

Wstęp

Ina Bełczewa, bułgarska badaczka sztuk wizualnych, zauważa, że po upadku komunizmu w Bułgarii przemianie uległy mechanizmy nadawania poszczególnym obiektom szczególnej rangi zabytków o wartości kulturowej. Przed 1989 rokiem takie nobilitujące działania były domeną instytucji państwowych, później zaś zaczęli je podejmować przede wszystkim artyści i kuratorzy sztuki¹. To właśnie ich ciągła aktywność w procesie rewaloryzowania socjalistycznej warstwy krajobrazu stała się inspiracją do badań, których rezultat stanowi niniejsza książka. Jej celem jest ukazanie artystycznych sposobów problematyzowania elementów miejskiego pejzażu pozostałych w Sofii po minionym ustroju, które inspirują dziś intensywne debaty dotyczące zbiorowej pamięci o przeszłości oraz jej wagi w procesie konstruowania nowoczesnego państwa, wspólnoty narodowej i współczesnej tożsamości bułgarskiej.

W poszczególnych rozdziałach, wykorzystując narzędzia kulturowych studiów nad sztuką i miastem, analizuję działania związane z przestrzeniami, które w latach 1944–1989 władza komunistyczna poddawała modelowaniu, próbując podporządkować stołeczną ikonosferę celom politycznym. Mam tu na myśli główne sofijskie ulice, mauzoleum Georgiego Dimitrowa (*мавзолей на Георги Димитров*), pomnik Armii Radzieckiej (*Паметник на Съветската армия*), pomnik „1300 Lat Bułgarii” (*Паметник „1300 години България“*) oraz dwa zespoły mieszkaniowe, a mianowicie Hadzi Dimityr i Ljulin (*жилищен комплекс „Хаджи Димитър“*, *жилищен комплекс „Люлин“*). Współcześnie składają się one na najbardziej sporną warstwę krajobrazową, wobec której sofijczycy przyjmują zróżnicowane postawy. Niektórzy uznają je za świadectwa narzuconej dominacji, monumenty wzniesione ku czci okupantów, obce ciała utrzymane w zapożyczonych estetyce, nieprzystające do otoczenia i szpecące je, inni zaś – w tym artyści przywoływani w poszczególnych rozdziałach – postulują konieczność krytycznej refleksji nad ich

¹ I. Belcheva, *Contemporary art and socialist heritage debate in post-socialist Bulgaria* [w:] *Three Decades of Post-socialist Transition*, red. N. Camprag, A. Suri, Darmstadt 2019, s. 29. Jeśli nie zaznaczono inaczej, przekładów wszystkich cytatów z języków obcych dokonała autorka książki.

wartością kulturową oraz uruchamianym przez nie procesem semiozy, a także umiejętnego rozgrywania tej obecności w podlegającej dynamicznym przeobrażeniom tkance dzisiejszej Sofii.

Przedsięwzięcia artystyczne będące przedmiotem rozważań w tym opracowaniu postrzegam jako praktyki, czyli angażujące działania w kulturze miejskiej. Mimo zróżnicowanego repertuaru poszczególnych dzieł (zarówno pod względem gatunkowym, jak i realizatorskim, obejmującym twórczość bezprawną, legalną, oddolną, subsydiowaną przez instytucje miejskie, wymierzoną przeciwko władzy oraz powstającą pod jej patronatem), zbiorcza analiza działań bułgarskich artystów jako praktyk pozwala zrekonstruować ich specyfikę, na którą składają się między innymi interwencyjność, zdarzeniowość czy inkluzywność. Umożliwiają one autorom artykulację prywatnych opinii, uczestnictwo w debacie publicznej oraz zaangażowanie w życie społeczne, dlatego też twórczość ta wielokrotnie przyjmuje formę aktywizmu. Ze względu na ów pozaestetyczny wymiar opisywanych działań uznaję je za jedną z odsłon bułgarskiej kultury artystycznej. Pojęcie to zapożyczam od Teresy Kostyrko, która kulturę artystyczną rozumie „szerzej od sztuki, mając na uwadze zarówno te zespoły norm, których realizacja jest wystarczająca i niezbędna do uzyskania w efekcie dzieła sztuki, jak i te, których realizacja jest dla tego efektu niewystarczająca”². Podczas analizy poszczególnych projektów mniej zatem interesuje mnie poziom realizacji eksperckich wymogów normatywnych niż kontekst (polityczny, społeczny, intelektualny czy instytucjonalny), w jakim współcześnie funkcjonują, przyjmując formę głosu w dyskusji na temat współczesnego krajobrazu bułgarskiej stolicy.

