów nie będąc w stanie dotrzymać bohaterowi kroku. Na domiar złego ocalenie przed hańbiącym odejściem staje się w praktyce niewykonalne. Finał XX-wiecznego wyścigu z czasem to nieuchronna, choć przecież chyba niezashłuzona przegrana człowieka. Mimo że wartość wysiłku nie powinna podlegać dyskusji, to jednak w przestrzeni naznaczonej absurdem trud nie zostaje zwieńczony radosną satysfakcją wypełnienia zadania. Oczekiwana nagroda za wierność to potęga lirycznego „ja”, jednak absurdalnie trwająca w beczasowości, samotności i pustce, więc w konsekwencji pozbawiona jakiejkolwiek wartości.

A więc chęć działania, wynikająca z pragnienia ocalenia siebie samego i własnych ideałów, łączy się paradoksalnie ze świadomością niemocy. Podmiot liryczny ze świata absurdu, jak określa to W. Hilsbecher – z pewnością zadaje sobie ogromny trud jednocześnie rozumiejąc bezsensowność działania i starając się nie nabrać obrzydzenia do samego siebie i własnych poczynań¹⁰⁰. W tej sytuacji chęć „dialogu” podmiotu mówiącego z personifikowaną figurą czasu przepadza się w minorowy, samotny monolog.

W zdecydowanie odmiennym tonie i nastroju został napisany utwór *Другият бряг* (*Drugi brzeg*), prezentujący kolejny, choć zupełnie odrębny aspekt refleksji nad czasem. W dotychczas analizowanych wierszach dominowała atmosfera dezorganizacji oraz żywołowości, wyartykułowana za pomocą opisu niszczycielskiej natury czasu. Tym razem w tekście ujawnione zostają możliwości poetyckiego języka w oddaniu klimatu powolnego i miarowego rytmu mijającego czasu oraz obrazowaniu perspektywy wieczności.

Другият бряг

На Нешка Робева

Лодката е пробита.

Лодкарят е груб.

Как ще стигнеш до другия бряг?

Спри. Недей. Остани.

Тръгваш ти –

малък женски Христос –

а петите ти сухи и жарки.

Drugi brzeg

Neszce Robewej

Łódka jest dziurawa.

Przewoźnik grubiański.

Jak dotrzesz na drugi brzeg?

Stój. Nie pływ. Zostań.

Wyruszasz –

drobna kobieta-Chrystus –

a twe pięty suche i gorące.

⁹⁹ P. Łaguna, op. cit., s. 65.

¹⁰⁰ W. Hilsbecher, op. cit., s. 171.

И тик-так, и тик-так –
едно зрънце синапено
барабанно пулсира.

Завърни се след век.
Или два.
Не избързвай...

Ще те чакаме Трима...

Разкажи ни за Там,
но без думи
(само такт от зрънцето синапено)
разкажи Го чрез танц
(или само чрез жест),
па макар да сме слепи и глухи.

I tik-tak, i tik-tak –
jedno ziarnko gorczycy
rytmicznie pulsuje.

Wróć za sto lat.
Czy dwieście.
Nie spiesz się...

Będziemy czekać w Trójkę...

Opowiedz jak jest Tam,
ale bez słów
(tyko w takt ziarnka gorczycy)
opowiedz tańcem
(albo bodaj gestem),
nawet jeśliśmy ślepi i głusi.

(*Другият бряг*, [w:] *Появяване*, s. 8)

Wypowiedź poetycka dedykowana Neszce Robewej¹⁰¹ – oddanej przyjaciółce Pawłowa – ma charakter intymny, a towarzyszy jej pełen wyciszenia i spokoju ton utworu. Podmiot liryczny dzieli się refleksją natury szczególnej – doświadczania rozstania ostatecznego – śmierci bliskiej osoby, a więc kresu ziemskiej wędrówki i czasu przejścia w inną, nieznaną rzeczywistość. Poeta sięga po motyw znany z mitologii greckiej, ilustrowany obrazem przewożenia dusz zmarłych ludzi na drugi brzeg mitycznej rzeki. Przypomnienie antycznego, dobrze ułożonego w tradycji obrazu, ukazującego pośmiertne losy duszy, wciąż i nieodmiennie nadaje współczesnej wizji poetyckiej aurę niezwykłości i tajemniczości. W mitologicznym wyobrażeniu powinność przeprowadzenia dusz na drugi brzeg rzeki Styks wypełniał Charon, którego artystyczne przedstawienia ukazywały jako posępnego, bezwzględного i bezlitosnego starca. W wierszu Pawłowa tej misji podejmuje się bezimienny przewoźnik. Na domiar złego jedynym widomym przymiotem kreowanej postaci-przewoźnika jest jej grubiańskość. Intertekstualne odwołanie znacząco przekształca mitologiczny obraz. Pawłowowski pośrednik w poetyckim przedstawieniu nie wzbudza strachu, natomiast здаje się emanować wrogością i zniecierpliwieniem, co czyni go nieadekwatnym do powagi chwili.

Ze strony odchodzącej kobiety nie padają żadne słowa, dlatego w podobnych momentach zwykle nastaje – według W. Stefanowa – wymowne milczenie oraz cisza¹⁰². Podmiot mówiący – obserwator sytuacji – nie potrafi ukryć we-

¹⁰¹ Neszka Robewa to wieloletnia mistrzyni gimnastyki artystycznej, później trenerka oraz choreograf tej dyscypliny sportowej.

¹⁰² В. Стефанов, *Българска литература XX век. Дванадесет сюжета*, УК Анупис, София 2003, s. 188.

wnętrznego poczucia straty oraz smutku. Chociaż nie jest owo przeżycie wyrażone wprost, to jednak ujawnia się w życzeniu powrotu z nieuniknionej drogi i współczuciu wobec samotności kobiety w momencie przejścia do świata zmarłych. Podmiot liryczny pragnie także uwznioślić fakt wędrówki poprzez porównanie jej do wymiaru ziemskiej drogi Chrystusa.

Moment śmierci bliskiej osoby w szczególny sposób wpływa na sposób odczuwania czasu przez liryczne „ja”. Z pewnością perspektywa odejścia otwiera jednostkę na wieczność, wobec której czas ziemski pozostaje bez prymarnego znaczenia. A więc ujawnia się refleksja nad czasem w jego aspekcie metafizycznym, jak twierdzi D. Opacka-Walasek, nazywanym w poezji współczesnej nieskończonością, bezczasem, nadczasem, wiecznością czy wiekiistością¹⁰³. W poezji Pawłowa nie sposób jednak odszukać stałej, konsekwentnej tendencji poszukiwania metafizyki. W większości utworów stawiany bywa raczej znak zapytania odnośnie do możliwości wykraczania poza granice ludzkiego rozumu. Tym samym otwarcie na metafizykę nie stanie się momentem pocieszenia w chwilach zwątpienia. Jednak w prezentowanym utworze oblicze śmierci wymaga konieczną chwilę refleksji nad czasem w jego wymiarze wiecznym, wobec nierzadko szybkiego tempa życia, którego tendencją dominującą staje się niechęć i odsuwanie na dalszy plan ontologicznej zadumy.

Obok niezziemskiego aspektu czasu utwór ukazuje także skrajnie subiektywne odczuwanie upływu czasu wobec faktu śmierci. Finał utworu jawi się otwartą wizją powrotu zmarłej do rzeczywistości ziemskiej. Podmiot liryczny zakłada, że otrzyma szansę niewerbalnej opowieści o naturze wieczności, wiedząc, że pojęcie zjawiska pozostaje poza możliwościami poznawczymi człowieka.

Zamiarem poety jest również przeniesienie dyskusji na temat natury i istoty czasu na inny poziom semantyczny. Zainteresowanie podmiotu lirycznego bywa kierowane w stronę szeroko pojętego rozumienia czasu kultury. Stosownym przykładem owego zabiegu byłby utwór *Беше XX век (Był XX wiek)* – poetyckie studium utrzymane w pesymistycznym tonie, rodzaj indywidualnego podsumowania minionego wieku.

Беше XX век

Човечество,
сбогувай се със себе си.
Дойде ти времето.
Какво ще занесеш в небитието –
два-три стиха?
Няколко мелодии?
Несъвършени.
Останалото нека изгори.

Był XX wiek

Ludzkości,
pożegnaj się ze sobą.
Wypełnił się twój czas.
Co zanieziesz w niebyt –
dwa-trzy wersy?
Kilka melodii?
Niedoskonałych.
Resztę nich ogień pochłonie.

¹⁰³ D. Opacka-Walasek, *Chwile i eony. Obrazy czasu w polskiej poezji drugiej połowy XX wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2005, s. 10.

Ще бъде справедливо.
 Природо, майко,
 отдъхни си –
 ако не те убие разривът
 на сетното сбогуване,
 животът ще изтрие спомените-рани
 за най-жестоката
 и най-фалшива
 твоя рожба –
 хомо сапиенс.
 И никой няма,
 и не бива да тъжи.
 В безкрайността –
 посока небитието –
 ще плуват само два-три атома тъга
 абсурдната любов –
 на няколкото оцелели кучета,
 като последен,
 незаслужен реквием.

Będzie sprawiedliwie.
 Matko Naturo,
 odpocznij –
 jeśli cię nie uśmierci rozdarcie
 ostatecznego pożegnania,
 życie zagoi wspomnienia-rany
 o najokrutniejszym
 i najbardziej fałszywym
 twym stworzeniu –
 homo sapiens.
 I nikt nie będzie
 i nie powinien się smucić.
 W bezkresie –
 kierunek niebyt –
 będą pływać jedynie dwa-trzy atomy smutku –
 absurdalna miłość –
 kilku ocalałych psów,
 jako ostatnie,
 niezasażone requiem.

(Беше ХХ век, [w:] *Поляване*, s. 22)

Dominująca, minorowa refleksja wypowiedzi koncentruje się na kwestiach relacji „człowiek” – „czas kultury”. Można przyjąć za T. Terleckim, że „kultura to granice zasięgu, to materialny stan posiadania, materialne znaki: drogowskazy, pomniki, napisy grobowe, ale przede wszystkim – świat wewnętrzny, wizja, ideał, zespół miar, metoda pojmowania życia jako całości”¹⁰⁴. W konfrontacji z przyjętą definicją okazuje się, że wielowiekowe zmagania ludzkości, zmierzające do stworzenia wspaniałej spuścizny sił twórczych człowieka, w kontekście wydarzeń XX wieku zostają pozbawione sensu, stają się działaniem bezwartościowym. W obliczu historii minionego stulecia dorobek człowieka, jak ironicznie zauważa podmiot liryczny, jest nie tylko ubogi (dwa, trzy wersy, kilka melodii), ale przede wszystkim bezwartościowy. Podmiot liryczny niezwykle wymownie manifestuje rozczarowanie bliźnim. Zamiast określenia „człowiek” sięga po naukową definicję biologicznej klasyfikacji rozumnej istoty ludzkiej – *homo sapiens*. Dzięki zastosowanemu zabiegowi podkreśla nie tylko chłodny dystans do drugiego, ale z pewnością wskazuje na niezdolność czy nieadekwatność wykorzystania potencjału tkwiącego we współczesnym człowieku. W epoce nas interesującej jednostka wykorzystuje możliwości umysłu dla stworzenia teorii, których staje się niewolnikiem lub które stają się narzędziem zniewalania innych. Jak diagnozuje A. Janus-Sitarz – teorie tryumfują, wypierając rzeczy istotnie

¹⁰⁴ T. Terlecki, *Do emigracji polskiej 1945 roku*, [w:] *Antologia polskiej krytyki literackiej na emigracji 1945–1985*, wybór, wstęp i biogramy J. Dąbała, Redakcja Wydawnictw KUL, Lublin 1992, s. 109.

ważne – prawdziwe potrzeby, uczucia, wartości¹⁰⁵. Idea nauki właściwa „człowiekowi myślącemu” została zrodzona w epoce Oświecenia w wyniku przekonania, że jednostka czyni zło poruszając się w cieniu niewiedzy. Stąd kult wiedzy miał stopniowo eliminować zło ze świata. Tymczasem okazało się, że najpotworniejsze i najbardziej masowe zbrodnie zostały dokonane pod sztandarami nowoczesności, w świetle naukowych teorii mających służyć zbawieniu ludzkości¹⁰⁶.

W obliczu dookolnie tryumfującej pustki warto zastanowić się, czy nie powinno rozważyć się kwestii o zwrocie w stronę transcendencji, ponieważ tylko ta perspektywa odnowiłaby wiarę w naturę człowieka. Natomiast podmiot liryczny tym razem nie jest w stanie poszukiwać ładu poza granicami ludzkiego poznania, ponieważ ogranicza go absurd. Odwołując się do A. Camusa można przyjąć, że „pewność istnienia Boga, który przydaje sens życiu, jest nieporównywalnie bardziej kusząca niż bezkarność w czynieniu zła”¹⁰⁷. Teoretycznie podmiot liryczny nie powinien widzieć przeszkód w konstruktywnym ogarnięciu chaosu, kierując się w stronę rozważań ontologii. Jednak egzystencja w absurdzie odbiera możliwość wyboru, stąd gorycz i rozczarowanie. „Absurd nie wyzwala, ale wiąże”¹⁰⁸ – słusznie stwierdza wspomniany powyżej francuski filozof.

Obrazy zwątpienia w możliwość istnienia metafizyki nie są obce XX-wiecznej literaturze bułgarskiej. Warto przytoczyć fragment wypowiedzi bohatera opowiadania Lubomira Kanowa *Часовникът, гномон* (*Zegar, gnomon*). Prozaik kreśli portret psychologiczny człowieka zrozpaczonego – pozbawionego nadziei na istnienie dobra i nieradzącego sobie z własną samotnością. Negatywne nastroje jednostka usiłuje tłumić upojeniem alkoholowym. Egzystencja bohatera, w poczuciu obcości i nieprzenikliwości świata, wydaje się nie posiadać celu. W chwili kolejnego odurzenia alkoholowego bohater nieoczekiwanie zaczyna rozmyślać o naturze czasu. Przede wszystkim uświadamia sobie, że upływ czasu w szczególny sposób ujawnia bezsens prowadzonego życia. W alkoholowym zamroczeniu bohater doznaje charakterystycznej wizji. Zwykły przedmiot – zegar ścienny – staje się obiektem nieoczekiwanych transformacji: powiększa się, zmniejsza, tonie, przeistacza i w końcu pochłania bohatera. Obsesyjne myśli o upływającym czasie wywołują strach, paraliżują ze względu na realną możliwość zaprzepaszczenia szansy na zmianę dotychczasowego życia. Wynikają także z uświadomienia własnej ułomności i niemocy. Jednak w momencie załamania następuje nieoczekiwany przełom, który bohater komentuje w następujący sposób:

¹⁰⁵ A. Janus-Sitarz, op. cit., s. 57.

¹⁰⁶ Zob. A. Bobko, *Poszukiwanie prawdy o człowieku*, „Znak” 2001, nr 3, s. 65.

¹⁰⁷ A. Camus, *Mit Syzyfa i inne eseje*, przeł. J. Guze, Wydawnictwo Muza, Warszawa 2004, s. 121.

¹⁰⁸ Ibidem.

Była ciemna noc, właśnie wtedy zauważyłem, że na zewnątrz wiatr ustał i wszystko zamarło w bezruchu. Chciałem się pomodlić, ale nie wiedziałem jak, a poza tym nie wiedziałem, do kogo powinienem się zwrócić¹⁰⁹.

Zwrot w stronę transcendencji mógłby stać się remedium umożliwiającym przezwyciężenie obsesyjnych myśli o nieubłagalnie upływającym czasie. Pragnienie wiary nierzadko staje się wewnętrzną orientacją w momentach kryzysu. Jednak bohater nie potrafi się modlić. Silniejsze jest przekonanie, że nie istnieje żadna wyższa siła, która pozwalałaby zwalczyć poczucie nicości. Camus obrazuje podobne doświadczenie następującymi słowami: „Absurd rodzi się z tej konfrontacji: ludzkie wołanie i bezsensowne milczenie świata”¹¹⁰. Stąd najprawdopodobniej w tej sytuacji istnienie transcendencji okazuje się niemożliwe.

Podmiot liryczny w wierszu Pawłowa przeżywa podobny kryzys. W analizowanym utworze liryczne „ja” rewiduje optymistyczną wizję biblijną, głoszącą po obietnicy zmartwychwstania porządek wieczności w przestrzeni nieskończonej miłości. W minorowych odczuciach poety po okresie ziemskiego bytowania i końcu świata przetrwa jedynie absurdalna miłość w bliżej nieokreślonej, chłodnej bezczasowości. Roztaczając ową ponurą, eschatologiczną wizję przyszłości, podmiot liryczny najprawdopodobniej zakłada, że aby zdeszyfrować porządek świata i obronić siebie, trzeba mu zaprzeczyć, stracić samego siebie w otchłań bezsensu. Ale i to nie daje ukojenia, gdyż totalna negacja w tym przypadku nie wyraża niczego, a jednostka zostaje uwięziona w kreowanym przez siebie bezsensie. Sytuacja, w której znajduje się podmiot liryczny, nadal pozostaje absurdalnie tragiczna, jak określa to Hilsbecher, „tyle, że na innym piętze poznania, w zaprzeczeniu”¹¹¹.

Refleksja oscylująca wokół zagadnienia czasu pozwala Pawłowowi podjąć rozrachunek z morale współczesnego człowieka:

Новото време на старовремето

Ама да бяхте се поизмили поне.
Изобщо, формално поне.
Или, поне, само мърлявите си гениталии,
дето... и с които ни... и след смъртта ни...
Или, поне, зъбите си измийте,
дето са още кървави от кръвта
(нашата!).

Тъхх,
дъхът ви мирише на Старо, на Кисело...
и Зловещо.

Nowe czasy ludzi starodawnych

No chociaż mogliście się umyć.
Tak w ogóle, z grubsza.
Przynajmniej uświnione genitalia,
gdzie... którymi nas... i po naszej śmierci...
W ostateczności umyjcie zęby,
stałe jeszcze zalane krwią
(naszą!).

Ech,
wasze oddechy cuchną Starzyzną, Zgnilizną...
i Nie wróżą dobrze.

¹⁰⁹ Л. Канов, *Човекът кукувица*, op. cit., s. 31.

¹¹⁰ А. Camus, op. cit., s. 87.

¹¹¹ W. Hilsbecher, op. cit., s. 60.

Па измийте се поне мъничко,
 па тогава тропнете хорцето,
 па тогава викнете сърцато
 (над труповете ни):
 „Да живеј Новото Време!”
 А вие?
 Е, добре де...
 (сменям ритъма).
 Е, добре де, ние също...
 (плътни и безплътни духове).
 Ние също няма да се мием.
 Ние сме си чисти по Съдба.
 Времето,
 Новото Време,
 с бърни магарешки,
 хрупка
 трънените ни венци
 (и сиянијата ореолни околу трънака).
 Нека хрупка.
 (То ще се задави).

Е, благодарим ти, Ново-Старо време!
 Ние ще се срецнеме пак, все пак.
 След колко ли?
 След Толкова
 и още Толко
 (месеци? години? векове?).
 Ние няма закъде да бързаме —
 мъртви сме
 и располагаме
 с по Друго Време...
 Ще дочакаме.

No ogarnijcie się dla picu,
 i wtedy do chora stańcie,
 i później od serca zawołajcie
 (nad naszymi trupami):
 „Niech żyją Nowe Czasy!”
 А wy?
 Ech, dobrze...
 (zmieniam rytm).
 Ech, dobrze, my także...
 (cielesne i bezcielesne duchy).
 My także nie będziemy się myć.
 Jesteśmy czyści z natury Losu.
 Czasy,
 Nowe Czasy,
 pyskami osłów
 chrupią
 nasze korony cierniowe
 (i blask aureoli wokół cierni).
 Niech chrupią.
 (Udławicie się nimi).

Ech, dziękujemy wam, Nowe-Stare Czasy!
 Kiedyś znowu się spotkamy, mimo wszystko.
 Ile czasu upłynie?
 Po Tyłu
 i jeszcze Tyłu
 (miesiącach? latach? wiekach?).
 Nie mamy dokąd się spieszyć —
 jesteśmy martwi.
 i dysponujemy
 Innym Czasem...
 Doczekamy się.

(*Новото време на старовремеците, [w:] Агонио сладка, s. 41–42*)

Podmiot liryczny w analizowanym wierszu eksponuje dwie rozdzielne kategorie semantyczne „my” i „wy”. Czytelna wydaje się sugestywna charakterystyka wskazanych grup, inicjująca sposoby artykułowania oskarżenia. Ludzie z pierwszego grona zyskują bezsprzeczny status ofiar, zaś kolejne opisywane środowisko to ewidentni oprawcy. Elementem obecnym i rozpowszechnionym w kreowanej poetycko rzeczywistości jest zbrodnia. Podmiot liryczny tym sposobem ujawnia niespotykaną skalę mrocznej natury ludzkiej. Oskarżenie dotyczy głównie uzurpowania prawa związanego z decyzją o życiu lub śmierci drugiego człowieka.

Jednoznaczne rozgraniczenie kategorii semantycznej „my” – „wy” sprawia, że warto przyrzeć się bliżej charakteryzowanym grupom. Wychodzi na jaw, że ludzie należący do tego samego pokolenia mają dwie odrębne wizje rozumienia egzystencji. Podmiot liryczny przynależy do zbiorowości „cielesnych i bezciele-

snych duchów, czystych z natury losu”, której atrybutami są cierniowa korona i aureola. Poetyckie przedstawienie akcentuje przede wszystkim sferę wartości jako prymarną dla ruganej społeczności. Afirmacja ofiar łączy się z ironiczną i intencjonalną kompromitacją przeciwnej wspólnoty.

Natomiast społeczność określana zaimkiem „wy” nastawiona jest na nieporozumowaną konsumpcję, uznając za zasadną postawę „mieć”, nie – „być”. Charakteryzuje ją w najwyższym stopniu bezrefleksyjność działania, przywiązanie do przemocy oraz niekontrolowana nienawiść. Opis jest sugestywny głównie dzięki motywowi krwi oraz atmosferze grozy. Podmiot mówiący nie przebiera w słowach, twierdząc, że rzeczywistość egzystencji grupy „wy” trąci „Starzyzną”, „Zgnilizną” i „Nie wróży dobrze”. Pojawiająca się sekwencja ironicznym wyrażen wskazuje nie tylko na chęć wyartykułowania zła, ale także mówi o dramatycznym położeniu poety, który jest ofiarą brutalnego, bezrefleksyjnego działania drugiego człowieka.

Trudno ustalić miejsce, a także czas przemowy-tyrady podmiotu lirycznego. Jednak czytelnik orientuje się, że zabiera głos w imieniu uczestników nowej, niekonkretnej rzeczywistości, którzy zostali wyzwoleni z presji ziemskiego czasu. Tekst nie ujawnia jednoznacznie sensu przeżywanego w doczesności dramatu ludzi. Podmiot liryczny raczej uchyla się od przedstawienia konkretnych zdarzeń. Jedynym nawiązaniem do określonej sytuacji społeczno-politycznej jest obecność hasła „Nowe Czasy”, znanego z czasów wzmoczonej ideologizacji. Powołując się na analizowany utwór, można stwierdzić, że programem nadejścia „Nowych Czasów” okazuje się przede wszystkim dostarczenie nieznanymi dotychczas, perwersyjnych form obecności zła w świecie. Podmiot liryczny świadomie stosuje zabieg wulgaryzacji języka, akcentując szczególne okrucieństwo towarzyszące relacjom międzyludzkim.

Analizowany wiersz, stosunkowo trudny w odbiorze, może wyjaśnić komentarz samego poety:

Kiedy dokonujemy rekonstrukcji minionych czasów, w których nie dostaje żyjących świadków, a nawet jeśli takowi istnieją, to nie są ze względu na postępującą sklerozę uważani za wiarygodnych, najważniejszą sprawą jest oddanie atmosfery ich życia, a nie całościowego obrazu egzystencji. Nie chciałbym zaabstrahować radykalnie: z ich życia powinny być przypomniane tylko te elementy, które tworzą duchowe oblicze dawnych czasów. Innymi słowy: nie powinno się rozgrzebywać szczątków zmarłych, a raczej należy szukać dialogu z ich duszami, aby dać im prawo rewidowania naszych poglądów¹¹².

Tymczasem w utworze *Nowe czasy ludzi starodawnych* nie istnieje szansa wypełnienia dialogu z duszami zmarłych. Pokolenie „wy” nastawione jest na perspektywę doczesności oraz odrzuca zdecydowanie możliwość rewizji własnych poglądów. Jednak mówiące „ja” celowo rezygnuje z minorowych nastrojów, artykułując jedną z możliwych trzeźwych refleksji o naturze czasu. Jak pisze Opac-

¹¹² К. Павлов, *Записки*, op. cit., s. 19.

ka-Walasek – czas jest to żywioł, do którego należy ostatnie słowo w porządku ludzkich spraw¹¹³. Tym razem już nie przeciwnik ani element niszczący i degradujący, lecz czas, którego istota stopniowo odkryje autentyczne oblicze dokonania współczesnego człowieka. Martwym ofiarom, które nie doczekały się udzielenia głosu, pozostaje cierpliwe i spokojne oczekiwanie. Tym bardziej że dzięki nowej perspektywie egzystencji nabierają dotychczas nieznany stosunek do własnego życia.

Zawarty w wierszu obraz tańca choro (tekst rejestruje ironiczne użycie zdrobnienia „хорцето”) można potraktować jako odwołanie do idiomu figury czytelnicy w powieści pod takim właśnie tytułem Antona Strazimirowa (wydanej w 1926 roku i w niedługim czasie skonfiskowanej przez cenzurę). Prozaik czuł się wtedy zobowiązany do wyrażenia za pośrednictwem sztuki sprzeciwu wobec działań władzy bułgarskiej w czasie tragicznych wydarzeń września 1923 roku. Fabuła powieści została zbudowana z szeregu epizodów, oscylujących wokół zagadnienia wrogich działań bezwzględnej władzy wobec narodu. Opisywana przez Strazimirowa rzeczywistość nosi znamiona chaosu oraz potwierdza skrajny upadek wartości moralnych. Bezwzględny naczelnik miejscowej policji dokonuje gwałtu na młodej dziewczynie, pochodzącej z zamożnej i znanej w okolicy rodziny. W niedługim czasie ma dojść do zawarcia małżeństwa ofiary i oprawcy. Nie jest tajemnicą, że mężczyzna uczestniczył w zabójstwie brata młodej kobiety w czasie wrześniowych pogromów w 1923 roku. Motywacją zaś nadchodzącego ślubu okazuje się chęć zdobycia majątku dobrze sytuowanej rodziny.

Strazimirow, ukazując kolejne tragiczne wydarzenia, odwołuje się do ludowych wyobrażeń dotyczących ludzkich losów. R. Kołarow twierdzi, że znane z twórczości ustnej obrazy są maksymalnie deformowane i w wielu przypadkach intensywniej niż w pierwowzorze eksponują istotę zła oraz nabierają charakteru grozy¹¹⁴. Scena tańca choro jest najważniejszym punktem powieści. Obecne na uroczystości weselnej kobiety zostają zmuszone do wykonania tańca wokół ciał zamordowanych mężczyzn. Tym sposobem rytmiczne, mimowolne płąsy nabierają cech absurdu i nienaturalności. Charakterystyczny rytuał weselny jawi się jako emblemat nienormalności, obcości i perwersyjności. T. Żeczew konstatuje: „Choro przestaje być idyllicznym świętem wiejskiej wspólnoty przybierając cechy krwawego, zdradliwego tańca, wywołującego przerażenie i symbolizującego przemoc¹¹⁵”.

Pawłow sięga po obraz literacki utrwalony w świadomości przeciętnego Bułgara, zaproponowany przez międzywojennego twórcę. W wierszu poety choro

¹¹³ D. Ораска-Walasek, op. cit., s. 29.

¹¹⁴ P. Коларов, *В художествения свят на романа Хоро*, Български писател, София 1988, s. 150.

¹¹⁵ Т. Жечев, *Революционните септемврийски традиции и съвременната българска литература*, [w:] *Септемврийското въстание в българската литература*, (red.) P. Ликова, Е. Константинова, София 1983, cyt. za: P. Коларов, *В художествения свят...*, op. cit., s. 140.

jako taniec tryumfalny mieliby odtańczyć oprawcy nad ciałami swoich ofiar. Podkreślając nie stosowność i nieadekwatność owego gestu, poeta ponownie zwraca uwagę na dehumanizację XX-wiecznej rzeczywistości. Chwila terażniejsza łączy się z przeszłością w momencie powracającego, znanego już obrazu zła. Odnosi się wrażenie, że człowiek nie jest w stanie wyciągnąć należytych wniosków z już odbytej lekcji historii lub też chce o niej, dla własnej wygody i korzyści, jak najszybciej zapomnieć.

Podjęta przez Pawłowa refleksja, oscylująca wokół wieloaspektowego zagadnienia czasu, nie tworzy jasnych definicji i oczywistych odpowiedzi na nurtujące pytania. Jednak rodzące się poczucie niedosytu w lirycznym „ja” nie przesłania wartości podjętych rozważań. Powstałe diagnozy, ściśle związane z faktem doznawania czasu, odwołujące się do intuicji ludzkiej nie opierają się na naukowych koncepcjach, a zwracają uwagę na bezwzględną wartość myślenia. „Myśleć to znaczy nie tylko pokonywać radykalną niepewność, ale także przypominać o niebezpieczeństwie ułudy, a więc budzić niepewność. Aby myśleć wśród tragedii świata, trzeba mieć zarazem odwagę i nadzieję”¹¹⁶. Niewątpliwie podjęta przez Pawłowa refleksja niesie w sobie tę docenianą przez J. Tischnera bezwzględną wartość oraz niepodważalną godność. Wskazuje także na rozumienie poezji przez Pawłowa, który z pewnością utożsamia twórczość z wysiłkiem nie tylko intelektualnym, ale także moralnym.

¹¹⁶ J. Tischner, *Myślenie według wartości*, Znak, Kraków 1982, s. 76.

III. KATEGORIA PRZESTRZENI

Powszechnie przyjmuje się, że przestrzeń to obok czasu podstawowa kategoria, w której obrębie można zastanawiać się nad ludzką egzystencją. „Człowiek potrzebuje stabilnej przestrzeni, aby móc normalnie żyć, rozwijać się, realizować własne zamierzenia i cele”¹¹⁷. Przestrzeń „oswojona”, rozpoznana i zdefiniowana daje zwykle jednostce poczucie bezpieczeństwa. Słusznie zauważa E. Cassirer: „bez pojęcia jednolitej przestrzeni nie można by nigdy osiągnąć pojęcia porządku, jedności i praworządności wszechświata”¹¹⁸. Natomiast człowiek, którego przestrzeń egzystencji systematycznie ulega destrukcyjnemu naruszeniu, nie jest w stanie stworzyć systemu scalającego rzeczywistość lub prowadzącego do uporządkowania i ogarnięcia obrazu otaczającego świata. G. Genette twierdzi, że „(...) człowiek współczesny przeżywa swoje trwanie w poczuciu «lęku», swoją wewnętrzność poprzez obsesję i mdłości, skazany na «absurd» i rozdarcie, szuka ukojenia, rzutując swe myślenie na otaczające rzeczy, wykreślając płaszczyzny i figury, które od przestrzeni geometrów zapożyczają nieco trwałości i stabilności”¹¹⁹. W podobny sposób odczuwa i przeżywa nieuniknione zachwianie harmonii bytu bohater poezji Pawłowa. Jednostka, odwołując się do możliwości obrazu poetyckiego, usiłuje określić przestrzeń egzystencji, skupiając się przede wszystkim na sprecyzowaniu relacji „ja” – „przestrzeń”.

J. Sławiński, poddając badaniu przestrzeń w literaturze, stwierdza: „własną problematykę wnoszą rozważania nad kulturowymi wzorami doświadczenia przestrzeni i ich rolę w modelowaniu świata przedstawionego dzieł literackich. Wchodzą tu w grę takie – przykładowo – kwestie, jak: przestrzenne korelaty hierarchii społecznej, obszary «własne» i «cudze», powszednie i sakralne, związane z praktyką społeczną i odpowiadające bezruchowi lub fantasmagoryjnym aspiracjom, przestrzenie obrony i przestrzenie podboju; ustalone waloryzacje moralne, światopoglądowe lub estetyczne miejsc, kierunków, stron świata, krain – tłumaczące się na gruncie mitologii, religii, ideologii społecznych. (...) Po-

¹¹⁷ Zob. B. Morzyńska-Wrzošek, „Zawsze byłam tu...”. *Kreacja czasu i przestrzeni w liryce Haliny Poświatowskiej*, Universitas, Kraków 2004, s. 101.

¹¹⁸ E. Cassirer, *Esej o człowieku. Wstęp do filozofii kultury*, przeł. A. Staniewska, Wydawnictwo Czytelnik, Warszawa 1971, s. 114.

