

<https://doi.org/10.19195/0137-1150.177.30>

Data przesłania artykułu: 23.12.2021

Data akceptacji artykułu: 24.04.2022

WOJCIECH JÓŹWIAK

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Polska

(Adam Mickiewicz University in Poznań, Poland)

Biały pokój Bogomiła Rajnowa

Bogomil Raynov's *White Room*

Abstract

Serious, terminal sickness that leads to isolation in a hospital constituted a forced break from everyday mundane life and in consequence brought a recapitulation of so far undertaken decisions and actions. In Bogomil Raynov's literary interpretation presented in 1966, "Пътища за никъде," it became an excuse to begin some reckoning with the attitudes of Bulgarian intelligentsia of the BRL period. The text, autobiographical to some extent (and adapted to film in 1968), fits perfectly in a momentary thaw in the Bulgarian culture that was characteristic for the first half of the 1960s in Bulgaria, the period of widening the margin of freedom of speech and critical thought directed at past attitudes and actions.

Keywords: Bulgarian literature, Bulgarian cinematography, socialist culture, cultural thaw, Bogomil Raynov

Бялата стая на Богомил Райнов

Резюме

В своя текст *Пътища за никъде* от 1966 година Богомил Райнов прави преоценка на периода на НРБ и на поведението на българската интелигенция по това време. За претекст на тази литературна интерпретация на периода му служи тежката, застрашаваща живота болест, която поради болничната изолация на пациента, се превръща в антракт в ежедневието и в принудителен повод за обобщение на досегашните действия и решения. В известен смисъл автобиографичният текст (екранизиран през 1968 година) блестящо се вписва в тенденциите на периода на размразяване в българската култура, характерен за 60-те години на XX век, време на разширяване на полетата на свобода на творческите изяви и критичните становища.

Ключови думи: българска литература, българско кино, литература на соцреализма, период на размразяване, Богомил Райнов

Ludzie chorują i nie można ich uleczyć, cokolwiek by robić, i tak będą chorzy. Na zawsze będą w niezgodzie, z własną chorobą w największej. Co inni na to poradzą? Ani zaradni nic nie poradzą, ani bezradni [...].

(Jelinek, 2012, s. 221)

Krótki okres od końca 1964 do początku 1966 roku to czas zarządzanego przez najwyższe kręgi partyjno-państwowe Bułgarskiej Republiki Ludowej (dalej: BRL) procesu socjalistycznej demokratyzacji („социалистическата демократизацията”) (Калинова, 2011, s. 253)¹. Niejako wymuszony przez zewnętrzną sytuację polityczną (zmiana na stanowisku I Sekretarza KPZR) oraz pojawienie się w związku z tym symptomów ewentualnej próby obalenia Todora Żiwkowa (Калинова, 2011, s. 252) stał się impulsem do zmiany postawy kierownictwa Bułgarskiej Partii Komunistycznej, która wyraziła się w widocznej ewolucji stosunku wobec twórców kultury oraz inteligencji. Zmiękczenie polityki władz, oficjalnie deklarujących kreowanie atmosfery umożliwiającej swobodną wymianę poglądów i prowadzenie na wielu polach dyskusji twórczej, sprzyjało ukazywaniu się publikacji o charakterze naukowym zawierających krytyczne głosy na temat dróg rozwoju współczesnej bułgarskiej literatury i kultury, jej regionalnej izolacji czy prawa twórców do ukazania własnego stylu oraz zaprezentowania literackiej krytyki. Wreszcie opublikowano wiele tekstów literackich, których autorzy pozwolili sobie na wyrażenie krytycznej opinii wobec ułomności współczesnego społeczeństwa bułgarskiego. Niestety dopuszczalna wolność wypowiedzi była tylko fasadą, pod którą ukryte zostały nałożone przez władze, wyraźne granice — liberalizację kontrolował bowiem aparat partyjno-państwowy, który surowo reagował (przez inspirowanie wystąpień krytycznych oddanych przedstawicieli

¹ Pierwszą nadzieję na normalizację życia kulturalno-artystycznego i rozluźnienie polityczno-ideologicznego nacisku wywieranego na bułgarskich twórców przyniosły wydarzenia z połowy lat pięćdziesiątych XX wieku. Śmierć Stalina i potępienie kultu jednostki podczas XX Kongresu KPZR otworzyły drogę do niezwykle istotnych zmian w Ludowej Republice Bułgarii. Rezultatem zachodzących w ZSRR przemian były uchwały podjęte podczas tak zwanego kwietniowego plenum BPK (1956 rok). Oprócz zmiany na stanowisku przywódcy partyjno-politycznego państwa — Wyłka Czerwenkowa zastąpił Todor Żiwkow (rzeczywiście miało to miejsce już w 1954 roku) — jednym z najważniejszych rezultatów dyskusji była nadzieja na demokratyzację kultury. Przyzwolenie na wolność wypowiedzi twórczej oraz krytyczne głosy na temat zachodzących procesów i aktualnych zjawisk trwało do 1957 roku, kiedy to (między innymi pod wpływem wydarzeń na Węgrzech) rozpoczęło się ponowne dyscyplinowanie pisarzy i artystów oraz dążenie do centralnego sterowania procesem artystycznym. Krótki okres częściowej liberalizacji przyniósł jednak wyjątkowe owoce — między innymi debiut artystyczny twórców tak zwanego pokolenia wrześnieńskiego czy rehabilitację dotąd szkanowanych twórców oraz tradycji literackich. Te wydarzenia czyniły z momentu przemian połowy lat pięćdziesiątych XX wieku niezwykle ważki (często oceniany jako najważniejszy) czas „normalizacji” okresu BRL-u (Juda, 2003; Дойнов, 2011, s. 91–152; Калинова, 2011, s. 113–168).