Wymiar praktyczny omawianych przedsięwzięć polega również na angażowaniu odbiorców, chociażby przez samo przymuszanie ich do patrzenia, wynikające z wyboru specyficznego obszaru aktywności, jakim jest przestrzeń publiczna miasta. Autorzy projektów organizują ponadto debaty, konferencje, *workshopy*, warsztaty, przeprowadzają wywiady, jak również publikują artykuły w czasopismach popularnych oraz naukowych. Łączą zatem kompetencje teoretyczne z działaniem, a także wytwarzają wiedzę. Agata Skórzyńska, pisząc o praktyce w badaniach inspirujących się sztuką i humanistycę artystycznej, zauważa, że istotę tego typu transdyscyplinarności stanowi „pole współpracy, w ramach której humanistyczny ekwipunek oraz narzędzia artystyczne zasilają ten sam warsztat”³. Ciągłą kooperację między wiedzą i działaniem praktycznym można dostrzec również, analizując

² T. Kostyrko, *O kulturze artystycznej*, Warszawa 1985, s. 27.

³ A. Skórzyńska, *Praxis i miasto. Ćwiczenie z kulturowych badań angażujących*, Warszawa 2017, s. 10.

poszczególne bułgarskie projekty, których autorzy odgrywają jednocześnie kilka ról publicznych – są artystami, aktywistami, architektami, badaczami czy naukowcami. Nadają oni swoim pracom konkretną nadbudowę konceptualną oraz programowość pozwalającą wykroczyć daleko poza jednostkowy akt twórczy. W tym miejscu zaznaczyć należy, że jestem świadoma, iż konsekwencją wynikającą z ustanowienia praktyk artystycznych głównym przedmiotem rozważań jest zgoda na uwzględnienie jedynie określonego sposobu interpretacji socjalistycznej warstwy sofijskiego krajobrazu. Nie próbuję zatem osiągnąć pełnej reprezentatywności, gdyż w kolejnych rozdziałach przywołuję opinie formułowane w środowisku poniekąd elitarnym, skupiającym profesjonalistów, często wykształconych w zakresie urbanistyki, architektury, historii sztuki czy kulturoznawstwa, wprowadzających specjalistyczne tezy do spolaryzowanej debaty publicznej, zdominowanej przez narrację emocjonalną. Nabyte kompetencje oraz zaplecze intelektualne naturalnie wpływają na reguły działań, a także mechanizmy praktyk, ponieważ są one – jak stwierdza Pierre Bourdieu – „produktem dialektycznej relacji między sytuacją i habitusem rozumianym jako system trwałych i przekazywalnych dyspozycji, który, obejmując wszystkie przeszłe doświadczenia, działa w każdej chwili jak matryca postrzeżeń, ocen i działań i umożliwia wypełnianie nieskończonego zróżnicowanych zadań”⁴. Mimo że twórcy wielokrotnie posługują się eksperckimi argumentami, nie poprzestają na dokumentowaniu, opisywaniu przestrzeni historycznej czy działaniach popularyzujących wiedzę, lecz angażują odbiorców, zapraszając ich do pasjonującej gry, w której polem, przedmiotem oraz stawką jest miejski krajobraz.

Wykorzystując w niniejszej pracy pojęcie krajobrazu, mam na myśli jego kulturowo przeobrażoną odmianę, czyli krajobrazy, które są – jak zauważa Arnold Berleant – „ludzkimi artefaktami i jak każdy inny obiekt kultury są owocem umiejętnego wytwórstwa”⁵. Ten czołowy przedstawiciel estetyki środowiskowej uznaje, że skoro właściwie nie sposób już wskazać terenów naturalnych niezmienionych przez człowieka, to nie da się utrzymać w tym kontekście podziału na naturę i kulturę, a myślenie o przyrodzie w oderwaniu od działalności ludzkiej jest niemożliwe⁶. Berleant rozumie środowisko szeroko, nie tylko jako obiektywne otoczenie zewnętrzne, lecz także część

⁴ P. Bourdieu, *Szkic teorii praktyki poprzedzony trzema studiami na temat etnologii Kabyłów*, tłum. W. Kroker, Kęty 2007, s. 197.

⁵ A. Berleant, *Estetyka i środowisko*, tłum. M. Salwa [w:] *Krajobrazy. Antologia tekstów*, oprac. B. Frydryczak, D. Angutek, Poznań 2014, s. 65.