¹¹⁹ G. Genette, *Przestrzeń i język*, przeł. A.W. Labuda, „Pamiętnik Literacki” 1976, nr 1, s. 231.

etyckie czy narracyjne utrwalenia kulturowych wzorów doświadczania przestrzeni znajdują się w długim szeregu świadectw z tego punktu widzenia analogicznych, żeby wymienić tylko opisy geograficzne, teksty historyczne czy traktaty teologiczne¹²⁰. Można odnieść wrażenie, że ta perspektywa wglądu, zakładająca obecność kulturowo-społecznych wzorów doświadczania przestrzeni, jest właściwsza w momencie analizy twórczości bułgarskiego poety. Ocena intymnej przestrzeni własnej egzystencji to jednej z etapów formułowania przez podmiot mówiący odpowiedzi na pytanie – „kim jestem?”. Jednak obok obszaru osobistego dla bohatera poezji nie bez znaczenia pozostaje także układ przestrzeni zewnętrznej – nazwijmy ją „ojczyźnianą”, która po drugiej wojnie światowej, ze względu na obecność ideologii komunistycznej, w drastyczny sposób została nie tylko zdeformowana i zdegradowana, lecz także dramatycznie w stosunku do tradycji zredefiniowana.

Na płaszczyźnie literatury/sztuki „nowy”, powojenny projekt zakładał przede wszystkim jednoznaczne odrzucenie dorobku minionych pokoleń. Z szczególną wrogością zakwestionowano tradycję najbliższą, międzywojenną, budowaną z wielkim pietyzmem przez takich twórców jak choćby Geo Milew, Anton Straszimirov, Nikoła Furnadzew czy Elizaweta Bagriana. Nie dziwi więc fakt, że wszelkie niezrozumiałe deformacje nie pozostają bez echa. Świadomość zagrożenia, wynikająca z drastycznego ograniczania przestrzeni wolności fizycznej i psychicznej człowieka, skutkuje kryzysem tożsamości oraz wywołuje głos poetyckiego sprzeciwu. Twórca jako jeden z nielicznych dostrzega, że deformacja przestrzeni ojczyźnianej powoduje szybko postępujący proces rozbijania naturalnych więzi międzyludzkich. W tej sytuacji Pawłow będzie budował przestrzeń poetycką, obnażając powszechnie skrywane, a niezrozumiałe dla społeczeństwa patologie. Komentując w liryce zaskakujące, nieumotywowane transformacje ideowe, twórca rozpoznaje i demaskuje nowo powstałe mity służące utrwalaniu i umacnianiu ideologii totalitarnej, naruszające kruchą, ale dotychczas bezpieczną przestrzeń egzystencji człowieka.

Rozważając istotną dla ubiegłego wieku kwestię ograniczania przestrzeni egzystencji człowieka poeta udowadnia, że w istocie chodzi o jedno z niejawnych założeń państwa totalitarnego. Dla osiągnięcia owego celu stosowano kontrolę nad wszelkimi sferami życia człowieka. Z tego względu na pozór nieznaczące i błahe, lecz przymusowe uczestnictwo w zebraniach, wiecach czy pochodach w rzeczywistości prowadziło do zakwestionowania autonomii jednostki. Poeta dąży do zdemaskowania najpierw starannie ukrywanego, a z czasem niemaskowanego celu represyjnych procedur władzy, odkrywając mechanizm jej działania.

Wgląd i ocena intymnej przestrzeni własnej egzystencji staje się probierzem stanu jednostki. Poeta nie kryje, że niezawiniona banicja środowiskowa, na jaką

¹²⁰ J. Sławiński, *Przestrzeń w literaturze*, [w:]: *Przestrzeń i literatura*, (red.) M. Głowiński i A. Okopień-Sławińska, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1987, s. 175.

decyduje się w tych okolicznościach, nadaje przestrzeni egzystencji znamiona nieogarnionego chaosu. Drastyczne ograniczenie przestrzeni wolności osobistej i twórczej szybko przynosi poczucie izolacji, zamknięcia i ubezwłasnowolnienia. Znana i często powracająca u Pawłowa ironia poetycka, wbrew oczekiwaniu, nie spełnia już tutaj swojej funkcji rozbrajającej czy łagodzącej dramatyzm. Wprost przeciwnie, raczej potęguje tragizm jednostki. Zdezorganizowana przestrzeń egzystencji ewokuje niekontrolowane stany psychicznego rozdarcia i wewnętrznych sprzeczności. Rodząca się myśl o rezygnacji i odrzuceniu czy wręcz zdradzie uznawanych wartości dla przywrócenia komfortu życia jest niezwykle kusząca, ale jednocześnie obarczona ogromnym poczuciem wstydu i winy. Literacki zapis walki o zachowanie godności naznaczony niepewnością czy też w skrajnej sytuacji skutkującej możliwością własnego upadku poeta nazywa „tragicznym kręgiem”. Czy istnieje sposób, aby z owego klinczu udało się nie tylko wyzwolić, ale również go unicestwić? To retoryczne pytanie jest podstawą poetyckich rozważań skupionych wokół szeroko rozumianej kategorii przestrzeni jako elementu fundamentalnego dla egzystencji człowieka.

III.1. Ojczyzna

Bohater poezji Pawłowa to jednostka, którą charakteryzuje naturalne poczucie przynależności do narodu, którego społeczność jest związana między innymi wspólną przeszłością historyczną. Zatem definiowanie własnej tożsamości pozostaje w ścisłym związku nie tylko z rozpoznaniem osobistej przestrzeni życiowej, ale także układu i struktury przestrzeni ojczyźnianej. Status i realia ojczyzny-Bułgarii mają w procesie samoidentyfikacji prymarne znaczenie. Dlatego sygnały zaniepokojenia losem własnego narodu, wobec ekspansji totalitaryzmu po 1944 roku, muszą znaleźć swój artystyczny wyraz:

България 13

Тринадесет века –
тринадесет братя.
Най-младият –
Отцеубиец.

Bulgaria 13

Trzynaście wieków –
trzynastu braci.
Najmłodszy –
Ojacobójca¹²¹.

(*България 13*, [w:] *Азонио сладка*, s. 29)

Zaprezentowany powyżej utwór Pawłowa należy do tych tekstów, które jasno sprecyzowanym tytułem wskazują na tematykę związaną bezpośrednio z przestrzenią własnej ojczyzny. Zwraca uwagę fakt, że ogranicza się jej opis do

¹²¹ K. Pawłow, *Bulgaria 13*, przeł. C. Juda, „Dekada Literacka” 2000, nr 9/10, s. 11.

zaledwie czterech ascetycznie krótkich wersów. Utwór charakteryzuje niezwykła w tego typu wypowiedzi oszczędność słowa, maksymalne odarcie języka z wszelkich upiększeń poetyckich oraz lapidarność. Po lekturze wiersza nasuwa się podstawowe pytanie. Może ono brzmieć: czyżby trzynaście wieków państwowości bułgarskiej nie obfitowało w fakty godne odnotowania? Jednak celowe ograniczenie formy utworu prowokuje do rozważenia kolejnej kwestii, dotyczącej intencji, jakie kryje ów „rzeczowy” komunikat poetycki. Pozornie zdawkowo rzucana uwaga, obfitująca w zasadnicze i ważne treści, była w porządku powojennej liryki bułgarskiej znakiem bardzo istotnym.

Rok 1981 był czasem wielkich obchodów powstania państwa bułgarskiego. Jubileusz tysiąca trzystu lat, które upłynęły do momentu utworzenia przez chana Asparucha pierwszego carstwa bułgarskiego w 681 roku, dał asumpt do świętowania powszechnego, oficjalnego i osobistego. Okrąglą rocznice odnotowano wieloma spektakularnymi wydarzeniami kulturalnymi. Z inicjatywy ówczesnej minister kultury, Ludmiły Żiwkowej – córki I sekretarza KPB Todora Żiwkova, wzniesiono w Sofii Narodowy Pałac Kultury im. Ludmiły Żiwkowej (Народен дворец на култура „Людмила Живкова”) – monumentalny koncertowo-konferencyjny kompleks architektoniczny. Uznano, że okazały plac przed pałacem będzie idealnym miejscem do zaprojektowanego ściśle według socrealistycznych wzorców pomnika o nazwie *1300 lat Bułgarii (1300 години България)*. W podobny sposób uczczono rocznicę także w innych miastach. Dla przykładu na wzgórzu Szumensko Płato wzniesiono monumentalny pomnik *Създатели на българската държава (Założycieli Państwa Bułgarskiego)*, przedstawiający najważniejsze momenty z historii pierwszego carstwa bułgarskiego – od chana Asparucha do cara Simeona. Jubileuszowy rok fetowano także pod znakiem organizacji wielu festiwali. Z inicjatywy Ludmiły Żiwkowej w 1981 roku Bułgaria była gospodarzem Międzynarodowego Dziecięcego Festiwalu Folklorystycznego, ale warto wspomnieć także o Festiwalu Narodów w Sofii. Środowisko filmowców odnotowało rocznicę premierą epiki historycznej *Mistrz z Bojany (Боянският майстор)*, obrazu osnutego wokół fikcyjnej historii powstania fresków w 1259 roku w cerkwi Bojańskiej. Prężność życia kulturalnego podkreślano faktem oddania do użytku szeregu bibliotek, otwarcia licznych muzeów oraz galerii, a także inicjatywą odrestaurowania kilku zabytków historycznych (np. w 1981 ukończono restaurację twierdzy Carevec w Wielkim Tyrnowie). Ówczesna władza dążyła do hucznego i spektakularnego odnotowania ważnej dla Bułgarów rocznicy. Jednak powszechny w tym okresie kicz przesłonił zorganizowanie szczerzej, autentycznej refleksji, dotyczącej wielowiekowej historii narodu w konfrontacji z wydarzeniami pierwszej połowy XX wieku.

Wspomniany utwór *Bulgaria 13* można odebrać jako rodzaj poetyckiej refleksji dotyczącej obchodzonej rocznicy. Dominuje w nim zdecydowana negacja sztucznego patosu oraz beztreściowości powszechnego świętowania. Funkcjonowanie w układzie nadkontroli społecznej prowadzi liryczne „ja” do stanu cza-

sowego wyobcowania z porządku historyczno-społecznego. Podmiot mówiący zostaje skazany na tak zwaną „samotność moralną”¹²², charakteryzującą się degradacją więzi z wartościami, symbolami i wzorami narodowymi.

Współczesna myśl humanistyczna na różne sposoby zmagająca się z problemem rozliczenia komunistycznej przeszłości. S. Iwanicki pisze: „perspektywa kilkunastu lat od upadku reżimów w krajach Europy Środkowej i Wschodniej, naznaczona wolnością osobistą, demokracją, pluralizmem oraz suwerennością państwową udowadnia, że ocena przeszłości oraz sposoby prawnego i politycznego rozliczenia się z nią nie zostały dotąd jednoznacznie rozstrzygnięte i prawdopodobnie nie nastąpi to w bliskiej przyszłości”¹²³. Miniony okres, wobec którego literatura nie pozostawała obojętna, doczekał się wielu komentarzy, opracowań, artykułów publicystycznych, studiów naukowych itp. Z realiów bułgarskich warto przywołać wspomiane już legendarne *Задочни репортажи за България* (*Zaoczne reportaże o Bułgarii*) Georgiego Markowa, w których autor z perspektywy emigracyjnej daje świadectwo prawdzie o tym, jak w istocie urządzana była przestrzeń ojczyzniana za „żelazną kurtyną”. Podobną funkcję spełniała książka banity Asena Ignatowa *Психология на комунизма* (*Psychologia komunizmu*), wydana na obczyźnie w 1985 roku:

Zło jest elementem strukturalnym, immanentnym w systemie komunistycznym. W sferze kultury dochodzi do anachronicznych ograniczeń, nabierających znamion absurdu¹²⁴.

Diagnoza Pawłowa, chociaż nie wyrażona wprost, oznacza, że poeta podzielał obawy Igantowa oraz wskazywał na podobny sposób rozumienia i odbioru powojennych zmian przez obu twórców. Wrażliwi kontestatorzy działań władzy czuli się odpowiedzialni za świadczenie prawdzie oraz nie uciekali przed koniecznością lansowania postaw krytycznych. Nieobojętni wobec dokonujących się naocznie obserwowanych zmian, niepogodzeni z realiami beerelowskiej epoki podnosili głos sprzeciwu.

Społeczeństwo bułgarskie, zmagające się z kolejnymi historycznymi tragediami – wielowiekowym jarzmem tureckim, katastrofami regionalnych i kontynentalnych wojen XX-wiecznych, po zakończeniu II wojny światowej zmuszone było zmagać się z problemami „budowania” republiki ludowej. Oszczędna w słowach, niezwykle pesymistyczna, by nie stwierdzić ponura refleksja Pawłowa mówi o tragicznej prawdzie tamtego okresu. W świecie odwróconych wartości następuje zerwanie więzi międzyludzkich. Totalitaryzm, jak twierdzi J. Tischner, oznacza nie tylko, że władza obejmuje kontrolę nad całością życia społecznego, ale przede wszystkim to, iż „wkracza w intymność człowieka, w której mają natu-

¹²² E. Fromm, op. cit., s. 35.

¹²³ S. Iwanicki, *Przedmowa*, [w:] *Rok 1989, Nowa Polska, odmieniona Europa*, (red.) A. Kojder, M. Gumowski, M. Karpiński, Instytut Lecha Wałęsy, Warszawa 1999, s. 9.

¹²⁴ A. Игнатов, *Психология на комунизма*, Аргес, София 1991, s. 161.

ralną podstawę więzi z najbliższymi”¹²⁵. Młode pokolenie, wychowane w państwie, którego system norm oparty jest na wątpliwych zasadach moralnych, staje się oprawcą i katem własnych ojców.

W analizowanym utworze Pawłow nawiązuje otwarcie do sztucznych i absurdalnych pomysłów, wprowadzanych w życie na potrzeby ideologii. We wspomnianym okresie na godle Ludowej Republiki Bułgarii umieszczono daty 681–1944. Nikoła Georgiew stwierdza: „złotymi czcionkami wypisane są lata założenia państwa bułgarskiego i zwycięstwa socjalistycznej rewolucji w Bułgarii”¹²⁶. Należałoby uznać, że w tym przypadku nachalna i nierozumna propaganda sięgnęła absurdu. Trudno zrozumieć, dlaczego w ten sposób zestawiono owe daty, ale właśnie takie ramy wyznaczono wspomnianemu okresowi. Georgiew ironicznie demystyfikuje kombinację cyfr: „odkąd ludzie nauczyli się odnotowywać daty urodzin i śmierci połączenie «681–1944» dla wszystkich i wszędzie znaczy «urodzony w 681 roku i zmarły w 1944»”¹²⁷. W tej sytuacji Pawłow ma rację stwierdzając, że zamachu na ojczyźnie dokonują jej synowie. Niedostatek jasnych norm etycznych skutkuje więc poczuciem tragizmu i absurdu przestrzeni egzystencji, co w ocenie poety jest faktem skrajnie upokarzającym. Boleśnie odczuwają go zwłaszcza intelektualści, którzy starają się uchronić własne osobowości przez zawłaszczeniem jej przez ówczesną propagandę. Ascetyzm środków wyrazu oraz trzeźwość wypowiedzi poetyckiej wskazuje na silny wewnętrzny imperatyw walki ze złudzeniami – uzurpacjami ideologicznymi. Nie ma oczywistej recepty porządkującej zdeformowaną przestrzeń. Utwór znakomicie uzupełnia i podsumowuje jedna z wypowiedzi poety: „być może będą potrzebne wieki, aby odbudować zwykłe ludzkie normy, czyli to, co nazywamy humanizmem, ludzką moralnością”¹²⁸.

Pojawiają się następne obrazy, które pośrednio lub bezpośrednio stanowią wyraz doświadczania przestrzeni w aspekcie kulturowo-społecznym. Jako przykład może posłużyć choćby następujący wiersz:

Крах на митологията

Ранени девойки и юноши
се миеха в горските извори.
Кръвта им прогони русалките,
преди да пропеят петлите.
Побягнаха голи русалките.
И скриха се бели и приказни,
в обятията на стражарите.

Krach mitologii

Zranieni dziewczęta i młodzieńcy
obmywali się przy leśnych źródłach.
Nim zapały koguty,
Ich krew zatrwożyła rusalki.
Nagie rusalki uciekły.
Śnieżnobiałe i bajecznie piękne skryły się
w objęciach strażników.

¹²⁵ J. Tischner, *Spór o istnienie człowieka*, Znak, Kraków 1998, s. 58.

¹²⁶ N. Georgiew, *Za fasadą Godła*, przeł. C. Juda, „Dekada Literacka” 2000, op. cit., s. 1.

¹²⁷ Ibidem, s. 10.

¹²⁸ K. Павлов, *Записки*, op. cit., s. 61.

Девойки и юноши срещнаха
с прегракнала песен куршумите.
А онзи юнак що бозаел там
петнадесет, двадесет, тридесет...
не помня годините вече,
умря върху сухата цицка
на своята предана майка.

Dziewczęta i młodzieńcy powitali
zdlawioną pieśnią łożwane kule.
A junak, ów karmiony
piętnaście, dwadzieścia, trzydzieści...
już nie pamiętam ile lat,
nie przetrwał przy suchej piersi
swojej oddanej matki.

(Крах на митологията, [w:] *Стари неща*, s. 28)

Utwór pod względem tematycznym i formalnym po raz kolejny nawiązuje do wzorów repertuaru południowosłowiańskiej pieśni ludowej. Obraz urodzinych młodzieńców-junaków i bajecznie pięknych dziewcząt spotykających się przy leśnych źródłach jest również stosunkowo frekwencyjny w folklorze bułgarskim. Podobnie jak motyw niezemskich rusalek – zwanych także boginkami wodnymi, znany z mitologicznych ludowych opowieści (a uobecnionych w romantycznym paradygmacie literatury bułgarskiej). Postać junaka z drugiej strofy utworu został zaczerpnięty ze znanej bajki ludowej pod tytułem *Юнакът, що бозал двацет и пет години*¹²⁹ (*Junak, który ssal pierś dwadzieścia pięć lat*). Znamienną cechą wiersza Pawłowa jest fakt, że nawiązania intertekstualne w znaczący sposób deformują pierwotne obrazy ludowe. Rewidują także odrodzeniową i modernistyczną praktykę literacką, która idealizując twórczość folklorystyczną, wykorzystywała mity, symbole oraz motywy ludowe dla potrzeb ideowych – kształtowania i umacniania ducha narodowego¹³⁰.

Podmiot liryczny świadomie burzy ład i harmonię świata natury, który tylko pozornie zachowuje cechy znanej ludowej idyllicznej przestrzeni. Niedwuznaczne sygnały wprowadzają specyficzny nieład w kreowaną rzeczywistość oraz budują nastrój lęku u odbiorcy tekstu. Baśniowe postaci dziewcząt i młodzieńców dosięgają kule wroga. Źródlane wody górskich potoków spływają ich krwią. Czerwień wody odstrasza nagie rusalki, które paradoksalnie szukają schronienia w objęciach strażników. Młody junak umiera przy pozbawionej pokarmu piersi oddanej mu matki.

Obecność postaci junaka stanowi oczywiście nawiązanie do kanonicznej ballady bułgarskiego romantyzmu *Хаджи Димитър* (*Hadzi Dimityr*) Christo Botewa¹³¹. Podmiot liryczny w XIX-wiecznym obrazie poetyckim przywołuje w zmitologizowanej formie postać bojownika Hadzi Dimityry, oddającego swoje życie w walce wyzwolenczej. Chociaż utwór ukazuje moment nieuchronnej i odartej

¹²⁹ *Българско народно творчество в дванадесет тома*, (ред.) М. Арнаудов, И. Бурин, и други, т. 9, Български писател, София 1963, s. 233.

¹³⁰ Za przykład mogą posłużyć: kanoniczna ballada bułgarskiego romantyzmu Christo Botewa (*Хаджи Димитър*, 1873; *Hadzi Dimityr*) lub inne jego utwory (*На прощаване*, 1868; *На pożegnanie*; *Хайдутти*, 1871; *Hajdusy*), a także tomu Petko Raczewa Sławejkowa (*Изворът на белоногата*, 1873; *Źródło białonóżki*), Penczo Raczewa Sławejkowa (*Книга на песните*, 1917; *Księga pieśni*), Geo Milewa (*Иконите спят*, 1922; *Śpiące ikony*).

¹³¹ Х. Ботев, *Избрани творби*, Български писател, София 1973, s. 53–54.

z heroizmu (nie na polu bitwy, lecz samotnie na leśnej polanie) śmierci bohatera, to jednak liryczne „ja” dąży do zaakcentowania idei nieśmiertelności jednostki, której przegrana w sensie fizycznym staje się jednocześnie zwycięstwem w sensie moralnym – „On żyje, on żyje tam na Bałkanie!”¹³². Jak twierdzi Georgiew¹³³, walka pomiędzy życiem a śmiercią w wierszu Botewa, w niezwyklej scenerii dnia i nocy, w obecności niezmiernych rusałek, dzikich zwierząt, będących jedynymi świadkami wydarzenia, zdaje się trwać nieprzerwanie do dzisiaj. Samotna śmierć junaka, porzucona broń, złamana szabla, głęboka rana, z której obficie sączy się krew, mogą świadczyć o niemocy i słabości, jednak obraz poetycki chciałby przekazać prawdę o niepodważalnym zwycięstwie umierającego, ale jednak wyzwolonego i wolnego człowieka.

U Pawłowa młody junak zdaje się być skazany na haniebną śmierć. Podmiot liryczny zdecydowanie unika estetyzowania momentu odejścia jednostki czy też przenoszenia zdarzenia w sferę ontologii. Status współczesności, której dojmująco brakuje etyki moralnej, zostaje wymownie zobrazowana postacią oddanej matki, nie będącej w stanie wypełnić swojej naturalnej powinności. Jak głosi tytuł utworu – następuje krach starej mitologii, której ważnym elementem była, między innymi, idealizacja przestrzeni egzystencji czy też harmonijna koegzystencja świata ludzkiego i świata natury. Powstające na bieżąco nowe mity tylko pozornie bazują na pastoralności i idylli. W rzeczywistości dominuje przemoc, obrazy krwi, śmierci i wszechogarniającego strachu. Odwołując się do G. Tihanowa, można przyjąć, że Pawłow przekazuje prawdę o świecie, w którym „życie nie jest już życiem w majestatycznej przestrzeni społecznych ideałów i historycznych perspektyw”¹³⁴. Wiara w wartości absolutne nie wytrzymuje konfrontacji z rzeczywistością. Podmiot liryczny zdaje sobie sprawę, że wysiłek znanej tradycji literackiej „estetyzacji” przestrzeni człowieka we współczesnym świecie nie zamieni go w prawdziwe, godne jednostki środowisko.

Kolejną oczywistą aluzję do nowobudowanej przestrzeni ojczyznianej wraz z rewizją pojęcia „bułgarskości” możemy odnaleźć w utworze:

Българо-вавилонско стихотворение

Майстор Маноле,
Аз
ще построя една висока кула.
Много висока кула.
Най-високата кула!

Bułgarsko-Babiloński wiersz

Mistrzu Manole,
Ja
zbuduję wieżę wysoką.
Bardzo wysoką wieżę.
Najwyższą wieżę!

¹³² Ibidem, s. 53.

¹³³ Н. Горгиев, *Ботевата балада Хаджи Димитър (опит за разбор)*, „Литературна Мисъл” 1974, бр. 4, s. 115–137.

¹³⁴ G. Tihanow, *Literatura emigracyjna a wewnątrz krajowy proces literacki. Uwagi o bułgarskim postmodernizmie*, przeł. A. Cimała, [w:] *Postmodernizm w literaturze krajów Europy Środkowo-Wschodniej*, (red.) H. Janaszek-Ivaničkova, D. Fokkema, Wydawnictwo Śląsk, Katowice 1993, s. 157–158.

От върха ѝ
с Бог ще разговарям
и ще се надпявам с космонавтите.
За да бъде вечна
и неразрушима,
в нейните основи ще зазидам –
сянката на моята жена,
сянката на твоята жена,
сенките на майките ни,
сенките на нашите деца...

Нужни са ми сенките на цялото човечество!

Майсторе,
ела да чиракуваш!

Z wierzchołka jej
Z Bogiem rozmawiać będę
i z kosmonautami w śpiewie
prześcigać się będę.
A po to, by wieczna była
i niewzruszona,
w jej fundamenty wmuruję –
cień mojej żony,
cień twojej żony,
cienie naszych matek,
cienie naszych dzieci...
Potrzebne są cienie całej ludzkości!

Mistrzu,
ucz się ode mnie!¹³⁵

(Българо-вавилонско стихотворение, [w:] *Стихове*, s. 21–22)

Podmiot liryczny transponuje ludową opowieść o mistrzu Manole, którą można odnaleźć w jednym z wariantów pieśni pod tytułem *Вградена невеста*¹³⁶ (*Wmurowana panna młoda*). W wersji pierwotnej mistrz Manoł, uznany rzemieślnik i budowniczy, jest jednym z trzech braci, którym powierza się zadanie wzniesienia – w zależności od wariantu pieśni – wieży, miasta lub muru obronnego. Jednak sprostanie temu zadaniu okazuje się w praktyce niewykonalne, ponieważ każdej nocy stawiana budowla ulega zniszczeniu. W związku z tym bracia postanawiają przekuć w czyn stary obyczaj ludowy, który nakazuje wmurowanie w nowo powstałą budowlę cienia kobiety. Dokonanie rytuału ma zapewnić konstrukcji stabilność, niezniszczalność oraz wieczność. Podstęp braci Manoła, którzy uprzedzają swoje żony o mającym się dokonać rytuale i zabraniają im pojawić się na placu budowy, nim trafi tam małżonka mistrza, sprawia, że to właśnie ona staje się ofiarą wmurowania. Manoł, pomimo wielkiego bólu z powodu straty ukochanej, musi pogodzić się z losem. Dręczony wyrzutami sumienia, lecz z pokorą przyjmujący zasadność rytuału, mistrz w finale pieśni prowadzi tragiczny dialog-pożegnanie ze swoją żoną i dokonuje aktu wmurowania.

W wierszu Pawłowa mistrz Manoł zostaje pozbawiony atrybutu pierwszeństwa w wykonywanym zawodzie. Jego osobowość przyćmiewa pojawienie się nowego bohatera-rzemieślnika – to podmiot liryczny i jednocześnie bohater analizowanego utworu, który bez wahania, z uzurpatorskim zacięciem, gra rolę profesjonalisty. Osobowość jednostki charakteryzuje silna motywacja czynu, niezachwiana wiara w możliwości twórcze, a także wewnętrzne pragnienie dominacji. W przestrzeni egzystencji podmiotu mówiącego znaczącym elementem jest budowana wieża.

¹³⁵ K. Pawłow, *Bułgarsko-Babiloński wiersz*, przeł. Wanda Medyńska, [w:] *Antologia współczesnej poezji bułgarskiej*, op. cit., s. 147–148.

¹³⁶ *Българско народно творчество в дванадесет тома*, op. cit., s. 317.

Wzorowana na starotestamentowej budowli, według zamierzeń konstruktora ma być przede wszystkim najwyższa, niezniszczalna i wieczna. Można przyjąć za Mircea Eliadem, że „w najróżniejszych kontekstach kulturowych odnajdujemy zawsze ten sam schemat kosmologiczny (...); osiedlanie się na jakimś terytorium w jakiejś okolicy jest równoznaczne z położeniem podwalin świata”¹³⁷. Bohater utworu przypomina złego demiurga, a podwalinami kreowanej rzeczywistości stają się: zapalczliwość, zachłanność i nienawiść. Wylaniające się z wypowiedzi przywiązanie do zła budzi grozę i strach. Dla quasi-budowniczego nie liczą się środki, lecz osiągnięcie zakładanego celu. Wymowna i zatrważająca jest także zgoda bohatera na krzywdę najbliższych, ale przede wszystkim tych najbardziej bezbronnych: własnych dzieci, żony czy pozostałych kobiet. Chęć rozmowy z Bogiem czy konkurowania z kosmonautami to przejaw doskonałego odnalezienia się w obranej roli. Pragnienie zdobycia rzeczy nieosiągalnych wskazuje także na skrajną pychę. Warto zwrócić uwagę, że wymowa tekstu ma charakter parodystyczny i dąży do zdemaskowania beztreściowości propagandowych haseł. Zapalczywy budowniczy jest uwiedziony chwytliwymi, nie mającymi w rzeczywistości pokrycia hasłami – „do zdobycia mamy cały świat”, „dążymy do świetlanej przyszłości”, „proletariusze wszystkich krajów, łączcie się”, „zaangażowaniem i ofiarnością budujemy lepszą przyszłość ojczyzny”.

Warto także zwrócić uwagę na grę językową w konstrukcji tytułu analizowanego wiersza, który okazuje się modyfikacją związku wyrazowego „вавилонско стълпотворение”, oznaczającego niepokój, zamęt, pomieszanie języków czy konfuzję. Poeta proponuje wyrażenie bliskie brzmieniowo: „Българо-вавилонско стихотворение”, czyli „Bułgarsko-Babiloński wiersz” i tym samym wprowadza w kreowany obraz koloryt rodzimości, lecz także udowadnia po raz kolejny upodobanie do ironii poetyckiej.

Pawłow udowadnia, że tradycyjne modele przestrzeni egzystencji, których potrzebuje jednostka dla zachowania własnej tożsamości, ulegają destrukcji. Nowe elementy rzeczywistości w zasadniczy sposób ingerują w charakter i „jakość” bytowania człowieka, wzbudzając nielimitowaną dozę strachu wobec nieznanych dotychczas deformacji.

III.2. Zebrania, wiece, mityngi

Zmiany w państwie bułgarskim po 1944 roku wielokrotnie przybierały charakter absurdałno-groteskowy. Perspektywa schyłku wieku umożliwia jednak dokonywanie sugestywnych rozrachunków z totalitaryzmem. C. Juda, badając kulturę i literaturę bułgarską okresu BRL-u, tak komentuje stan świadomości ludzi żyjących w minionej epoce:

¹³⁷ M. Eliade, *Sacrum. Mit. Historia*, przeł. A. Tatarkiewicz, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1974, s. 74.

Głuchy, ale posłuszny Bułgar z niespotykaną w innych krajach socjalistycznych pokorą i cierpliwością ćwiczył cnoty wzorowego obywatela BRL-u. Nie spiskował, nie buntował się, a nawet nie dziwił, że jego egzystencja ma jak najdosłowniej ograniczony wymiar. Choć dziś trudno to sobie wyobrazić, iż społeczeństwo bułgarskie w takim stopniu udało się pozbawić zdolności deszyfrowania intencji władzy, że większość ludzi uwierzyła w zbawienną moc działania państwa, którego przestrzeń fizyczna i ta umownie określana mianem duchowej miała doskonały kształt formy zamkniętej¹³⁸.

Ograniczenie wolności człowieka oraz przestrzeni jego egzystencji wiązało się z głównym założeniem systemu – pełnym podporządkowaniem społeczeństwa działaniom władzy. Totalitaryzm wytworzył na własny użytek szereg środków, które pomagały osiągać kontrolę nad wszelkimi dziedzinami życia i tym samym zacieśniać przestrzeń swobody jednostki. I tak na przykład unifikacja w sferze kultury polegała na narzuceniu zideologizowanego modelu rodzimego, który w tym okresie stał się jedynym obowiązującym wzorcem twórczym. Wobec drastycznego ograniczania przestrzeni ojczyźnianej nie tylko fizycznej, ale przede wszystkim duchowej wypowiedali swój zdecydowany sprzeciw niezależni artyści¹³⁹. Okazało się, że absurdalna przestrzeń, w której wzajemnie przenikają się realność i iluzja, dobro i zło, kłamstwo i prawda, ograniczając sferę swobód jednostki, nie wywołała żadnego protestu ze strony przeciętnego obywatela, który wydawał się pogodzony i nieczuły na wszelkie manipulacje ze strony władzy. Bułgarski socjolog Georgi Fotew określa ten stan terminem – „opakowane” społeczeństwo¹⁴⁰.

Zacieśniając obszar swobód ideologia komunistyczna tworzyła na własny użytek mity. Według J. Łukasiewicza w okresie wzmożonej ideologizacji proces mitologizowania rzeczywistości szybko pozwalał się zorientować, gdzie jest świat wstecznictwa, a gdzie świat postępu¹⁴¹. Konformiści z łatwością godzili się na nową zrytualizowaną rzeczywistość, w której naczelne miejsce zajęli wszechwładni herosi-sekretarze oraz czczony komitet centralny. Nie bez znaczenia pozostaje fakt, że ludzi akceptujących i pełniących przez mit rolę ogarniało poczucie egzystencji w sakralizowanej, bezpiecznej przestrzeni¹⁴². W opinii Łukasiewicza konsekwentnie każda sakralizowana przestrzeń powinna zawierać swoje święte miejsce. W przypadku mitu komunistycznego było to zebranie. Literatura socrealistyczna żywo reagowała na potrzeby indoktrynacji, więc zebranie stało się z czasem jej ulubionym tematem.