środowisk artystyczno-literackich) na wszelkie podejrzenia o naruszenie „marksi-stowsko-leninowskich fundamentów” (Калинова, 2011, s. 253)².

Wśród autorów, którzy opublikowali swe teksty literackie, korzystając z tego krótkiego okresu w pełni nadzorowanego ideologicznego „popuszczenia wodzy”³, znalazł się także Bogomił Rajnow (1919–2007), którego *povest*⁴ zatytułowana *Пътница за никъде* ukazała się w 1966 roku. Utwór Rajnowa wyraźnie wpisywał się w nurt literatury poddającej krytyce kult jednostki i próbującej dokonać rozliczenia z pierwszymi 15 latami istnienia BRL-u⁵. Wydzźwięk dzieła został dodatkowo wzmocniony dzięki ekranizacji dokonanej w 1968 roku przez Metodę Andonowa (1932–1974) — film *Бялата стая*, którego pomysłodawcą i autorem scenariusza był sam Rajnow, powstał w jasnym kontekście wydarzeń Praskiej Wiosny jako przykład dopuszczalnego sprzeciwu i swego rodzaju kontrolowana kanalizacja niezadowolenia inteligencji, która podczas czechosłowackich wydarzeń pokazała swą społeczną siłę. Była to też pierwsza w kinematografii bułgarskiej próba rehabilitacji inteligenta jako bohatera pozytywnego, zrywająca z dotychczasowym schematem zdrajcy, agenta obcego wywiadu czy szkodnika i pasożyta społecznego⁶.

Filmowi brakowało przy tym patosu charakterystycznego dla wstrzymywanych przez cenzurę obrazów bułgarskiej kinematografii⁷ i podobnie jak literacki pierwowzór nie krytykował on ideologicznych fundamentów bułgarskiego spo-

² Pisarze niegodzący się na narzucony, zideologizowany, wzorzec artystyczny wybierali literacką „ucieczkę” (głównie po 1968 roku), między innymi w przeszłość historyczną lub odległą przyszłość, a także groteskę. Powszechna stała się też scharakteryzowana przez Celinę Judę asekuracyjna „strategia ucieczkowa”, pozwalająca na swoistą grę autora z władzą (2003, s. 135–139).

³ Zaproponowany termin koresponduje z tym użytym przez Ewgeniję Kalinową — „затягане на юздите” („ściągnięcie wodzy”), odnoszącym się do procesu zwiększania ideologicznych nacisków na twórców kultury bułgarskiej w połowie lat sześćdziesiątych XX wieku (Калинова, 2011, s. 225–244).

⁴ W polskiej genologii nie ma odpowiednika tego gatunku prozatorskiego. Za najbliższy mu analogon można uznać zaproponowaną przez Wojciech Gałązkę nowelę (1992, s. 36) lub mikropowieść (Нефагина, 2006, s. 50–64).

⁵ Oprócz Rajnowa krytyczny wobec współczesności głos zabrali na łamach swych tekstów między innymi Błaga Dymitrowa (*Отклонение*), Kamen Zidarow (*Плесницата*), Jordan Radiczow (*Суматоха*), Radoj Ralin (*Емигранти*) i Konstantin Pawłow (*Стихове*).

⁶ „След армия строители, миньори и селяни кооператори, която дефилира в българското кино в продължение на две десетилетия, най-после екранът заговори с образованите хора на собствения им език. Въпросът за творческата свобода, изведен като централен проблем, и образът на Александров като ерудиция, мислещ и търсещ комунист, за пръв път след двадесет години дават възможност за положителна идентификация на интелектуалците с филмовото действие” (Братоева-Даракчиева, 2013, s. 157).

⁷ Najbardziej skrajnym przykładem jest obraz *Понеделник сутрин* (1965) w reżyserii Iriny Aktaszewej oraz Christa Piskowa, powstały na podstawie scenariusza Nikoły Tichołowa. Film demaskujący fasadowość i obłudę socjalistycznej codzienności został uznany przez przedstawicieli władz polityczno-państwowych za ze wszelkich miar szkodliwy, a jego dystrybucję wstrzymano. Na ekrany bułgarskich kin dzieło Aktaszewej i Piskowa trafiło dopiero w 1988 roku (Братоева-Даракчиева, 2013, s. 125–130; Грозев, 2015, s. 296–300).

leczeństwa, stanowiąc tym samym wyraźną, kontrolowaną alternatywę i dając podstawy do pytań o prawdziwe źródło inspiracji do powstania filmu i tekstu literackiego⁸.