⁶ Berleant uznał wręcz, że „sama natura to (...) fikcja; nawet w najdzikszych miejscach natura zawsze jest kulturą”. A. Berleant, *Living in the Landscape. Toward an Aesthetics of Environment*, Lawrence 1997, s. 61.

kultury, kontekst materialny oraz społeczny aktywności człowieka, „jedność ludzi i miejsca”⁷. Uważa, że ulega ono wpływowi tych, którzy w nim funkcjonują, przy czym percypowanie go jest polisensoryczne, wielozmysłowe, nie zaś jedynie wizualne⁸, co naturalnie wymaga fizycznej obecności podmiotu doświadczającego oraz jego zaangażowania. W tej koncepcji krajobraz stanowi indywidualne „środowisko przeżywane”⁹, gdyż jego „cechy swoiste ucieleśniają w określony sposób elementy składające się na każde środowisko w ogóle oraz podkreślają obecność człowieka jako percepcyjnego aktywatora, bez którego to określone środowisko by nie zaistniało”¹⁰. Krajobraz nie poddaje się biernie ludzkiej działalności, lecz ma również moc oddziaływania, ponieważ jego doświadczanie może przyjąć zarówno formę pozytywną, jak i negatywną (istnieją wszak krajobrazy złe, rozczarowujące, kontestowane¹¹, skażone¹²). Istotą takiego ujęcia jest zatem powiązanie właściwości konkretnych miejsc, sposobów, w jakie są odbierane, a także praktyk służących ich ustanawianiu, transformowaniu, modyfikowaniu czy oczyszczaniu.

Estetyka środowiskowa sytuuje problematykę krajobrazową w sferze badań kulturowych oraz proponuje perspektywę odmienną od tradycyjnej estetyki krajobrazu, ufundowanej na pojęciach malowniczości i Kantowskiej wzniosłości, oferującej konkretny zestaw doświadczeń estetycznych – podmiot zdobywa je poprzez zdystansowane, bezinteresowne spojrzenie, gdy kontempluje wieczne, niezmienne piękno środowiska naturalnego (stającego się modelem dla pejzażystów) lub gdy odczuwa grozę wobec nieokiełznanej potęgi przyrody. Arnold Berleant pisze zaś o – wykraczającej daleko poza koncepcję źródła przyjemności wizualnej – „estetyce w praktyce”¹³, to jest świadomym przekształcaniu krajobrazu przez ludzi motywowanymi względami estetycznymi. W tego rodzaju działalności to właśnie kultura jawi się jako czynnik sprawczy, impuls do transformowania otoczenia. Przeobrażany intencjonalnie krajobraz nabiera kulturowego wymiaru, ponieważ – zamiast pełnić funkcję panoramy wywołującej zachwyt obserwatora – jest konstruktem zamieszkiwanym, doświadczanym aktywnie i wielozmysłowo, nie zaś wyłącznie postrzeganym czy oglądanym. Stanowi

⁷ A. Berleant, *Estetyka...*, dz. cyt., s. 68.

⁸ A. Berleant, [hasło:] *Environmental Aesthetics* [w:] *Encyclopedia of Aesthetics*, red. M. Kelly, t. 2, New York 1998, s. 116–117.

⁹ A. Berleant, *Estetyka...*, dz. cyt., s. 66.

¹⁰ Tamże.

¹¹ Zob. R. Sendyka, *Odzyskiwanie utraconej pamięci – o kontestowanych krajobrazach i ich reprezentacjach* [w:] *Krajobraz kulturowy*, red. B. Frydryczak, M. Ciesielski, Poznań 2014.

¹² Zob. M. Pollack, *Skażone krajobrazy*, tłum. K. Niedenthal, Wołowiec 2014.

¹³ A. Berleant, *Estetyka...*, dz. cyt., s. 69.

ponadto rezultat ludzkich działań, których specyfika ulega przekształceniom w miarę upływu czasu. Dzięki tej zmienności rozwarstwia się na segmenty kulturowe (zawierające świadectwa krajobrazotwórczej, swoistej dla konkretnego regionu aktywności człowieka), ponieważ właśnie w nim materialne odbicie znajdują rozmaite procesy społeczne czy historyczne.