¹³⁸ C. Juda, *Pod znakiem BRL-u...*, op. cit., s. 45.

¹³⁹ Ibidem, s. 200.

¹⁴⁰ Г. Фотев, *Другият етнос*, София 1994, s. 64, cyt. za: C. Juda, *Emigracyjne biografie bułgarskich pisarzy – ucieczka czy exodus z konieczności*, [w:] *Z polskich studiów slawistycznych*, (red.) H. Dalewska-Greń, J. Rusek, J. Siatkowski, seria IX, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1998, s. 199.

¹⁴¹ J. Łukasiewicz, *Mitologie socrealizmu*, „Odra” 1996, nr 11, s. 40.

¹⁴² Ibidem, s. 41.

Na kartach powieści Błagi Dimitrowej *Отклонение*¹⁴³ (*Objazd*) odnajdujemy szczegółowy opis typowego studenckiego zebrania. Choć tekst utworu wielokrotnie bywa nazywany „odwilżowym”, to nie przynosi jednak pełnego rozrachunku z minioną epoką. Raczej robi wrażenie obrazu niepełnego i świadomie autocenzurowanego. Pozwala jednak prześledzić mechanizm działania wielu „obrzędów”, w tym także wspomnianego zebrania – tutaj dotyczącego środowiska studenckiego, oraz rozszyfrować ich funkcję w omawianym okresie. Narrator powieści – dojrzała kobieta – wraca wspomnieniami do czasów młodości, wpływającej w aurze szczodrze kraszanej hasłami budowania „nowego ustroju”. Dorastający ludzie, inspirowani tworzonymi na każdą okazję sloganami propagandowymi, wierzyli w budowę „nowej” moralności, „nowej” nauki, „nowej” sztuki, „nowej” rodziny czy „nowego” społeczeństwa. Sprzyjało temu na przykład organizowanie niekończących się zebrań, w których trakcie brutalnie naruszano sferę intymności człowieka. Jak pisze Łukasiewicz: „inicjatorzy spotkań aspirowali do roli sędziów rozstrzygających osobiste problemy, demaskowali wrogów, zmuszali do dokonywania publicznych spowiedzi-samokrytyk, co w niektórych przypadkach skutkowało dramatycznymi wyborami”¹⁴⁴. Dla pary głównych bohaterów powieści Dimitrowej zebranie stało się niezwykłym elementem życia studenckiego. Wyrok skazujący sądu koleżeńskiego w zasadniczy sposób wpłynął na wybory życiowe oraz późniejsze losy młodych ludzi. Okazało się, że jednostka nie może się wyzwolić spod stałej kontroli i obserwacji władzy, zostając tym samym pozbawiona intymności. Ideologia zakładała jej bezwzględne uzależnienie, oznaczało to w przypadku powieściowym wymuszenie „stosownej”, pożądanej relacji intymnej oraz surową ocenę w razie niepodporządkowania się dyscyplinie i narzuconym schematom. Młodzi ludzie, patrząc na siebie oczyma grupy, nie mieli prawa decydować o własnym życiu. A więc rację ma Łukasiewicz, twierdząc, że w dobie totalitaryzmu poza „obrzędem” zebrania człowiek w swej prawdzie nie istnieje, dlatego „obrzęd” musi zostać rozciągnięty na całe życie¹⁴⁵.

Z kolei Markow w jednym ze swoich esejów, charakteryzując życie literackie w dobie komunizmu, dostrzega usilne dążenie Związku Pisarzy Bułgarskich – narzędzia propagandy i agitacji systemu – do zachowania pozorów prężności życia kulturalnego. W rzeczywistości zrzeszeni w organizacji środowiskowej, otrzymawszy czerwoną legitymację członkowską, nazywają samych siebie „literatami”, gdy tymczasem większość czasu spędzają na przeciągających się w nieskończoność rutynowych zebraniach¹⁴⁶. Tym samym charakter aktywności pseudotwórców nosi znamiona autokompromitacji, bylejakości i monotonii.

¹⁴³ Б. Димитрова, *Отклонение*, Български писател, София 1967.

¹⁴⁴ J. Łukasiewicz, op. cit., s. 41.

¹⁴⁵ Ibidem.

¹⁴⁶ zob. Г. Марков, *Задочни репортажи за България*, op. cit., s. 139–154.

Zebranie jako nierozłączny element życia w państwie zideologizowanym jest tematem interesującym i „inspirującym” dla literatury. Także Pawłow w swój indywidualny sposób decyduje się przyrzeć procederowi obowiązkowych spotkań.

Инцидент

Както си бяхме –
с прашни лица,
прашни дрехи
и прашни ръце, –
ние влязохме на събрание.

Ораторът влезе след нас.

Отначало ни беше криво
от умората и от грижите;
но увлечени от речта му,
всичко друго забравихме.

До един се разнежихме,
като чухме, че ние сме:
най-добрите,
най-честните,
най-щастливите,
най-героичните.

(...)
изведнъж изръкопляскахме.

Лошо стана:
прахът от ръцете ни,
от лицата ни
и от дрехите
полетя към трибуната.

Мина миг на мълчание.

И тогава ораторът,
като бършеше с кърпа лицето си,
се усмихна
и каза приятелски:
– Мийте си ръцете преди ръкопляскане!

(*Инцидент*, [w:] *Сатири*, s. 19–20)

Incydent

Tak jak staliśmy –
z zakurzonymi twarzami,
zakurzonymi ubraniami
i zakurzonymi rękoma –
weszliśmy na zebranie.

Orator wszedł za nami.

Na początku czuliśmy się nie najlepiej
ze zmęczenia i ze zmartwień;
ale jego mową uwiedzeni,
zapomnieliśmy o wszystkim.

Jak jeden mąż się wzruszyliśmy,
słyszając, że jesteśmy:
najlepsi,
najczcigodniejsi,
najszczęśliwsi,
wyjątkowo bohaterscy.

(...)
nagle zaczęliśmy klaskać.

Źle się stało;
kurz z naszych rąk
twarzy
i ubrań
uleciał na trybunę.

Nastał moment milczenia...

I wtedy orator,
wycierając chustką twarz,
uśmiechnął się
i po przyjacielsku powiedział
– Myjcie ręce, nim zaczniecie klaskać!

Wiersz przywołuje obraz typowego zebrania doby komunistycznej. Harmonogram dnia bliżej nieokreślonej grupy robotników otwiera praca, a kończy popołudniowa obowiązkowa obecność na zebraniu. Zakurzone twarze, ubrania

i ręce, rysujące się na twarzy zmęczenie i zmartwienie – tak podmiot liryczny charakteryzuje bohaterów wiersza. Zapewne powodowani inercją uczestniczą w niepowtarzalnym „spektaklu”, w którym główną rolę pełni orator. Przypominają owo „opakowane” społeczeństwo, zniewolone i niepodejmujące żadnych prób kontestacji systemu. Mówca doskonale zdaje sobie sprawę, jakie środki retoryczne pozwolą mu uwieść tłum. Audytorium słyszy słowa, na które ludzie czekają: gest pochwały, aprobaty i uznania, dowody wiary w szczerość intencji zebranych oraz „subtelna” sugestia o poczuciu szczęśliwości. Akcent pada na działania skutkujące diwinizacją bohaterów-robotników, których wypowiedane słowa przeobrażają w herosów.

Tłum, słysząc melodię pustych słów, zapomina o zmartwieniach, zmęczeniu i odpowiada gromkimi i szczerymi oklaskami. Nawet chwila konsternacji, z powodu kurzu ulatującego z zabrudzonych ubrań i rąk na trybunę, nie może zakłócić „serdecznej” atmosfery spotkania. Tym bardziej że orator doskonale wie, jaki rodzaj reakcji powinien nastąpić po momencie napiętej ciszy. Po przyjacielsku radzi, aby stosownie przygotować się do uczestnictwa we wspólnotowym rytuale – puentuje wydarzenie frazą nawiązującą do znanego hasła, zmieniając tylko stosownie jego zakończenie – i umyć ręce przed spodziewanymi brawami. Wyczuwalna groteska w tym utworze wymierzona zostaje przeciwko kreowanym mitom i ma spełnić tutaj przede wszystkim funkcję demaskującą.

Motyw zebrania odnajdujemy także w następującym utworze:

Адаптация

Бързо!
Трябва да отидем на площада,
на площада с мощните фонтани,
мощните фонтани, дето бликат
розови благоухания и бензаалдехид.
Трябва да сме точно в пет и тридесет.
Точно както е написано в поканата —
пет и половина!
(Кръговете очертаха тази нощ.
Видях ги.)
(...)
Кротка музика ще ни разтапя костите;
кротък глас ще ни подканя меко:
«Отпуснете се...
съвсем се отпуснете...»
Всеки в очертания си кръг ще крачи,
всеки кротки удари ще си самонася.
И разнежени до самоубийство,
миналите престъпления ще си разказваме,
Точно в центъра,
в самия център точно,

Adaptacja

Szybko!
Musimy pójść na plac,
na plac z potężnymi fontannami,
z potężnymi fontannami, co tryskają
różowymi wonnościami i benzynowym aldehydem.
Musimy być dokładnie o piątej trzydzieści.
Dokładnie tak jest napisane w zaproszeniu –
o pół do szóstej!
(Tej nocy rysowali koła.
Sam widziałem.)
(...)
Czuła muzyka rozmiękczy nam kości;
czuły głos będzie zachęcał miękko:
«Odprężcie się...
całkiem się odprężcie...»
Każdy będzie kroczył w zakreślonym kole,
każdy będzie sam sobie czule wymierzał ciosy.
I z rozkliwienia bliscy samobójstwu,
będziemy opowiadać sobie o minionych zbrodniach.
Dokładnie w centrum,
dokładnie w samym centrum,

девствени девойки в бели туники
 ще танцуват, скъпа, ще танцуват
 като символи на очищение.
 След това ще се окаже (сигурно),
 сигурно ще се окаже (след това),
 че са доброволно преоблечени мъже,
 а не девизи.
 Но нима е важен полът —
 символът! —
 символът е важен, скъпа.
 (...)
 Шествието в кръг ще продължава
 до момента,
 до момента, в който всичките усетим,
 че не са ни нужни вече думите,
 и че не мислим двойствено,
 и че мислите не ни измъчват,
 че са ни достатъчни две, три желаня.
 И тогава ще ми стигне,
 ако ти ми кажеш: бу-бу-бу...
 И тогава ще ти стигне,
 ако аз ти кажа: ву-ву-ву...
 А едно мучене на щастлива крава
 най-добре ще изрази
 това, което
 двадесет и толко века ни вълнува.
 А сега —
 да легнем на площада
 и да дремнем колективно
 два-три-пет-шест века.
 Даже сънища не се полагат вече.
 Някой друг от наше име ще сънува...
 Собствените ни кошмарни сънища ще ги съну-
 ва...
 И ще ги гълкува на света.
 (Изопачено!)

(Адаптация, [w:] *Стару неца*, s. 65–67)

Титулова „адаптация” то слово, кѳоре в контекście вiersza можна оdczyтаѳ в рѳзnorodnych znaczeniach. Przedstawione zdarzenie pozwala kojarzyc tytuł chociaųby z próbą przystosowania miernego utworu do wystawienia go „na scenie” глѳвного placu w mieście. Ale chyba bardziej przekonujące wydaje się inna konotacja „adaptacji”, a mianowicie pragnienie twѳrcѳw spektaklu, by pozbawiѳ tłum zdolności odczuwania wszelkich bodźcѳw. Podmiot liryczny wprowadza

dziewicze panny w białych tunikach
 бѳдą таңczyѳ, moja droga, бѳдą таңczyѳ
 niby symbole katharsis.
 Potem się okaųe (na pewno),
 na pewno się okaųe (po tym),
 ųe to dobrowolnie przebrani mѳųczyųni,
 a nie dziewice.
 Ale czyų płeѳ jest waųna —
 symbol! —
 symbol jest waųny, moja droga.
 (...)
 Pochѳd w koło бѳdzie trwaѳ
 do chwili,
 do chwili, w ktѳrej wszyscy poczujemy,
 ųe nie są juų nam potrzebne słowa,
 ųe nie rozdajemy się w myślach,
 ųe myśli nas nie nѳkają
 i ųe wystarczą nam juų ze dwa albo trzy pragnienia.
 I wtedy mi wystarczy,
 gdy powiesz do mnie: Mu-mu-mu...
 I wtedy ci wystarczy,
 gdy powiem do ciebie: Bu-bu-bu...
 I muczenie uszczęśliwionej krowy
 najlepiej wyrazi to, co
 wzburzało nas przez dwadzieścia i tyle a tyle
 wiekѳw.
 A teraz
 połѳųmy się na placu
 i kolektywnie zapadniemy w drzemkѳ
 na dwa, trzy, piѳѳ, sześć wiekѳw.
 Nawet sny juų są niepotrzebne.
 Ktoś inny бѳdzie śniѳ w moim imieniu...
 Бѳdzie śniѳ moje własne koszmarne
 sny...
 I wykladaѳ je ųwiatu.
 Na opak¹⁴⁷.

¹⁴⁷ K. Paўłow, *Adaptacja*, przeł. T. Dąbek-Wirgowa, „Literatura na Świecie” 1984, op. cit., s. 281–283.

dza czytelnika opisem poetyckim w przestrzeń miasta, która jest urządzona w sposób sztuczny, ale stosowny do wymogu chwili. Można dostrzec aluzję odnośnie, jak pisze A. Legeżyńska, „reguł poetyki socrealistycznej, w której przestrzeń urbanistyczna skutecznie konkuruje z przestrzenią natury, wyzwalaając mechanizmy opisów panegirycznych”¹⁴⁸. Rzeczywiście uwagę przykuwają ogromne fontanny, z których zamiast wody tryskają różane aromaty i benzaldehyd – związek chemiczny przypominający zapachem woń migdałów. Dostrzegalne manipulowanie znakami rzeczywistości jest oczywiste, polega w tym przypadku, jak to określił Fotew, na „tajemniczym ontologizowaniu sensów w interesie realnych przedmiotów”¹⁴⁹. Oprawa „artystyczna” spotkania na placu, przygotowana z dużą starannością, w zamyśle pomysłodawców ma wywołać efekt ogromnego wrażenia. Tajemnicze wyznaczanie nocą konturów kręgów na potrzeby spektaklu wprowadza aurę niesamowitości oraz zapowiada mistyczne przeżycia.

Zainteresowanie uczestnictwem w planowanym spektaklu ma oczywiste uzasadnienie. S. Weil uważa, że „istota ludzka ma korzenie, jeżeli w sposób aktywny i naturalny uczestniczy w egzystencji wspólnoty przechowującej jakieś skarby przeszłości i obdarzonej poczuciem jutra”¹⁵⁰. Chociaż zebrana społeczność zdaje się nie do końca przekonana o istocie własnego rodowodu, a także nie ma sprecyzowanej wizji przyszłości, to jednak twórcy spektaklu zadbają o wypełnienie tych luk stosownymi treściami. Nachalna propaganda zasugeruje żywą wiarę w „światłą teraźniejszość” i jeszcze bardziej „światłą przyszłość”, do końca nie precyzując, jakie wartości mogłyby się kryć za niewiele znaczącymi słowami, frazesami.

Zgromadzeni na placu będą uczestniczyć w dotychczas nieznanym obrzędzie. Przestrzeń miejsca nabierze znamion sakralności. Przewiduje się słuchanie żywej muzyki oraz indywidualny taniec w wyznaczonych wcześniej okręgach. Punktem kulminacyjnym okaże się występ młodych dziewcząt w białych tunikach. Wypełnienie obrzędu w zamyśle autorów ma zagwarantować zebranych oczyszczenie. Nie chodzi jednak o znane tradycji literackiej *katharsis* – pojęcie związane z terapeutyczną funkcją dramatu. Uczestnicy spektaklu nie oczyszczą swoich dusz z popełnionych win ani też nie przezwyciężą negatywnych emocji. Podobnie jak animatorów spotkania w centrum miasta nie poruszy akt ubezwłasnowolnienia nieświadomych tego faktu, zebranych ludzi. Nie pojawi się refleksja dotycząca upływu czasu, który może odmienić role oprawcy i ofiary. Zabiegi stymulujące wytworzenie atmosfery pozornego zaufania pomogą obecnym jedynie bez wstydu wyznać przeszłe winy. Animatorzy spotkania z pewnością pragną po-

¹⁴⁸ A. Legeżyńska, *Dom i poetycka bezdomność w liryce współczesnej*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1996, s. 129.

¹⁴⁹ Г. Фотев, *Другият етнос*, София 1994, s. 65, cyt. za: C. Juda, *Emigracyjne biografie...*, op. cit., s. 201.

¹⁵⁰ S. Weil, *Zakorzenie*, przeł. Cz. Miłosz, [w:] eadem, *Wybór pism*, Wydawnictwo Krąg, Warszawa 1983, s. 247.

znać i usłyszeć wyznania wszelkich przewinień niepokornych, istot niechętnych nowemu porządkowi społecznemu.

Absurd wydarzenia osiągnie ogromne rozmiary, kiedy młode kobiety okażą się przebranymi mężczyznami. Ale nawet odkrycie manipulacji nie przeszkodzi zebranych wypełnić porządku rytuału. Znaczenie prymarne według twórców przedstawienia ma symbol, nawet jeśli okaże się pusty. Ponowne odwołanie się do groteski i parodii ma na celu zdemaskowanie rzeczywistości poprzez uwypuklenie jej ukrytych cech, rozbicie pozornie „naturalnego” porządku¹⁵¹. Poetycka parodia – jak pisze A. Janus-Sitarz – to technika komizmu, która zawsze pojawia się tam, gdzie powstają obrzędy, rytuały, stałe konwencje i ma na celu wyśmianie form¹⁵². Tłum uwiedziony magią spektaklu odda twórcom wszystko, co najcenniejsze. Wyjątkowo wartościowa dla animatorów spotkania jest rezygnacja, zaniechanie myślenia, milczenie oraz apatia. Tłum przekona się, że najważniejszy i najkorzystniejszy jest kolektywny, kojący sen – dla uśpienia marzeń o wolności. Odebranie jednostce wolności, która jawi się jako fundament osobowości, czyni z niej kukłę, byt łatwo poddający się manipulacji. Egzystencja ograniczona do zaspokajania potrzeby snu będzie ściśle regulowana/reglamentowana, przyczyniając się do pogłębienia depersonalizacji związków międzyludzkich.

Zastanawia jednak postawa podmiotu mówiącego, ponieważ nie wydaje się on jednostką uwiedzioną przedstawieniem. Raczej charakteryzuje go postawa ironiczna, przejawiająca się poczuciem wyższości i dystansu wobec pełnego sprzeczności zjawiska¹⁵³. Skoro twórcy spektaklu pragną rządu dusz zebranych, z pewnością pokuszą się także o wyreżyserowanie marzeń sennych. Ale zrozumienie koszmarów podmiotu lirycznego – jednostki, która uchroniła się przed zniewoleniem, nie jest możliwe. Zatem ponownie zostaje potwierdzony fakt, że brak napięcia w stosunkach społecznych jest tylko pozorny.

Zebranie okazuje się momentem śmiałej manipulacji ze strony władzy, dokonywanej na nieświadomych zagrożenia obywatelach. Chęć rozciągnięcia kontroli nad całym życiem człowieka przyczynia się w głównej mierze do rozbijania więzi międzyludzkich.

III.3. Przestrzeń odosobnienia

Konstantin Pawłow, poeta doświadczający bezwzględnego ostracyzmu ze strony zideologizowanego środowiska „literatów” skupionych wokół Związku Pisarzy Bułgarskich, boleśnie odczuwał marginalizację i odrzucenie. Wichren Czernochozew zdobywa się nawet na twierdzenie, że twórcy nieprzerwanie przysługiwał

¹⁵¹ A. Janus-Sitarz, op. cit., s. 27.

¹⁵² Ibidem, s. 32.

¹⁵³ Ibidem, s. 36.

w swej ojczyźnie status wygnańca¹⁵⁴. Trudna sytuacja życiowa, rodzące się poczucie samotności i przede wszystkim niemożność realizacji własnych aspiracji twórczych wywoływały skrajny pesymizm. Świat poetycki jest przestrzenią, w której jednostka walczy o godność, nie ustając w próbach określania własnej tożsamości oraz precyzowaniu swojego miejsca we wszechświecie. Postawa zdecydowanego buntu wobec działań władzy przyczynia się do poczucia „nieznośności” egzystencji, znamiennego poczucia destrukcji własnego „ja” oraz degradacji etycznych podwalin otaczającego świata. Odnalezienie indywidualnej, „oswojonej” przestrzeni pomogłoby stworzyć namiastkę bezpieczeństwa człowiekowi poszukującemu określonych wartości, rozdartemu, wyobcowanemu i skazanemu wyłącznie na własne siły.

Z perspektywy wygnania inny odmieniec bułgarskiej literatury – Dimityr Boczew, pisze jedyną bułgarską powieść emigracyjną *Междинно кацане*¹⁵⁵ (*Międzylądowanie*). Tytuł książki doskonale obrazuje stan człowieka zmuszonego do opuszczenia ojczyzny. Emigrant, wyrugowany z przestrzeni rodzimej/oswojonej, nie potrafi odnaleźć się w nowym, obcym świecie, a to skazuje go na poczucie egzystencji „pomiędzy” dwiema różnymi układami przestrzennymi. Główny bohater powieści – emigrant polityczny – szukając prawdy o sobie samym oraz świecie, w którym przyszło mu żyć, stwierdza: „W świecie Boga i Szatana nigdy nie zjednoczą swych sensów: cel i droga, absurd i poprawność, pierwiastek i proces, wolność i istnienie, duch i ciało, mit i słowo, przestrzeń, czas i próżnia”¹⁵⁶. Przekroczenie granicy ojczyzny z nadzieją znalezienia nowej, lepszej przestrzeni egzystencji pozostaje w sferze marzeń, rodząc nieprzewyciężone poczucie wykorzenienia, wyobcowania i rozdarcia. Głęboka refleksja filozoficzna koncentruje się wokół zagadnienia destrukcji, rozpadu, niekończących się sprzeczności, które definiują świat odczuć wygnańca.

Pawłow, skazany na banicję środowiskową, przeżywa podobne wątpliwości oraz lęki. Przestrzeń egzystencji, obrazowana w twórczości Pawłowa, ulega stopniowemu rozkładowi, nabierając znamion nieogarnionego chaosu:

Жестоко плодородие

Гъба до гъба.
Дърво до дърво.
Слънце до слънце.
Луна до луна.
(Челности, цици,
корема, юмурици,
космически сонди,

Okrutny urodzaj

Grzyb przy grzybie.
Drzewo przy drzewie.
Słońce przy słońcu.
Księżyc przy księżycu.
(Szczęki, cycki,
brzuchy, pięści,
sondy kosmiczne,

¹⁵⁴ В. Чернокочев, *Българският смях. Очерци и портрети*, Български писател, София 1994, s. 213.

¹⁵⁵ Д. Бочев, *Междинно кацане*, Купеса, София 1991.

¹⁵⁶ Ibidem, s. 160.

досадни поети.)
И още, и още.
И още, и още!

И –
сред всичко това –
размножено до вечност –
едничък,
Някой –
оцелял случайно –
обречен като нафора
за милиардоглавата ламя.

nudni poeci.)
I jeszcze, i jeszcze.
I jeszcze, i jeszcze!

I –
wśród tego wszystkiego –
rozmnożonego do wieczności –
jeden,
Ktoś –
przypadkiem ocalony –
przeznaczony niczym opłatek
dla miliardogłowego smoka.

(*Жестоко плодородие*, [w:] *Стари неща*, s. 74)

Образowaną przestrzeń tytułowego „okrutnego urodzaju” charakteryzuje przede wszystkim dominujące uczucie przytłoczenia. Ważnym zastosowanym tutaj środkiem artystycznym jest gradacja, dająca efekt poczucia nieskończoności kreowanej przestrzeni, przy jednoczesnym uwydatnieniu ograniczania przestrzeni jednostki. Wiersz wywołuje intencjonalne poczucie chaosu, osiągnięte za pośrednictwem nagromadzenia rzeczowników, których integralność semantyczna nie poddaje się klasyfikacji. Pawłow konstruuje w duchu absurdu – odwołując się do definicji A. Janus-Sitarz, „słowa-monady pozbawione kontekstu, zestawione bezładnie bez określonego związku logicznego tworzące nową, przerażającą rzeczywistość”¹⁵⁷. Wszystko łączy się ze wszystkim, wyznaczając nowe, nieeuklidesowe przestrzenie, wydające się pozbawione wymiaru czasowego. Świat przypomina twór uformowany z różnorodnych składników, których istnieniem nie rządzi żadna reguła.

W tle dezorganizowanej przestrzeni pojawia się motyw jednostki ocalonej, lecz zarazem skazanej na zagładę. Naznaczona stygmatem wyjątkowości, niczym opłatek zostaje przeznaczona na ofiarę dla miliardogłowego smoka. Dramat życia człowieka-jednostki demonstracyjnie nonkonformistycznej jest nieunikniony, choć trzeźwy sceptycyzm zmusza do dystansu wobec nobilitacji zawdzięczanej heroicznej postawie. Liryczne „ja” poprzez wypowiedane słowa wskazuje na poczucie własnej odrębności w tłumie. Taki stan wynika z możliwej w absurdalnej rzeczywistości tak zwanej, jak pisze A. Janus-Sitarz, „nad-wiedzy podmiotu, zachowującego tożsamość w przeciwieństwie do innych, nieświadomych własnego zniewolenia”¹⁵⁸.

Z drugiej strony można także przyjąć – powołując się na słowa A. Legeżyńskiej – że podmiot liryczny jawi się jako „emblem samotności w społeczeństwie kultu nadmiaru, obfitości masowej i tandetnej produkcji”¹⁵⁹. W tak scharakteryzowanej sferze rzeczywistości poeta nie jest w stanie odnaleźć autonomicznego miejsca.

¹⁵⁷ A. Janus-Sitarz, op. cit., s. 91.

¹⁵⁸ Ibidem, s. 171.

¹⁵⁹ A. Legeżyńska, op. cit., s. 142.

Warto w tym miejscu przytoczyć fragment jednego z udzielonych przez Pawłowa wywiadów po przełomie w 1989 roku. Poeta stwierdza: „Obecnie wielu z nas zadaje sobie pytanie: Jak zdołaliśmy ocaleć? Ale od razu narzuca się inne pytanie: Czy rzeczywiście udało nam się ocaleć?”¹⁶⁰. Ta kwestia do dzisiaj pozostaje otwarta i nawet siła słowa poetyckiego nie pozwoli udzielić zadowolającej wszystkich odpowiedzi...

Wracając do analizy tekstów pisanych w epoce systemu komunistycznego – ostatecznie poeta znajduje intrygujący, plastyczny sposób zobrazowania poczucia przestrzeni własnej egzystencji. Podmiot liryczny określony czas spędza w trzewiach wieloryba, które stają się emblematem przestrzeni odosobnienia, samotności, nieobecności czy też „funkcjonowania na obrzeżach egzystencji”¹⁶¹. Teresa Dąbek-Wirgowa stwierdza, że jest to jednostka bytująca w zamkniętej, sztucznie wyizolowanej przestrzeni „akwarium”¹⁶².

Интервю в утробата на кита

– Къде беше –
питат ме –
повече от три десетилетия?

– Бях в утробата на Кита.
Всички виждате,
нарочно питате.

– Как прекара –
питат ме –
три десетилетия в гърбуха му?

– И това го знаете –
комар играх
с оня комарджия... Йон библейския.

– Ама Йон излезе –
викат ми, –
теб защо те няма –
питат ме.

– Йон излезе –
господ го откупи,
а за мене дявола не даде пукнат грош.

Wywiad w brzuchu wieloryba

– Gdzie podziwiałeś się –
zapytują mnie –
przez ponad trzy dziesięciolecia?

– Przebywałem w brzuchu Wieloryba.
Wszyscy wiecie,
naumyślnie pytacie.

– Jak ci było –
zapytują mnie –
przez tych trzydzieści lat?

– To także wiecie –
grałem w pokera
z tym karciarzem... biblijnym Jonaszem.

– Ale Jonasz wyszedł –
krzyczą –
czemu ciebie nie ma i nie ma? –
zapytują mnie.

– Jonasz wyszedł –
Pan Bóg go wykupił,
a za mnie diabeł nie dał złamanego grosza.

¹⁶⁰ K. Павлов, *Записки*, op. cit., s. 17.

¹⁶¹ Zob. C. Juda, *Wstępne uwagi o biblijnych peregrynacjach we współczesnej literaturze bułgarskiej na przykładzie wiersza K. Pawłowa*, Wywiad w brzuchu wieloryba, [w:] *Inspiracje chrześcijańskie w kulturze Europy*, (red.) E. Woźniak, cz. II, Wydawnictwo Archidiecezjalne Łódzkie, Łódź 2000, s. 208.

¹⁶² T. Dąbek-Wirgowa, *W „akwarium” Konstantina Pawłowa*, op. cit., s. 132.

– Страшно ли ти беше –
питат ме –
толкова десетилетия?

– Страшно беше,
скучно стана –
пушех и мълчах,
мълчах и пушех...

– А сега какво ще правиш –
питат ме –
следващото тридесетилетие?

– Аз ли?
Аз не знам,
но знам, че Кита
фасове ще плуе
три десетилетия
и ще замърсява океанската среда.

– Strasznie ci było –
zapytują mnie –
przez tyle dziesięcioleci?

– potem zrobiło się nudno –
paliłem papierosy i milczałem,
milczałem i paliłem...

– A teraz co będziesz robił –
zapytują mnie –
przez kolejne trzydziestolecie?

– Ja?
Nie wiem,
ale wiem, że Wieloryb
będzie pluł ogarkami
przez trzy dziesięciolecia
i zanieczyszczał naturalne środowisko oceanu¹⁶³.

(*Интервю в утробата на кита*, [w:] *Стари неща*, s. 74)

Chociaż utwór ujawnia perspektywę ocalenia, z której prowadzony jest wywiad, zaskakuje obraz człowieka nadal nieobecnego. Podmiot liryczny przemawia z pozycji szczególnego odosobnienia. Podstawowym doświadczeniem egzystencjalnym mówiącego „ja” jest kara za niezawinioną samotność. Chociaż nie przybiera formy bezpośrednio represyjnej/otwartej, to jednak cierpienie jednostki znajduje w obrazie moment ekspresji. Podmiot liryczny podziela los biblijnego Jonasza i ma świadomość własnej „odmienności”. Owo poczucie „odmienności”, wynikające głównie z doświadczenia życiowego – wyrugowania z życia kulturalnego, Pawłow komentuje w następujący sposób: „jestem unicestwionym poetą – piszę z tamtej rzeczywistości – będąc jedną nogą na tym świecie”¹⁶⁴.

Obraz z punktu widzenia kompozycji przybiera formę zapisanego wywiadu. Wyraźny akcent, padający na obcość pomiędzy kategoriami „ja” – „oni”, pozwala się zorientować w relacjach między podmiotem lirycznym a reprezentantami świata zewnętrznego. Lektura wiersza nie może obyć się bez komentarza dotyczącego niestosowności i nieadekwatności zadawanych podmiotowi pytań. Każde kolejno padające zdanie wzmacnia narastające poczucie konsternacji oraz sztuczności dialogu. Wyraźnie odczuwana jest obojętność oraz dystans autorów wywiadu. Niedostatek empatii sprawia, że porozumienie między ludźmi nie jest możliwe. Sposób formułowania pytań wskazuje nie tylko na obojętność rozmówców, ale

¹⁶³ K. Pawłow, *Wywiad w brzuchu wieloryba*, przeł. T. Dąbek-Wirgowa, „Literatura na Świecie” 1984, op. cit., s. 283–284.

¹⁶⁴ K. Павлов, *Записки*, op. cit., s. 132.

także na chęć celowego zadania bólu poprzez „rozdrapywanie” ran przeszłości. „Nic bardziej kłamliwego jak te słowa, nie mające żadnego związku z sytuacją, a raczej, w swej chłodnej oficjalności i banalności, podkreślające obcość i wrogość bliźniego, jego okrucieństwo, brutalność, obcesowość. Mowa nie zbliża ludzi, wprost przeciwnie, buduje między nimi mur konwencji i obojętności”¹⁶⁵ – przyzna Pawłow po kilkunastu latach od napisania analizowanego wiersza.

Biblijny Jonasz w chwili zwątpienia modli się, kieruje apel do Boga i zostaje wysłuchany/ocalony. W przestrzeni egzystencji lirycznego „ja” zastanawia nieobecność Najwyższego. Dlatego dominujące poczucie samotności, opuszczenia i udręki człowieka w finale przeradza się w doświadczenie stopniowego, biernego godzenia się z losem. Podmiot liryczny dochodzi do wniosku, że w obliczu odizolowania, które czyni egzystencję jałową i pustą, sensowne okaże się jedynie milczenie.