Utwór Rajnowa to literacka opowieść o pracowniku naukowym uniwersyte-tu sofijskiego — Aleksandrowie, który podczas pobytu w szpitalu dokonuje podsumowania swego życia, analizując prowadzone boje o pryncypia i przestrzeganie zasad. Tę syntetyczną próbę literackiego spojrzenia na bułgarską nieodległą przeszłość i teraźniejszość Czawdar Dobrew w 1967 roku charakteryzował jako analizę życiowych sytuacji, „epopeję niepotrzebnych bitew”, artystyczny namysł nad problemem odpowiedzialności i prawem wolnego wyboru, siłą i moralnymi argumentami (Добрев, 1982, s. 197)⁹. Choroba głównego bohatera staje się w noweli metaforą wyniszczającego systemu, układu ideologiczno-politycznego, który uosabiany przez antagonistę głównego bohatera — stalinistę i dogmatyka Stowewa — bezpardonowo likwiduje wszelkie próby sprzeciwu czy nawet polemiki, poddając represjom (uniemożliwiając rozwój naukowy) młodego człowieka, walczącego o naukową niezależność.

Choroba, na którą cierpi bohater dzieła Bogomiła Rajnowa, sprawca jego „ze-słania” do białego pokoju — izolatki sofijskiego szpitala — to wirusowe zapalenie wątroby, tak zwana żółtaczka. Niemające metaforyki, która w jakimkolwiek stopniu mogłaby się równać z prawdopodobnie najbardziej „literacką” dolegliwością, „chorobą namiętności” — gruźlicą (Sontag, 2016, s. 22) — aż do początku XX wieku postrzeganą jako choroba artystów (ludzi skrajnie wrażliwych, przepełnionych „autodestrukcyjnymi kapryсами”; Sontag, 2016, s. 64), zapalenie wątroby jawi się jako dolegliwość „plebejska” (jej rozwojowi sprzyja bowiem brak higieny), przenoszona przez styczność z chorym i — w zależności od wariantu wirusa — drogą pokarmową bądź przez kontakt z zakażoną krwią lub płynami ustrojowymi osoby chorej. W wyniku zakażenia może dojść do nieodwracalnego uszkodzenia wątroby prowadzącego do śmierci chorego.

Dokładna identyfikacja przedstawionego w tekście schorzenia (typu wirusa) jest niemożliwa, nie podana została także droga zakażenia — ważne było wyłącza-

⁸ Takie pytania są uzasadnione pozycją, jaką w strukturach władzy zajmował Bogomił Rajnow. Był bowiem głównym redaktorem wielu czasopism kulturowo-literackich, od połowy lat sześćdziesiątych zasiadał w kierownictwie Związku Pisarzy Bułgarskich, a od lat siedemdziesiątych był członkiem KC BPK.

⁹ Niezwykle trafnej charakterystyki utworu Rajnowa dokonała w 2000 roku Antoaneta Alipiewa: „Линията на самотата, видяна чрез смазващото урбанистично битие, чрез автоматизирането на делника и замаяната на човешката същност със социални роли и маски намира своята върхова реализация в прочутия роман Пътища за никъде, основан върху идеята за равносметката, неизбежно настъпваща във всеки живот. Животът и смъртта се срещат в една гранична ситуация, в която фалшивото пада, остава само основата на битието — обич, искрено изживени мигове, деца... Но дори и в логично подреденото на пръв поглед битие, в мига на равносметката се оказва, че човекът върви за никъде” (Алипиева, 2000).

не то, że Aleksandrow zachorował, a nie — którydy wirus wniknął do jego organizmu. Chory trafił do szpitala z powodu niespodziewanej wysokiej gorączki:

Това беше отдавна, вероятно преди няколко дни, оная привечер [...]. Главата му беше размътена от температура, но той успя някак да се вдигне и да извика доктора. — Трябва да те откараме в болница [...]. Отнейде се появи санитарката и почна да пръска стаята с лизол. (Райнов, 1982, s. 11)

Niszczycielski patogen chorobowy/polityczno-systemowy zagnieździł się w organizmie bohatera w bliżej nieokreślonej przeszłości. Być może miało to miejsce już w okresie studenckich, konspiracyjnych kontaktów z lewicowym „podziemiem”, a może w momencie podjęcia pracy zawodowej i pierwszych bojów o wolność badań i przekonań. Dezynfekcja pomieszczenia ma na celu zabicie wirusów, lecz jej natychmiastowość można także odczytać jako zabieg odkażenia przestrzeni ze śladów obecności „buntownika”, mogących stanowić niebezpieczne zarzewie kontestacji.

Choroba Aleksandrowa jawi się w tekście niczym antyczna kara za naruszenie reguł, obrazę bóstw lub moralno-fizyczną nieczystość, którą tradycja judeochrześcijańska doprecyzowała jako wymierzoną przez „Boga jedynego, sprawiedliwego i wszechmocnego” (Ruffie, Sournia, 1996, s. 235). Jedynym lekarstwem w takim wypadku może być oczyszczenie poprzez skruchę i pokutę.

[...] има честни хора, които вършат маса бели. Нашата задача не е да кокетираме с честност, а да служим на едно дело. — Ти смяташ [...], че на делото служат само тия, които навсякъде и с всичко се съгласни з теб... — Не с мене, а с позицията, която браня. — Де не. Само че питам се: кой ти е дал привилегията да смяташ, че ти единствен разбираш правилната позиция и единствен я браниш. (Райнов, 1982, s. 79)

Altruizm Aleksandrowa, wyrażający się w jego sprzeciwie wobec panujących zasad, postrzegany jest jako rozprzestrzeniające się zagrożenie dla stabilności wszechobecnego „zasiedziałego” systemu — prowokuje podejrzenie objawów zarazy, której obawia się władza¹⁰. Rozmowy ze wspomnianym Stoewem są dla protagonisty niczym doświadczenia specyficznej demonicznej epifanii, a w konsekwencji walki między dwoma światami — „grzechu i zbawienia, upadku i uczestnictwa w łasce”, podczas której na przemian zastraszając¹¹ i kusząc¹², zła siła dzięki intrygom i oszustwom usiłuje „wślizgnąć się w zakamarki [...] świadomości” (di Mola, 2001, s. 172). Choroba to kara za grzech *à rebours* — grzech dążenia do prawdy i uczciwości.