Interdyscyplinarne narzędzia wypracowane na gruncie kulturowych studiów nad krajobrazem są szczególnie użyteczne podczas analizy specyficznego środowiska (*sensu stricto* kulturowego), jakim jest miasto. Dzięki uznaniu podmiotu doświadczającego za zaangażowanego partycypanta możliwe staje się rozpatrywanie go w roli aktora, nie zaś biernego widza. Beata Frydryczak charakteryzuje to przejście jako różnicę „pomiędzy *byciem wobec krajobrazu* bezinteresownego odbiorcy, kierującego się *spojrzeniem panoramicznym*, nastawionym na zdystansowane doświadczenie wizualne; a *byciem w krajobrazie* aktywnego uczestnika, któremu towarzyszy kształtujące się w drodze *doświadczenie topograficzne* i cała gama polisensorycznych doznań”¹⁴. Orientację uczestniczącą przyjmować mogą mieszkańcy, marginalizowani w tradycyjnej estetyce, z perspektywy których miasta stanowią otoczenie zwykłe, codzienne, przeźrocyste. Postawy przyjmowane przez sofijczyków wobec stołecznego krajobrazu, składającego się między innymi z elementów powstałych w czasie komunizmu, są w niniejszej książce jednym z kluczowych wątków. Wychodząc z założenia, że układ między podmiotami doświadczającymi a środowiskiem ma charakter relacyjny oraz cechuje się wzajemnością, podejmuję również kwestię wpływu, jaki socjalistyczna warstwa krajobrazowa wywiera na współczesną przestrzeń miejską i jej użytkowników, emitując do otoczenia konkretne treści czy właściwości. Dlatego też, przywołując poszczególne obiekty, analizuję również sensy ideologiczne przypisane im przez władzę, a także znaczenia, które generują współcześnie, determinując atmosferę otoczenia. Ta ewokacyjność krajobrazu częstokroć prowokuje mieszkańców Sofii do podejmowania rozmaitych aktywności, których przedmiotem oraz miejscem stają się właśnie artefakty pozostałe po minionym ustroju. Stosując nomenklaturę Frydryczak, bułgarską stolicę postrzegam więc jako okolicę, będącą – w odróżnieniu od widoku odgrywającego rolę tła – „przestrzenią działań, które nabierają wymiaru symbolicznego i kulturowego”¹⁵, konstruowaną przez „bycie, a nie myślenie, przez działanie, a nie przez kontemplację”¹⁶.

¹⁴ B. Frydryczak, *O dwóch sensach krajobrazu* [w:] *Krajobraz kulturowy*, red. B. Frydryczak, M. Ciesielski, Poznań 2014, s. 22.

¹⁵ Tamże, s. 23.

¹⁶ Tamże.

Właśnie dlatego w centrum zainteresowania badawczego sytuuję przedsięwzięcia autorów wykorzystujących sztukę jako medium służące manifestacji poglądów dotyczących problematycznego (nie)istnienia w krajobrazie materialnego dziedzictwa komunizmu. Przywoływane w kolejnych rozdziałach przestrzenie cechują się niejednoznacznym statusem ontologicznym, ponieważ funkcjonują współcześnie na różnych poziomach poznania. Materialna forma niektórych z nich do dziś pozostaje nienaruszona, niektóre nie istnieją fizycznie, ale są przenoszone w wirtualnej postaci do cyfrowego obiegu kultury, jeszcze inne zaś istnieją połowicznie, gdyż wciąż nie zostały w całości zrekonstruowane lub (przeciwnie) zdeintegrowane. Artystyczne reakcje na owe (nie)istnienia wielokrotnie przyjmują interwencyjną postać protestu, obszarem działań artystów staje się przestrzeń miejska, która często ulega rekonfiguracji wskutek (legalnej lub bezprawnej) fizycznej ingerencji twórców. Każdy z projektów wspomnianych w poszczególnych rozdziałach jest efektem aktywnego zaangażowania autorów w problematykę sofijskiego krajobrazu oraz przyjęcia przez nich postawy uczestniczącej i krytycznej, wykraczającej daleko poza wzrokową kontemplację, a często cechującej się wręcz afektywnością. Emocjonalność uwidacznia się w wielu z tych przedsięwzięć – są wyrazem gniewu, frustracji, poczucia braku, mają prowokować śmiech, budzić niepokój, mobilizować do działania lub co najmniej dyskusji.

Przyjęcie założenia, że sofijski krajobraz jest procesualny, a więc kulturowo przeobrażany wraz z upływem czasu historycznego, umożliwiła rozpatrywanie go jako wielowarstwowego konstruktów o palimpsestowej strukturze. Sposoby wartościowania jego segmentów okresowo ulegają przemianom, wskutek czego – zależnie od aktualnych okoliczności społecznych czy politycznych – poszczególne warstwy bywają uprzywilejowane, by później ulegać marginalizacji i popadać w zapomnienie. Przykładem takiej percepcyjnej selektywności w Bułgarii jest polityka dbałości o dziedzictwo architektoniczne. Kwestia ta coraz silniej wybrzmiewa od lat pięćdziesiątych XX wieku. Po podpisaniu przez kraj w 1974 roku Konwencji w sprawie ochrony światowego dziedzictwa kulturowego i naturalnego uchwalonej przez UNESCO, członkowie Związku Architektów w Bułgarii (*Съюз на архитектите в България*) apelowali o objęcie ochroną należną pomnikom kultury budynków poodrodzeniowych, powstałych w latach 1878–1944¹⁷. Proponowali oni