W prowadzonej rozmowie unika się znamion szczerości. Zapewne autorów wywiadu nie stać na bezpośrednie ujawnianie własnych intencji. Podmiot liryczny celowo zwraca się w stronę ironii, zakładając, że rozmówcy na żaden rodzaj szczerości nie zasługują. Na pozór błahe stwierdzenie o wypełnianiu nudy hazardem (razem z towarzyszem niedoli – Jonaszem) czy też wyrażenie obawy o możliwym zanieczyszczeniu środowiska oceanu przez wieloryba niedopałkami z lat niewoli „jego gościa”, zapewne w zamyśle podmiotu mówiącego ma spełniać funkcję rozbijającą. Jednak intencyjne odwołanie się do ironii nie przesłania dramatu jednostki i nie jest w stanie pokonać spiętrzonej aury napięcia. Utwór potwierdza tezę, że ironia brzmi najboleśniej w grotesce i absurdzie¹⁶⁶.

Niezawiniona samotność to dla jednostki źródło cierpienia i wewnętrznego niepokoju. Immanentne pragnienie odnalezienia sprzymierzeńców pozostaje niespełnione. Ujawnia się coraz wyraźniej paniczny strach przed zwątpieniem oraz woła pokonania kuszącej postawy biernego uzalania się nad własnym losem. Świadomość klęski na tym polu oznaczałaby dla podmiotu mówiącego obłęd lub zagładę własnego „ja”. Otwarty wyraz tych wewnętrznych niepokojów odnajdujemy w następującym utworze:

Парадокс

Темата е за себеподобните.

Ако нямахме себеподобни,
трябва да си създадем себеподобни.
Страшно.

Една амеба,
една гигантска амеба

Paradoks

Mowa o sobiepodobnych.

Jeśli nie mamy sobiepodobnych,
musimy stworzyć sobiepodobnych.
To straszne.

Pewna ameba,
pewna gigantyczna ameba

¹⁶⁵ Ibidem, s. 90.

¹⁶⁶ A. Janus-Sitarz, op. cit., s. 37.

всеки ден
със свръхусилия
скъсява разстоянието между мен и себе си.
Мърда лъжекрачката си,
размахва лъжеръченцата си,
разтяга лъжеусмивчицата си.

Някога все пак ще ме достигне.

Вцепенен от нейната настойчивост,
сигурно ще се отдам.
(Както се отдаваме насън
или в пиянство –
равни дози сладост и омраза.)

Този разговор не е себенаказателен.
(Ще се убия,
ако заприличам на свиня,
която
се къпе в локвата от собствените си сълзи
и намира особено удоволствие.)

Амебата
усеща разликата между мен и себе си.
Докато бъде този, който съм,
ще бъде еталон на нейната самотност.

В оня миг,
когато ме достигне,
тя ще се превърне в идеален
кротък
и трагичен кръг.
Дълго време ще блещукам в нея
като собствена материя.

И когато запълзим отново,
аз ще бъде може би едното
лъжекраче,
лъжеръче
или лъжеусмивчица.

(Парадокс, [w:] *Стари неща*, s. 40)

co dnia
z nadludzkiem wysiłkiem
zmniejsza odległość między mną a sobą.
Porusza niby-nózkami,
wymachuje niby-rączkami,
krzywi się w niby-uśmiešku.

Kiedyś mimo wszystko mnie dosięgnie.

Sparalizowany jej natręctwem,
na pewno ulegnę.
(Jak ulegamy we śnie
albo po pijanemu –
jednakowa dawka błogości i odrazy).

Ta rozmowa nie jest karą wymierzoną samemu
sobie.
(Zabiję się,
jeśli upodobnię się do świni,
która kąpie się w kałuży własnych łez
i szczególną znajduje w tym przyjemność).

Ameba
wyczuwa różnicę między mną a sobą.
Póki będę tym, kim jestem,
pozostanę miarą jej samotności.

W momencie,
kiedy mnie dosięgnie,
przeobrazę się w idealny,
czuły
i tragiczny krąg.
Przez długi czas będę w niej świecił
własną materią.

I gdy znowu zaczniemy pełznąć,
będę może
niby-nózką,
niby-rączką
niby-uśmieškiem.¹⁶⁷

Tytułowy „paradoks” to wyraz pragnienia szukania ludzi podobnych sobie, pragnienie obarczone świadomością o niemożności ich odnalezienia. Czy roz-

¹⁶⁷ K. Pawłow, *Paradoks*, przeł. Teresa Dąbek-Wirgowa, „Literatura na Świecie” 1984, op. cit., s. 280–281.

poznanie paradoksu, jak powszechnie przewiduje myśl filozoficzna i naukowa, rzeczywiście doprowadzi liryczne „ja” do głębszego poznania siebie samego, a tym samym pogodzenia się i radzenia sobie z „ograniczonym” wymiarem własnej egzystencji? Czy też w powstającej pustce, wobec braku zadowalających odpowiedzi, zrodzą się przywidzenia?

W utworze mamy do czynienia ze szczególnymi imaginacyjnymi tworamii przestrzennymi. Poeta tym sposobem usiłuje zobrazować stan człowieka egzystującego w izolacji, przybierającej formę swoistego zamkniętego kręgu, którego nie da się przerwać czy przezwyciężyć. Ekspansja ameby jest metaforą odczłowieczenia jednostki, pozbawienia jej prawa do wolności. Poraża obraz bierności człowieka wobec świadomości zbliżającej się katastrofy ubezwłasnowolnienia.

Odbiorca tekstu staje przed pytaniem o formę podmiotu mówiącego, ponieważ jednostka zwraca na siebie uwagę sięgając po środki bardzo specyficzne – demonstrację nieadekwatnych odruchów ludzkich. Podmiot mówiący chciałby się zespolić z tworamii własnej wyobraźni, lecz zapomina, iż taka strategia doprowadzi go do utraty własnej tożsamości i odrębności. Ameba będąc jednokomórkowym organizmem zwierzęcym nie posiada stałej formy zewnętrznej, lecz w zależności od potrzeby wykształca pseudopodia. Kreowany obraz poetycki, zakłada Pawłow, miałby przekonać odbiorcę, że to nie jednostka, lecz fikcyjna ameba jest aktywna i obdarzona jakimś rodzajem duchowości. To nie podmiot liryczny, ale jednokomórkowiec czegoś pragnie, ku czemuś dąży, posiada cel własnej aktywności. Przede wszystkim usiłuje znieść rozgraniczenie: podmiot liryczny a świat zewnętrzny. Natomiast bezwolny i apatyczny bohater utworu zdaje się jedynie biernym widzem w teatrze własnego życia.

Tragizm lirycznego „ja” zostaje ponadto uwydatniony poprzez obraz niezrozumienia siebie samego. Podmiot mówiący staje się sobie obcy, wewnętrznie sprzeczny. Stany psychicznego rozdarcia rodzą pokusę niekontrolowanego pograżenia się w rozpacz. Wola oddania się nałogowi alkoholowemu łączy się z poczuciem wstydu i winy wobec nachalnej myśli. Bohater utworu z pewnością chciałby się wyzwolić z tożsamości narzuconej przez los. Jednak brakuje wyraźnych wskazówek odnośnie do zasad postępowania, dlatego finałowe ubezwłasnowolnienie w postaci ameby jest nieuchronnym rozstrzygnięciem. Bezsilna jednostka godzi się z taką właśnie wizją własnej przyszłości.

Jednak Pawłowowska przestrzeń poetycka nie przewiduje u kresu totalnego zwątpienia, dlatego twórca dyscyplinuje zakres tematyki destrukcji tożsamości jednostki. Tym samym obraz całkowitego rozpadu nie stanie się dominantą poetycką w twórczości do 1989 roku. Kiedy podejmowane próby ocalenia własnej tożsamości zawodzą, środki poetyckie niwelujące napięcie nie spełniają już swojej funkcji, a obiektywna rzeczywistość przytłacza, przynosząc jedynie poczucie postępującej destrukcji, pozostaje przyjęcie postawy całkowitego dystansu wobec świata egzystencji oraz własnego „ja”. Pawłow stopniowo uświadamia sobie, że pozostaje finalnie potraktować życie jako nieustający teatr.

IV. OD TEATRALIZACJI SŁOWA DO GRANICZNYCH „RÓL” PODMIOTU LIRYCZNEGO

Konstantin Pawłow dzięki licznym, wielopłaszczyznowym odniesieniom w jego liryce do terminologii sztuki teatralnej wydaje się budować nowy rodzaj poetyckiej rzeczywistości. W graficznym układzie tomu poetyckiego *Агонио сладка* (*Agonio słodka*) poeta wyszczególnia następujące części: *Малко преди това* (*Chwilę przed tym*), *Архаичен архив* (*Archiwum archaiczne*), *Малко след това* (*Chwilę po tym*), *Епилог* (*Epilog*), *Втори епилог* (*Epilog drugi*), *Трети епилог* (*Epilog trzeci*). Schemat zbioru odwołuje się, choć w dosyć luźny sposób, do struktury wewnętrznej dramatu klasycznego. Zakładana analogia pozwala dostrzec prolog, rozwinięcie akcji, punkt kulminacyjny oraz epilog. Nie są to jednak jedyne znaki nawiązujące do rzeczywistości teatralnej. W wielu utworach poeta będzie sięgał po terminologię związaną bezpośrednio z teatrem, najczęściej za pomocą określeń: „widz”, „sztuka”, „owacje”, „aktor”, „piąty akt”, „rola”, „dubler”, „epilog”, „teatr”. W utworach odwołujących się do motywu teatru centralne miejsce zajmuje imaginacyjna scena. Zastanawia jednak konsekwentne omijanie słowa „dramat”. W rezultacie bohater utworów poetyckich wielokrotnie stanie na iluzorycznych deskach teatru lub zasiądzie na widowni, jednak o „dramacie” nie będzie mowy. Podmiot liryczny eksponując formę zewnętrzną, stronę formalną teatru, rozumie go tym samym jako miejsce zdarzeń czy prezencji. Zatem nie dojdzie do przeżycia sztuki i przede wszystkim nie dokona się tradycyjne *katharsis*.

Poeta, wprowadzając motyw teatru, dokonuje eksperymentu, który pozwala urozmaicić przestrzeń artystyczną, a także obrazować w niekonwencjonalny sposób znane już wątki poetyckie – ograniczanie wolności przestrzeni życiowej, manipulacji, ubezwłasnowolnienia. Poetyckie odwołania do scenerii teatru mogą wskazywać także na chęć zatarcia stosowanych w literaturoznawstwie podziałów rodzajowych i gatunkowych, co jest cechą charakterystyczną dla współczesnych poszukiwań artystycznych. Warto dodać, że poeta obrazuje nie tylko imaginacyjny teatr – *Клепач (Проект за ниеца)*¹⁶⁸ (*Powieka (Projekt sztuki)*), ale nawiązuje także do gatunków epickich, o czym świadczą następujące utwory po-

¹⁶⁸ К. Павлов, *Убийство на спящ човек*, Инграф, Габрово 1992, s. 20.

etyckie – *Гръдна жаба (Разказ)*¹⁶⁹ (*Dusznica bolesna (Opowiadanie)*), oraz *Интервю в утробата на кита*¹⁷⁰ (*Wywiad w brzuchu wieloryba*).

Motyw teatru, obecny w poezji Pawłowa, zdaje się mieć źródło w modelu teatru absurdu¹⁷¹ ukształtowanym na Zachodzie w latach sześćdziesiątych XX wieku. Do rozpowszechnienia terminu teatr absurdu przyczynił się Martin Esslin publikacją swojej pracy *The Theatre of the Absurd*¹⁷². Za głównych przedstawicieli tego nurtu w Europie Zachodniej uznaje się Samuela Becketta, Arthura Adamova, Eugena Ionesco, Jeana Geneta, natomiast we wschodniej części kontynentu między innymi Vaclava Havla, Istvána Örkény, Sławomira Mrożka, Nikołaja Erdmana. Druga połowa ubiegłego wieku była czasem odkrycia, że absurd może stać się szansą wszechstronnego, uniwersalnego opisu kondycji człowieka współczesnego. Dlatego, według K. Pleśniarowicza, absurd stał się słowem-kluczem, które odegrało istotną rolę w kreowaniu samoświadomości teatru drugiej połowy XX wieku¹⁷³. Jak pisze M. Piwińska, „absurd jest jedną z najbardziej wyrazistych i własnych wizji świata stworzonych w naszych czasach. Wyrazistych – to niekoniecznie znaczy jasnych”¹⁷⁴.

W książce J. Kelera czytamy, że „teatr absurdu czerpie z wielowarstwowej i złożonej wypowiedzi poetyckiej, która operuje strukturą metaforyczną oraz autonomicznymi wizjami świata przedstawionego, dalekimi od reguł mimetyzmu i rygorów potocznego prawdopodobieństwa”¹⁷⁵. K. Pleśniarowicz natomiast proponuje następującą definicję: „teatr absurdu jest teatrem sytuacji (a nie unaczynianych zdarzeń), zaś dzieło teatru absurdu jest układem wpisanych w tę sytuację obrazów poetyckich (a nie modelem fabularnym). Obrazy poetyckie tworzące dzieło teatru absurdu łączą się na wzór kompozycji muzycznej, przeplatającej tematy, motywy i frazy (a nie na zasadzie linearnego rozwoju, logicznego następstwa faz akcji)”¹⁷⁶. A. Krajewska konstatuje, że „(...) teatru absurdu pokazać jako całości się nie da. Nie można opisać jego paradygmatu, ponieważ on sam unicestwił kategorię paradygmatyczności”¹⁷⁷.

¹⁶⁹ Idem, *Агонио сладка*, Факел, София 1991, s. 30.

¹⁷⁰ Idem, *Стари неща*, op. cit., s. 68.

¹⁷¹ Prof. A. Алипиева, *Абсурдният театър на Константин Павлов*, [w:] eadem, *Четене на себе си*, ИК Галактика, Варна 1998, s. 113–119.

¹⁷² M. Esslin, *The Theatre of the Absurd*, op. cit..

¹⁷³ K. Pleśniarowicz, *Dylemat jednego wyjścia. Absurd w dramacie u schyłku realnego socjalizmu*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2000, s. 11–13.

¹⁷⁴ M. Piwińska, *Legenda romantyczna i szyderycy*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1973, s. 415.

¹⁷⁵ J. Kelera, *Panorama dramatu. Studia i szkice*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1989, s. 128.

¹⁷⁶ K. Pleśniarowicz, op. cit., s. 18.

¹⁷⁷ A. Krajewska, *Teatr absurdu w kontekście estetyki performatywnej i antybinarnej*, [w:] *Teatr absurdu. Stary czy nowy teatr?*, (red.) M. Borowski, M. Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków 2008, s. 23.

W obrębie Esslinowskiego pojęcia współistnieją kilka równoczesnych perspektyw semantycznych: ontologiczno-metafizyczna, społeczno-historyczna oraz artystyczno-konwencjonalna. Perspektywa ontologiczno-metafizyczna czerpie z egzystencjalistycznej formuły absurdu zawartej w *Micie Syzyfa* Alberta Camusa¹⁷⁸. Właśnie ten punkt widzenia jest najbliższy współczesnemu bułgarskiemu poecie. Teatr absurdu – jak pisze Pleśniarowicz – rodzi się między człowiekiem a światem w sytuacji, gdy człowiek zostaje odcięty od korzeni religii, metafizyki, transcendencji¹⁷⁹. Camus twierdzi: „ta niezgodność pomiędzy człowiekiem a jego życiem, pomiędzy aktorem a dekoracją, jest właśnie poczuciem absurdu”¹⁸⁰ i dalej: „ta nieprzenikliwość i obcość świata to absurd”¹⁸¹. Podmiot liryczny wierszy Pawłowa prezentuje podobny sposób przeżywania i rozumienia świata. Absurd odbiera przede wszystkim nadzieję, a człowiek świadomy pozbawienia tej wartości „nie należy już do przyszłości”¹⁸². Dlatego utwory, bazujące na motywie teatru, będą przede wszystkim wskazywać na perspektywę finału, końca, kresu ludzkiego życia. Podmiot liryczny zmęczony egzystencją jest świadomy niemożności dokonywania samodzielnych wyborów. Narzucone role aktora czy widza w imaginacyjnym teatrze przynoszą rozdrażnienie. Dysonans płynie przede wszystkim z faktu, że jednostka nie może pozostać sobą, a to przyczynia się i prowadzi do kryzysu własnej tożsamości. Każda przyjęta rola skazana jest na niepowodzenie – wyzwala poczucie porażki, pesymizm i rozczarowanie. Tym bardziej że do teatru absurdu trafiają jednostki nadwrażliwe, niezrealizowane, nieustannie dręczone niepokojem. Absurd egzystencji łączy się także z pozbawieniem jej tajemnicy i naznaczeniem jej losu przewidywalnością i oczywistością. Podobnie jak w kreacjach teatru absurdu, w świecie poetyckim absurdalność także stanie się elementem niezbywalnym codziennej egzystencji.

Полувек

Полудостойно
и полуобратно,
за своя
и за чужда изненада,
аз доживях до полувек.
С което огорчих мнозина,
а не зарадвах себе си, уви.

Наздраве, колебливи врагове
и вие, истински приятели.

Półwiecie

Na wpół dostojny
i na wpół wyprostowany,
ku swojemu
i innych zdziwieniu,
dożyłem półwiecza.
Czym wielu rozczarowałem
i niestety nie ucieszyłem samego siebie.

Na zdrowie niepewni wrogowie
i wy prawdziwi przyjaciele.

¹⁷⁸ Zob. K. Pleśniarowicz, op. cit., s. 15.

¹⁷⁹ Ibidem, s. 18.

¹⁸⁰ A. Camus, op. cit., s. 68.

¹⁸¹ Ibidem, s. 75.

¹⁸² Ibidem, s. 90.

Не притежавам дар за равностетки –
било каквото е било...

А по-натам?

Ще продължавам,

както съм живял –

приемам бъдещите скромни дни

като подарък, даден на шега.

И нищо повече не си въобразявам.

Ще бъда, просто, най-любезен зрител

на, просто, най-бездарната пиеса.

Без ръкопляскане обаче.

Nie mam talentu do robienia rachunków sumienia –
to, co było, to było...

A w przyszłości?

Tak będę żył

jak dotąd –

przyjmę nadchodzące skromne dni

niczym podarunek losu ofiarowany dla zabawy.

Nic więcej sobie nie wyobrażam.

Będę po prostu grzecznym widzem

tej po prostu najbardziej niewydarzonej sztuki.

Żadnych braw jednak.

(Полувек, [w:] *Появяване*, s. 2)

Refleksję zawartą w utworze wyznacza perspektywa człowieka dojrzałego, który rozważa status własnej egzystencji przez pryzmat przeszłych przeżyć i doświadczeń. Zarówno płaszczyzna czasu teraźniejszego, jak i przeszłego ukazuje rzeczywistość dysonansów i sprzeczności. Liryczne „ja” manifestuje własne rozczarowanie dotychczasowym życiem. Człowiek w swej bezradności ujawnia sygnały zwątpienia wobec sensu dalszego istnienia.

Chociaż w wierszu padają słowa co do przekonania o niemożności dokonywania rozrachunku, to jednak prezentowany utwór staje się swego rodzaju deklaracją-rozliczeniem. Egzystencja nonkonformisty naznaczona jest wieloma niedostatkami, a mimo to jednak podmiot liryczny wierzy w sens przeszłych wyborów życiowych oraz wykazuje determinację w dalszym trwaniu przy obranych wartościach. Postawa lirycznego „ja” daleka od egzaltacji wobec osobistego heroizmu – jest dowodem raczej skromności, pokory i dystansu wobec własnych działań.

Wewnętrzne poczucie sprzeczności tonuje czasowe przyjęcie pozycji „wrozumiałego” widza w „teatrze własnego życia”. Postawa bierności jest zdeterminowana zmęczeniem, ale w łatwy sposób nie gwarantuje przewyciężenia wewnętrznego napięcia i gniewu. Wydaje się, że podmiotowi lirycznemu brakuje już siły w zaprezentowaniu postawy otwartego sprzeciwu wobec narzucanych konwencjonalnych postaw, które skutkują niedogodnościami życia. T. Kireńczuk pisze: „ubezwłasnowolnieni i sparaliżowani niemożnością działania w ramach nieistniejącej już harmonijnej struktury świata przedstawionego, bohaterowie dramatu absurdu stają się postaciami znajdującymi się w stanie permanentnej «ontologicznej niepewności»: ani poprzez działanie, ani poprzez mówienie nie są już one zdolne zakwestionować bezsensu istnienia”¹⁸³. Zawód rzeczywistością oraz narastający sceptycyzm nie tylko pozwala, wręcz każe nazwać sztukę-metaforę własnego życia „niewydarzoną”, ale także przewiduje ostateczne fiasko.

¹⁸³ T. Kireńczuk, *Absurdyzowanie rzeczywistości. O związkach groteski z absurdem we włoskim dramacie awangardowym*, [w:] *Teatr absurdu. Stary czy nowy teatr?*, op. cit., s. 126.

Skoro dla poety sztukę można utożsamiać z życiem, następuje odwołanie do formuły *Theatrum mundi*, czyli metafory teatru świata. Jednak poeta jest daleki od wizji platońskiej głoszącej rozumienie świata jako rzeczywistości pozornej. Twórcy bliższy jest topos *Theatrum mundi* rozwinięty przez XX-wieczną humanistykę z motywem człowieka przyjmującego świadomie lub bezwolnie rolę aktora, nakładającego kolejne maski. Nieoczekiwana teatralizacja życia łączy się nierozzerwalnie z motywem chwiejnej tożsamości bohatera, który nie potrafi odpowiedzieć na pytania – kim jest i dokąd zmierza. Współczesny topos *Theatrum mundi* ukazuje jednostkę ludzką bezradną, najczęściej działającą wbrew własnej woli. Nieuchronna jest także zbliżająca się katastrofa finału. Wyzwolenie się z raz przyjętej roli jest w rzeczywistości niewykonalne. Pomimo niedogodności, z którymi zmierza się liryczne „ja” jako aktor czy widz, a nawet przewidywanego zakłopotania po chwili finału sztuki motyw teatru powraca w wielu kolejnych utworach:

Театрален призив

Ще си отидем старите актьори...
Едните и другите. –
От многократно себеповторение –
”Помниш ли, как те убих?”
”Помниш ли, как ме уби!”
Убийството се превръща в театър:
на мъртвия дават думата,
Но! –
без да обижда убица.
Такава пиеса не ни е нужна.
Затова призовавам:
Отрицателните герои
да проявят милост
към Положителните събратя.
Няма друг изход
като Възмездие.
И въобще –
театърът вече не е наш.
Нека сами изнесем трупите си. –
И едните, и другите.
Без сълзи,
и без театралност.
Сбогом.

Апел театралны

My starzy aktorzy wychodzimy...
Jedni i drudzy. –
Przez wielokrotne repetycje –
„Pamiętasz, jak cię zabiłem?”
„Pamiętasz, jak mnie zabiłeś!”
Zabójstwo przeistacza się w teatr:
martwemu oddaje się głos,
Ale! –
nie może obrazić zabójcy.
Właśnie taka sztuka nie jest potrzebna.
Dlatego apeluję:
Negatywni bohaterowie
niech okażą łaskę
Pozytywnym współbraciom.
Nie ma innego wyjścia,
jest tylko Odwet.
A w ogóle –
teatr już nasz nie jest.
Sami wynieśmy nasze zwłoki. –
I jednych i drugich.
Żadnych łez
i żadnej teatralizacji.
Żegnam.

(*Театрален призив*, [w:] *Агонию сладка*, s. 51–52)

Liczne odwołania do terminologii związanej z teatrem sprawia, że utwór zyskuje nad wyraz interesującą wymowę. Sam tytuł wiersza wprowadza polifoniczność znaczeniową. Podmiot liryczny prowokuje odbiorcę tekstu poetyckiego

balansując między znaczeniem dosłownym a przenośnym słów „apel teatralny”. W znaczeniu dosłownym są to słowa wygłaszane na deskach teatru, w rozumieniu metaforycznym – słowa przesadne, patetyczne, sztuczne wypowiedane przez człowieka nakładającego maskę określonej konwencji.

Bez wątpienia podmiot liryczny – odwołując się słów N. Iwanowa – prowadzi kolejną, jawną i bezkompromisową wiwisekcję otaczającego świata¹⁸⁴, chociaż ustalenie diagnozy nie jest jednoznaczne. Głównym motywem wiersza jest fakt wielokrotnego zabójstwa. Repetycje zbrodni nadają jej znamiona teatralności, a więc sztuczności i nienaturalności. Ofiary, którym zostaje udzielony głos, nie mają prawa upomnieć się o sprawiedliwość. Podmiot liryczny przekonuje odbiorcę o sensie „Odwetu” jako jedynym słusznym rozwiązaniu impasu.

Czytelnik nie jest do końca przekonany, czy podmiot liryczny przedstawia obraz sztuki teatralnej czy jest to wizja odzwierciedlająca rzeczywistość. Może się jednak okazać, że mówiącemu „ja” chodzi raczej o widowisko, które nie operuje fikcją, lecz prezentuje w warunkach szczególnych elementy świata realnego. Dlatego podmiot liryczny eksponuje poczucie przesytu i pragnienie odrzucenia takiej rzeczywistości istnienia. Nawiązanie do motywu teatru absurdu ujawnia się w braku tradycyjnego zaskoczenia, które zastępuje swego rodzaju rutyna szybko przeradzająca się w absurd.

Ostatecznie jednak finałowe wersy utworu wydają się podważać sens rzeczywistości, w której niezmiennie rządzi najbardziej skrajna forma przemocy – zabójstwo i odwet. Ponieważ kreowana rzeczywistość zostaje ograniczona do zamkniętej sceny, ogląd zewnętrzny jest łatwiejszy, a więc prawdopodobieństwo odkrycia patologii zasad rządzących egzystencją jest większe. W istocie świat nieprzerwanych zbrodni i chęci odwetu tylko na pozór zachowuje elementy tradycyjnej logiki. Poeta za pośrednictwem omawianego utworu z pewnością chciałby wyartykułować sprzeciw wobec tak zwanej estetyzacji logiki kłamstwa¹⁸⁵. Stąd wyraźnie rysujący się motyw pożegnania z podobnie urządzonym teatrem, zerwanie ze sztuką i wszelkimi formami teatralizacji. Podmiot liryczny prezentuje charakterystyczną formę stanowczości oraz antysentymentalizmu w porzuceniu/odrzucaeniu nadanego układu egzystencji. Gest pożegnania może również świadczyć o braku motywacji do życia wobec faktu, że świat okazał się bezsensowny, a przede wszystkim utracił swój cel. Bohater wiersza ujawnia także własne marzenie o odnowie moralnej, wyrażające się w metaforycznym odejściu tego co stare i nadejściu nowego. Choć nie wyartykułowane wprost, poszukiwanie Absolutu zdaje się wyraźne. Zwłoki dawnych aktorów symbolizują skostnienie, sztuczność i przede wszystkim wyczerpanie konwencji. Podobnie jak motyw sztywnego i szablonoego podziału na negatywnych i pozytywnych bohaterów. Nie tylko oprawcy, ale także ofiary należą do „starego” porządku, który

¹⁸⁴ Н. Иванов, *Подреждане на балната зала*, Изд. Българска Книжница, София 2006, s. 121.

¹⁸⁵ Б. Кунчев, *Поглед към поезията*, op. cit., s. 164.

winien odejść bez zbędnych sentymentów. Poeta opowiada się za autentyzmem wobec „teatralizacji” brutalnej i zakłamanej rzeczywistości.

Odmianą formę chęci pożegnania z egzystencją, która jest ograniczona do sceny teatralnej, odnaleźć można w wierszu *Преди петия акт* (*Przed piątym aktem*):

Омръзна ми тази пиеса написана.
И особено – ролята.
Нека моят омразен дубльор
изиграе последното действие
(заедно с епилога).
Цветята, яйцата, провала, триумфа
(и посмъртната слава!) –
ще делим.
(Четири към едно.)

Obrzydła mi ta niepisana sztuka.
A szczególnie – rola.
Niech mój znenawidzony dubler
zagra w ostatnim akcie
(także w epilogu).
Kwiaty, jaja, fiasko, triumf
(i sławę pośmiertną!) –
podzielimy.
(Cztery do jednego.)

(*Преди петия акт*, [w:] *Агонио сладка*, s. 71)

Następuje ponowne odwołanie się do elementów strukturalnych wywodzących się z dramatu antycznego. Podmiot liryczny nie jest skłonny przybliżyć czytelnikowi rodzaju ani esencji sztuki. Wiadomo jedynie, że ma formę niepisaną. A więc nie zostaje spełniony element konieczny komunikacji teatralnej, czyli tekst, jako zapis działań. Z konwencji komunikacji teatralnej zostaje zaprezentowana relacja przedmiot obserwacji a odbiorca oraz konsekwencje tego stosunku – kwiaty, jaja, fiasko, triumf. Po raz kolejny mamy do czynienia z rozumieniem teatru jako miejsca zdarzenia, a nie przeżycia sztuki.

W utworze powraca znana już postać Pawłowowskiego dublera, któremu zostaje przekazana rola u kresu sztuki, czyli przed finałowym piątym aktem. Wspólnie dzielone doświadczenia nie sprzyjają jednak powstaniu więzi w relacji bohater–dubler. Tym samym liryczne „ja” oraz jego towarzysz przypominają bohaterów teatru absurdu, ponieważ brak porozumienia i harmonii nie przeszkadza im być skazanymi czy wręcz uzależnionymi od siebie. Liryczne „ja” manifestuje przesyt narzucanymi rolami i pragnienie uwolnienia się z nadanych/narzucanych tożsamości. Obok zadomowionego w tej liryce motywu dublera pojawia się także poczucie nadchodzącego finału sztuki i tym samym egzystencji. Uwaga odbiorcy zostaje ponownie skierowana na nieuchronny kres – teatru, życia...

Podmiot liryczny w ironiczny sposób buduje dialog z tradycją literacką. Motyw sławy pośmiertnej to intertekstualne nawiązanie do słów *non omnis moriar* Horacego – lirycznego poety starożytności. Jednak postawiony znak zapytania wyraża wątpliwość co do szansy na pośmiertną chwałę poety. Tym samym następuje rewizja antycznego rozumienia poezji jako ładu, harmonii i spokoju, ale przede wszystkim obrazu liryki jako sfery przedstawiającej świat rozumnie uporządkowany. Dwudziestowieczna literatura nie daje już łatwego pocieszenia, a dawny status twórcy został bezwarunkowo zdegradowany.

Jednak okaże się, że potrzeba wyzwolenia się z własnej egzystencji tylko na pozór wydaje się realna. Bohater twórczości Pawłowa zostanie zmuszony do odegrania wielu uciążliwych ról, co w sposób skrajny potęguje wewnętrzne rozdrażnienie. Pomimo wyraźnych oporów pojawią się poetyckie sygnały świadczące o podjętych przygotowaniach do nowych zadań:

Надпяване
(откъс)

Искам непосредствено преди
т о в а
за последен път да проверя гласа си,
искам да си приповторя мимиките,
искам в ловкостта на пръстите си да се уверя.

Престарявам се от обич
и от уважение към вас.
(...)

Śpiew zwycięzcy
(fragment)

Pragnę bezpośrednio przed
t y m
ostatni raz przećwiczyć głos,
chcę sobie przypomnieć jeszcze raz mimikę,
przekonać się co do zręczności palców.

Ta moja nadgorliwość to z miłości
i szacunku do was.
(...)

(*Надпяване (откъс)*, [w:] *Стари неща*, s. 15–18)

Okaże się jednak, że sumienna koncentracja przed zadaną rolą niekoniecznie przełoży się na finalny sukces. Zawarty w wierszu naiwny optymizm zostanie poddany wielu próbom. Z góry narzucone zadania i wyzwania dadzą się poznać *par excellence* jako przykre i nieznośne. Nieoczekiwanie podmiot liryczny w wierszach Pawłowa zostanie nie tylko zmuszony do zmierzenia się z sytuacjami granicznymi, lecz również do wielokrotnego ich doświadczania.

IV.1. Śmierć – graniczna „rola”

Śmierć jako sytuacja graniczna i doświadczenie, które dotyczy każdego człowieka, pozostawała w sferze zainteresowań twórców różnych epok literackich. Śmierć – jak pisze V. Jankelevitch – często jawi się jako tajemnica, wykraczająca poza ludzkie doświadczenie, z drugiej strony niejednokrotnie staje się zjawiskiem zwyczajnym, które dokonuje się empirycznie na oczach człowieka¹⁸⁶. Według L.V. Thomasa współczesny człowiek przyjmuje wobec śmierci postawę dwuznaczną, oznaczającą charakterystyczne przemieszanie ucieczki i zaprzeczenia¹⁸⁷. Wyrażna staje się tendencja chęci odsunięcia śmierci czy cytując S. Cichowicza „oddalenia jej poza granice powszechnej uwagi, czy nawet poza horyzont ludzkiej świadomości”¹⁸⁸. Stosunkowo często dyskurs literacki i filozoficzny przywo-

¹⁸⁶ V. Jankelevitch, *Tajemnica śmierci i zjawisko śmierci*, [w:] *Antropologia śmierci. Myśl francuska*, wybór i przekład S. Cichowicz i J. Godzimirski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1993, s. 45.