Susan Sontag określiła chorobę jako intruza pojawiającego się znienacka, bez zapowiedzi, którego działanie odczuwane jest jako okrutna i potajemna inwazja (2016, s. 7). Sceną zmagania z wrogiem, z którym borykał się Aleksandrow, stał się

¹⁰ „— Ясно — прекъсна го Стоев. — Така си и мислех, поддал си се на заразата” (Райнов, 1982, s. 78).

¹¹ „Заплахите на Стоев звучат винаги доброжелателно” (Райнов, 1982, s. 80).

¹² „И ако има все пак нещо да ме безпокои, то е само твоето бъдеще. Ти се готвиш за професор...” (Райнов, 1982, s. 79).

biały pokój — sala szpitalna, w której został zamknięty bohater tekstu Bogomila Rajnowa: „Бяла, тясна и висока стая. Значително по-висока от обикновен гроб” (Райнов, 1982, s. 8).

Zalecenia dotyczące unikania osób chorych mają rodowód starożytny, jednak praktyka kwarantanny została zapoczątkowana w średniowieczu i była pierwszym przejawem interwencji państwa w dziedzinę zdrowia. Argument dbałości o dobro społeczeństwa/zbiorowości usprawiedliwiał, a także legitymizował stosowanie środków kontroli i regulacji zachowań oraz ograniczenia wolności osobistej, a nawet swobodę obrotu towarowego osób chorych (Ruffie, Sournia, 1996, s. 247–248; Žižek, 2020, s. 79). Biały pokój szpitalny — „Бокс №5” (Райнов, 1982, s. 22) — do którego ograniczona została przestrzeń życiowa Aleksandrowa, to w tekście bułgarskiego pisarza nie tylko miejsce izolacji chorego, może być on także interpretowany w skali makro jako metafora obszaru, którego mieszkańcy nie mają możliwości swobodnego kontaktu z terenem położonym poza „pokojem”, mogą go wyłącznie zobaczyć (ukradkiem, przez szpitalne okno), ale zakazane są wszelkie kontakty bezpośrednie.

„Децата няма да дойдат. Управителят е наредил да не пускат в двора никакви посетители. В края на краища това е инфекциозна болница, а не санаториум” (Райнов, 1982, s. 43) — zakaz dotykania innych, nakaz izolacji i zachowywania odpowiedniej odległości fizycznej to kwintesencja separacji. W XX wieku doszło do radykalnego zmodyfikowania doświadczenia choroby — została ona pozbawiona towarzyszącego jej dotychczas wielodniowego rytuału przeżywanego przez rodzinę w niepokoju i z nadzieją na wyzdrowienie. Postępująca medykalizacja, wyrażająca się między innymi w narzucaniu określonych reguł postępowania i marginalizacji tradycyjnych form pomocy duchowej, w specyficzny sposób wywłaszczyła chorego, pozbawiając go intymności przechodzenia przez stadia choroby (Moulin, 2014, s. 13–14). Uległa ona rozproszaniu w przestrzeni, a szpital, mimo że z czasem przestał być traktowany jako potencjalne źródło zarazy i stracił charakter odgradzonej od świata twierdzy, a w konsekwencji niejako „wszedł” do wnętrza miasta, przybierając charakter coraz bardziej otwarty (Moulin, 2014, s. 14), pogłębił (szczególnie w opisywanym w tekście przypadku choroby zakaźnej) poczucie samotności jednostek, które zostają skonfrontowane z tym, czego nie potrafią nazwać — „chorobą i potęgą śmierci, którą ona skrywa” (Moulin, 2014, s. 17).

Тихо е. Ромбоидите безшумно пълзят по стените и се стапят в тъмно. Просто страшно е каква ужасна самотия можеш да изпитваш в една сграда, изпълнена с хора. По-рано в кухнята беше мама. После в нощта на една педя от тебе лежеше Сашка. А сега няма никого. Само една кафява кесия с лимони, опряна до стената. Някои хора нямат и това. (Райнов, 1982, s. 17)

To samotność człowieka nagle pozbawionego towarzystwa i wsparcia najbliższych, przebywającego w budynku wypełnionym ludźmi, lecz odizolowanego od nich, zamkniętego — niczym w więziennej celi — w czterech ścianach białego

pokoju. To poczucie odizolowania człowieka, który znalazł się w sytuacji niemalże granicznej, na którą nie był przygotowany, która go zaskoczyła i której zakończenie jest nieprzewidywalne.

Poczucie samotności Aleksandrowa pogłębia strach wywołany niepewnością dróg rozwoju choroby, a uczucie to, ze względu na instrumentalizację pacjenta przez personel szpitalny, pogłębia lakoniczność informacji udzielanych przez lekarzy¹³, którzy wydają się traktować chorego według opisaney przez Sontag zasady stosowanej wobec chorych na raka — informacje o chorobie powszechnie traktowanej jako śmiertelną należy ukrywać. Zachowanie przedstawionego w bułgarskim tekście personelu medycznego sofijskiego szpitala przypomina realizację zasady, że lepiej nie znać swego stanu zdrowia, gdyż ewentualna śmierć powinna być niespodziewana — nastąpić w stanie nieświadomości lub we śnie (Sontag, 2016, s. 10).