¹⁷ Odrodzenie narodowe, czyli okres intensyfikacji ruchu narodowo-wyzwoleńczego, zakończyło się w 1878 roku wraz z wyzwoleniem Bułgarii spod panowania osmańskiego. Rok później Sofia została ustanowiona stolicą, a jej rozwój przestrzenny zaczął postępować od 1880 roku, kiedy to Rada Ministrów przyjęła pierwszy plan regulacji urbanistycznej. Koniec XIX i pierwsza połowa XX wieku to zatem czas intensywnego transformowania miasta (powstawały wówczas między innymi niezbędne budynki administracji państwowej, szkoły, place czy szerokie ulice).

również zmianę modelu praktyk konserwatorskich, a mianowicie odejście od tradycyjnej muzealizacji ku rewitalizacji oraz ponownemu zagospodarowaniu dzięki wpisaniu we współczesną tkankę miejską¹⁸. Wbrew postulatом specjalistów władze partyjne zastosowały pierwszą taktykę i w 1976 roku ustanowiły w centrum Sofii rezerwat historyczno-archeologiczny, obejmujący ruiny starożytnej Serdiki (I wiek n.e.) oraz średniowiecznego miasta Sredec (IX wiek). Faworyzacja tych artefaktów archeologicznych miała przyczyny polityczne, gdyż – jak stwierdza Elica Stanoewa, badaczka bułgarskiej kultury i architektury drugiej połowy XX wieku – umożliwiła „wpisanie komunistycznej utopii w *longue durée* narodowego postępu na przestrzeni dziejów”¹⁹. Jednocześnie dla legitymizacji władzy również funkcjonalne było zmarginalizowanie „burżuazyjno-monarchistycznej”²⁰ architektury poodrodzeniowej poprzez odmowę uznania jej wartości kulturowej.

Po upadku komunizmu podobny los spotkał wiele obiektów powstałych w latach 1944–1989, kiedy to utraciły nie tylko ideologiczny i praktyczny sens nadany im przez projektantów, lecz także społeczną akceptację²¹. W efekcie zostały uznane za dziedzictwo kłopotliwe (*dissonant heritage*), czyli takie, które sprawia problemy, prowokuje spory o interpretację, a także budzi kontrowersje, ponieważ – jak zauważają John E. Tunbridge oraz Gregory J. Ashworth – „dysonans w postrzeganiu dziedzictwa wiąże się z niezgodnością lub brakiem zgody i jednorodności”²² odnośnie do jego znaczenia. Na konfliktogenny potencjał tej niewygodnej spuścizny zwraca również uwagę Aneta Wasilewa, badaczka bułgarskiej architektury doby komunizmu. Architektka wymienia szereg okoliczności współtworzących jej antagonistyczną naturę: ambiwalentną ocenę wartości kulturowej danego obiektu, trudności w określeniu jego społecznej wartości, odmowę nadania mu rangi (uniwersalnie dobrego) dziedzictwa kulturowego, a także niezgodę na zaakceptowanie jako czegoś godnego nie tylko ochrony, lecz także istnienia w ogóle²³. Wasilewa, próbując uschematyzować kłopotliwe

¹⁸ E. Станоева, *София. Идеология, градоустройство и живот през социализма*, София 2016, s. 175.

¹⁹ Tamże.

²⁰ Tamże, s. 176.

²¹ Należy jednak odnotować, że głosy krytyki wobec urbanistyki (zwłaszcza epoki stalinizmu) zaczęły wybrzmiewać wcześniej, szczególnie w latach osiemdziesiątych XX wieku.

²² J.E. Tunbridge, G.J. Ashworth, *Dissonant Heritage. The Management of the Past as a Resource in Conflict*, Chichester 1996, s. 20.

²³ A. Василева, *Спорно наслеђе у постсоцијалистичкој Бугарској: Кратак историјат и теорија у паневропском контексту*, tłum. (na język serbski) A. Томовић, „Модерна Конзервација“ 2018, nr 6, s. 242.

dziedzictwo współczesnej Europy, wyszczególniła polityczne, estetyczne i społeczno-ekonomiczne kryteria służące uznaniu go za takie. Każdemu ze wspomnianych wyznaczników przyporządkowała zarzuty zagęszczone do trzech podstawowych formuł – „to dziedzictwo jest upokarzające”, „to dziedzictwo jest brzydkie” oraz „to dziedzictwo jest utopijne”²⁴.