¹⁸⁷ L.-V. Thomas, *Wprowadzenie do antropologii śmierci*, [w:] *Antropologia śmierci*, op. cit., s. 25.

¹⁸⁸ S. Cichowicz, *Śmierć: gwałt na idei lub reakcja życia*. Wstęp, [w:] *Antropologia śmierci*, op. cit., s. 6.

łuje myśl Martina Heideggera, który eksponuje interesującą nas kategorię. Według filozofa śmierć jest zjawiskiem życia i ściśle do niego przynależy. Istnienie człowieka już w momencie narodzin przeradza się w powolne konanie. Śmierć nierozłącznie wiąże się z uczuciem trwogi, zaś świadomość przemijania i skończoności egzystencji nieustannie ewokuje niepewność i strach.

Motyw śmierci względnie często powraca w twórczości poetyckiej Pawłowa. Twórca w charakterystyczny dla siebie sposób reaguje na ludzkie doświadczenie przejścia i końca. Jednak sam opis momentu śmierci zajmuje rzeczywistość poprzedzającą kres ludzkiego życia, a więc poeta koncentruje się na pewnym etapie umierania. W. Stefanow, analizując motyw śmierci w tekstach literackich, dochodzi do wniosku, że „nadchodząca śmierć wywołuje gamę skrajnych emocji, często łączona jest z aktem przemocy, ponieważ w konsekwencji odbiera się życie”¹⁸⁹. Poetycka śmierć nie pozostaje anonimowa i nierzadko poprzedza ją moment rozrachunku. Podmiot liryczny, wcześniej dzieląc swój los z dublerem-sobowtorem, w obliczu nadchodzącej śmierci pozostaje samotny. Obraz śmierci i sytuacji przedśmiertnej konstruowany przez poetę jest niejednoznaczny. Egzystencja podmiotu lirycznego okazuje się podporządkowana obsesji śmierci. Jednak śmierć niejednokrotnie nie jest kresem ludzkiego istnienia, lecz absurdalnym etapem, który powtarza się i nieustannie powraca. Moment śmierci zostaje tym samym pozbawiony tajemnicy i metafizyki oraz raczej sprowadza się do prozaicznego epizodu życia. Tym samym śmierć rozumiana często jako doświadczenie wykraczające poza racjonalne myślenie w kreowanych obrazach poetyckich jest zdarzeniem bezwymiarowym i zwyczajnym¹⁹⁰. Zaprezentowana przez poetę koncepcja śmierci staje się analogiczna z propozycjami twórców teatru absurdu. Bohaterowie teatru absurdu dążą do oswojenia procesu umierania, ponieważ jest on nierozłączną częścią egzystencji. Sprowadzanie faktu śmierci do zwykłego epizodu życia odziera ją z *sacrum*. Tym samym nie tylko śmierć zostaje pozbawiona jakiegokolwiek sensu, ale przede wszystkim istnienie ludzkie zdaje się nie posiadać celu.

Poeta, obrazując motyw śmierci, ukazuje moment agonii człowieka jako etapu poprzedzającego chwilę odejścia. Niejednokrotnie dokonuje personifikacji śmierci, podejmując dialog z propozycjami wyobrażeń znanych tradycji wielu okresów literackich. Opisuje wysiłek podmiotu lirycznego, zmierzającego do oswojenia śmierci dla opanowania strachu i przerażenia wobec nieuchronnego końca. Charakterystycznym motywem lirycznym jest znamienna cykliczność śmierci, obrazowanie procesu umierania i zmartwychwstania, z którym musi się zmierzyć liryczne „ja”. Nadchodząca śmierć łączy się także z chęcią zrobienia rachunku sumienia, pragnieniem wejrzenia we własne wnętrze i próbą wyartykułowania osobistych przeżyć i doznań.

¹⁸⁹ В. Стефанов, *Българска литература XX век. Дванадесет сюжета*, op. cit., s. 186.

¹⁹⁰ V. Jankelevitch, op. cit., s. 45.

Najdotkliwsze dla podmiotu lirycznego są repetycje etapu śmierci. Odwołując się do takiego a nie innego obrazu śmierci, liryczne „ja” ukazuje zniewolenie, osaczenie jednostki w obliczu sytuacji granicznej. Ponieważ cykl jest wielokrotnie powtarzany, przed czytelnikiem jawi się człowiek stale przeżywający kres własnej egzystencji.

Агонио сладка...

Първото ми умирање –
като преживяване –
беше изключително.
Повторенията изхабиха чувството.
Предвкусването на самата смърт обаче –
полъх, тембър, аромат, видение –
произвежда по-сладостни тръпки. –
Всеки път.
Сякаш любиш,
полубезплътно,
самия себе си.
(„Обладаваш така,
както би обладал огледало.”
К. Павлов)

И се раждаш –
пак от себе си.
Едновременно –
син, баща и близък
на самия себе си.
Как да го изразя –
странен двойник:
вече си ТАМ,
а още си ТУКА.

Ето този миг,
Този миг...

Другото е досада, ритуал. –

Свалям ти шапка, скучна бабичко;
да беше сменила поне чаршафите.

Agonio słodka...

Moje pierwsze umieranie –
jako przeżycie –
było wyjątkowe.
Powtórki zepsuły to uczucie.
Jednak przedsmak samej śmierci –
tchnienie, barwa dźwięku, aromat, widmo –
wywołuje słodsze dreszcze. –
Za każdym razem.
Jakbyś się kochał
bezcieleśnie,
z samym sobą.
(„Tak posiąść,
jakbyś posiadał lustro.”
K. Pawłow)

I rodzisz się –
znowu z siebie samego.
Jednocześnie –
syn, ojciec i bliźniak
samego siebie.
Jak to wyrazić –
swoisty sobowtór:
już jesteś TAM
a jeszcze TUTAJ.

Oto ta chwila.
Ta chwila.

Reszta to nuda, rytuał. –

Chylę czoła, nudna staruszko,
gdybyś chociaż zmieniała prześcieradła.

(*Агонио сладка...*, [w:] *Агонио сладка*, s. 57–58)

Próba zobrazowania pierwszych doświadczeń śmierci pozwala bohaterowi ustalić, że może ona wywołać gamę skrajnych emocji. Z jednej strony strach przed nieznanym, z drugiej smutek wobec tego, czego się jeszcze nie doświadczyło. Jednak utwór nie ukazuje chwili rozrachunku przed nieuchronnym kresem egzystencji, ponieważ jednokrotność umierania zostaje zastąpiona niespodziewaną cy-

klicznością procesu. A więc podmiot liryczny eksponuje pewien nieoczekiwany schemat, mający miejsce w czasie pozornego schyłku własnego życia.

Paradoksalnie śmierć jawi się jako doświadczenie pozostania przy życiu, co należy koniecznie łączyć z imperatywem wytrwania/przetrwania w owej trudnej sytuacji. Repetycje śmierci pozbawiają ją sensu, odzierają z tajemnicy wyjątkowości i jednokrotności. Egzystencja lirycznego „ja” jest tym razem osobliwym balansowaniem na granicy dwóch światów, co obrazowane jest wymowie słowami „już jesteś TAM, a jeszcze TUTAJ”.

Polifoniczność tekstu poetyckiego z pewnością zaskakuje odbiorcę. Tekstowe odwołanie do oryginalnego oksymoronu „agonio słodka” zyskuje ciekawą, by nie powiedzieć ekstrawagancką wymowę. Liryczne „ja” wydaje się porażone przeżyciem stanu granicznego. Jednak sytuacja przedśmiertna, tytułowa agonia, najczęściej kojarzona z bólem, w przestrzeni poetyckiej zostaje określona mianem „słodkiej”. Zastosowany środek stylistyczny ma więc na celu przewyżczenie napięcia poprzez oswojenie się z nieodzownym przeżyciem. Z drugiej strony cykliczność faktu śmierci nie tylko wymusza pragnienie jej obłaskawienia, ale przede wszystkim odziera z tajemnicy, sprowadzając do zdarzenia codziennego, powszedniego.

Finałowa personifikacja śmierci bazuje na tradycji wielu epok literackich. Uosobienie śmierci jako postaci kobiety jest znane głównie z literatury i sztuki średniowiecznej. Obrazy wieków średnich najczęściej przerażały grozą i makabryzmem, przypominając o nieuchronności kresu życia. W obrazie bułgarskiego poety śmierć zostaje oswojona poprzez fakt, że nie jest kresem ludzkiej egzystencji, a raczej szansą na nowe życie, które u Pawłowa jednostka będzie w pełni kontrolować. Poza tym zabieg personifikacji śmierci z postacią staruszki – już tak leciwej, że zapominającej zadbać o przepierkę swojego głównego rekwizytu (całunu), niewątpliwie wprowadza do tekstu element komiczny.

Warto także zwrócić uwagę na intrygujące odwołanie intertekstualne obecne w analizowanym utworze. Poeta przywołując fragment własnego utworu *Втора самота*¹⁹¹ (*Druga samotność*), tym samym próbuje jeszcze wnikliwiej i dogłębniej ukazać doświadczenie człowieka w momencie śmierci. W przedstawieniu pierwotnym motyw oddania się samemu sobie w akcie seksualnym wskazywał na skrajną samotność jednostki. Przypominając kontekst pierwszego z obrazów poetyckich autor wymownie ilustruje intymność momentu śmierci, szczególnie samotność umierającego człowieka, a także towarzyszący śmierci dreszcz emocji wobec doświadczenia nieznanego.

Cykliczność śmierci poeta określa w jednym z kolejnych wierszy „bezkreśnym poematem”:

¹⁹¹ К. Павлов, *Появяване*, Профиздат, София 1989, s. 4.

Безкрайна поема
(откъс)

Колко пъти –
вече съм забравил –
бях изгарян назидателно,
а с праха ми,
в четири посоки,
наторяваха
изнемощели бурени
и подхранваха раздрипаните карамфили-
бройлери,
от ония,
дето ги поднасят
на бездарните ни юбилейници.

Става ми досадно смешен вече
цикълът от смърт и възкресяване...
Всеки, който е умирал много пъти,
знае, че смъртта е безобидна бабичка.
Карнавалната ѝ маска само
предизвиква суеверен трепет.
Страшно е обаче всяко възкресяване!
Болките на всяко възкресяване...
ужасът на всяко възкресяване...
Рискът да посмееш
да възкръснеш пак...
Сам на себе си да бъдеш инженер,
да сглобиш от атоми и хромозоми
н е щ о т о,
което ще наподобява,
уродливо и комично,
бившото ти «аз».

Ровя в поразената си памет...
Докато...
Докато събудя мисълта,
докато си спомня думите,
докато разсвиря гласните си струни.
Докато успея, без запъване,
неусетно за самия себе си,
да изпея думата-разковниче:
Персифедрон.

Ура!

Тялото ми постепенно си възстановява бол-
ките –
значи, вече съм нормален,

Bezkrasny poemat
(fragment)

Ile to razy –
już zapomniałem –
palono mnie wychowawczo,
a moim popiołem,
na cztery strony,
nawożono
rachityczne chwasty
i odżywiano zeschłe goździki-brojlery,
takie,
które się rozdaje
naszym nieuczolnionym jubilatom.

Już uciążliwie śmieszny stał się
cykl śmierci i zmartwychwstania...
Każdy, kto wielokrotnie umierał,
wie, że śmierć to niewinna staruszka.
Tylko jej maska karnawałowa
wywołuje przesądne drżenie.
Jednak straszliwe jest każde zmartwychwstanie!
Ból każdego zmartwychwstania...
przerażenie każdym zmartwychwstaniem...
Ryzyko decyzji,
by zmartwychwstać...
Być sam sobie konstruktorem,
z atomów i chromosomów stworzyć
to c o ś,
co będzie przypominać,
pokracznie i komicznie,
twoje byłe «ja».

Szukam w porażonej pamięci...
Dopóki...
Dopóki nie zbudzę myśli,
dopóki nie przypomnę sobie słów,
dopóki nie rozśpiewam strun głosowych.
Dopóki nie zdołam, bez zająknięcia,
niezauważalnie dla siebie,
zaśpiewać słowo-zakłęcie:
Persyfedron.

Hura!

Ciało stopniowo odnawia bóle –
to znaczy, że w końcu jestem normalny,

оцелял съм, дявол да ме вземе.
 Радостно ми е!
 Персифедрон! Ура!
 (...)

ocalałem, niech to wszystko diabli.
 Jestem szczęśliwy!
 Persyfedron! Hura!
 (...)

(*Безкрайна поема откъс, [w:] Стари неща, s. 53–55*)

Podmiot liryczny dzięki wszechobecnej ironii może swobodnie podjąć kolejną próbę obrazowania trudnego doświadczenia śmierci. Niekończąca się saga śmierci skłania liryczne „ja” do sarkastycznego nazwania siebie feniksem. Rozpowszechniony przez tradycję starożytną mityczny ptak uznawany był za symbol słońca, wiecznego odradzania się życia, odmładzania w oczyszczającym ogniu, powstawania z popiołów, regeneracji sił i zmartwychwstania. Literackie odwołania do mitu o złocistym ptaku najczęściej kojarzono z odwiecznym ludzkim marzeniem o nieśmiertelności i tryumfie życia nad śmiercią. Istotnym staje się fakt, że feniks posiadał niejednoznaczną naturę: z jednej trony unicestwiał, niszczył i zabijał, z drugiej odradzał się, oczyszczał i uświęcał.

W mitologicznych wyobrażeniach feniks jawił się jako ptak chwały, natomiast w wierszu współczesnego poety jego prochy nieustannie są profanowane. W analizowanym utworze prochy feniksa-podmiotu lirycznego nie doczekają się przewidywanego szacunku i nabożnego potraktowania – służą jedynie nawożeniu chwastów, a także „nietuzinkowych” kwiatów. Warto wspomnieć, że goździki były masowo kupowane i wręczane/rozdawane za czasów rządów komunistycznych, a współcześnie nadal kojarzone są raczej z tandetą i tanim kiczem niż elegancją i najwyższym kunsztem florystycznym. Nietrudno odnieść wrażenie, że nawet poetyckie życie „po śmierci” bohatera wiersza jest skutecznie pozbawiane godności i szacunku. Poeta szuka odpowiednich środków lirycznych, aby nadać odczuciom stosowny wyraz.

Ciężar strachu i niepewności w utworze zostaje przetransponowany z faktu śmierci na moment zmartwychwstania. Już nie śmierć, ale zmartwychwstanie wywołuje przerażenie i grozę. Tym samym okazuje się, że w rzeczywistości liryczne „ja” najbardziej obawia się powrotu do znienawidzonej i absurdalnej egzystencji. Zostaje także ujawniona potencjalna negatywna moc słowa. „Peryfedron” – znak pusty semantycznie – posiada moc kreacyjną, lecz w tym przypadku wskrzeszenie człowieka poprzez głośną artykulację tej formuły skazuje go na niepełnowartościowe „kolejne” życie, obarczone pogardą, litością i śmiesznością.

Poeta niejednokrotnie odwołuje się w swojej twórczości poetyckiej do egzotycznie brzmiących słów-kluczy¹⁹², które w sensie słownikowym w pewnych

¹⁹² Na przykład w wierszu *Още мъничко, още мъничко... (Jeszcze troszeczkę, jeszcze troszeczkę...)* pojawiają się słowa: „Йоланта”, „Персифедрон”, „Фреска”, „Фреши”, „Фритоли”, „Фретон”, „Жиг” („Jolanta”, „Peryfedron”, „Freska”, „Freszti”, „Fritoli”, „Freton”, „Žig”); w utworze *Алхимици (Alchemicy)* odnajdujemy formułę Peryfedron, w dziecięcej bajce *Фьони мѣти кръгли речни*

припадках znajdują objaśnienie, lecz leksykalne znaczenia nie asocjują z wymową wierszy i tym samym stają się one najczęściej znakami absurdu. Obecne są także konstrukcje puste semantycznie, które w kontekście danych wierszy nabierają aury tajemniczości oraz wieloznaczności.

Zasługuje także na analizę sam obraz śmierci obecny w prezentowanym utworze. Śmierć jawi się jako niewinna staruszka, której atrybutem jest maska karnawałowa zasłaniająca jej prawdziwe oblicze. Karnawał nie ma granic przestrzennych, nie jest przedstawieniem, które się ogląda. To quasi-spektakl, realna forma życia jego uczestników. Karnawał jest także logiką odwróconego porządku, ukazuje świat na opak, dąży do degradacji i profanacji. A więc w tym przypadku obraz śmierci może stać się metaforą świata egzystencji, pełnego niepokoju, chaosu i beżładu, który jedynie usiłuje zachować pozory powszechnego rozumowania.

Ciekawy motyw śmierci można też odnaleźć w kolejnym utworze:

Безкрайна поема
(втори откъс)

Събуждам се.
И:
ужас:
установявам, че съм жив.
За кой ли път...
И докога?
Омръзна ми!

Лъщи пореден ден –
като подарък-наказание.
А некролозите около мен се размножават:
Снимка и стих, снимка и стих...
(Стнх! Стих! Стих!)
Все другите! Все другите!...
А Коста (сиреч аз) –
не го печатат.
Не го печатат...
А съблазнителна е перспективата-надежда:
„Нашият скъп... От вечно скърбящите.”

Защо скърбящите се смятат вечни?
Умира вечния скърбящ
и със смъртта си ражда нов скърбящ:
„От вечно...”

Bezkrzesny poemat
(drugi fragment)

Budzę się.
I:
przerażenie:
stwierdzam, że żyję.
Który to już raz...
Jak długo?
Mam dość!

Blyszczy kolejny dzień –
niczym podarunek-kara.
Wokół mnie mnożą się nekrologi:
zdjęcie i wiersz, zdjęcie i wiersz...
(Wiersz! Wiersz! Wiersz!)
Zawsze inni! Zawsze inni!...
A Kosty (to znaczy mnie) –
nikt nie drukuje.
Nikt nie drukuje...
Kusząca jest perspektywa-nadzieja:
„Nasz drogi... Od wiecznie nieutulonych w żalu.”

Dlaczego żałobnicy uważają się za wiecznych?
Wieczny żałobnik umiera
swą śmiercią rodząc nowego żałobnika:
„Od wiecznie...”

камъни (Fioni wysiaduje rzeczne kamienie okrągłaki) obok wymienianych już słów poeta posługuje się także następującymi: „Фон” i „Орон” („Fon”, „Oron”).

Нещастни мои, тъжни и добронамерени
(и не!) убийци...

Все пак поетът е красив безсрамник:

когато къса дрехите си,
(псувайки),

когато ви се разсъбличва,
(псувайки),

не предизвиква лоши помисли
(освен у покварените).

И нека се окаже, че сте прави,

и нека се окаже, че е изрод
душата-тяло разсъбличена;

красиво е само по себе си
безсрамното му разсъбличане;

утеха е:

за изродите с хубави сърца

и назидание

за съвършените мръсници.

Ох,

ето свечерява се отново,

и ще заспя с измамата,

че моята душа е чиста.

Когато дойде утрешният ден,

аз завещавам като клетва:

не ми къпете тялото!

И:

никакви дисекции —

направих си ги сам:

„Смъртта е неестествена!”

Nieszczęśnicy moi, nieutuleni w żalu życzliwi
(i nie!) zabójcy...

Mimo wszystko poeta to piękny bezwstydnik:
kiedy drze na sobie ubranie

(przeklinając),

kiedy obnaża się przed wami

(przeklinając),

nie prowokuje dwuznacznych myśli
(jedynie u zdemoralizowanych).

Niech się okaże, że macie rację,

niech się okaże, że degenerat

to dusza-ciało obnażona:

piękne jest samo w sobie

bezwstydne obnażenie;

jest radością: pocieszeniem jest

dla degeneratów o czystych sercach

i przykładem

dla doskonałych łajdaków.

Och,

znowu zapada zmierzch,

zasnę łudząc się,

że moja dusza jest czysta.

Nim przyjdzie jutrzejszy dzień,

głoszę ostatnią wolę, niczym przekleństwo:

nie myjcie mi ciała!

I:

żadnej sekcji —

przeprowadziłem ją sam:

„Ta śmierć jest nienaturalna!”

(*Безкрайна поема (втори откъс), [w:] Стари неща, s. 70–71*)

Już pierwsze wersy utworu wskazują na fakt, że dla podmiotu lirycznego istnienie jest źródłem przerażenia i trudnej do wyartykułowania irytacji. Tym bardziej że bohater tekstu jest świadomy nadejścia kolejnego etapu umierania. R. Likowa dokonując analizy i interpretacji przywołanego wiersza, stwierdza, że poeta wykorzystuje w konstrukcji utworu tak zwany strumień świadomości¹⁹³, który jest zapisem wewnętrznych stanów psychicznych jednostki. Forma strumienia świadomości pozwala dać świadectwo najbardziej osobistych, skrywanych zwykle przeżyć i doznań. Podmiot liryczny otrzymuje szansę ukazania swej bo-

¹⁹³ Р. Ликова, *Поетия на 50-те и 60-те години*, Университетско издателство Климент Охридски, София 1998, s. 288.

gatej sfery emocjonalnej, pozwalając sobie na swobodny tok myśli. Utwór charakteryzuje silne nacechowanie emocjonalne, a także brak spójności, logiki uzasadnianej kolejnymi sekwencjami wypowiedzi, co zaciemnia wymowę całości. Dominuje w nim obraz człowieka, którym włada obsesja śmierci. Absurdalnie każdy kolejny dzień życia jawi się wciąż i nieodmiennie jako niezasłużona kara, a nie powszechnie rozumiany i oczekiwany podarunek losu. Natrętne myśli każą widzieć wszędzie dookoła nekrologi. Ponieważ strumień świadomości rejestruje nie tylko myśli, ale przede wszystkim emocje, marzenia na jawie i wizje, następuje nieoczekiwany zapis skojarzeń. Obrazy nekrologów, na których widnieje zdjęcie zmarłego oraz zwyczajowo kilka wersów kondolencji, raptownie ewokuje u poety poczucie izolacji z powodu odmowy druku utworów. Strumień świadomości pozwala na asocjację lektury pożegnalnego tekstu z manifestacją trudnej osobistej sytuacji. Liczne powtórzenie słowa „wiersz” jest zapowiedzią głębokiej, artystycznej zadumy o statusie poety i poezji.

Podmiot mówiący wierzy, że twórczość liryczną może określić otwartym i szczerym wyznaniem jednostki oraz bezpośrednim obnażeniem jej duszy. Poeta za pośrednictwem słowa przekracza próg własnego wstydu, ukazując odbiorcy całą prawdę o sobie. Zostaje postawiony znak równości między poezją a etyką. Słowa artysty mogą stać się pocieszeniem i radością, jednak tylko dla tych ludzi, którzy są gotowi do przyjęcia estetycznego i zarazem etycznego przekazu. Poezja niesie w sobie przesłanie o prawdzie, które jednak niekoniecznie bywa zrozumiane przez czytelnika. Nieprzekraczalną barierą jest demoralizacja jednostki, dla której prawda jest nie tylko niewygodna i kłopotliwa, ale przede wszystkim niedostępna i niezrozumiała. Sztuka jest pięknem sama w sobie i nie potrzebuje konstruowania szczegółowych definicji. Podobnie równie skomplikowane okazuje się bliższe sprecyzowanie funkcji estetycznej sztuki.

Po lekturze analizowanego utworu łatwo można dostrzec, że Pawłow przedstawia koncepcję analogiczną do rozumienia sztuki głoszoną przez twórcę międzywojnia – Geo Milewa, czołowego przedstawiciela bułgarskiego ekspresjonizmu. Omawiając status i pozycję wydawanego przez siebie czasopisma „Везни” („Waga”), twórca stwierdził: „W przyszłości „Везни” będzie redagowane w tym samym duchu co dotychczas. Z tą tylko różnicą, że szerzej reprezentowana będzie krytyka, która ze swej strony zostanie poszerzona poza specjalistyczne ramy literatury, malarstwa, muzyki, teatru. Nasze stanowisko w każdej krytyce będzie (...) nie tylko ściśle estetyczne, lecz jednocześnie etyczne; ponieważ – człowiek jest dla nas przede wszystkim etyczny; a głównie – człowiek artysta. Nie ma estetyki, która byłaby bezwzględnie estetyczna. Estetyka jest jednocześnie także etyczna – siłą prostego faktu, że wszelki przejaw estetyczny – każdy utwór artystyczny – każda sztuka – jest przede wszystkim przejawem człowieka”¹⁹⁴. Ta-

¹⁹⁴ W. Gałązka, *Tradycja i współczesność. O literaturze bułgarskiej XX wieku*, Wydawnictwo „Śląsk”, Katowice 1983, s. 38–39.

kie rozumienie literatury i sztuki stało się podstawą programu ekspresjonistycznego realizowanego przez Milewa. Międzywojenny twórca podkreślał status człowieka, jawiącego się jako podmiot literatury. „Człowiek przede wszystkim: i celem, i marzeniem, i pięknem, i miłością, i sztuką, i duchem, i światem, i Bogiem”¹⁹⁵. To obraz literatury, w której centrum znajduje się jednostka ludzka, mieszcząca się w kategoriach etycznych. Tym samym sfera liryki jawi się jako szczególna przestrzeń prawdy.

Nieobiektywne oceny krytyki literackiej prowadzące bezpośrednio do unie możliwienia odbioru twórczości poety pozbawiają go statusu twórcy. Podmiot mówiący w analizowanym wierszu Pawłowa nie przebiera w słowach, uznając, że stał się ofiarą oprawców-zabójców. Jedyne sensownym wyjściem z tego trudnego do zaakceptowania położenia staje się samobójstwo. Oczyma wyobraźni poeta konstruuje nawet formę własnego nekrologu. Obraz śmierci w prezentowanym utworze ma wiele aspektów. Należy zwrócić uwagę na kluczowe słowa o nienaturalności śmierci poety. Dla twórcy kres ziemskiego życia oznacza jedynie fizyczną nieobecność, myśl natomiast pozostaje nieśmiertelna dzięki spuściznie artystycznej. A więc ponownie powraca antyczna formuła *non omnis moriar*. Według Pawłowa zabójcza może okazać się jedynie pseudokrytyka literacka, pozwalająca sobie na nieuzasadnione, niesłuszne oskarżenia. Nienaturalność śmierci można także odczytać jako obecność zła we wszechświecie, które zawsze jest zamachem na naturę człowieka.

Ostatecznie śmierć może także wyzwolić wulgarną agresję, czego przykładem jest następujący wiersz:

Репетиция за галатанц

Госпожице Смърт! Уважаема.
Уважаема!
Моят танец е леко старичък.
Старичък.
Вие сте все така младичка.
Младичка!
Хоп, две крачки на левичко?
Левичко!
Що ме теглиш на десничко!
Десничко!
Аз ли съм кавалерът,
курвичко!
Курвичко!
Или ти ще ме водиш, слънчице?
Слънчице...
А защо твоят танц ми повдига... Онова..

Próba przed uroczystym tańcem

Panienko Śmierć! Moja droga.
Moja droga!
Mój taniec jest ciut stareńki.
Stareńki.
A panienka taka młodziutka!
Młodziutka!
Hop i dwa kroki w lewo?
Lewo!
Dlaczego prowadzisz w prawo!
Prawo!
Czy przypadkiem nie ja jestem kawalerem,
kurewko!
Kurewko!
Ty chcesz prowadzić, słoneczko?
Słoneczko...
Dlaczego twój taniec mi unosi... Tego...

¹⁹⁵ Ibidem, s. 39.

Как да го назова... Как да го назова?...
И защо ти се изчервяват костите?
Костите?...

Ох, сладост моя,
парче непредвидено!
Ох, ох, ох!
И пак ох!
Ритай, тракай, госпожичке!

Jak go nazwać... Jak go nazwać?
Dlaczego robaczywieją ci kości?
Kości?...

Och, słodczy moja,
nieprzewidziana sztuko!
Och, och, och!
I jeszcze raz och!
Wierzgaj, szcękaj, panieczko!

(*Репетиция за галатанц*, [w:] *Появяване*, s. 27)

Utwór przywołuje scenę repetycji przed mającym się odbyć w niesprecyzowanej przyszłości uroczystym bale. Parę tańczących tworzą podmiot liryczny oraz Śmierć, przedstawiona jako młoda dziewczyna i jednocześnie kościotrup. Zaprezentowany obraz jest kolejną Pawłowowską odsłoną znanego literaturze motywu tańca śmierci. A więc motyw śmierci rozwijany od epoki średniowiecza jest tematem fascynującym zarówno dla sztuki dawnej, jak i nowej. Poeta współczesny w zaskakujący sposób transponuje średniowieczną tematykę literacką. Wyraźnie zmienia się rola, artystyczne przedstawienie oraz znaczenie samej śmierci.

Jak już wspomniano wcześniej, motyw tańca śmierci proponowany przez literaturę i sztukę średniowieczną jawił się jako próba oswojenia się ze śmiercią. Przerazenie zbliżającym się kresem życia łączyło się z osobliwą fascynacją momentem przejścia. Śmierć w swych mediewistycznych przedstawieniach często zjawiała się jako ruchliwy, bezwzględny, podrygujący trup lub kościotrup, wyciągający rękę do swej ofiary, którą zamierza porwać. Prowadzonym tańcem demonstrowała swój triumf i zwycięstwo nad życiem i światem. W tradycyjnych obrazach tańca śmierć była postacią centralną, prowadzącą płąsy, budziła strach swoim opętaniem i prześmiewczą radością. Alegoria tańca śmierci miała wskazywać przede wszystkim nieuchronny, śmiertelny los człowieka, ale także wyrażała rozczarowanie marnością świata.

We współczesnym poetyckim obrazie to podmiot liryczny jest stroną dominującą i prowadzącą taniec, czym automatycznie pozbawia śmierć przymiotów przerażenia i grozy. Zasłaniając się maską quasi-grzeczności, eleganckich manier, manifestuje jednocześnie własną wulgarność i obsceniczność. Ukształtowanie rytmiczne utworu oddaje ruch i rozmach tańca. Efekt maksymalnej ekspresji zostaje uzyskany dzięki zabiegowi wulgaryzacji języka oraz kreowanych obrazów. Liryczne „ja” upaja się tańcem, który przeradza się w dziwną, absurdalną orgię. Śmierć wprost nazywana kurwą zostaje odarta z tajemniczości i nie emanuje przerażeniem czy grozą. B. Mamoń pisze, że „dla współczesnej sztuki znane są niepokojące przedstawienia aktu seksualnego kobiety ze szkieletami, które wzmagają grozę makabrycznością scen”¹⁹⁶. A więc przerażenie

¹⁹⁶ B. Mamoń, *Taniec śmierci*, „Tygodnik Powszechny” 2002, nr 37, s. 16.

śmiercią nie jest już tak silne jak jej możliwe perwersyjne przedstawienia. Utwór kontynuuje znany motyw niejednokrotności śmierci, na co wskazują repetycje tańca. Podobnie jak w motywach znanych z teatru absurdu śmierć nie jest finałem życia, jest etapem, który należy ośwoić.

Wielokrotnie przeżywana sytuacja graniczna wpływa znacząco na negatywne emocje. Udęczony podmiot liryczny pogrąża się we wzmagającym się kryzysie psychicznym. Także ten trudny etap również znajdzie swój poetycki wyraz.

IV.2. Samotność/odizolowanie w cierpieniu

Człowiek doświadczający sytuacji granicznej, według filozofii Karla Jaspersa, zyskuje szczególną wiedzę o swojej egzystencji. Bezpośrednia konfrontacja z zagrożeniem, cierpieniem czy śmiercią odkrywa w najwyższym stopniu przed jednostką prawdę o dramatyzmie i kruchości ludzkiego istnienia. W tym momencie ujawnia się także bezradność jako nierozłączny element życia. Dlatego doświadczenie dramatycznych wydarzeń w wielu przypadkach pogrąża człowieka w bezsilności, samotności i zagubieniu.

Podmiot liryczny utworów Pawłowa, doświadczając wielokrotnie sytuacji granicznych, dotyka tym samym tajemnicy cierpienia. Paul Ricoeur wykładając semiologię cierpienia stwierdza, że jest to najpowszedniejsze i najbardziej wspólne ludziom doświadczenie¹⁹⁷. Cierpienie dokonuje ogromnych spustoszeń w człowieku – przede wszystkim koncentruje go na sobie, zamyka we własnej przestrzeni. Świat wyższych uczuć zostaje niejednokrotnie podważony, a w skrajnych przypadkach zdaje się nie istnieć. Skala odczuć człowieka drastycznie się zmniejsza, a świat się odrealnia. Cierpienie przytłacza i zwykle rozumiane jest jako niezawinione lub zawinione doświadczenie zła¹⁹⁸. Przejawem cierpienia jest jego skandaliczność i absurd. Doświadczenie cierpienia, według T. Gadacza, jest odczytywane także jako zamach na ludzką wolność, ewokując poczucie bezradności i bezwoli¹⁹⁹.