Aleksandrow jako pacjent poddany izolacji został wyłączony z normalnego życia i wkroczył w rządzący się własnymi prawami odrębny szpitalny świat, stając się rodzajem wygnańca (Sontag, 2016, s. 37). Został przy tym zmuszony do podporządkowania się obcemu rytmowi życia, wyznaczanemu przez porządek powtarzających się czynności.

В същност тук всяко нещо си има установено място и определено име. Халатът трябва да бъде закачен на закачалката, а не хвърлен на леглото. Кесията с лимоните следва да се постави в шкафчето, а не да лежи до възглавницата ти [...]. Стаята ти се нарича „Бокс №5“, сестрата — Иванова, лекарката — Стефанова, а главният лекар — Пенчев. Когато научиш всички тия неща, животът ти тук престава да прилича на произшествие и се превръща в делнична реалност. (Райнов, 1982, s. 22)

Ten szpitalny rygor, wyrażający specyficzny stosunek niemal bezgranicznej podległości, określający relacje pacjent–lekarz/personel medyczny, upodabnia miejsce izolacji pacjenta do miejsca izolacji skazanego — więzienia nastawionego na funkcje negatywne; ma za zadanie „zatrzymać zło, zerwać kontakty, zatrzymać czas” (Foucault, 2009, s. 204). Oddział zakaźny szpitala, niczym miejsce odosobnienia skazanych za zbrodnie i przestępstwa, nie ustaje w działaniach, dopóki nie wypełni w całości swego zadania (nie doprowadzi do zakończenia choroby), a jego oddziaływanie na pacjenta jest nieprzerwane i objawia się w utrzymaniu nieustannej dyscypliny — „wszechdyscypliny” (Foucault, 2009, s. 228), obejmującej wszystkie aspekty życia hospitalizowanego.

„— Колко още ще стоя тук? [...] — Горе-долу един месец. Ако всичко върви благополучно. [...] стига да бъдете послушен” (Райнов, 1982, s. 9) — hospitalizacja, szczególnie chorego na chorobę zakaźną, daje służbie medycznej (systemowi) niemal całkowitą władzę nad jednostką, która utwierdza nas w prze-

¹³ „Лекарят става и излиза [...]. »Можеше поне да ми каже как съм« — помисли Александров. Тоя въпрос не е без значение. От пет минути насам. От идването на децата” (Райнов, 1982, s. 10–11); „Лекарят привършва прегледа и си тръгва, сподирен от жените. »Поне да беше казал какво ми е състоянието« — мисли болният” (Райнов, 1982, s. 24).

konaniu, że wyłącznie posłuszeństwo wobec decyzji/zaleceń lekarskich może zapewnić choremu wyleczenie — to dążność do utrzymania (dla dobra pacjenta i/lub społeczeństwa) dyscypliny niemal despotycznej (Foucault, 2009, s. 230). Tym samym samotność chorego umieszczonego w białym pokoju szpitalnej izolacji jest w dużej mierze niczym izolacja skazańca osadzonego w więziennej celi: „Ти лежиш по цял ден самичък, затворен в стаята си, и разговаряш с хора, които ги няма и които само са минали през живота ти. А животът наоколо съвсем не те интересува” (Райнов, 1982, s. 64).

Sens izolacji i jej znaczenie dla „naprawy” osadzonego akcentowano w połowie XIX wieku, u początku debaty nad kształtem współczesnego systemu penitencjarnego, argumentując, że gdy przebywający w izolacji więzień skazany jest wyłącznie na swoje towarzystwo, wtedy „milczą namiętności i otaczający go świat, zstępuje [on] w głąb własnego sumienia, zapytuje go i słyszy, jak budzi się w nim świadomość moralna” (Foucault, 2009, s. 231).

Bohater bułgarskiego utworu stara się wytłumaczyć sobie niecodzienną sytuację, uspokoić się, postrzegając chorobę i czas pobytu w białym pokoju jako krótką przerwę, czas na zastanowienie się, dokonanie podsumowania swego dotychczasowego życia i podejmowanych decyzji¹⁴. To odzwierciedlenie dwudziestowiecznego przekonania, że zdrowie i choroba nie są dwoma przeciwstawnymi bytami, lecz w różnym stosunku, u różnych osób łączą się one z sobą, a nawet że choroba jest tylko pewną „zmianą zdrowotną lub nawet elementem składowym zdrowia” (Moulin, 2014, s. 14). Postrzeganie choroby jako nieuniknionego doświadczenia mającego za zadanie weryfikację i wzmocnienie sił obronnych organizmu zostało rozwinięte przez Susan Sontag, dla której choroba była „nocną stroną życia, naszym bardziej uciążliwym obywatelstwem” (2016, s. 5).