Poszczególne elementy sofijskiego krajobrazu, których artystyczne interpretacje opisują w niniejszej książce, stały się obiektami wszystkich rodzajów krytyki, wyliczonych przez badaczkę. Za najbardziej problematyczny wymiar dwóch emblematycznych symboli bułgarskiego komunizmu – mauzoleum Georgiego Dimitrowa i pomnika Armii Radzieckiej – uznać można wpisany w nie ładunek polityczny. Opór wobec ideologii, ucieleśnionej w zabalsamowanych zwłokach pierwszego premiera Bułgarskiej Republiki Ludowej, przybierał na sile przez pierwsze lata po upadku reżimu, aby osiągnąć apogeum w 1999 roku, kiedy to wyburzenie budynku miało wizualnie przypieczętować (choć z opóźnieniem) dokonanie przemiany ustrojowej. Pomnik Armii Radzieckiej – tak jak dawniej mauzoleum – mimo rozpoczęcia demontażu wciąż przypomina o niegdysiejszej zależności Bułgarii wobec Związku Radzieckiego, wskutek czego jest uważany nie tylko za materializację propagandowo przekłamaną wersję historii, lecz także za monument wzniesiony okupantem²⁵. W przypadku kolejnego flagowego dzieła komunistycznej sztuki publicznej, a mianowicie pomnika „1300 Lat Bułgarii”, właśnie jego brzydota

²⁴ A. Василева, *Спорно...*, dz. cyt., s. 244.

²⁵ W 1941 roku w obawie przed inwazją Niemiec Bułgaria dołączyła do paktu trójstronnego, mimo czego wciąż utrzymywała stosunki dyplomatyczne ze Związkiem Radzieckim. Moskwa oczekiwała jednak nie tylko wystąpienia z sojuszu, lecz także rozbrojenia stacjonujących w kraju jednostek niemieckich oraz przyłączenia się do walki zbrojnej przeciwko III Rzeszy. 5 września 1944 roku ZSRR wypowiedział Bułgarii wojnę. 8 września – mimo bułgarskiego wniosku o zawieszenie broni oraz wcześniejszego zerwania stosunków dyplomatycznych z Niemcami – wojska radzieckie przekroczyły granicę na Dunaju, zmierzając w stronę Sofii. Działania te wymusiły opuszczenie terytorium kraju przez niemieckie oddziały, a lokalne władze zarekomendowały bułgarskim żołnierzom niestawianie oporu. Radzieccy propagandiści i bułgarscy komuniści odpowiednio wcześniej zaczęli propagować narrację o wyzwolenczej misji Armii Czerwonej, której szybko nadano rangę wyzwolicielki, bohatersko oswobadzającej „bratni naród” od faszyzmu. Przykład próby rewizji tego (rozpowszechnianego do dziś między innymi przez Ambasadę Federacji Rosyjskiej) zafałszowania stanowi film dokumentalny *Второто освобождение (Drugie wyzwolenie)* z 2021 roku autorstwa historyczki Eweliny Kełbeczewej i reżysera Swetosława Owczarowa. Twórcy wykorzystali fragmenty kronik filmowych, archiwalne dokumenty oraz utajnione dotychczas raporty, aby odkłamać zmanipulowany obraz okresu stacjonowania Armii Radzieckiej w Bułgarii (1944–1947), będącego *de facto* okupacją. W tym celu przywołali na przykład informacje dotyczące przestępstw popełnianych wówczas przez żołnierzy radzieckich oraz kryzysu finansowego, w którym znalazł się kraj zmuszony do ich utrzymania.