Cierpienie prowadzi do kryzysu odmienności, który Ricoeur określa terminem „odizolowanie”²⁰⁰. Człowiek pozostaje we własnym osamotnieniu, pogrążony w nieodpartym poczuciu, że cierpi jako jedyny na świecie, co wyróżnia i odróżnia go od wszystkich innych. Wraz z cierpieniem jednostka doświadcza bolesnej niekomunikatywności. Pogrążenie się we własnym cierpieniu nakazuje myśleć, że nikt inny nie może jej zrozumieć, ani tym bardziej pomóc. Między

¹⁹⁷ P. Ricoeur, *Filozofia osoby*, op. cit., s. 55.

¹⁹⁸ K. Stachewicz, *O cierpieniu i miłosierdziu*, „Znak” 2006, nr 4, s. 15–16.

¹⁹⁹ T. Gadacz, *Enigma cierpienia*, [w:] *Ku jedności świata*, (red.) M. Bardel, Znak, Kraków 2006, s. 515–518.

²⁰⁰ P. Ricoeur, op. cit., s. 57.

człowiekiem a światem zewnętrznym wyrasta nieprzeciętny mur samotności wynikającej z cierpienia²⁰¹.

W końcu cierpienie także wymusza introspekcję, skłania do podejmowania niełatwych kwestii. Jan Paweł II twierdzi: „cierpienie w swoim podmiotowym wymiarze, jako fakt osobowy, zamknięty w konkretnym i niepowtarzalnym wnętrzu człowieka, wydaje się jakby niewyraźne oraz nieprzekazywalne – ale równocześnie, nic tak jak ono, nie domaga się, w swej własnie „podmiotowej rzeczywistości”, podjęcia refleksji, ujęcia w kształt wyrazistego problemu, postawienia radykalnych pytań i szukania odpowiedzi”²⁰². Jednak okazuje się, że wobec pytań o istotę i sens cierpienia człowiek najczęściej pozostaje intelektualnie bezradny.

Podmiot liryczny w poezji Pawłowa, doświadczając cierpienia, czyni próby możliwie wszechstronnego opisanie własnych niełatwych odczuć i stanów psychicznych:

Втора самота

На Добри Жотев

Най-извратената самота –
сам сред милиардите себеподобни.
Сам.
Като дърво,
загубено
в гора.
Тълпа от самотници –
смешно и страшно –
огледално размножен един и същи образ.
Себеповторение до себеобезсмисляне.
Сомнамбулни движения.
Сън, който сънува самия себе си.
Любов? Към кого?
Към отразеното в огледалото?
(...)

(*Втора самота*, [w:] *Появяване*, s. 4)

Druga samotność

Dobremu Żotewowi

Skrajnie perwersyjna samotność –
sam wśród miliardów sobie podobnych.
Sam.
Jak drzewo,
zagubione
w lesie.
Tłum samotników –
śmieszne i straszne –
jeden i ten sam obraz lustrzanie rozmnożony.
Powtórzenie siebie aż do nonsensu.
Lunatyczne ruchy.
Sen, który śni samego siebie.
Miłość? D kogo?
Do odbicia w lustrze?
(...)

Wiersz został zadedykowany Dobriemu Żotewowi (1921–1997), bułgarskiemu poecie i prozaikowi, który z dużą dozą życzliwości pełnił funkcję mentora oraz przyjaciela młodych twórców, debiutujących pod szyldem pokolenia „kwietniowców”. Utwór *Druga samotność* został napisany w 1988 roku, kiedy to ukazuje się także tomik *Splot słoneczny* (*Слънчев сплит*) Żotewa.

²⁰¹ Ibidem.

²⁰² Jan Paweł II, *O chrześcijańskim sensie ludzkiego cierpienia*, [w:] *Sens choroby, sens śmierci, sens życia*, (red.) H. Bortnowska, Znak, Kraków 1984, s. 442.

Podmiot liryczny oddaje się pesymistycznej zadumie, opisując „perwersyjną” samotność, graniczącą z bezsilnością oraz poczucie wykluczenia z grona sprzymierzeńców w sensie duchowym. Uczucie miłości czy przyjaźni nie może zostać urzeczywistnione z powodu nadmiernego uprzedzenia oraz braku zaufania. Jednostka dokonując oglądu własnego wnętrza – odkrywa istnienie niewysłowionej pustki, udręki oraz żalu. Tym razem to cierpienie wymusza auto-refleksję lub, jak określił to Jan Paweł II, „w głębi każdego z osobna cierpienia doświadczanego przez człowieka nieodzownie pojawia się pytanie: dlaczego? Jest to pytanie o powód, o rację, zarazem pytanie o cel (po co?), w ostateczności zaś zawsze pytanie o sens”²⁰³. U Pawłowa liryczne „ja” z pewnością odkrywa jeszcze inne strony tego stanu – skandaliczność cierpienia, wobec którego świat absolutnych wartości nie ma racji bytu. Przeżywany dramat wewnętrzny skłania do zadawania retorycznych pytań o możliwość istnienia miłości w świecie, szanse zaakceptowania własnej osoby oraz szanowana samego siebie jako istoty ludzkiej.

Wizja poetycka przedstawiona przez podmiot mówiący ukazuje świat pełen samotnych ludzi, między którymi brak jest jakiegokolwiek więzi kształtowanej przez zrozumienie. Jednostka pogrąża się w coraz to większym osamotnieniu, nie będąc w stanie przezwyciężyć ciężaru izolacji i niesprecyzowanych barier, dzielących ją od drugiego człowieka. Ale niezdolność do rozmowy, jak twierdzi Hans-Georg Gadamer, może być także wynikiem oporu wobec porozumienia pozornego²⁰⁴. Być może ze względu na powierzchowny, nieautentyczny charakter relacji podmiot liryczny wybiera postawę milczenia, przeciwstawiając się potencjalnym sztucznym, nieautentycznym relacjom z bliźnim.

Cierpiący człowiek nie tylko pogrąża się w coraz to większej samotności, ale także nie jest w stanie zaakceptować własnego życia i postępowania. W analizowanym wierszu ten stan unaocznia niepokojący i niestereotypowy motyw lustra. Camus objaśnia: „podobnie obcy, który w pewnych chwilach wychodzi na nasze spotkanie z lustra, brat bliski, a jednak niepokojący, którego odkrywamy we własnych fotografiach, to także absurd”²⁰⁵.

Cierpienie dokonuje w człowieku ogromnych spustoszeń emocjonalnych. Ricoeur wymownie stwierdza: „cierpienie dowodzi mi tego, że jestem podzielny w przestrzeni, że jestem zbiorem części i przyszłym prochem”²⁰⁶. Cierpienie prowadzi do poważnego kryzysu tożsamości. Natomiast niemożność udzielenia odpowiedzi na zasadnicze pytanie „kim jestem?” rodzi bezmierne poczucie strachu. Następnym takim stanem są poetyckie próby choćby połowicznej samo-identyfikacji:

²⁰³ Ibidem.

²⁰⁴ H.-G. Gadamer, *Niezdolność do rozmowy*, przeł. B. Baran, „Znak” 1980, nr 3, s. 369.

²⁰⁵ A. Camus, op. cit., s. 76.

²⁰⁶ P. Ricoeur, *Trwoga rzeczycista i złudna*, przeł. P. Kamiński, „Znak” 1982, s. 325.

Плач на едно бившо куче

–
 Братя мои, разнородни кучета.
 Простете ми.
 Аз изневерих.
 Предадох ви.

(...)

Благодаря ви.
 И простете.
 Недостоен бях.

Сега не знам къде съм точно.
 И какъв?
 Замерям с камъни
 четирикракото си минало,
 облайвайки
 двукракото си настояще...
 Макар да съм достоен за съчувствие,
 не ми прощавайте.
 Предадох себе си.
 И вас предадох.
 Сбогом.
 Но кому?

Плач pewnego byłego psa

Bracia moi, wszelkiej maści psy.
 Wybaczcie mi.
 Zdradziłem.
 Zaparłem się

(...)

Dziękuję wam
 I wybaczcie.
 Byłem niegodny!

Teraz nie wiem, gdzie właściwie jestem.
 I kim jestem?
 Ciskam kamieniami
 w czworonożną przeszłość,
 obszczekując
 dwunożną terażniejszość...
 Nawet gdybym był godny współczucia,
 nie wybaczącie mi.
 Zaprzedałem siebie.
 I was zaprzedałem.
 Żegnam się.
 Ale z kim?

(Плач на едно бившо куче, [w:] *Появяване*, s. 16)

Podmiot liryczny wiersza nie dostrzega już obecności drugiego człowieka. Co gorsza – upatruje przyczyny owej pustki we własnych czynach i postawie. Nie poznajemy powodu tak bezwzględnej i surowej oceny własnego „ja”. Zmiany sposobu myślenia są wynikiem postępującego kryzysu tożsamości. Wraz z upływem czasu problem ten staje się coraz bardziej wyraźny, naglący i domagający się rozwiązania. Jednak nie mamy już tylko do czynienia z nierozwikłaną kwestią „kim jestem?”, ale pojawiają się także inne kluczowe pytania: „dokąd zmierzam?” oraz „skąd pochodzę?”. Poczucie zaburzenia relacji czasowych, zawarte w analizowanym wierszu, zdradza niemoc w definiowaniu własnych stanów emocjonalnych. Liryczne „ja” nie jest w stanie określić własnych korzeni ani też snuć wyobrażeń dotyczących przyszłości. Podmiot liryczny szczerze wyznaje, że nie tylko nie pojmuje swego terażniejszego położenia, ale także ma niepewne skojarzenia dotyczące własnej przeszłości i przyszłości. Rację ma więc Simone Weil, twierdząc, że „nieszczęście jest przede wszystkim anonimowe, tych, których wzięło w niewolę, pozbawia osobowości, czyni z nich rzeczy”²⁰⁷.

²⁰⁷ S. Weil, *Miłość Boga a nieszczęście*, przeł. H. Malewska, [w:] *Sens choroby, sens śmierci, sens życia*, op. cit., s. 364–365.

Poważny kryzys ujawnia się także w motywie pragnienia konfesji. Liryczne „ja” dręczy ogromne poczucie winy i świadomość popełnienia grzechu. Jednocześnie pojawia się doznanie przykrego wstydu oraz zawiedzenia samego siebie i innych ludzi. Weil w następujący sposób tłumaczy podobny stan: „nieszczęście doprowadza do stwardnienia i rozpacz, bo samą głębię duszy piętnuje, jak rozpalonym żelazem, pogardą, odrazą, a nawet wstrętem do samego siebie – owym poczuciem winy i zmayı, które logicznie powinno być wynikiem popełnienia zbrodni, ale nie jest”²⁰⁸.

Kiedy cierpienie nie przemija i staje się coraz bardziej dojmujące, drugi człowiek zaczyna się jawić jako wróg, ten, który przyczynia się do cierpienia²⁰⁹. Jednostka może uzewnętrznić własną bezradność poprzez agresję – obelgi, inwektywy czy zniewagi.

Тъжно пояснение с весел напев

Обвиняват ме, че съм човек без
корен.
Тези същите!
Тези същите...
Дето най-жестоко ме обрулиха.
Като плод зелен!
Като плод зелен...
Аз узрях без корен и без слънчев лъч.
На лунна светлина!
На лунна светлина...
(...)

Smutne objaśnienie z wesołą melodią

Obwiniają mnie, że jestem człowiekiem bez ko-
rzeni.
Ci sami!
Ci sami...
Którzy najokrutniej mnie strącili.
Niczym owoc zielony!
Niczym owoc zielony...
Dojrzałem bez korzeni i bez promieni słońca.
W księżycu świetle!
W księżycu świetle...
(...)

(Тъжно пояснение с весел напев, [w:] Появяване, s. 29)

Utwór kreuje obraz człowieka cierpiącego, jednak akcentuje głównie jego poczucie upokorzenia. „Upokorzenie zaś to gwałtowny stan całej istoty cielesnej, zrywającej się przeciw zniewadze, lecz zmuszonej się pohamować z powodu bezsilności lub strachu”²¹⁰. Wewnętrzny bunt wobec dyshonoru zadanego przez bliźnich zostaje złagodzony świadomością własnej bezbronności. Symultaniczność uczuć klarownie oddaje schemat wiersza. Graficzna konstrukcja zakłada podwójne powtórzenie wybranych wersów. Paralelizm wierszy zakłóca jedynie różnica w użyciu znaków interpunkcyjnych. W pierwszej wersji zostaje zastosowany wykrzyknik, a w kolejnej wielokropek. Wybrana strategia poetycka pozwala za pomocą znaków graficznych oddać odpowiednią intonację oraz podkreśla wymowę emocjonalną tekstu. Wersy opatrzone znakiem wykrzyknienia akcentują stanowczość, wewnętrzny bunt i kategoryczność oskarżenia skierowa-

²⁰⁸ Ibidem, s. 368.

²⁰⁹ A. Camus, op. cit., s. 76.

²¹⁰ S. Weil, op. cit., s. 362.

nego przeciwko niedookreślonym adresatowi. Paralelne wersy zakończone wielokropkiem łągodzą ten ton, świadczą o niedopowiedzeniu myśli i jednocześnie wprowadzają także nutę zwątpienia w sens przypisywania winy innym.

Obecna w wierszu ironia kontroluje nadmierną chęć eksponowania wewnętrznego bólu. Także daje szansę utemperowania ekspresji pejoratywnych uczuć, dlatego poetyckie sygnały zawiedzenia drugim człowiekiem w poezji Pawłowa nigdy nie przerodzą się w otwartą nienawiść i odrazę.

Ale obok znaków świadczących o procesie destrukcji osobowości jednostki cierpienie może otwierać się na transcendencję:

Хладна изповед

Късно е вече.
 Лекомислено пропилах живота си –
 нямах воля дори за престъпник.
 А талант –
 точно такъв! –
 беше ми дал,
 Господи.
 (Твоят поглед не ме смразява.)

Късно е вече.
 Нито Ти,
 Господи!
 Нито –
 Дявола!
 Идвам при вас,
 както в старчески дом:
 по-младият старец –
 на посещение.
 (Твоят поглед не ме изгаря.)

Нито топъл,
 нито студен
 се явявам пред Тебе,
 Господи.
 Пожали хладния.
 (А ми е все едно.)

(*Хладна изповед*, [w:] *Появяване*, s. 1)

Chłodna spowiedź

Późno już.
 Lekko myślnie zrujnowałem swoje życie –
 nawet nie udało mi się zostać przestępcą.
 A talent –
 właśnie taki! –
 dałeś mi Ty
 Boże.
 (Twoje spojrzenie nie przemienia w kamień.)

Późno już.
 Ani Ty
 Panie!
 Ani –
 Diabeł!
 Idę do was,
 jak do domu starców:
 młodszy starzec –
 w odwiedziny.
 (Twoje spojrzenie nie spala.)

Ani gorący,
 ani zimny
 zjawiam się przed Tobą,
 Panie.
 Zlituj się nad letnim.
 (Mnie wszystko jedno.)

Wiersz jest otwartym i bezpośrednim wyznaniem podmiotu mówiącego. Ujawnia postawę człowieka pełną sceptycyzmu i niewiary w sens istnienia świata, a także znaczenia własnej egzystencji. Liryczne „ja” przepełnia poczucie za-przepaszczenia własnego życia we wszystkich możliwych aspektach. Wychodzi na jaw, że jednostki nie zdołały ocalić wartości, które respektowały i którym służyły. Podobnie twórczość poetycka nie przyniosła spodziewanego spełnienia. Bi-

lans życia zostaje przeprowadzony bez zbędnych emocji, co potwierdza sam tytuł wiersza: „chłodna spowiedź”.

Liryczne „ja” dąży do zerwania więzi ze światem, co symbolicznie obrazuje motyw wędrówki do Boga. Następuje nawiązanie do rozdziału trzeciego Apokalipsy św. Jana: „Znam twoje czyny, że ani zimny, ani gorący nie jesteś. Obyś był zimny albo gorący! A tak, skoro jesteś letni i ani gorący, ani zimny, chcę cię wyrzucić z mych ust”. Słowa biblijne cechuje stanowczość w ocenie ludzkiej postawy duchowej. Wyobrażenie poetyckie ukazuje potencjalne losy bohatera, który niczym opuszczony i nikomu niepotrzebny starzec prosi, wręcz domaga się litości, zachowując w pamięci radykalne słowa nowotestamentowe. Taki wizerunek człowieka zasługuje na współczucie i zrozumienie. Obraz Najwyższego zostaje odarty z boskości, co potwierdza chęć przeprowadzenia partnerskiego dialogu. Podmiot mówiący jest zmęczony życiem, brak mu siły na zbędną trwogę, zdaje sobie sprawę, że żadna nowa sytuacja egzystencjalna nie wywoła już zaskoczenia ani zdziwienia. Warto dodać za A. Krajewską, że dla teatru absurdu ważną kategorią estetyczną stało się „wyczerpanie (i to nie tylko jako koniec reguł, konwencji itp., ale wręcz jako prawdziwe doznanie fizyczne) opisane zarówno przez G. Deleuze’a jako *wyczerpanie*, jak i przez W. Welscha jako *zmęczenie*, a nawet przez T.W. Adorna jako *zużycie*”²¹¹. Liryczne „ja” nie zadaje pytań o sens egzystencji czy cierpienia. Dominuje raczej atmosfera rezygnacji, beznamietności i oziębłości w stosunku do rzeczywistości doczesnej i wiecznej.

Stan, w którym znajduje się podmiot liryczny, A. Legeżyńska nazywa bezdomnością egzystencjalną. Odznacza się ona poczuciem utraty więzi człowieka z transcendencją, brakiem możliwości uporządkowania świata. Stan świadomości bohatera lirycznego cechuje poczucie absurdu, dezorientacja w skali uniwersalnych wartości (dobro i zło, życie i śmierć, Bóg i nicość) oraz poczucie zagrożenia bytu²¹².

Cierpienie ludzkie samo w sobie stanowi jakby odosobniony „świat”, który bytuje wraz z człowiekiem, pojawia się w nim i przemija, a czasem nie przemija, ale utrwała się w nim i pogłębia²¹³. Wtedy cierpienie może także prowadzić do symptomatycznej niemożności w mówieniu.

IV.3. Milczenie – niemożność w mówieniu

Antoaneta Alipiewa, komentując dorobek poezji bułgarskiej drugiej połowy XX wieku, stwierdza, że można ją metaforycznie określić jako symultaniczną obecność „mowy i milczenia”²¹⁴. W konsekwencji analiza krytycznoliteracka nie może

²¹¹ A. Krajewska, op. cit., s. 33.

²¹² A. Legeżyńska, op. cit., s. 37.

²¹³ Jan Paweł II, op. cit., s. 440–441.

²¹⁴ zob. A. Алипиева, *Поэзията днес – говор и мълчание*, [w:] eadem, *Четене на себе си*, op. cit., s. 18–25.

ograniczyć się do interpretacji powstałych utworów artystycznych, ale powinna objaśniać także to, co zostało celowo i świadomie przemilczane. Tym samym Alipiewa zwraca uwagę, że dla twórczości lirycznej milczenie jest momentem równie znaczącym jak wypowiedziane słowo poetyckie.

Pawłow, nawołujący do wolności twórczej, został brutalnie i bezpardonowo zaatakowany przez krytykę literacką i tym samym wyrugowany z życia literackiego. Poeta, według W. Stefanowa, zdawał sobie sprawę, że twórczość liryczna, powstająca w warunkach ścisłej ideologicznej kontroli, posiada niewielkie szanse, by odbiorca usłyszał jej głos prawdy²¹⁵. Odpowiedzią na nieobiektywne oceny krytyki literackiej było wybranie postawy outsidera i decyzja o czasowym milczeniu. Odmowa publikacji wierszy przyczyniła się do poważnego kryzysu twórczego. W latach 70. Pawłow zaprzestał aktywności poetyckiej, zwracając własne zainteresowanie w stronę twórczości kinowej i teatralnej. Twórca niechętnie wspomina jeden z najtrudniejszych okresów swojego życia:

W jednym i tym samym czasie znalazłem się w położeniu, mającym dwa różne wymiary: była to jednoczesność bycia żywym i martwym człowiekiem²¹⁶.

Trafnie diagnozuje Ricoeur, że cierpienie okalecza zdolność mówienia, zdolność wykonywania czynności, zdolność opowiadania o sobie, zdolność szanowania samego siebie jako osoby działającej moralnie²¹⁷. Cierpienie zadaje ciosy funkcji opowiadania o sobie, co poważnie utrudnia proces ustanawiania osobowej tożsamości²¹⁸. Okres milczenia poety to czas napiętego skupienia. Poeta milczy, nie będąc w stanie wysłowić własnego cierpienia. Pojawiają się uczucia i myśli, którymi nie da się podzielić z drugim człowiekiem. Doświadczenie niekomunikatywności okazuje się niezwykle bolesne, rodzi poczucie braku wyjścia z zaistniałej sytuacji oraz skazuje doświadczenie egzystencji na byt w próżni. Rodzi się retoryczne pytanie o możliwość kontaktu z bliźnim, cytując słowa Marii Janion: „co powala jednemu zrozumieć drugiego, temu, który mówi, pojmować tego, który milczy?”²¹⁹.

Milczenie twórcy, raczej pozbawione wielu późniejszych poetyckich komentarzy czy artykulacji, zawiera w sobie myśl o godności i heroicznej bezkompromisowości jednostki oraz wierności dla obranego kodeksu moralnego. Wiersze, w których można odnaleźć motyw milczenia, to *Интервю в употреба на кума* (*Wywiad w brzuchu wieloryba*) i *Въздушна целувка* (*Powietrzny pocałunek*).

²¹⁵ В. Стефанов, *Българска литература XX век*, op. cit., s. 349.

²¹⁶ К. Павлов, *Записки*, op. cit., s. 129.

²¹⁷ P. Ricoeur, op. cit., s. 57.

²¹⁸ Ibidem, s. 58.

²¹⁹ M. Janion, *Żyjąc tracimy życie. Niepokojące tematy egzystencji*, Wydawnictwo WAB, Warszawa 2003, s. 54.

(...)
 – Страшно беше,
 скучно стана –
 пушех и мълчах,
 мълчах и пушех...
 (...)

(Интервю в утробата на кита, [w:] *Стари неща*, s. 74)

(...)
 ...А когато урунгелите* гребнат от оловото
 и наляят в неразумното ми гърло,
 за да запечатат гласните ми струни,
 аз докосвам обгорелите си устни с длан,
 и протягайки след миг напред ръката,
 им провождам моята целувка...
 (...)

* Разликата между урунгелите и урунгелите е, както при ангелите и архангелите.

(...)
 – Było strasznie,
 potem zrobiło się nudno –
 paliłem papierosy i milczałem,
 milczałem i paliłem²²⁰ ...
 (...)

(...)
 ...A kiedy arcyzwyrodnialcy* zaczerpną ołowiu
 i wleją do mojego niemądrego gardła,
 aby położyć pieczęć na strunach głosowych,
 wtedy dotknę dłonią poparzonych warg,
 na moment wyciągając ku nim rękę,
 pošlę im całusa...
 (...)

* Różnica pomiędzy zwyrodnialcami a arcyzwyrodnialcami jest taka, jak między aniołami a archaniołami.

(Въздушна целувка, [w:] *Стари неща*, s. 72)

Milczenie wybrane przez poetę w momencie poważnego kryzysu psychicznego ma wiele wymiarów. Pierwszy z przytoczonych fragmentów wierszy w sposób lapidarny wskazuje na stan ciszy, która zapadła w momencie odmowy publikacji wierszy. Kolejny fragment wyjątkowo plastycznie ukazuje grono bohaterów-zwyrodnialców dążących do pełnej kontroli nad słowami wypowiedzianymi przez podmiot mówiący. W obu przypadkach skutkuje to dramatycznym ograniczeniem wolności i dotkliwym poniżeniem jednostki, co kategorycznie odbiera szanse na zachowanie własnej tożsamości.

Poeta i krytyk literacki Ani Iłkow twierdzi, że Pawłow udowodnił, iż słowo posiada niezwykły status ontologiczny, że milczenie nie jest pauzą w mówieniu, ale innym rodzajem głosu – bogatszym, bardziej przerażającym²²¹. Jeszcze inaczej objaśnił poetyckie milczenie literaturoznawca Swetłozar Igow: jego zdaniem przymus milczenia niesie w sobie niezwykle przesłanie i ma status fenomenu w bułgarskiej kulturze. Paradoksalnie okazuje się, że nawet represje polityczne mogą stać się owocne dla sztuki. Dzieje się tak, ponieważ jedynie twórca ma prawo wyznaczyć granicę między własnym słowem a milczeniem²²². A więc milczenie twórcy może stać się kluczowe dla kultury, której wolność jest skutecz-

²²⁰ K. Pawłow, *Wywiad w brzuchu wieloryba*, op. cit., s. 283.

²²¹ A. Илков, *Константин Павлов и неговата поезия*, [w:] К. Павлов, *Персифедрон*, Издателство Анупис, София 2001, s. 18.

²²² С. Игов, *Две писма от ноември 1982 година*, „Прилеп” 1990, бр. 2, s. 11.

nie ograniczana. Ponieważ reakcją na mowę jest najczęściej słowna odpowiedź, natomiast na milczenie – duchowa jedność²²³.

Pawłow nie uchyla się od osobistego komentarza, związanego z trudnym wyborem poetyckiego milczenia.

Słowo jest bardzo szerokim pojęciem. Mowa i pismo są tylko jednym z ważniejszych przejawów słowa. Słowem wyraża się każdy rodzaj sztuki (muzykę, malarstwo). Słowem jest obietnica. W tym sensie i milczenie staje się słowem. Słowem o charakterze pretensji²²⁴.

Dla poety wieloletnie milczenie staje się szansą na ponowne poetyckie narodziny. Milczenie nie jest kresem, ale etapem, który domaga się wytrwania/przetrwania. „Powstaje pęknięcie między chęcią mówienia i niemożnością mówienia. I właśnie w tej rozpadlinie chęć mówienia nabiera mimo wszystko kształtu jako skarga (...). Skarga jednocześnie wypływa z „ja”, wyrwana z głębi ciała i kieruje się ku innemu jako prośba, jako wołanie o pomoc”²²⁵. Skarga w twórczości poetyckiej Pawłowa zyskuje niezwykły, artystyczny wymiar.

IV.4. Cicha skarga

Język poetycki Pawłowa – według T. Dąbek-Wirgowej – raczej unika realizacji eksperymentatorskiego pomysłu artystycznego i prezentuje niechęć do eksperymentów formalnych²²⁶. Wypowiedź liryczna, często lakoniczna, prowokuje odbiorcę przede wszystkim licznymi aluzjami, obecnością nonsensu, dysonansów oraz częstymi zmianami intonacji²²⁷. Jednak wiersz *Точно тогава* (*Dokładnie wtedy*) w oczywisty sposób odchodzi od generalnych założeń Pawłowowskiej wypowiedzi poetyckiej.

Точно тогава

Dokładnie wtedy

На Валери Петров

*Waleremu Petrowowi*²²⁸

Когато мракът влезна вътре в мен
и се превърна в режещи кристали...

Kiedy moje wnętrze ogarnął mrok
i przemienił się w tnące kryształy...

И когато...

I kiedy...

И след това.

I po tym.

²²³ А. Алипиева, op. cit., s. 22.

²²⁴ К. Павлов, *Записки*, op. cit., s. 121–122.

²²⁵ P. Ricoeur, op. cit., s. 58.

²²⁶ Zob. T. Dąbek-Wirgowa, *Z nowej poezji bułgarskiej*, op. cit., s. 287.

²²⁷ Пор. Р. Ликова, op. cit., s. 121–133.

²²⁸ Waleri Petrow – bułgarski poeta, dramaturg i scenarzysta, debiutujący w 1939 roku tomem *Птици към север* (*Ptaki w stronę północy*). Jako oddany przyjaciel Konstantina Pawłowa wspierał

И мъката душевна.	I otchłań, gdy.
И бездната, когато.	I duchowa męka.
И болката физическа.	I ból fizyczny.
И кучката-съдба.	I kurewski-los.
Все пак, над всичко – мракът!	Jednak, ponad wszystkim mrok!
Тогава точно – слънчев лъч (случаен?, преднамерен?, честен?, подъл? Все едно!) с копринена гальовност и метална якост провисна в тъмнината.	Wtedy dokładnie – promień słońca (przypadkowy?, zamierzony?, szczery?, podły? Wszystko jedno!) pieszczotą jedwabiu i mocą metalu zawisł w mroku.
Благодаря ти, слънчев лъч. Безценен дар!	Dziękuję ci, promieniu słońca. Darze bezcenny!
Божествен знак! Искра от обич! Избавител! Благодаря! Благодаря! Благодаря! Сега вися. – Успокоен. Щастлив. Не чувствам мъка. Няма болка. И не съм отчаян! Полюшвам се на слънчевия лъч. Копринена гальовност и метална якост – около моя жилав врат.	Znaku Boży! Płomieniu miłości! Zbawicielu! Dziękuję! Dziękuję! Dziękuję! Teraz wiszę. – Spokojny. Szczęśliwy. Nie czuję bólu. Nie ma cierpienia. Nie ma rozpaczy. Kołyszę się na promieniu słońca. Pieszczota jedwabiu i moc metalu – wokół mojej twardej szyi.

(Точно тогава, [в:] *Появяване*, s. 3.)

Аналогиę, co do struktury i wymowy prezentowanego utworu, można odzukać w wierszach *Плачат Нецата*²²⁹ (*Płaczą Rzeczy*) i *Плачат Нецата (втори вариант)*²³⁰ (*Płaczą Rzeczy (drugi wariant)*). Wskazane obrazy liryczne świadczą o fakcie, że poecie nie jest obca modernistyczna praktyka intymnego

go moralnie i finansowo w okresie wieloletniego „poetyckiego” milczenia, połączonego z niemożnością znalezienia jakiegokolwiek pracy zarobkowej.

²²⁹ К. Павлов, *Агонио сладка*, op. cit., s. 9.

²³⁰ К. Павлов, op. cit., s. 53–54.

„obnażania duszy”, a więc szczerą, głęboką spowiedź liryczna. Wskazane wiersze zaskakują rozbudowaną metaforyką oraz wieloznaczną alegorią.

Utwór *Dokładnie wtedy* zostaje ofiarowany Waleremu Petrowowi, współczesnemu poecie bułgarskiemu, debiutującemu jeszcze w okresie międzywojnia. Chociaż zamysł dedykacji najprawdopodobniej wskazuje na chęć wypełnienia dialogu z drugim człowiekiem, to jednak podmiot liryczny pozostaje w izolacji i samotności. Tym samym skarga wypowiedzana z pozycji odosobnienia jest szczególnie wymowna. Analizując treść wiersza, poza wskazaną dedykacją, nie sposób doszukać się obecności bliźniego. Rozważając przyczyny samotności, należy zwrócić uwagę na położenie podmiotu lirycznego.

Perspektywa kompleksowego odczytania utworu ukazuje skrajnie pesymistyczną wizję człowieka, który boleśnie przeżywa własną bezradność i samotność wobec cierpienia i bólu. Metafora mroku, ogarniającego wnętrze podmiotu mówiącego, ujawnia „nieznośność” cierpienia i bólu, prowadzącą jednostkę do poczucia zagubienia w świecie egzystencji. Konstrukcja utworu przewiduje kilka wersów, rozpoczynających się spójnikiem „i”, stanowiących urwane, niepełne czy niedokończone zdania. Zastosowana technika poetycka w doskonały sposób obrazuje wewnętrzne pragnienie podmiotu lirycznego wyartykułowania skrajnych uczuć. Zapis niepełnych zdań świadczy, że mówiące „ja” napotyka olbrzymie trudności w werbalizacji własnych emocji.

W analizowanym wierszu zawarte są różnorodne alegorie: „mrok”, „ciemność”, „kryształ”, „otchłań”, „promień”, „jedwab”, „metal”. Nietrudno odnieść wrażenie, że współczesny poeta podejmuje dialog z estetyką symbolizmu bułgarskiego. Symbolizm odegrał bardzo ważną rolę w omawianej literaturze w zakresie kształtowania języka poetyckiego i lirycznych wartości artystycznych²³¹. U podstaw symbolizmu leżało przekonanie o nietrwałości, złudności życia materialnego, które jawiło się jako cząstka bytu wiecznego, niepoznawalnego rozumem i zmysłami. W symbolu poetyckim upatrywano szanse wyrażenia istnienia niematerialnego, jakimi są duchowość, wieczność czy absolut. Wojciech Gałązka twierdzi: „symbol miał być środkiem do ujawniania się ducha na zewnątrz, ale niepoznawalność bytu wiecznego, ogromny rozdział między nim a światem materialnym, którego cząstką był także człowiek, wywoływały niepokój egzystencjalny, przygnębienie i rozpacz. Symbol miał je wyrażać wspierany odpowiednio organizowaną nastrojowością²³².”