Bogomił Rajnow wyraźnie podkreślał w tekście polifoniczny świat wewnętrzny Aleksandrowa, ujawniający się w niemal rzeczywistych doznaniach wzmacnianych przez pojawiającą się gorączkę. Liczne i niezwykle emocjonalne, prowadzone w pierwszej osobie, retrospektywne analizy miłosnych wydarzeń z dzieciństwa, okresu służby wojskowej i studiów, nieszczęśliwej młodości miłości oraz małżeństwa, narodzin córek i śmierci żony oraz dysput z przełożonym o pryncypia — wszystko to doprowadziło do swoistego wewnętrznego rozdwojenia głównego bohatera. Wydaje się, że dla protagonisty choroba jest niejako poza nim, prymarny staje się „wgląd” w przeszłość, uciążliwa dolegliwość dotyka w utworze przede wszystkim mężczyzny, który w narracji drugoosobowej określany był jako „człowiek w piżamie” lub po prostu „chory”.

Niecodziennność sytuacji izolacji szpitalnej oraz dolegliwości związane z chorobą wywołują rozmaite stany emocjonalne chorego.

¹⁴ „Сега ти се дава отсрочка. Може би последен случай да сложиш най-сетне някакви ред в работите си. Дано само отсрочката бъде достатъчно дълга, защото всичко е страшно объркано. [...] Използвай отсрочката, като че е последната, пък ако не е и последната — полкова е по-добре” (Райнов, 1982, s. 12).

Сега приличаш на старец. На болен старец. Челото ти е като хармоника и косите ти са сиви, и под очите са увиснали торбичките на умората, и страните ти са хлътнали. А отгоре на туй и този жълт цвят, пълзящ като отрова в очите и в плътта, който прави лицето ти да изглежда почти непознато, сякаш лице на друг човек. (Райнов, 1982, s. 67)

Szczególny lęk wzbudza choroba, która stygmatyzuje, doprowadzając do zmian na twarzy (nie muszą być one śmiertelne, ale w pewnym sensie stają się odczłowieczające; Sontag, 2016, s. 121): żółty kolor skóry i oczu, starczy wygląd, posiwiałe włosy, podpuchnięta skóra pod oczami — „някакво брадясало, почти чуждо лице” (Райнов, 1982, s. 12). Odbicie widziane w lustrze to rodzaj maski skrywającej prawdziwą twarz osoby niechorej, pokazującej destrukcyjne zaawansowanie procesu chorobowego i w pewnym sensie degradację człowieka, który dodatkowo został zmuszony do przyodziania kostiumu chorego — piżamy. Maski powoduje symboliczne oderwanie osoby od niej samej, nadając jej nową tożsamość (Boholm, 2005, s. 658). W tekście bułgarskiego autora nie jest to jednak (jak na przykład w przypadku masek karnawałowych) przemiana symboliczna, lecz jak najbardziej realna, która w niesprzyjających okolicznościach może stać się nieodwracalna. Zdaniem Hansa Beltinga zarówno twarz człowieka, jak i maska mogą być interpretowane jako obraz na pewnej powierzchni, jednak o ile twarz zaświadcza o sensie obrazu pierwotnego w ciele, o tyle pojawienie się maski związane jest z innym ciałem, które staje się jej nosicielem — tym samym skala zmian odzwierciedlona na żółtej masce choroby musi być odpowiednikiem postępującej w ciele choroby, której kostiumem (symbolem odróżniającym chorego od personelu szpitalnego) jest piżama (2015, s. 26).

Slavoj Žižek, odnosząc się do epidemii COVID-19, podkreślał, że jednym z najbardziej deprymujących zaleceń był nakaz izolacji: „ręce nie potrafią osiągnąć drugiej osoby — możemy zbliżyć się do siebie tylko od wewnątrz, a oknem na to »wnętrze« są nasze oczy” (2020, s. 11).

Ти стоиш на прозореца и гледаш двете деца и чак сърцето те заболява, задето не можеш да протегнеш ръка и да погалиш кръглото лице на Анчето и да прегърнеш слабичките рамене на Катя. Децата също те гледат от алеята с големи и малко тревожни очи, и вие мълчите, защото е трудно да се намисли нещо и да се каже от такова разстояние. (Райнов, 1982, s. 24)

Dla lokatora białego pokoju w utworze Rajnowa niemożność kontaktu z najbliższymi (dwoma córkami) to dodatkowa tortura, wzmacniająca poczucie osamotnienia. Kontakt wzrokowy i krótkie chwile rozmowy przez otwarte okno (mimo zakazu lekarza) są namiastką kontaktu cielesnego i wzmagają proces zamknięcia się bohatera w świecie wspomnień. Z tych wizji na granicy snu i jawy¹⁵ niczym magiczne zaklęcie wybudza pacjenta polecenie „Гликоза... кортансил... три по три...” (Райнов, 1982, s. 4) — „Вземете си кортансила” (Райнов, 1982,

¹⁵ „Той се опитва да се огледа наоколо, за да разбере дали сънува, или не, но наоколо е отново тъмно” (Райнов, 1982, s. 6).

s. 6). Nazwa leku pojawia się jak mantra podczas rutynowych lekarskich obchodów i w sytuacji pogorszenia się stanu zdrowia człowieka w piżamie.

