

BOŻENA ŻEJMO

Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu, Polska

bo.zena@poczta.onet.pl

Piękni bohaterowie Jordana Jowkowa w świetle Bergsonowskiej koncepcji „tyranii wzroku”

Na przestrzeni wieków rozwój zachodniej myśli filozoficznej przejawiał „uzależnienie od wizualnych metafor”:

poczynając od gry cieni na ścianie jaskini Platona i Augustyńskiego podziwu dla „boskiego światła”, poprzez Kartezjańskie idee osiągalne poprzez „stały ogląd umysłowy” oraz oświeceniową wiarę w nasze dane zmysłowe, wzrokocentryczne filary naszej tradycji filozoficznej miały niewątpliwie silne oddziaływanie¹.

Dopiero pod koniec wieku XIX władza wzroku zaczyna tracić swe uprzywilejowane miejsce. Znaczącą rolę odegrały w tym procesie technologiczne wynalazki w rodzaju aparatu fotograficznego, kamery filmowej czy stereoskopu. Francuski teoretyk Jean-Louis Comolli stwierdzał: „Ludzkie oko traci swoje ponadczasowe przywileje właśnie wówczas, gdy jest obdarzone mnogością urządzeń optycznych, których zadaniem jest przykuć jego spojrzenie do tysiąca nowych obrazów”². Na ekspansję technologicznych nowinek stopniowo odpowiadała sztuka. Wielka fascynacja optycznymi wynalazkami przejawiała się w twórczości Duchampa, który rzucił tradycyjnemu naocznościowemu malarstwu radykalne wyzwanie (dekompozycja, złudzenia optyczne, ruchome kompozycje)³. Także literatura utraciła zaufanie do wizualnej wrażliwości autora wiernie przedstawiającego rzeczywistość⁴. Miejsce „naocznościowej” rejestracji świata empirycznego zajęła technika synkretyczna aspirująca do scalania lub rozpraszania zmysłów.

¹ M. Jay, *Kryzys tradycyjnej władzy wzroku. Od impresjonistów do Bergsona*, [w:] *Odkrywanie modernizmu*, red. R. Nycz, Kraków 2004, s. 317.

² Cyt. za M. Jay, *op. cit.*, s. 295.

³ Por. P. Vitz i A. Glimcher, *Modern Art and Modern Science. The Parallel Analysis Vision*, New York 1984.

⁴ Szczególne miejsce w tym procesie przypada Proustowi, którego różnorodna wizja jawi się jako „summa obiektywnych technik obserwacji”, „tryumf ponadczasowej, przestrzennej for-

W ślad za malarstwem wskrzeszono w literaturze kolor, czego konsekwencje były najbardziej widoczne w poezji symbolistów. W sposób oczywisty pojawiła się także atencja, jaką obdarzano muzyczność poezji. W filozofii radykalnego przesunięcia dokonał Nietzsche — śmierć Boga znaczyła koniec boskiej perspektywy, zastąpionej teraz „wielością partykularnych perspektyw”⁵. Jednak za najbardziej wpływowego inicjatora destrukcji wzrokocentrycznego paradygmatu uznaje się Henriego Bergsona. Tyranii oka filozof przeciwstawił prawa ciała. W dziele *Materia i pamięć* (1896) postulował, by nie interpretować ciała jako obiektu kontemplacji, lecz jako podstawę naszego działania w świecie. Podstawowa prawda o żywym ciele wyraża się poprzez jego ruchliwość, jego zdolność bycia nośnikiem ludzkich wyborów. W *Pamięci i życiu* Bergson pisał: „Moje ciało jest w całości świata materialnego obrazem, który działa podobnie jak inne obrazy, otrzymując i oddając ruch z tą tylko może różnicą, że moje ciało zdaje się w pewnej mierze wybierać sposób zwracania tego, co otrzymuje”⁶. Rola obrazu jako ciała polega na wywieraniu realnego wpływu na inne obrazy, a tym samym na „wyborze między różnymi fizycznie możliwymi posunięciami”⁷. Właśnie ruchliwość ciała implikuje konstytutywną dla funkcjonowania ludzkiej świadomości pamięć, która w aktach retrospekcji pozwala na uobecnienie przeszłego⁸. Bergson pisze:

Nasze postrzeżenie, nawet najbardziej momentalne, składa się z nieprzeliczonej wielości przypominianych czynników; prawdę mówiąc, wszelkie postrzeganie jest już pamięcią. Praktycznie postrzegamy tylko przeszłość, bowiem czysta teraźniejszość jest nieuchwytnym postępowaniem naprzód przeszłości pochłaniającej przyszłość⁹.

Witalistyczna skłonność Bergsona do waloryzacji życia została rozwinięta w następnym dziele z roku 1907 — *Ewolucja twórcza*. Chcąc podkreślić tyranie wzroku, filozof przywołał metaforę kinematografu oddającą zwodnicze pojmowanie czasu.

Filozofia Bergsona była inspiracją zwłaszcza dla imażynistów i kubistów, nawet kiedy w okresie międzywojennym jego sława przygasła pod naporem zarzutów irracjonalizmu, a także w wyniku zmiany nastrojów po wojnie, Bergson nadal cieszył się znacznym wpływem¹⁰.

my, stworzonej przez boskie oko patrzące z oddali na raczej równoległe niż sukcesywne skrawki czasu”. Zob. T. Swoboda, *Historie oka*, Gdańsk 2010, s. 18, 320.

⁵ M. Jay, *op. cit.*, s. 340–341.

⁶ H. Bergson, *Pamięć i życie*, przeł. A. Szczepańska, Warszawa 1988, s. 66. O wielości odczytań filozofii Bergsona i sporach o jego *eidos*, którym dla jednych jest intuicja, dla drugich trwanie, dla trzecich dynamiczna metafizyka, dla innych jeszcze biologizm i pęd witalny lub pojęcie różnicy, zob. B. Skarga, *Czas i trwanie. Studia o Bergsonie*, Warszawa 1982.

⁷ H. Bergson, *op. cit.*, s. 67.

⁸ H. Bergson, *Materia i pamięć*, przeł. W. Filewicz, Warszawa 1926, s. 33–34, 72, 136, 229.

⁹ *Ibidem*, s. 74.

¹⁰ O wpływie Bergsona na poglądy estetyczne XX wieku, zob. W. Tatarkiewicz, *Estetyka Bergsona i sztuka jego czasów*, [w:] *idem, Droga przez estetykę*, Warszawa 1972.

Czytelnik bułgarski poznał myśl Bergsona w latach 20. XX wieku głównie dzięki artykułom publikowanym na łamach czasopism o orientacji symbolistycznej „Хиперион” i „Листопад”. Podstawowe pytania, jakie się w nich pojawiały, dotyczyły sposobów intuicyjnego poznania, związków Bergsona z symbolizmem i postsymbolizmem, a także wpływu filozofa na całą współczesną kulturę europejską. Na plan pierwszy, jak wyjaśnia Rozalia Likowa, wysunął się spór o tendencje antypozytywistyczne i antynaturalistyczne, sprzeciw wobec statycznych form przedstawiania i hegemonii nauk pozytywnych w sferze sztuki i życia duchowego¹¹. Znaczące miejsce zajęło w tych dyskusjach także pytanie o artystyczny model oparty nie na związkach logicznych, lecz uwzględniający zniesienie granic, model, w którym dochodzi do „złania się podmiotu i przedmiotu”¹². Dla bułgarskich autorów filozofia Bergsona była silnym impulsem do wypracowania nowych kryteriów estetycznych. W miejsce zewnętrznej perspektywy naocznej pojawia się perspektywa wewnętrzna, niezależna od władzy wzroku.