W wierszu Pawłowa elementami dominującymi i wielokrotnie powracającymi są symbole „mroku” i „ciemności”, oddające nastrój smutku oraz poczucie samotności i zagubienia. W tradycji liryki bułgarskiej „poetą nocy i samotności”²³³

²³¹ Zob. W. Gałązka, op. cit., s. 229.

²³² Ibidem, s. 231.

²³³ Por. С. Игов, *История на българската литература*, Издателство Сиела, София 2002, s. 534.

jest określany Pejo Jaworow, przedstawiciel literackiego okresu moderny, prekursor symbolizmu. Wiersze poety powstałe w okresie fascynacji nurtem symbolizmu ukazują skrajnie subiektywny, wewnętrzny świat człowieka, będącego w nieustannym kryzysie psychicznym. W rozumieniu Jaworowa twórczość liryczna jest sposobem wyrażenia wewnętrznego stanu ducha jednostki. W konsekwencji nadrzędnymi motywami Jaworowskiej poezji są: brak poczucia bezpieczeństwa, niepewność, destabilizacja emocjonalna, samotność czy brak nadziei. W lirycznym obrazowaniu twórca sięga przede wszystkim po antonimiczne symbole: „jasności” i „mroku”, „dnia” i „nocy”, „życia” i „śmierci”, które wprowadzają element niedopowiedzenia i wieloznaczności. Motyw wewnętrznego niepokoju jednostki, która ma świadomość niemożności łatwego pocieszenia w rzeczywistości ziemskiej, można odnaleźć w wierszu *Угасна слънце*:

*Угасна слънце*²³⁴

Угасна слънце, няма я луната,
в небо звезди не ще изгреят пак!
И аз лежа безсилен да се дигна
изпод нависналия леден мрак!

(...)

И аз лежа безсилен да извикам
в безмълвието гробно на нощта.

И аз лежа безсилен: срещу мене,
с мъртвешки лъсък в хлътнали очи,
чудовищния сън на вековете
остава неподвижен и мълчи.

И няма да се дигна, да извикам:
сковало ме, чудовището бди
на устни с прясна кръв, последна капка,
изсмукана из моите гърди...

Słońce zagasło

Słońce zagasło, nie ma księżycy,
na niebie znowu nie wzejdą gwiazdy!
Leżę bezsilny, nie mogąc się podnieść
ponad zwisy lodowatego mroku!

(...)

Ja też leżę bezsilny, nie mogąc zakrzyczeć
w grobowej ciszy tej nocy.

Ja też leżę bezsilny: obok mnie
nastał nieruchomy i milczy
potworny sen wieków
o martwym blasku w zapadniętych oczach.

Nie powstanę, żeby zakrzyczeć:
jestem skuty, monstrum czuwa,
na wargach świeża krew, ostatnia kropla,
wyssana z mojej piersi...

Dojmujący nastrój grozy, niepewności i lęku zostaje osiągnięty poprzez zastosowanie symbolu totalnego mroku, pozbawionego światła księżyca czy gwiazd. Poeta obrazuje świat jako przestrzeń koszmarnego chaosu, wobec którego jednostka staje się bezsilna i sparaliżowana. Chociaż podmiot liryczny, jak pisze A. Liczewa, prezentuje postawę sprzeciwu wobec barier i granic ludzkich możliwości²³⁵, to jednak nie jest w stanie dokonać czynu, zmieniającego status eg-

²³⁴ П. К. Яворов, *Събрани съчинения в пет тома, Стихотворения и стихотворни преводи*, т. 1, Български писател, София 1977–1979, s. 274.

²³⁵ А. Личева, *Яворов: енциклопедия на различията*, [w:] *Българската литература – фигури на четенето*, (red.) М. Кирова, Н. Чернокожев, Издателство Фигура, София 2000, s. 156.

zystencji. Tematem szczególnym poezji Jaworowa obecnym także w analizowanym utworze jest śmierć.

W tekście Pawłowa zauważamy także charakterystyczną nastrojowość, użycie konkretnych środków stylistycznych, które odsyłają czytelnika do założeń estetycznych jakże ważnego nurtu – moderny bułgarskiej. A więc język poetycki Pawłowa w tym przypadku bazuje na reminiscencji znanych kontekstów literackich. Aleksandyr Kiosew konfrontując twórczość poetycką Jaworowa i Pawłowa stwierdza: bohater Jaworowa cierpi, lecz zostaje ocalony. Natomiast jednostki charakteryzowane przez Pawłowa, mające swój prototyp w biografii poety, dążą do milczenia, ulegają rozkładowi psychicznemu, kierują się ku zagładzie. Odchodzą „na drugą stronę egzystencji”, pogrążając duszę w wymownym milczeniu²³⁶.

Wracając do analizowanego wiersza, symbole „mroku” i „ciemności”, ogarniające wnętrze podmiotu mówiącego sugerują uczucia, których werbalizacja jest znaczenie utrudniona. Następuje także nieoczekiwana metamorfoza mroku w tnące kryształy – „kiedy moje wnętrze ogarnął mrok/ i przemienił się w tnące kryształy”. Te dwa względnie ascetyczne wersy w sposób wyrazisty i wiarygodny obrazują doświadczenie traumy ludzkiej – obecność bólu fizycznego oraz cierpienia psychicznego. Człowiek przeżywający przez dłuższy czas kryzys emocjonalny nie jest w stanie dokonać obiektywnego oglądu rzeczywistości, a także nie jest zdolny zdefiniować własnego położenia. Obok idiomów „mroku” i „ciemności” w wierszu obecny jest symbol „otchłani”, który ma na celu wyrażenie poczucia nieskończoności. Zdaniem Gałązki niezmiernie przestrzenie ukazują „krajobrazy duszy, jej projekcję w bezmiarze czasu i przestrzeni – tajemniczym, niepokojącym”²³⁷. A więc poeta wykorzystuje symbolistyczną tendencję do wyrażenia nieokreśloności i nieograniczoności przestrzenno-czasowej²³⁸.

Warto jednak zwrócić uwagę na nowy, niestandardowy, nieznanym praktyce symbolistycznej znak – „кучката-съдба” („kurewski-los”). Współczesny poeta w sposób ironiczny komentuje własne położenie egzystencjalne, konotując wyrażenie losu-fortuny z silnie negatywnie nacechowanym idiomem „кучка” (suka). Tym sposobem obnaża jeden z centralnych mitów modernizmu, mit poety, górującego nad światem, który „tragicznie odizolowany – odczuwa wstręt do codziennej egzystencji i zamienia swoje istnienie w heroiczny czyn służący sztuce w imię samej sztuki”²³⁹. Współczesną skargę poetycką charakteryzuje ogromny dystans i skromność w rozumieniu statusu twórcy. Z drugiej strony ujawnia się także niewiara w nobilitację własnego cierpienia i nadanie mu jakiegokolwiek

²³⁶ А. Кюсев, *Константин Павлов, доносчик срещу извъряването*, [w:] *Да отгледаш смисъла. Сборник в чест на Радосвет Коларов*, (red.) Р. Кунчева, Издателски център „Боян Пенев”, София 2004, s. 410.

²³⁷ W. Gałązka, op. cit., s. 234.

²³⁸ Ibidem, s. 235.

²³⁹ G. Tihanow, *Literatura emigracyjna a wewnątrz krajowy proces literacki...*, op. cit., s. 158.

sensu, a warto przypomnieć, że praktyka modernistyczna niejednokrotnie dążyła do nadania bólowi psychicznemu i fizycznemu znaczenia metafizycznego.

Nieoczekiwany błysk promienia słońca rozjaśnia nieprzejrzysty mrok i jest zapowiedzią zmian. Zewnętrzny znak pozwala mówiącemu „ja” przełamać barierę milczenia, ale przede wszystkim otwiera na transcendencję. Następuje niespodziewany zwrot do Boga. Promień słońca zostaje odczytany jako sygnał wysłany przez siłę wyższą. Przewidywana szansa na zmianę dotychczasowego położenia nie ma jednak szczęśliwego finału. Nagłe olśnienie prowadzi myśli podmiotu lirycznego ku tragicznemu zakończeniu własnej egzystencji. Camus twierdzi, że myśl o samobójstwie pojawia się, gdy ukonstytuowanie jedności świata staje się niemożliwe²⁴⁰. Ekspresja uczuć w utworze poetyckim nie przynosi rozstrzygnięcia cierpieniu. „Przeciwnie, jest znakiem tego cierpienia, które rozszerza się na całą myśl człowieka²⁴¹. Podmiot liryczny zapewne zakłada, że poczucie absurdalności, nieznośności i bezsensu egzystencji skończy się wraz ze śmiercią²⁴². Dlatego prymarna okazuje się wewnętrzna siła na radykalną zmianę dotychczasowego położenia. Moment śmierci okaże się wyzwoleniem z dojmującego bólu i rozpacz. M. Janion twierdzi, że w samobójstwie jednostka może zyskiwać nową tożsamość, nieśmiertelność, nową egzystencję w świecie pozazmysłowym, naznaczoną spokojem i szczęśliwością²⁴³. A więc gest odebrania sobie życia jest jedyną szansą na odzyskanie upragnionej wolności.

Wiersze Pawłowa, bazujące na motywach teatru, śmierci, cierpienia oraz skargi ukazują poczucie absurdalności egzystencji współczesnego człowieka. Istnienie ludzkie zostaje skutecznie pozbawione motywacji i celu, pograżając jednostkę w uciążliwym zagubieniu oraz zmęczeniu. Człowiek, nie potrafiąc odnaleźć własnego miejsca w świecie, narażony jest na pogłębiający się kryzys tożsamości, który mimo podejmowanych prób nie pozostaje skutecznie rozwiązany czy też przezwyciężony. Kolejne traumatyczne przeżycia przyczyniają się do psychicznego cierpienia i fizycznego bólu. Bezpowrotna utrata więzi z bliźnim sprawia, że poetycka ekspresja trudnych uczuć nie przynosi ulgi udręczonej jednostce. Poetycka wizja ukazuje skrajnie pesymistyczny obraz współczesnego człowieka, który upatruje szansy na upragnione zmiany jedynie w tragicznym zakończeniu własnej egzystencji.

²⁴⁰ A. Camus, op. cit., s. 76.

²⁴¹ Ibidem, s. 145.

²⁴² Ibidem, s. 89.

²⁴³ M. Janion, op. cit., s. 170–171.

V. PO PIĄTYM AKCIE

Na początku lat 90. ubiegłego wieku jeden z numerów czasopisma literackiego „Прилеп²⁴⁴” („Nietoperz”) w całości został poświęcony Konstantinowi Pawłowowi. Znaczący gest ze strony środowiska artystycznego oznaczał choć „spóźnione” to jednak niezmiernie istotne w tym czasie docenienie twórczości i osobowości poety. Po przełomie 1989 roku wydawnictwa prześcigały się w drukowaniu kolejnych tomów wierszy Pawłowa. Na księgarskich półkach pojawiły się zbiory przypominające znane już wiersze, dotychczas nieopublikowane, a także nowe utwory. Sporą popularność przyniosło autorowi również ukazanie się kilku fachowych i rzetelnych analiz bułgarskiego literaturoznawstwa, które dążyły przede wszystkim do zrewidowania nieobiektywnych i krzywdzących ocen krytyki z lat 60. XX wieku²⁴⁵. Pawłow odnosił się z niezwykłą rezerwą oraz powściągliwością do przesadnego, nieoczekiwanego i momentami uporczywego zainteresowania własną osobą. W jednym z wielu przeprowadzonych wywiadów, zapytany o obawy i niepokoje go dręczące, stwierdził:

Dokładnie teraz, w tym momencie najbardziej boję się tego, że zaczynam przypominać bohatera. To po prostu mnie przeraża²⁴⁶.

A więc przełom 1989 roku okazał się dla bułgarskiego poety niezwykle ważny. Czy jednak przemiany społeczno-kulturowe po przezwyciężeniu systemu komunistycznego i znalezienie się w zupełnie nowym położeniu życiowym i twórczym staną się momentem inicjacyjnym dla nowego paradygmatu poetyckiego? Czy poezja odnotuje moment przełomu? Powszechnie wiadomo, że pierwsze lata młodych demokracji, naznaczone początkowo wieloma oczekiwaniami i nadziejami związanymi z „wybuchem” wolności, wkrótce przyniosły nastroje rozczarowania i frustracji. Jednym z największych problemów, jak twierdzi Erhard Busek, okazał się fakt, że ideologiczne systemy polityczne odarły obywateli swych państw z biografii, dziedzictwa i tożsamości kulturowej²⁴⁷. Zaś nowy model pań-

²⁴⁴ „Прилеп” 1990, br. 2.

²⁴⁵ Zob. między innymi *С гръб към живота* (И. Спасов, Н. Дудевски, С. Илиев и М. Наимович), „Прилеп”, op. cit., s. 5–6.

²⁴⁶ К. Павлов, *Интервюта*, op. cit., s. 16.

²⁴⁷ E. Busek, *Dziedzictwo a przyszłość Europy*, przeł. M. Słota, [w:] *Europa Środkowa – nowy wymiar dziedzictwa*, (red.) J. Purchla, Wydawnictwo Antykwa, Kraków 2002, s. 76.

stwa domagał się rzeczowej dyskusji na temat tradycji i wartości, które mogłyby stać się podstawą kreowanej rzeczywistości. Naocznie obserwowane zmiany ewokowały raczej stany niepokoju i obawy odnośnie do „jakości” budowanej demokracji, jej wpływu na relacje międzyludzkie oraz komfort życia przeciętnego obywatela. Asen Ignatow w książce *Психология на комунизма (Psychologia komunizmu)* stwierdza:

Przewycięzanie komunizmu i pragnienie uwolnienia się z ideologii we wszystkich krajach przebiega podobnie – jest procesem trudnym i wyczerpującym. Na wyczerpanie narażona jest przede wszystkim sfera duchowa człowieka²⁴⁸.

Pojawiają się więc następujące pytania: czy podmiot liryczny w wierszach Pawłowa odnajdzie się w nowym „wolnym” świecie? Czy odkryje w sobie nowe, dotychczas niezbrane tożsamości? W końcu także, czy nowa rzeczywistość otwoczy możliwość przewycięzania poetyckich formuł absurdu? Analiza i interpretacja wierszy napisanych już w latach 90. zapewne pozostawi tak sformułowane kwestie bez klarownych odpowiedzi.

Rodzaj poetyckiego komentarza wobec transformacji z ostatniego dziesięciolecia ubiegłego wieku został zawarty w wierszu *Обувка, вярна като куче (Obuwie wierne niczym pies)*:

Обувка, вярна като куче

Навън. –

Тази нощ,
бягайки
(от фашизъм, от комунизъм
и – демокрация),
изгубих Едната обувка.
(Прежалих я.)

У дома. –

Грабнах некъпаната ми
(бездиханно студена)
Съвест. –
Изнасих я (три пъти),
върнах я пак в хладилника.
И – заспах.

През нощта. –

Тихо дихане ме събуди –
Другата ми обувка –

Obuwie wierne niczym pies

Poza domem. –

Tej nocy,
uciekając
(od faszyzmu, komunizmu
i – demokracji),
zgubiłem but.
(Przebolelałem stratę).

W domu. –

Pochwyciłem nieumyte
(bez tchu lodowate)
Sumienie. –
Zgwałciłem je (trzy razy)
i włożyłem ponownie do lodówki.
Zasnąłem.

Nocą. –

Obudziło mnie ciche tchnienie –
Drugi but –

²⁴⁸ А. Игнатов, *Психология на комунизма*, op. cit., s. 11.

уста в уста –
правеше изкуствено дишане
на Едната.

(Сама се беше прибрала.
Без подметка, но – Тя!)
Милата...
(И двете – мили.)

Утре. –

Утрото се оказа по-тъпо от вечерта.

(Обувка, вярна като куче, [w:] *Другия бряг. Стихове*, s. 277–278)

metodą usta-usta –
robił sztuczne oddychanie
Pierwszemu.

(Wrócił sam.
Bez podeszwy, ale jednak!)
Kochany...
(Kochane buty.)

Nazajutrz. –

Ranek okazał się nudniejszy od nocy.

Nietrudno odnieść wrażenie, że naczelnym zagadnieniem poruszonym w wierszu jest poczucie beznadziei pojawiające się jako reakcja na niemoc wyrwania się ze schematu historycznego porządku przeszłego i teraźniejszego. Podmiot liryczny wyraźnie dystansuje się wobec wszelkich zasad określających organizację i sposób funkcjonowania państwa czy społeczeństwa, co wyrażone zostało motywem ucieczki. Wspomniane w wierszu ideologie/systemy polityczne: faszyzm, komunizm oraz demokracja, to rodzaj zwięzłego poetyckiego kompendium, tworzącego historyczny obraz XX-wiecznej rzeczywistości bułgarskiej. Wyłaniająca się z lirycznego opisu specyficzna kreacja bohatera tekstu jest dosyć intrygująca. Zastanawia także charakterystyczne przedstawienie świata i rządzących w nim nieprawdopodobnych zasad. Podmiot liryczny odwołuje się do poetyckiego chwytu animizacji przedmiotów codziennego użytku. Dzięki obranej strategii ukazuje i akcentuje głównie nieadekwatność oraz sztuczność kreowanej rzeczywistości. Opiswane niestandardowe, zaskakujące zachowania, zgodnie z intencją podmiotu lirycznego, miałyby zostać uznane za obyczajową normę. Paradoksalnie świat rzeczy i przedmiotów codziennego użytku posiada cechy ludzkie, manifestując przede wszystkim wartość człowieczeństwa. Natomiast bohater tekstu pozbawiony uczuć wyższych, pozostaje biernym, lekkomyślnym i bezrefleksyjnym świadkiem naocznych zdarzeń. Absurd kreowanej sytuacji wskazuje na poważne naruszenia i zachwiania paradygmatu logicznego myślenia. W intrygujący sposób objaśnia ten rodzaj rzeczywistości Aleksandr Kiosew: „przed dziesięcioleciami istniała epoka, w której wpajano poczucie pełni/jedności, zaś przestrzeń egzystencji miała się jawić się jako idealna «ziemia obiecana». Współcześnie brak tej impresji. «Ziemia obiecana» przeobraziła się we własne nieznosnie przeciwieństwo – autorozkład wywołany uczuciem obrzydzenia, zerwanie z materią ożywioną, auto-nienawiść”²⁴⁹. Wdaje się, że uwaga literaturoznawcy bułgarskiego koresponduje z obrazem wykreowanym przez poetę. Bohater wiersza, wobec po-

²⁴⁹ А. Кюсов, *Лелята от Гьотинген*, Издателство Фигура, София 2005, s. 171.

czucia beznadziejności i zniechęcenia własnym życiem, uzewnętrznia paraliż ludzkich odruchów. Sumienie zostaje nie tylko uśpione (zamrożone), lecz staje się nawet obiektem przemocy i gwałtu. Zaś bierna obserwacja przez jednostkę żywiołowej akcji ratowania życia (absurdalnie przedmiot chce ocalić istnienie innemu przedmiotowi) ewokuje jedynie powierzchowny i mało znaczący zachwyty, pozbawiony naglącej i poważnej autorefleksji.

Jednak pojawia się także zgoła odmienna charakterystyka bohatera poezji Pawłowskiej po 1989 roku. Oto jeden ze skłaniających do zadumy opisów:
На чаша бира

Страх ме е да погледна в самия себе си —
какъв безпорядък, какви разрушения...
Ще извърша насилие.
Новият наемател на душата ми
е по-мизерен и по-отвратителен
от предишния.
Przy kuflu piwa

Boję się wejrzeć we własne wnętrze —
jaki nieporządek, jakie zniszczenia...
Dopuszczę się przemocy.
Nowy najemca mej duszy
jest mizerniejszy i obrzydliwszy
od poprzedniego.

(*На чаша бира* [w:] *Агонио сладка*, s. 60)

W przywołanym obrazie poetyckim pojawia się nowy stan jednostki, dotychczas nieposiadający wyraźnej artykulacji w twórczości Pawłowa. Chodzi tu o przesycające poczucie strachu wobec samego siebie. Liryczne „ja” przeżywa trudne doświadczenie lęku i obrzydzenia sobą, które wynika z odnalezienia w sobie pierwiastka obcego, innego, nieznanego. Kryzys tożsamości nabiera newralgiczny charakter. Podmiot mówiący trapią problemy właściwe nowoczesnemu i ponowoczesnemu światu. W. Kalaga pisze: „z jednej strony tożsamość to warunek zaistnienia podmiotu i poczucia osoby, źródło wspólnoty grupowej, podstawa istnienia społeczeństw, z drugiej strony – i jednocześnie – to przyczyna pojawienia się inności, geneza obcości, bodziec do niechęci, siła sprawcza i uzasadnienie gwałtu. I nie ma stałych granic tożsamego i obcego: ulegają one przesunięciom i przekształceniom pod presją z zewnątrz, ale też od wewnątrz; obce staje się swojskim, swoje nagle staje się obcym zarówno w wymiarze indywidualnym (Obcy we mnie), jak i społecznym (Obcy pośród swoich)”²⁵⁰. Skoro podmiot mówiący wyznaje, że doświadcza obecności „obcego”, oznacza to dalsze dezintegrujące transformacje w obszarze własnej podmiotowości. Dotychczas względnie definiowane i rozpoznawane „ja” przekształca się we własne przeciwieństwo – „nie-ja”. Ponadto dotkliwe metamorfozy „ja” związane są z jednoczesnym przeżyciem odrazy i wstrętu, co powoduje poważne zachwiania stabilizacji psychicznej. A więc słusznie stwierdza Zygmunt Bauman,

²⁵⁰ W. Kalaga, *Tropy tożsamości: wprowadzenie* [w:] *Tropy tożsamości: Inny, Obcy, Trzeci*, (red.) W. Kalaga, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2004, s. 7.

że tożsamości nie da się dowolnie przekształcać, konstruować na zamówienie ani do woli wymieniać²⁵¹. Pojawiający się motyw pragnienia gwałtu to konsekwencja dojmującego i nieujarzmionego strachu wobec wewnętrznych przemian. Jednostka, odczuwając boleśnie psychiczną destrukcję, mimowolnie animuje stany agresji. Okazuje się, że transformacje dokonujące się u końcu ubiegłego wieku w bułgarskiej rzeczywistości, dążące do stworzenia „nowego” porządku, nie mają zasadniczego wpływu na „poprawę” statusu egzystencji bohatera poezji Pawłowa. Wbrew oczekiwaniom jednostka pogrąża się w coraz większym chaosie.

Ostatnie dziesięciolecie XX wieku doczekało się następującego komentarza ze strony znanego bułgarskiego literaturoznawcy Nikoły Georgiewa: „Nadszedł koniec 1989 roku, a wraz z nim do historii przeszły niektóre zjawiska – choć naprawdę nie tak wiele, jakbyśmy sobie tego życzyli. Przemiany nastąpiły również w bułgarskim życiu literackim. Stagnacja ogarnęła tak bułgarskich czytelników, jak i pisarzy. Wielu z nich otwarcie, inni zaś półgębkiem, dzieliło się wrażeniami, że w nowych warunkach nie czują się najlepiej. Powszechne było odczucie, że twórcy piszą teraz mniej i z mniejszą ochotą. Przyznają to i oni sami, kiedy daremnie się trudzą, aby przekonać świat i uspokoić samych siebie, że winę za to ponosi kryzys ekonomiczny. (...) Dzisiejsze bułgarskie społeczeństwo znajduje się w stanie, o którym nie powiem, że jest przejściowy; nie ulegnę również pokusie przewidywania nieprzewidywalnego jutra Bułgarii i jej literatury”²⁵². Dubravka Ugrešić, urodzona w Zagrzebiu pisarka i eseistka, przebywająca od początku lat 90. na emigracji, wyznaje: „cóż mam powiedzieć, życie w świecie literackiej demokracji poważnie zachwiało moją tożsamością. Raptem nie wiem, kim jestem. Nie wiem, jaki zawód uprawiam. Nie wiem już, w jakiej szufladce umieścić siebie i dokąd się udać”²⁵³. A więc istotnie rzeczywistość młodych demokracji czy diametralna zmiana układu przestrzeni egzystencji jest zwykle obarczona niepewnością, sceptycyzmem i bezradnością. Zaś szukanie sposobów adaptacji oraz zdefiniowania nowego położenia najczęściej są naznaczone niepowiedzeniem.

Wracając do twórczości Pawłowa, okaże się, że kwestia „obcego” zamieszkującego wnętrze podmiotu lirycznego nie jest jedynym, nagłym problemem do rozwiązania:

Изчезват от дланта ми

Линията на Живота,
Печатът на Съдбата,
Пресечките на Таланта,

Znikają z mej dłoni

Linia Życia
Znak Losu
Krzyżujące się linie Talentu

²⁵¹ Z. Bauman, *Ponowoczesność jako źródło cierpień*, Wydawnictwo SIC, Warszawa 2000, s. 39.

²⁵² N. Georgiew, *Stosowalność i niestosowalność literatury bułgarskiej*, przeł. A. Flisiak, „Opcje” 2003, nr 2, s. 30.

²⁵³ D. Ugrešić, *Czytanie wzbronione*, przeł. D.J. Cirlić, Świat Literacki, Izabelin 2004, s. 51.

(Хълмовете на Еротиката,
Падините на Морала,
Релефът на Азът).

(Wzgórki Erotyki
Sfery Moralności
Relief Ja).

Изчезва Всичко.
(...)

Wszystko Znika
(...)

(*Изчезват от дланта ми, [w:] Другия бряг. Стихове, s. 275*)

Wypowiedź poetycka, oszczędna w słowach, nosi znamiona szczególnej medytacji. Wiersz budują wyrafinowane, nieszablonowe metafory. Obraz dłoni lirycznie i harmonijnie przybierający kształty żywiołu przyrody jawi się jako zwierciadło egzystencji jednostki. Podmiot mówiący przywołuje nadrzędne pojęcia właściwe naturze ludzkiej, akcentujące zwłaszcza wymiar człowieczeństwa. Jednostka ma świadomość dekonstrukcji, rozpadu i wyczerpania, dotyczących kluczowych sfer istnienia. Odnosi się wrażenie, że rozproszeniu ulega nie tylko świat fizyczny, ale w głównej mierze najwyższe wartości, normy moralne oraz istota godności ludzkiej. Słusznie twierdzi Milena Kirowa, że Pawłowowski podmiot liryczny poszukuje i dąży ku przestrzeni scalonej i uporządkowanej, lecz podejmowane wysiłki i pragnienia pozostają w sferze przykrego niespełnienia²⁵⁴. Z pewnością brak jest płaszczyzny, w której człowiek mógłby się realizować, poczuć się pewnie i tym samym doświadczyć pełni istnienia. A świadomość wyczerpania wartości czy też bezpowrotnego ich odejścia nakazują wątpić w sens własnego życia. Chantal Delsol wnioskuje, że „XX-wieczne społeczeństwa totalitarne stanowiły anty-światy, w których ludzkie życie rozmyślnie dławiono ciężarem demiurgicznej woli stworzenia nowego człowieka. Ale społeczeństwa współczesne, w których rozpadły się wspólne wartości, tworzą bez-światy”²⁵⁵. Odnosi się wrażenie, że Pawłowowski podmiot liryczny chciałby nakreślić proces destrukcji, który prowadzi świat i człowieka ku nicości, nie sposób bowiem odnaleźć obrazów alternatywnych przestrzeni, wyłaniających się na zgliszczach minionego porządku. Giną z oczu „Życie” jako egzystencja, ale również siła i witalność, „Los” – bieg zdarzeń, lecz także przeznaczenie, „Talent” – podstawa aktywności twórczej, „Moralność” – normy etyczne, „Erotyka” – wartość miłości zmysłowej lub odchodząca w niepamięć tematyka miłosna w sferze artystycznej, i w końcu „Ja”, czyli podmiotowość jednostki. Jednak przywołany wiersz można także odczytać w odmienny sposób. Czyżby mówiące „ja” w zawołowany sposób toczyło dyskusję z nowoczesną tradycją literacką? Pojęcia, stanowiące w nowoczesności centrum wartości estetycznych, współcześnie odchodzą w niepamięć. Lub jak określił to Galin Tihanow, „tradycja nie potrze-

²⁵⁴ M. Kirowa, *Критика на прелома*, Университетско издателство Климент Охридски, София 2002, s. 108.

²⁵⁵ Ch. Delsol, *Esej o człowieku późnej nowoczesności*, przeł. M. Kowalska, Znak, Kraków 2003, s. 95.

buje uświęcenia, ale ciągłego pobudzania i przywoływania jej tak, by doprowadzić ją do pojęcia dialogu z nami”²⁵⁶. Jeśli przyjąć ten punkt widzenia w interpretacji tekstu, okazałoby się, że Pawłow po raz kolejny chce udowodnić, że współcześnie dawne wartości ulegają relatywizacji. Estetyka oraz etyka, pojęcia właściwe minionej tradycji literackiej, w czasach ponowoczesnych nabierają znamion nienaturalności i skostnienia.

Warto także przyrzeć się relacji podmiotu lirycznego z bliźnim:

Чужди са ми

Хей, Ти, Общият ни Създател —
дай ми сили
да Ги почувствам братя...

Obcy mi są

Hej Ty, Nasz Wspólny Stwórco —
daj mi siłę
bym poczuł, że Oni to moi bracia...

(*Чужди са ми*, [w:] *Убийство на спящ човек*, s. 18)

Podmiot liryczny w jednoznacznie ironiczny sposób komentuje między-ludzkie więzy. Powraca przywoływany już motyw „obcego” jako konsekwencja niemożności nawiązania kontaktu z drugim człowiekiem. Liryczne „ja” ponownie przemawia z pozycji odosobnienia, samotności, zaś wypowiedź przesyca niemożność wiary zarówno w moc Stwórcy, jak i sens istnienia świata. Związek z innym, którego podmiot liryczny pragnie, zapewne miałaby odrzucać powierzchowność, lecz winien opierać się na trwałej i solidnej wspólnotowej więzi. W wierszu dominuje poetycka ironia, niepozobawiona posępnej refleksji. Odwołując się do Izaaka Passiego, można przyjąć, że w analizowanym utworze „powaga stanowi istotę ironii i moment poważnego stosunku do rzeczy (...). W ironii, w dowcipie, kpinie tkwi powaga, często jest ona ich punktem krańcowym i sensem ostatecznym, a niekiedy przeobraża się w smutek. Ironista – najczęściej – jest człowiekiem poważnym i smutnym, gdyż nie wszystko jest takie, jakie powinno być, gdyż harmonia jest naruszona, gdyż w ludzkim bytowaniu jest wiele nienormalności i absurdu. Oblicze ironisty jest zewnętrznie poważne lub ledwie tylko uśmiechnięte. Jego maska zastygła w surowości”²⁵⁷. Słowa te doskonale objaśniają tragiczną świadomość podmiotu lirycznego.

Trudno nie zgodzić się z A. Kiosewem, który uważa, że Pawłow stwarza przestrzeń absurdu, by uwydatnić sposób, w jaki niedawny „język dobrej woli i serdeczności” przeobraża się współcześnie w „język nienawiści”²⁵⁸:

²⁵⁶ G. Tihanow, *Literatura emigracyjna a wewnątrz krajowy proces literacki...* op. cit., s. 165.

²⁵⁷ I. Passi, *Powaga śmieszności*, przeł. K. Minczewska-Gospodarek, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1980, s. 308.

²⁵⁸ A. Кюсев, op. cit., s. 170.

Господи! Една добра дума. Една добра дума. Една добра дума, Господи!	Господи! Panie! Jedno dobre słowo. Jedno dobre słowo. Jedno dobre słowo, Panie!
Щеше да ме убие. Щеше да ме убие. Щеше да ме убие, Господи!	Mogłoby mnie zabić. Mogłoby mnie zabić. Mogłoby mnie zabić, Panie!
Никой не посмя. Никой не посмя. Никой не посмя, Господи!	Nikt się nie odważył. Nikt się nie odważył. Nikt się nie odważył, Panie!
Една добра дума! Щеше да ме убие! Никой не посмя!	Jedno dobre słowo! Mogłoby mnie zabić! Nikt się nie odważył!

Panie! (*Вопъл*, [w:] *Другия бряг. Стихове*, s. 280)

Przywołany wiersz budują powtarzające się kilkakrotnie cztery oryginalne wersy. Zdumienie wzbudza osobliwa logika poetyckiego tekstu. Odbiorca oczekuje konsekwentnie pojawienia się następującego zwrotu: „Jedno dobre słowo!/Mogłoby mnie OCALIĆ!/Nikt się nie odważył!/Panie!”. Jednak podmiot liryczny przekornie stwierdza, że to „dobre słowo” mogłoby doprowadzić do unicestwienia. Można odnieść wrażenie, iż kreowany poetycko świat nie zakłada perspektywy wybawienia/ocalenia. Po raz kolejny potwierdza się teza, że formuły absurdu nie zostają przewyżczone, lecz stają się elementem charakterystycznym i powracającym w twórczości poetyckiej lat 90.