była jednym z głównych argumentów artykułowanych przez zwolenników rozbioru. Presja wywierana na projektantach w związku ze zbliżającym się jubileuszem tysiąc trzechsetlecia istnienia państwa bułgarskiego sprawiła, iż obiekt wzniesiono pośpiesznie, z zastosowaniem prowizorycznych rozwiązań, co skutkowało szybkim pogarszaniem się stanu technicznego. Pomnik nigdy nie był naprawiany czy restaurowany, a władze miejskie z czasem uzupełniły zbiór „oskarżeń” (dotyczących przede wszystkim negatywnego wpływu na estetykę otoczenia) argumentem o zagrożeniu, które sprawia, i w roku 2017 podjęły decyzję o demontażu. Ostatni zarzut odnotowany przez Anetę Wasilewą, czyli utopijność, jest z kolei często przywoływany przez krytyków stołecznych zespołów mieszkaniowych, takich jak Hadzi Dimityr czy Ljulin. Według pierwotnych zamysłów planistów umiejętnie rozmieszczone w przestrzeni bloki z prefabrykatów miały stanowić idealne środowisko życia bezklasowego społeczeństwa socjalistycznego. Przewidywali oni najczęściej tworzenie otwartych form urbanistycznych, wyposażonych w niezbędną infrastrukturę, skupionych wokół centrów lokalnych z obiektami handlowymi oraz budynkami użyteczności publicznej, poprzątkanych rozległymi terenami zielonymi. Koncepcje doskonałych mikroregionów mieszkalnych okazały się mrzonką, ponieważ ze względów ekonomicznych i demograficznych właściwie nigdy nie doczekały pełni realizacji. Do degradacji krajobrazu blokowisk, pełnego budynków zbyt wysokich oraz zbyt gęsto rozlokowanych, przyczyniła się również miejska polityka gospodarowania gruntami znacjonalizowanymi w czasach Bułgarskiej Republiki Ludowej, wskutek czego częstokroć przestrzenie publiczne wewnątrz zespołów mieszkaniowych uległy prywatyzacji, zakłócając spójność architektoniczną otoczenia.

Obok głosów oponentów, którzy odmawiają uznania wartości kulturowej wspomnianych obiektów na podstawie kryteriów politycznych, estetycznych i społeczno-ekonomicznych, w debacie publicznej wybrzmiewają również głosy przeciwstawne, a mianowicie apele o resemantyzację poszczególnych lokalizacji. Zwolennicy tej opcji postulują konieczność objęcia ich ochroną konserwatorską oraz popularyzacji poprzez na przykład działalność edukacyjną z zakresu historii komunistycznej Bułgarii, co umożliwi ponowne zagospodarowanie oraz przemyślaną synchronizację ze współczesnym otoczeniem miejskim. Polaryzacja opinii i ambiwalencja ocen sprawiają, że właśnie kłopotliwość stanowi dziś jedną z najważniejszych kategorii definicyjnych obiektów, które w sofijskim krajobrazie pozostawił reżim. Skrajne reakcje na tę problematyczną obecność, motywowane z jednej strony obawami przed ponowną „sakralizacją”, z drugiej zaś niezgodą na wyburzenia, zainspirowały autorów projektów opisywanych w niniejszej pracy. Podejmują

oni problematykę kontrowersyjnych budynków, pomników czy przestrzeni, chcąc sprowokować odbiorcę do refleksji nad ich wartością we współczesności. Podnosząc kwestię krajobrazu Sofii jako wielopoziomowego konstruktów, ukazują, że jego warstwa powstała w drugiej połowie XX wieku jest równie niejednolita. Składają się na nią lokalizacje o niejednoznacznym statusie, miejsca wciąż istniejące, już nieistniejące, zaistniałe ponownie oraz istniejące widmowo, na poziomie innym niż materialny: zachowane elementy, których pierwotną funkcją była komemoracja, pustki pozostałe po tym, co wymazano, „protezy” wstawione w miejscach opustoszałych wskutek rozbiórek, a także strefy codzienności, pozbawione wizualnej czy symbolicznej łączności z ideologią niegdyś dominującą. Dlatego też podczas analizy artystycznych problematykacji poszczególnych przestrzeni uwzględniam biografie miejsc, kontekst otoczenia i przemiany zachodzące w miejskiej atmosferze. Pozwala to zrekonstruować gęstą sieć relacji między poszczególnymi artefaktami a podmiotami doświadczającymi ich obecności oraz ukazać procesualność sofijskiego krajobrazu. Dzięki temu możliwe staje się uchwycenie jego palimpsestowości, a takie odczytywanie gwarantuje z kolei – jak stwierdza Robert Traba – „ciągłość czytania historii w krajobrazie”²⁶. Autorzy projektów opisywanych w kolejnych rozdziałach postulują konieczność utrzymania tej ciągłości, do przerwania której prowadzi tabuizacja obiektów, odmowa ich rekontekstualizacji oraz przystosowania do funkcjonowania w potransformacyjnej rzeczywistości, nie tylko zaś wyburzenia.

Struktura niniejszego opracowania jest nawiązaniem do układu urbanistycznego socjalistycznej Sofii. Przedmiotem wstępnych rozważań ustanowiłam sieć wyznaczającą przestrzenną kompozycję stolicy, której oka wypełnia miejska zabudowa, stąd też w pierwszym rozdziale rozpatruję główne bulwary, ulice oraz place. Analizuję je jako przestrzenie protestu wizualizowanego za pomocą graffiti, przejmowane przez twórców polemizujących z ustanowionym porządkiem ulicznej ikonosfery. Tę część pracy poświęcam między innymi przykładowi wykorzystywania graffiti jako medium oporu wobec władzy komunistycznej, ponieważ umożliwia to rekonstrukcję lokalnej tradycji uwidaczniania buntu w formie napisów i rysunków na murach oraz nakreślenie rozwoju wizualnego paradygmatu sztuki ulicy. Jest to istotne z perspektywy późniejszych rozważań nad działaniami artystów podejmujących problematykę socjalistycznej warstwy sofijskiego krajobrazu, wielokrotnie stosujących narzędzia z repertuaru *street artu*.