Emanuil Popdimitrow, poeta i tłumacz francuskiego filozofa, w licznych artykułach komentował estetyczne poglądy Bergsona. Szczególnie bliskie były bułgarskiemu poecie antytezy: rozumu i intuicji, analizy i syntezy, koncepcja życia jako przemiany, dynamiki i rozwoju oraz teoria zacierania granic między różnymi dziedzinami sztuki. W artykułach *Бергсон, философия на интуицията* oraz *Що е изкуство. Из естетиката на Бергсон* poeta-teoretyk stawia modernistyczne pytanie o wzajemne związki między czasem i przestrzenią, obiektami sztuki nazywa burzliwy potok i niepohamowane przemijanie rzeczywistości, życie uchwycone przez intuicję jako przemiana i ruch. Artysta wyraża przeżycia w momencie ich kulminacji. Ideałem sztuki jest magia muzyki, dzięki której możliwe staje się wyrażenie tajemnic swej podświadomości. Najpełniejszy wyraz Bergsonowskiej estetyki widział Popdimitrow w sztuce symbolistów¹³.

Także Ludmił Stojanow nie krył swego zachwytu Bergsonowską ideą ekstazy połączoną z jednostkowym „Ja” z wszechświatem w akcie twórczym. O podziwie dla Francuza wymownie świadczy nazwanie go „gwiazdą przewodnią”. W jednym z artykułów konstatował: „И душата дигна бунт. Тя разруши клетката на културата, разби всички форми и подири път за едно истинско и пълно освобождение. Чрез ‘интуицията’ на Бергсона тя придоби своята първоначална свежест и сила”¹⁴. Stojanow interpretuje istotę twórczej intuicji Bergsona jako magiczną więź sztuki i rytmu przyrody. Poeta, który sam przekroczył granice symbolizmu, poszukiwał wsparcia w neoromantyzmie, przybliżającym go do romantycznego porywu Francuza. „Студените абстракции на символизма — писал булгарски поета — не могат да нахранят гладния дух и ето той дири път да се слее отново с хаоса, да потъне в първоначалното

¹¹ Р. Ликова, *Литературен живот между двете войни*, t. 1, София 1995, s. 144–146.

¹² *Ibidem*, s. 145.

¹³ Zob. Е. Попдимитров, *Бергсон, философия на интуицията*, „Хиперион” 1922, nr 4–5; *idem*, *Що е изкуство. Из естетиката на Бергсон*, „Хиперион” I, 1923, nr 9.

¹⁴ Л. Стоянов, *Пътеводна звезда. За неоромантизма*, „Хиперион” 1923, nr 1, s. 52–53.

си съществуване, за да може отново да расте и да крепне”¹⁵. Na podobieństwo Bergsona Stojanow utożsamia odczucie estetyczne z religijną ekstazą, gdy pisze: „Човекът и светът — ето обекта на новото изкуство. Може би в това чувство на единност на нештата в бога лежи тайната на живота”¹⁶.

Docenili Bergsona również Iwan Radosławow¹⁷ i Janko Janew¹⁸. Ten ostatni zwłaszcza za metafizykę rozumianą jako filozofia ducha, szczególnie ożywcza po doświadczeniach naturalizmu i pozytywizmu. W duchu Bergsona pojmował sztukę jako indywidualno-intuicyjny obraz wiecznie żywego bytu.

W bułgarskim życiu literackim lat 20. Bergson jest obecny jako całościowy system estetyczno-ideowy, jako nowa artystyczna wizja świata i człowieka, gdzie niewiadome zastępuje to, co oczywiste i logiczne, gdzie przestają obowiązywać elementarne, przejrzyste zasady, zmienia się tożsamość rzeczy i człowieka, zanikają granice¹⁹. W następnym dziesięcioleciu Bergsonowska teoria intuicji jako doktryna zaczyna tracić na popularności, ale rozbudzone zainteresowanie sprawami duszy i instynktami będą wciąż żywo obecne w pisarstwie: w diabolicznych utworach Swetosława Minkowa, Czawdara Mutafova i Władimira Poljanowa, w kreacjach szaleńców i zbrodniarzy Georgiego Rajczewa, w pięknych i grzesznych bohaterach Jordana Jowkova²⁰.