Według Elisabeth Kübler-Ross, amerykańskiej lekarki szwajcarskiego pochodzenia, choroba (nieuleczalna) — podobnie jak wszelkie katastrofalne straty osobiste oraz traumatyczne przełomy — wywołuje reakcję, która przebiega wedle określonego, pięcioetapowego, schematu obejmującego fazy: zaprzeczenia, gniewu, targowania się, depresji i akceptacji (za: Žižek, 2020, s. 55). W tekście bułgarskiego pisarza proces przeistoczenia naukowca Aleksandrowa w lokatora białego pokoju — człowieka w piżamie — rozpoczyna się od negacji — bagatelizowania objawów choroby i wzbraniania się przed zabraniem go do szpitala. Po przywiezieniu pacjenta do miejsca izolacji coraz bardziej ogarnia go apatia i zmęczenie, z rzadka przerywane krótkimi okresami mobilizacji¹⁶, najczęściej spowodowanymi widokiem dzieci.

Банята страшно мирише на карбол, много повече, отколкото стаята отгатък. Тук всичко вони на карбол и на теб ти се струва, че това е миризмата на смъртта. Може би този, който е лежал в тая стая преди тебе, е умрял неотдавна в една такава облачна заран и те са хвърлили върху лицето му одеялото и са го изнесли, а след това дълго са пръскали с карбол, за да измият следите на смъртта, без да разбират, че карболът, това е тъкмо миризмата на смъртта. (Райнов, 1982, s. 67)

Coraz częstsze stają przemyslenia o śmierci, której „ślady” człowiek w piżamie odnajduje na każdym kroku i z którą (a nie z leczeniem) kojarzy mu się szpital. Cytryny przynoszone przez córki zyskują dla chorego charakter sepulkralny, choć na początku pobytu w szpitalu były postrzegane jak wzruszający dowód miłości¹⁷; kwiaty od najbliższych i najdroższy prezent z „tamtej” strony¹⁸ stają się symbolem śmierci — kwiatami składanymi na grobie zmarłego¹⁹.

Zarysowana w bułgarskim utworze terapia trzeciego stadium choroby — mająca za zadanie przywrócenie osoby chorej do aktywnego życia i umożliwienie jej wykonywania codziennych obowiązków (Ruffie, Sournia, 1996, s. 256) — zakończyła się fiaskiem: lokator białego pokoju został pokonany. Uświadamiany coraz boleśniej o bezsensowności walki o pryncypia i wyraźnie przekonany o destrukcyjnych działaniach położonych względem niego i jego pracy²⁰ wobec braku na-

¹⁶ „Наистина ще трябва да се съвземеш. За малко не го изтърва тоя живот, оставяйки зад себе си пълна неразбория. И децата, самички, свити в оная тъмна стая” (Райнов, 1982, s. 12).

¹⁷ „Децата са ви донесли лимони... Човекът в пижамата отваря очи. [...] Той става, приближава се до масичката и взима плика в ръце. Лека свежа миризма го лъхва от бледожълтите плодове. Той притиска неловко кесията до гърдите си, като се мъчи да не заплаче” (Райнов, 1982, s. 11–12).

¹⁸ „Човекът с пижама премълчава. Какво може да им обясни? Лимоните от децата са за него като букет цветя” (Райнов, 1982, s. 24).

¹⁹ „Когато децата ти носят лимони, това е също като букет цветя. [...] Затова искам да са тук. Нали когато човек умира, му слагат цветя...” (Райнов, 1982, s. 91).

²⁰ „Всичко е объркано, всичко са разпада. [...] Твърде си уморен и изхабен, за да напишеш нещо. Той ще си остане да жълтее в чекмеджето, недовършен като вавилонска кула, като паметник на едно безсилие. Какво значение? Нищо няма значение” (Райнов, 1982, s. 91).

dziei na zmiany traci także wolę walki z chorobą (obrona przekonań). Człowiek w piżamie zapadł w ostatni letarg, podczas którego pojawiła się wizja spotkania z „един обективен човек, един човек, който е въвн от тия истории и ще може да прецени” (Райнов, 1982, s. 92), jednak siedząca za ogromnym biurkiem tajemnicza postać pozostała niema. Ostatnia szansa na udzielenie wyjaśnień, przedstawienie swych racji, uzyskanie odpowiedzi na nurtujące pytania czy po prostu opowiedzenie swojej wersji wydarzeń i poskarżenie się przepadła bezpowrotnie — nieznamy (zagadkowy, wszechmocny demiurg socjalistycznej rzeczywistości?) nieodwracalnie pogrążył się w mroku. Aleksandrow zanurzył się w ciemności, która ogarnęła go też po przywiezieniu do szpitala, jednak teraz nie rozświetliła go jasność białego pokoju, wizję rozpadającego się świata kończyło ostateczne zanurzenie się w mroku: „Мракът вече не беше черно-червен. Мракът бе черен, без полъх от виделина. Мракът на бездната” (Райнов, 1982, s. 93). Dzieci, które przyszły następnego dnia odwiedzić ojca, zobaczyły mężczyznę odkażającego pustą białą pokój — usuwającego chorobowe wirusy, ale również ślady po chorym, definitywnie go (po wcześniejszym odkażeniu lokum) „wymazując”.

Reglamentowana przez władze polityczno-państwowe BRL-u krytyka rzeczywistości zawarta w noweli Bogomiła Rajnowa i wyrażająca się w metaforycznym porównaniu choroby do bezładu społecznego, który trawi niepokornych, pokazała nieuleczalność zjawisk i tym samym zyskała charakter kategoryczny. Bezpieczne dla współczesnych działań aparatu władzy, podejmującego kroki mające na celu ostateczne, krytyczne zamknięcie okresu „błędów i wypaczeń”, metaforyczne przedstawienie problemów o charakterze społecznym i politycznym pozwoliło wskazać winnych bezładu i domagać się kary, a także, co istotne, legitymizowało „oczyszczające” poczynania władz i kanalizowało przejawy krytyki społecznej.