Nie dziwią więc obrazy kresu istnienia jednostki, obecne w ostatnich wierszach poety. Oto jeden z przykładów:

<i>Убийство на спящ човек</i>	<i>Zabójstwo śpiącego człowieka</i>
Вярно е, че проспях дните си. Но какви сънища, Боже! Какви сънища... И колко лек ще бъде преходът КЪМ...	Prawdą jest, że przespałem własne dni! Ale jakie sny, Boże! Jakie sny... I jakże lekkie będzie przejście KU...

(*Убийство на спящ човек*, [w:] *Убийство на спящ човек*, s. 25)

Człowiek, egzystujący na przełomie wieków XX i XXI, przeżywa dramat, który Bauman określa następująco: „brak nam narzędzi pojęciowych, niezbędnych dla uczynienia mętnego i chaotycznego obrazu świata, odlania harmo-

nijnego modelu z płynnej magmy zagmatwania i niespójności doświadczeń, nawleczenia zdarzeń na sieć logiki dziejowej”²⁵⁹. Bilans doświadczeń życiowych bohatera wiersza Pawłowa zostaje przeprowadzony we względnie ponurym tonie. Perspektywa przeszłości pozostawia niedosyt, przeświadczenie o przemilczeniu czy też przeoczeniu istotnych spraw – okresy minione zostały przeżyte w stanie półsnu. Lecz czy liryczne „ja” znajdzie otuchę i spełnienie w mających nastąpić przyszłych losach? Dominantą utworu jest wyrażenie „przejście KU”, przy czym punkt ciężkości i ważności zostaje przeniesiony na drugi człon związku wyrazowego. Czyżby istotnie była to ostatnia szansa na odzyskanie wolności i harmonii w każdej sferze egzystencji, co jest ostatecznym pragnieniem podmiotu lirycznego? Obraz przejścia ku innej rzeczywistości jest naznaczony w głównej mierze niedopowiedzeniem, a więc następuje wyznaczenie wiary lub niewiary w istnienie wieczności. Zdawałoby się, że chwiejna tożsamość nie jest w stanie przyjąć pocieszenia pewności istnienia Boga. Być może poeta bułgarski chciałby poruszyć kwestię, która stała się także przedmiotem refleksji w wierszu Tadeusza Różewicza:

(...)
 życie bez boga jest możliwe
 życie bez boga jest niemożliwe²⁶⁰
 (...)

Leszek Kołakowski wyjaśnia: „Tak to mamy przed sobą dwa sprzeczne wzajem sposoby na godzenie się ze światem i z miejscem, które w nim zajmujemy, a żaden z nich nie może się poszczycić, że jest bardziej «racjonalny» niż drugi. Stajemy wtedy wobec wyboru; gdy już go dokonamy, narzuca nam on takie kryteria osądu, które niechybnie z kolei wesprą naszą decyzję w argumentacji mającej postać błędnego koła: jeśli nie ma Boga, tylko kryteria empiryczne kierować mogą naszym myśleniem, a one nie prowadzą do Boga; jeśli Bóg istnieje, to daje nam klucz do odkrywania śladów Jego ręki w biegu wydarzeń i z tą pomocą rozpoznajemy boski sens wszystkiego, cokolwiek się przydarza.”²⁶¹. Wydaje się, że podmiot liryczny w wierszach Pawłowa i Różewicza stoi na podobnym rozdrożu intelektualnym, nie będąc w stanie opowiedzieć się po żadnej z obu niejednoznacznych, rozbieżnych stron sposobu myślenia. Teresa Dąbek-Wirgowa wnioskuje, że przełom 1989 roku nie przynosi ukojenia dla Pawłowskiego podmiotu lirycznego²⁶². Wartość wysiłku intelektualnego także nie zostanie zwieńczona spełnieniem i poczuciem wolności. Pytania, wątpliwości zostają

²⁵⁹ Z. Bauman, op. cit., s. 368.

²⁶⁰ T. Różewicz, *Bez*, „Twórczość” 1990, nr 3, s. 4–5.

²⁶¹ L. Kołakowski, *Jeśli Boga nie ma...*, przeł. T. Baszniak i M. Panufnik, Znak, Kraków 1998, s. 221.

²⁶² T. Dąbek-Wirgowa, *W „akwariu” Konstantina Pawłowa*, op. cit., s. 134–135.

zawieszony w próżni i okazują się nie mieć właściwych odpowiedzi i rozstrzygnięć. Poetycki niesprecyzowany motyw przejścia oznacza, że liryczne „ja” pogrąża się w rozpadzie.. Pawłowowskie wołanie o przywrócenie wartości, pragnienie dotarcia do absolutu pozostaje bez odpowiedzi.

Czy w ostatecznym rozrachunku pocieszeniem mogą okazać się następujące słowa?:

(...)

(Геният е несъвършен.

Бездарнето е по-близко до абсолюта.)

(...)

(...)

(Geniusz pozostaje niedoskonały.

Beztalencie jest bliższe absolutowi.)

(...)

(Тематично разпяване, [w:] Убийство на сяц човек, s. 5)

PODSUMOWANIE

Wieloaspektowy ogląd twórczości poetyckiej Konstantina Pawłowa zakładał w głównej mierze analizę formuł absurdu oraz wachlarza problemów pojawiających się w momencie doświadczania absurdalności. Oczywiście jest to tylko jedna z wielu potencjalnych możliwości odczytania Pawłowowskiej poezji. Można mieć tylko nadzieję, że zaproponowane analizy i interpretacje wierszy wpiszą się w, oby teraz intensywniejszy, nurt badań liryki Pawłowa, na co jej oryginalność oraz znaczenie dla bułgarskiej kultury i literatury w pełni zasługują.

Odwołanie się do poetyckich formuł absurdu okazało się adekwatnym sposobem opisu rzeczywistości XX-wiecznej wraz z możliwością dogłębnej analizy stanu człowieka w niej egzystującego. Wylaniający się z Pawłowowskiej liryki obraz świata naznaczony był przede wszystkim chaosem, bezładem, niejednorodnością i nieprzejrzystością, dlatego niezwykle trudno ustanowić zasady panującego porządku. Bohater poezji Pawłowa, zmuszony do trwania w rzeczywistości nonsensu i absurdu, przeżywał różnorodność negatywnych emocji. Tekst poetycki rejestrował stopniowy, nieodwracalny proces kryzysu tożsamości, dekoncentracji lirycznego „ja” i w końcu także rozpadu podmiotowości.

Zastosowanie stylistycznych środków poetyckich, takich jak groteska, kpina, parodia, cynizm oraz ironia, stanowiących swoiste remedium na poczucie absurdalności, miało w swym założeniu dyscyplinować nadmierne ujawnianie wewnętrznego cierpienia i bólu. Jednak obrona strategia nie spełniła do końca swej funkcji. Silna potrzeba zamaskowania pejoratywnych uczuć oraz chęć skutecznego zdystansowania się wobec rzeczywistości pozostały na płaszczyźnie niespełnienia. Co więcej, analiza wierszy ujawniła, że nakładanie maski cynizmu i ironii przez bohatera poezji nie przesłoniło dręczących go stanów rozczarowania, wątpienia, samotności oraz alienacji.

Podmiot mówiący upatrywał szansy ogarnięcia i zdefiniowania świata egzystencji w konstruktywnej refleksji, eksponując tym samym wartość ludzkiego intelektu oraz świadomości. Jednak próby „oswojenia” czy deszyfrowania rzeczywistości rządzonej przez absurd okazały się połowiczne lub wręcz nieudane, co potęgowało dyskomfort udręczonej psychicznie jednostki. Taktyka negacji rzeczywistości wyrażająca się potraktowaniem własnego życia oraz świata egzystencji jako zamkniętej sceny teatru także nie przyniosła spodziewanego wytchnienia.

W twórczości poetyckiej Pawłowa absurd odebrał bezpowrotnie sens i celowość ludzkiemu bytowaniu oraz silnie podważył wiarę w istnienie wartości absolutnych. Liryka ukazała więc skrajnie pesymistyczną wizję współczesnego człowieka i świata. Podmiot liryczny ostatecznie zdał sobie sprawę, że w rzeczywistości ziemskiej nie znajdzie upragnionej harmonii, psychicznej równowagi oraz wewnętrznej wolności płynących z możliwości obcowania z szeroko rozumianą estetyką oraz moralnością.

BIBLIOGRAFIA

Literatura podmiotu

Павлов Константин, *Стихове*, Български писател, София 1965.

Idem, *Агонио сладка*, Факел, София 1991.

Idem, *Другия бряг: Стихове*, Издателска къща Жанет, Пловдив 2002.

Idem, *Елегичен оптимизъм*, Факел, София 1993.

Idem, *Персифедрон*, Издателска къща Анубис, София 2001.

Idem, *Появяване*, Профиздат, София 1989.

Idem, *Сатири*, Български писател, София 1960.

Idem, *Стари неща*, Български писател, София 1983.

Idem, *Убийство на спящ човек*, Инграф, Габрово 1992.

Antologia współczesnej poezji bułgarskiej, (red.) Wanda Medyńska, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1985.

Różewicz Tadeusz, *Bez*, „Twórczość” 1990, nr 3, s. 4–5.

Ботев Христо, *Съчинения в два тома*, (ред.) Стефана Таринска и Николай Жечев, т. 1, Български писател, София 1986.

Idem, *Избрани творби*, Български писател, София 1973.

Бочев Димитър, *Междинно кацане*, Купеса, София 1991.

Българско народно творчество в дванадесет тома, (ред.) Михаил Арнаудов, Иван Бурин, и други, т. 9, Български писател, София 1963.

Германов Андрей, *Стихове*, ЦАПК Прогрес, София 2007.

Дамянов Дамян, *Гимназия “Родина”. Стихове и поеми*, Народна Младеж, София 1967.

Димитрова Блага, *Отклонение*, Български писател, София 1967.

Канов Любомир, *Човекът кукувица*, Мисъл-90, София 1991.

Кънчев Николай, *Колкото синапено зърно*, Български писател, София 1968.

Ламбовски Бойко, *Аленото на декаданса*, ЕИ LiterNet, Варна 2004, [dostęp: 26 maja 2004].

Dostępny w Internecie: <http://litenet.bg/publish3/blambovski/alenoto/index.html>

Ралин Радой, *Правото да се разочароваш*, Слово, Велико Търново 2003.

Яворов Пейо, *Събрани съчинения в пет тома, Стихотворения и стихотворни преводи*, т. 1, Български писател, София 1977–1979.

Literatura przedmiotu

- Bachtin Michaił, *Słowo w poezji i słowo w prozie*, przeł. Wincenty Grajewski, [w:] *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, (red.) Anna Burzyńska, Michał Markowski, Znak, Kraków 2006, s. 171–184.
- Bauman Zygmunt, *Ponowoczesność jako źródło cierpień*, Wydawnictwo SIC, Warszawa 2000.
- Błoński Jan, *Posłowie*, [w:] Samuel Beckett, *Teatr*, przeł. Kazimierz Błahij, Krystyna Cękańska, Julian Rogoziński, Mary i Adam Tarnowie, Cecylia Wojewoda, Krzysztof Zarzecki, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1973, s. 312–336.
- Bobko Aleksander, *Poszukiwanie prawdy o człowieku*, „Znak” 2001, nr 3, s. 56–70.
- Brodski Josif, *Pochwała nudy*, przeł. Anna Kołyszko, Michał Kłobukowski, Wydawnictwo Znak, Kraków 1996.
- Bukowski Jacek, *Skrzydła i korzenie. O poezji Lubomira Lewczewa*, „Literatura na Świecie” 1987, nr 3, s. 313–315.
- Busek Erhard, *Dziedzictwo a przyszłość Europy*, przekł. Małgorzata Słota, [w:] *Europa Środkowa – nowy wymiar dziedzictwa*, (red.) Jacek Purchla, Wydawnictwo Antykwa, Kraków 2002, s. 75–80.
- Camus Albert, *Mit Syzyfa i inne eseje*, przeł. Joanna Guze, Muza, Warszawa 2004.
- Cassirer Ernst, *Esej o człowieku. Wstęp do filozofii kultury*, przekł. Anna Staniewska, Wydawnictwo Czytelnik, Warszawa 1971, s. 92–111.
- Cichowicz Stanisław, *Śmierć: gwałt na idei lub reakcja życia. Wstęp*, [w:] *Antropologia śmierci. Myśl francuska*, wybór i przekład Stanisław Cichowicz i Jakub Godzimirski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1993, s. 5–23.
- Dąbek-Wirgowa Teresa, *W „akwarium” Konstantina Pawłowa*, [w:] *Kategoria dobra i zła w literaturach słowiańskich*, (red.) Teresa Dąbek-Wirgowa, Andrzej Makowiecki, Uniwersytet Warszawski – Wydział Polonistyki, Warszawa 1994, s. 127–135.
- Eadem, *Z nowej poezji bułgarskiej*, „Literatura na Świecie” 1984, nr 10, s. 285–287.
- „Dekada Literacka” 2000, nr 9/10.
- Delsol Chantal, *Esej o człowieku późnej nowoczesności*, przeł. Małgorzata Kowalska, Wydawnictwo Znak, Kraków 2003.
- Eliade Mircea, *Sacrum. Mit. Historia*, przekł. Anna Tatariewicz, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1974.
- Esslin Martin, *The Theatre of the Absurd*, Doubleday and Company, New York 1961.
- Fromm Erich, *Ucieczka od wolności*, przeł. Olga i Andrzej Ziemilscy, Czytelnik, Warszawa 1993.
- Gadacz Tadeusz, *Enigma cierpienia*, [w:] *Ku jedności świata*, (red.) Michał Bardel, Wydawnictwo Znak, Kraków 2006, s. 514–527.
- Gadamer Hans-Georg, *Czy poeci umilkną?*, wybór, oprac. Janusz Margański, przeł. Małgorzata Łukasiewicz, Wydawnictwo Homini, Bydgoszcz 1998.
- Idem, *Niezdolność do rozmowy*, przeł. Bogdan Baran, „Znak” 1980, nr 3, s. 369–376.
- Idem, *Poetica. Wybrane eseje*, przeł. Małgorzata Łukasiewicz, Wydawnictwo IBL, Warszawa 2001.
- Idem, *Tekst i interpretacja*, przeł. Piotr Dehnel, [w:] *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, (red.) Anna Burzyńska, Michał Markowski, Wydawnictwo Znak, Kraków 2006, s. 213–242.
- Gałązka Wojciech, *Tradycja i współczesność. O literaturze bułgarskiej XX wieku*, Wydawnictwo „Śląsk”, Katowice 1983.
- Genette Gerard, *Przestrzeń i język*, przeł. Aleksander Wit Labuda, „Pamiętnik Literacki” 1976, z. 1, s. 227–235.

- Georgiew Nikola, *Stosowalność i niestosowalność literatury bułgarskiej*, przeł. Anna Flisiak, „Opcje” 2003, nr 2, s. 26–30.
- Idem, *Za fasadą Gołda*, przeł. Celina Juda, „Dekada Literacka” 2000, nr 9/10, s. 1, 10.
- Heller Michał, *Wieczność. Czas. Kosmos*, Znak, Kraków 1995.
- Hilsbecher Walter, *Tragizm, absurd i paradoks. Eseje*, przeł. Sławoیر Blaut, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1972.
- Jan Paweł II, *O chrześcijańskim sensie ludzkiego cierpienia*, [w:] *Sens choroby, sens śmierci, sens życia*, (red.) Halina Bortnowska, Znak, Kraków 1984, s. 434–485.
- Janion Maria, *Żyjąc tracimy życie. Niepokojące tematy egzystencji*, Wydawnictwo WAB, Warszawa 2003.
- Jankelevitch Vladimir, *Tajemnica śmierci i zjawisko śmierci*, [w:] *Antropologia śmierci. Myśl francuska*, wybór i przekład Stanisław Cichowicz i Jakub Godzimirski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1993, s. 44–68.
- Janus-Sitarz Anna, *Groteska literacka. Od diabła w Damaszku po Becketta i Mrożka*, Universitas, Kraków 1997.
- Jaspers Karl, *Wiara filozoficzna wobec objawienia*, przeł. Grzegorz Sowiński, Znak, Kraków 1999.
- Juda Celina, *Emigracyjne biografie bułgarskich pisarzy – ucieczka czy exodus z konieczności*, [w:] *Z polskich studiów slawistycznych*, (red.) Hanna Dalewska-Greń, Jerzy Rusek, Janusz Siatkowski, seria IX, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1998, s. 197–202.
- Eadem, *Pod znakiem BRL-u. Kultura i literatura bułgarska w pułapce ideologii*, Universitas, Kraków 2003.
- Eadem, *Wstępne uwagi o biblijnych peregrynacjach we współczesnej literaturze bułgarskiej na przykładzie wiersza K. Pawłowa*, Wywiad w brzuchu wieloryba, [w:] *Inspiracje chrześcijańskie w kulturze Europy*, (red.) Ewa Woźniak, cz. II, Wydawnictwo Archidiecezjalne Łódzkie, Łódź 2000, s. 205–212.
- Karpińska Hanna, *Georgi Markow i inni*, „Literatura na Świecie” 1993, nr 9, s. 10–13.
- Kelera Józef, *Panorama dramatu. Studia i szkice*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1989.
- Kierkegaard Søren, *Pojęcie lęku: proste rozważania o charakterze psychologicznym...*, przeł. Antoni Szwed, Wydawnictwo Antyk, Kęty 2000.
- Kireńczuk Tomasz, *Absurdyzowanie rzeczywistości. O związkach groteski z absurdem we włoskim dramacie awangardowym*, [w:] *Teatr absurdu. Stary czy nowy teatr?*, (red.) Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków 2008, s. 125–149.
- Kołąkowski Leszek, *Jeśli Boga nie ma...*, przekł. Tadeusz Baszniak i Maciej Panufnik, Wydawnictwo Znak, Kraków 1998.
- Idem, *Obecność mitu*, Instytut Literacki, Paryż 1972.
- Krajewska Anna, *Teatr absurdu w kontekście estetyki performatywnej i antybinarnej*, [w:] *Teatr absurdu. Stary czy nowy teatr?*, (red.) Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków 2008, s. 23–44.
- Legeżyńska Anna, *Dom i poetycka bezdomność w liryce współczesnej*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1996.
- Eadem, *Elegijność, ironia i wzniosłość*, „Tygodnik Powszechny” 2000, nr 14, s. 14.
- „Literatura na Świecie” 1984, nr 10.
- Łąguna Piotr, *Ironia jako podstawa i jako wyraz*, Wydawnictwo Literackie, Kraków–Wrocław 1984.
- Łukasiewicz Jacek, *Mitologie socrealizmu*, „Odra” 1996, nr 11, s. 36–44.
- Maciejewski Janusz, *Obszary i konteksty literatury*, Wydawnictwo DiG, Warszawa 1998.
- Mamoń Bronisław, *Taniec śmierci*, „Tygodnik Powszechny” 2002, nr 37, s. 15–16.

- Morzyńska-Wrzosek Beata, *„Zawsze byłam tu...” Kreacja czasu i przestrzeni w liryce Haliny Poświatowskiej*, Universitas, Kraków 2004.
- Opacka-Walasek Danuta, *Chwile i eony. Obrazy czasu w polskiej poezji drugiej połowy XX wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2005.
- „Opcje” 2003, nr 2.
- Passi Izaak, *Powaga śmieszności*, przekł. Kamelia Minczewska-Gospodarek, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1980.
- Piwińska Marta, *Legenda romantyczna i szydery*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1973.
- Pleśniarowicz Krzysztof, *Dylemat jednego wyjścia. Absurd w dramacie u schyłku realnego socjalizmu*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2000.
- Rapacka Joanna, *Śródziemnomorze, Europa Środkowa, Bałkany*, Universitas, Kraków 2002.
- Ricoeur Paul, *Filozofia osoby*, przekł. Małgorzata Frankiewicz, Wydawnictwo Naukowe Papiesskiej Akademii Teologicznej, Kraków 1992.
- Idem, *Skandal zła*, przekł. Ewa Mukoid, „Znak” 1990, nr 12, s. 48–54.
- Idem, *Trwoga rzeczywista i złudna*, przekł. Piotr Kamiński, „Znak” 1982, s. 323–338.
- Rok 1989, Nowa Polska, odmieniona Europa*, (red.) Andrzej Kojder, Marek Gumowski, Marek Karpiński, Instytut Lecha Wałęsy, Warszawa 1999.
- Sławiński Janusz, *Przestrzeń w literaturze*, [w:] *Przestrzeń i literatura*, (red.) Michał Głowiński i Aleksandra Okopień-Sławińska, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1987 s. 171–188.
- Sosnowska Danuta, *Emocje poza kontrolą*, „Znak” 2003, nr 11, s. 45–56.
- Stachewicz Krzysztof, *O cierpieniu i miłosierdziu*, „Znak” 2006, nr 4, s. 15–20.
- Szczepański Jan, *Maleńka encyklopedia totalizmu*, Znak, Warszawa 1990.
- Teorie literatury XX wieku. Antologia*, (red.) Anna Burzyńska, Michał Markowski, Znak, Kraków 2006.
- Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*, (red.) Anna Burzyńska, Michał Markowski, Wydawnictwo Znak, Kraków 2007.
- Terlecki Tymon, *Do emigracji polskiej 1945 roku*, [w:] *Antologia polskiej krytyki literackiej na emigracji 1945-1985*, wybór, wstęp i biografie Jacek Dąbała, Redakcja Wydawnictw KUL, Lublin 1992, s. 107–120.
- Thomas Louis-Vincent, *Wprowadzenie do antropologii śmierci*, [w:] *Antropologia śmierci. Myśl francuska*, wybór i przekład Stanisław Cichowicz i Jakub Godzimirski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1993, s. 24–44.
- Tihanow Galin, *Literatura emigracyjna a wewnątrz krajowy proces literacki. Uwagi o bułgarskim postmodernizmie*, przekł. Andrzej Cimała, [w:] *Postmodernizm w literaturze krajów Europy Środkowo-Wschodniej*, (red.) Halina Janaszek-Ivaničkova, Douwe Fokkema, Wydawnictwo Śląsk, Katowice 1993, s. 155–165.
- Tillich Paul, *Męstwo bycia*, przekł. Henryk Bednarek, Wydawnictwo Rebis, Poznań 1994.
- Tischner Józef, *Etyka solidarności oraz Homo sovieticus*, Znak, Kraków 2005.
- Idem, *Filozofia dramatu. Wprowadzenie*, Znak, Kraków 1998.
- Idem, *Materiały do spotkania z ludźmi nauki*, „Znak” 2006, nr 6, s. 27–37.
- Idem, *Myslenie według wartości*, Znak, Kraków 1982.
- Idem, *Spór o istnienie człowieka*, Znak, Kraków 1998.
- Tropy tożsamości: Inny, Obcy, Trzeci*, (red.) Wojciech Kalaga, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2004.
- Ugrešić Dubravka, *Czytanie wzbронione*, przekł. Dorota Jowanka Cirlić, Świat Literacki, Izabelin 2004.

Weil Simone, *Miłość Boga a nieszczęście*, przeł. Hanna Malewska, [w:] *Sens choroby, sens śmierci, sens życia*, (red.) Halina Bortnowska, Znak, Kraków 1984, s. 364-365.

Eadem, *Wybór pism*, przeł. Czesław Miłosz, Wydawnictwo Krag, Warszawa 1983.

Welte Bernhard, *Czas i tajemnica*, przeł. Krystyna Świącicka, Instytut Wydawniczy Pax, Warszawa 2000.

Wyka Kazimierz, *Pokolenia literackie*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1977.

„Znak” 2000, nr 1.

Алипиева Антоанета, *Българската поезия от 60-те години на XX век*, Издателство Слово, Велико Търново 2004.

Eadem, *Четене на себе си*, ИК Галактика, Варна 1998.

Борисов Георги, *Одраскани от звездите*, „Култура” 2008, бр. 33, с. 4.

Горгиев Никола, *Ботевата балада Хаджи Димитър (опит за разбор)*, „Литературна Мисъл” 1974, бр. 4, с. 115-137.

Дечева Виолета, *Поклон в тишината*, „Култура”, 2008, бр. 33, с. 4.

Иванов Никола, *Подреждане на балната зала*, Изд. Българска Книжница, София 2006.

Игнатов Асен, *Психология на комунизма*, Аргес, София 1991.

Игов Светлозар, *История на българската литература*, Издателство Сиела, София 2002.

Илков Ани, *Константин Павлов в Задочни репортажи за България: фигура и образ*, [в:] *Литературни, културни и социални митове. Сборник в чест на 60-те години на доц. Михаил Неделчев*, (ред.) Йордан Ефтимов, Биляна Курташева, Боян Манчев, Нов български университет, София 2005, с. 195—205.

Idem, *Константин Павлов и неговата поезия*, [в:] К. Павлов, *Персифедрон*, Издателство Анубис, София 2001, с. 9—19.

Йорданов Александър, *Личности и идеи*, Народна младеж, София 1986.

Кирова Милена, *Критика на прелома*, Университетско издателство Климент Охридски, София 2002.

Коларов Радосвет, *В художествения свят на романа Хоро*, Български писател, София 1988.

Кунчев Божидар, *Полед към поезията*, Български писател, София 1990.

Кьосев Александър, *Константин Павлов, доносчик срещу извървяното*, [в:] *Да отгледаш смисъла. Сборник в чест на Радосвет Коларов*, (ред.) Рая Кунчева, Издателски център „Боян Пенев”, София 2004, с. 402—410.

Idem, *Лелята от Гьотинген*, Издателство Фигура, София 2005.

Ликова Розалия, *Поезия на 50-те и 60-те години*, Университетско издателство Климент Охридски, София 1998.

Eadem, *Поезия на 70-те и 80-те години*, БАН, София 1994.

Личева Амелия, *Яворов: енциклопедия на различията*, [в:] *Българската литература — фигури на четенето*, (ред.) Милена Кирова, Николай Чернокожев, Издателство Фигура, София 2000, с. 150—166.

Литература за 11 клас на средно общообразователно училище, (ред.) Йордан Василев, Венета Дойчева и други, Просвета, София 1993.

Марков Георги, *Задочни репортажи за България*, Профиздат, София 1990.

Idem, *Литературни есета*, Български писател, София 1990.

Павлов Константин, *Записки 1970-1993*, Издателска Къща Жанет-45, Пловдив 2002.

Idem, *Интервюта*, Факел, София 1995.

Неделчев Михаил, ... *това кълбо от злост и отрова...*, „Култура” 2008, бр. 33, с. 14–15.
„Прилеп”, 1990, бр. 2.

Славов Атанас, *Българска литература на размразяването*, ИК Хр. Богев, София 1994.

Стефанов Валери, *Българска литература XX век. Дванадесет сюжета*, УК Анубис, София 2003.

Теодоров-Балан Александър, *Българска литература. Кратко ръководство за средни и специални училища*, (ред.) Албена Вачева, Варна 2007, [dostęp: 06 grudnia 2007, dostępny w Internecie: http://liternet.bg/publish16/a_t_balan/bylgarska/01_01_3.htm].

Чернокожев Вихрен, *Българският смях. Очерци и портрети*, Български писател, София 1994.

INDEKS NAZWISK

Adamov Arthur
Adorno Teodor W.
Alipiew Petyr,
Alipiewa Antoaneta
Arnaudow Michaił
Asparuch chan
Azarian Krikor
Bachtin Michaił
Bagriana Elizaweta
Baran Bogdan
Bardel Michał
Baszniak Tadeusz
Beckett Samuel
Bednarek Henryk
Bikow Konstantin
Blaut Sławomir
Błahij Kazimierz
Bobko Aleksander
Boczew Dymityr
Bokowski Jacek
Borisow Georgi
Borowski Mateusz
Bortnowska Halina
Botew Christo
Brodski Josif
Bukowski Jacek
Bunge Wolf
Burin Iwan
Busek Erhard
Camus Albert
Canew Stefan
Cassirer Ernst
Cękańska Krystyna,
Cichowicz Stanisław
Cimała Andrzej
Cirlić Dorota Jowanka
Cucow Marin Iliew
Czernokożew Nikołaj
Czernokożew Wichren
Dalewska-Greń Hanna
Damjanow Damjan
Danow Christo
Dąbała Jacek
Dąbek-Wirgowa Teresa
Deczewa Wioleta
Dehnel Piotr
Deleuze Gilles
Delsol Chantal
Dimitrow Błagoj
Dimitrowa Błaga
Dojczewa Weneta
Dojczewa Wioleta (?)
Eftimow Jordan
Eliade Mircea
Erdman Nikołaj
Esslin Martin
Flisiak Anna
Fokkema Douwe
Fotew Christo
Fotew Georgi
Frankiewicz Małgorzata
Fromm Erich
Furnadżijew Nikoła
Gadacz Tadeusz
Gadamer Hans-Georg
Gałązka Wojciech
Genet Jean
Genette Gerard
Georgiew Nikoła
Germanow Andrej

Godzimirski Jakub
Grajewski Wincenty
Gumowski Marek
Guze Joanna
Havel Vaclav
Heller Michał
Hilsbecher Walter
Horacy
Ignatow Asen
Igow Swetlozar
Ilkow Ani
Ionesco Eugen
Iwanicki Sławomir
Iwanow Nikola
Jan Paweł II
Janaszek-Ivaničkova Halina
Janion Maria
Jankelevitch Vladimir
Janus-Sitarz Anna
Jaspers Karl
Jaworow Pejo
Jordanow Aleksandyr
Juda Celina
Kalaga Wojciech
Kamieńska Anna
Kamiński Piotr
Kanow Ljubomir
Karasimeonow Aleksandyr
Karpńska Hanna
Karpński Marek
Kelera Józef
Kierkegaard Søren
Kiosew Aleksandyr
Kireńczuk Tomasz
Kirowa Milena
Klobukowski Michał
Kojder Andrzej
Kołakowski Leszek
Kołarow Radoswet
Kołyшко Anna
Kowalska Małgorzata
Krajewska Anna
Kunczew Bożydar
Kunczewska Raja
Kurtaszewska Biljana
Kynczew Nikolaj
Labuda Aleksander Wit
Lau Jerzy
Legeżyńska Anna
Lewczew Lubomir
Lewski Wasil
Liczeva Amelia
Likowa Rozalia
Łaguna Piotr
Łambowski Bojko
Łukasiewicz Jacek
Łukasiewicz Małgorzata
Maciejewski Janusz
Makowiecki Andrzej
Malewska Hanna
Mamoń Bronisław
Manczew Bojan
Margański Janusz
Margański Janusz
Markow Georgi
Markow Georgi
Markowski Michał
Markowski Michał
Medyńska Wanda
Medyńska Wanda
Medyńska Wanda
Milew Geo
Miłosz Czesław
Minczewska-Gospodarek Kamelia
Miodyński Lech
Morzyńska-Wrzosek Beata
Mrozek Sławomir
Mukoid Ewa
Naimowicz Michaił
Naumow Aleksander
Nedelczew Michaił
Nikola Iwanow
Nikolow Iwan
Okopień-Sławińska Aleksandra
Opacka-Walasek Danuta
Örkeny István
Panufnik Maciej
Passi Izaak
Pawińska Marta
Pleśniarowicz Krzysztof
Purchla Jacek
Ralin Radoj

Rapacka Joanna
Ricoeur Paul
Robewa Neszka
Rogoziński Julian
Różewicz Tadeusz
Rusek Jerzy
Rusew Swetlin
Siatkowski Janusz
Sławejkow Petko Raczew
Sławiński Janusz
Sławow Atanas
Słota Małgorzata
Sosnowska Danuta
Sowiński Grzegorz
Spasow Iwan
Stachewicz Krzysztof
Staniewska Anna
Stefanow Pyrwan
Stefanow Waleri
Straszirow Anton
Sugiera Małgorzata
Symeon car
Szczepański Jan
Szwat-Gylybowa Grażyna
Szwed Antoni
Święcicka Krystyna
Tarinska Stefana
Tarn Adam
Tarnowa Mary
Tatarkiewicz Anna
Teodorow-Bałań Aleksandyr
Teofilow Iwan
Terlecki Tymon
Thomas Louis-Vincent
Tihanow Galin
Tillich Paul
Tischner Józef
Ugrešić Dubravka
Waczewa Ałbena
Wasilew Jordan
Weil Simone
Welsch Wolfgang
Welte Bernhard
Wojewoda Cecylia
Woźniak Ewa
Wyka Kazimierz
Zarczew Jordan Wasilew
Zarzecki Krzysztof
Ziemilska Olga
Ziemilski Andrzej
Zych Jan
Żeczew Nikołaj
Żiwkow Todor
Żiwkowa Ludmiła
Žotew Dobri