²⁶ R. Traba, *Pamięć zapisana w kamieniu, czyli krajobraz kulturowy jako palimpsest* [w:] *Dziedzictwo Kresów – nasze wspólne dziedzictwo?*, red. J. Purchla, Kraków 2006, s. 276.

Główny wątek rozważań w drugim rozdziale stanowią przedsięwzięcia artystyczne dotyczące ścisłego centrum Sofii, skrupulatnie zaplanowanego przez komunistów jako architektoniczna materializacja władzy, którego polityczne jądro ustanowiono w 1949 roku, wznosząc mauzoleum Georgiego Dimitrowa. Po wyburzonym obiekcie przy centralnym stołecznym placu pozostała niewielka zabetonowana strefa, wywołująca wrażenie nie tylko konfundującej pustki oraz niekompletności przestrzennej, lecz także niepokojącego przemilczenia. Autorzy projektów analizowanych w tej części książki, podejmując kwestię zarówno dawnej obecności, jak i aktualnej nieobecności budynku, przywołują jego stabuizowany wizerunek. Działań tych nie należy jednak odczytywać jako apeli o odbudowę mauzoleum, lecz jako dążenia do przywrócenia mu widzialności. Analiza poszczególnych przedsięwzięć artystycznych ukazuje bowiem, iż mimo destrukcji materialnej formy symboliczne siły obiektu nie wygasły, a wysadzenie go w powietrze stanowiło nieudaną próbę zaaplikowania kolektywnej amnezji.

Przemierzając plan przestrzenny Sofii w kierunku ośrodkowym, rozdział trzeci poświęcam projektom dotyczącym dwóch sztandarowych reprezentacji bułgarskiej sztuki monumentalnej drugiej połowy XX wieku, a mianowicie pomnikowi Armii Radzieckiej i pomnikowi „1300 Lat Bułgarii”. Oba obiekty różni wiele, na przykład okoliczności powstania, czas wzniesienia, otoczenie, estetyka, nacechowanie ideologiczne czy sposoby funkcjonowania w świadomości sofijczyków oraz w stołecznym krajobrazie po przemianie ustrojowej, łączy zaś konfliktogenność wynikająca z uznawania reżimowej proveniencji za ich cechę konstytutywną. Analiza poszczególnych przedsięwzięć artystów oferujących zaktualizowaną perspektywę oglądu obu monumentów ukazuje wielość reakcji społecznych na tę problematyczną obecność oraz wytwarzanie rozmaitych praktyk i mechanizmów zachowań wobec nich, takich jak oswajanie, desakralizowanie, personifikowanie czy fetyszyzowanie.

Sofijskie peryferia, a mianowicie socjalistyczne kompleksy mieszkaniowe, są przestrzenią zgłębianą oraz przekształcaną przez autorów projektów omawianych w ostatnim rozdziale książki. Podczas analizy poszczególnych działań artystycznych stołeczne blokowiska jawią się jako obszary transgresyjne, strefy przejścia między tym, co publiczne i prywatne, gdzie przyroda spotyka miasto, wyspecjalizowana urbanistyka natrafia na codzienne doświadczenie mieszkańców, a dehumanizująca jednolitość krajobrazu zderza się z efektami amatorskich działań służących personalizacji otoczenia. Głównym przedmiotem zainteresowania artystów przywoływanych w tej części książki jest estetyczny i społeczny potencjał sofijskich blokowisk, od momentu powstania zmarginalizowanych oraz pozbawionych funkcji reprezentacyjnych. Podejmują oni zatem problematykę estetyzacji

osiedlowego krajobrazu oraz niejednoznaczności peryferyjnych kompleksów mieszkalnych jako przestrzeni z jednej strony dyskryminowanych, z drugiej zaś – uprzywilejowanych.

Skonstruowana w ten sposób książka ma być zarówno prezentacją oraz interpretacją zgromadzonego materiału, jak i analizą przybliżającą czytelnikom oraz czytelniczkom specyfikę współczesnego europejskiego miasta, nadal zmagającego się z kłopotliwym dziedzictwem komunizmu.