Bibliografia

- Belting, H. (2015). *Faces. Historia twarzy*, przeł. T. Zatorski. Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Boholm, Å. (2005). Weneckie widowiska karnawałowe w maskach, przeł. J. Jaworska. W: L. Kolkiewicz (red.), *Antropologia widowisk. Zagadnienia i wybór tekstów* (s. 658–667). Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.
- Foucault, M. (2009). *Nadzorować i karać. Narodziny więziennictwa*, przeł. T. Komendant. Warszawa: Wydawnictwo Aletheia.
- Gałązka, W. (1992). Wczesne nowele Iwana Wazowa i bułgarska tradycja literacka. W: *eadem*, *Oswajanie skorpionów. Szkice o literaturze bułgarskiej* (s. 35–43). Kraków: Wydawnictwo i Drukarnia „Secesja”.
- Jelinek, E. (2012). Choroba i współczesny mężczyzna (w nawiązaniu do: Ingeborg Bachmann, Paul Celan, „Czas serca. Listy”), przeł. K. Bikont. W: *eadem*, *Moja sztuka protestu. Eseje i przemówienia* (s. 221–238). Warszawa: Wydawnictwo W.A.B.
- Juda, C. (2003). *Pod znakiem BRL-u. Kultura i ideologia bułgarska w pułapce ideologii*. Kraków: TAiWPN Universitas.

- Mola, A.M. di (2001). *Diabeł. O formach, historii i kolejach losu Szatana, a także o jego powszechnej a złowrogiej obecności wśród wszystkich ludów, od czasów starożytnych aż po teraźniejszość*, przeł. I. Kania. Kraków: TAIWPN Universitas.
- Moulin, A.M. (2014). Ciało wobec medycyny. W: J.J. Courtine (red.), *Historia ciała*, t. 3. *Różne spojrzenia. Wiek XX*, przeł. K. Belaid, T. Stróżyński (s. 11–62). Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Ruffie, J., Sournia, J.Ch. (1996). *Historia epidemii. Od dżumy do AIDS*, przeł. B.A. Matusiak. Warszawa: Wydawnictwo W.A.B.
- Sontag, S. (2016). *Choroba jako metafora. AIDS i jego metafory*, przeł. J. Anders. Kraków: Wydawnictwo Karakter.
- Žižek, S. (2020). *Pandemia! COVID-19 trzęsie światem*, przeł. J. Maksymowicz-Hamann. Warszawa: Wydawnictwo Relacja.
- Алипиева, А. (2000). *Криминалният сюжет в българският преход като разказ за екзистенцията* [Alipieva, A. (2000). *Kriminalniat syuzhet v balgarskiat prehod kato razkaz za ekzistenciata*]. Pobrane z: <https://liternet.bg/publish/aalipieva/brainov.htm> (dostęp: 30.07.2021).
- Братоева-Даракчиева, И. (2013). *Българско игрално кино от «Калин Орелът» до «Мисия Лондон»*. София: Институт за изследване на изкуствата [Bratоеva-Darakchieva, I. (2013). *Balgarsko igralno kino ot „Kalin Orelat” do „Misia ‘London’”*. Sofia: Institut za izsledvane na izkustvata].
- Добрев, Ч. (1982). Зрелостта на твореца. Богомил Райнов. В: Б. Райнов, *Пътища за никъде, Черните лебеди* (с. 197). Пловдив: Издателство Христо Г. Данов [Dobrev, Ch. (1982). *Zrelostta na tvoreca. Bogomil Raynov*. W: B. Raynov, *Patichta za nikade, Chernite lebedi* (s. 197). Plovdiv: Izdatelstvo Hristo G. Danov].
- Дойнов, П. (2011). *Български соцреализъм 1956, 1968, 1989. Норма и криза в литературата на НРБ*. София: Ciela [Doynov, P. (2011). *Balgarski socrealizam 1956, 1968, 1989. Norma i kriza v literaturata na NRB*. Sofia: Ciela].
- Грозев, А. (2015). *Киното в България, част II (1956–1969)*. Велико Търново: Издателство «Фабер» [Grozev, A. (2015). *Kinoto v Balgaria, chast II (1956–1969)*. Veliko Tarnovo: Izdatelstvo „Faber”].
- Калинова, Е. (2011). *Българската култура и политическият императив (1944–1989)*. София: Издателство «Парадигма» [Kalinova, E. (2011). *Balgarskata kultura i politicheskiat imperativ (1944–1989)*. Sofia: Izdatelstvo „Paradigma”].
- Нефагина, Г. (2006). Поэтика жанра микроромана в творчестве Юрия Дружникова [Nefagina, G. (2006). *Poetika zhanra mikroromana v tvirchestvie Yuria Druzhnikova*]. *Przegląd Ruscystyczny*, 1 (113), s. 50–64.
- Райнов, Б. (1982). Пътища за никъде. В: същ., *Пътища за никъде, Черните лебеди* (с. 3–94). Пловдив: Издателство Христо Г. Данов [Raynov, B. (1982). *Patishtha za nikade, Chernite lebedi* (s. 3–94). Plovdiv: Ozdatelstvo Hristo G. Danov].