Jordan Jowkow (1880–1937) należy do grona najwybitniejszych pisarzy okresu międzywojennego. Jest autorem kilku zbiorów opowiadań, z których za najciekawsze uznaje się *Legendy ze Starej Płaniny* (*Старопланински легенди*, 1927), *Wieczory w antymowskim zajeździe* (*Вечери в Антимовския хан*, 1928) oraz *Pieśń kół* (*Песента на колетата*, 1933). Napisał też kilka powieści, między innymi *Żniwiarza* (*Жетварят*, 1920). Tematykę często czerpał z podań i legend ludowych, tworząc własną wizję wyidealizowanej przeszłości. Kreował postacie szlachetnych rozbójników (hajduków) oraz przejmujące portrety małych, zapomnianych ludzi — wrażliwych i dobrych. Postępowanie bohaterów warunkuje naczelną dewiza pisarza — altruizm. W historiach Jowkowowskich bohaterów ujawnia się całe bogactwo doświadczeń ludzkiej kondycji, postrzeganej przez pisarza jako stan ekstazy, witalnego oswobodzenia z wszelkich ograniczeń, a także pragnienia absolutu. Dlatego też bohater Jowkova to nie tylko Bułgar, ale przede wszystkim człowiek — tragicznie uwikłany w świat wartości, boleśnie odczuwający dramat swego istnienia²¹.

¹⁵ *Ibidem*, s. 54.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ И. Радославов, *Настояще и перспективи*, „Хиперион” 1930, nr 5–6.

¹⁸ Я. Янев, *Философията на Бергсон*, „Златорог” 1925, nr 6; *Идеалността на изкуството*, „Хиперион” 1924, nr 3.

¹⁹ Por. Р. Ликова, *op. cit.*, s. 144–152.

²⁰ Znaczący wpływ miał tu także bardzo popularny w latach 20. Zygmunt Freud.

²¹ Więcej o pisarstwie Jowkova zob. В. Русева, *Мистичният Йовков*, Велико Търново 1998; И. Сарандев, *Йордан Йовков. Жизнен и творчески път*, София 1986; *Йовков. Съвременни интерпретации*, red. М. Кирова, Велико Търново 2003; Т. Ичевска, *Библейското сло-*

Jowkow debiutował w nurcie tzw. symbolistów, znał dobrze toczącą się w publicystyce dyskusję nad Bergsonem. Nie jest to jednakże wystarczający argument, by skonstatować, że bułgarski pisarz w sposób świadomy i w pełni zamierzony dokonywał artystycznej transformacji Bergsonowskich koncepcji. Obecność motywu hegemonii wzroku w twórczości Jowkova ma charakter bardziej złożony, wystarczy wymienić chociażby autorytet Nietzschego, który wypowiedział bezkompromisową wojnę nadmiernemu zaufaniu do wzroku. Niemiecki filozof podkreślał, że każdy punkt widzenia jest zawsze obciążony wartością, nigdy nie jest niezależny. Przekonywał, że wzrok ma charakter zarówno aktywny, jak i pasywny²². Tym, co łączy bułgarskiego pisarza z Bergsonem i Nietzschem, jest przekonanie, iż zmysł wzroku to siła demoniczna, dokonująca przemocy na wszystkich władzach poznawczych człowieka.

Nie bez znaczenia jest także klimat okresu międzywojennego, który zmienił radykalnie rozumienie istoty człowieka i człowieczeństwa. Wzmoczone poczucie absurdu życia, zagubienia i osamotnienia jednostki w chaotycznym świecie prze wartościowało sposób samoidentyfikacji człowieka także w planie cielesnym. W świecie niejasnych kryteriów człowiek traci swą istotowość, niemożliwa staje się żadna samoidentyfikacja.

Jowkow, obdarzając swych bohaterów „prymatem widzenia”²³, zdaje się sugerować, iż wartościowanie wyłącznie w perspektywie oka niesie z sobą niebezpieczeństwo rozmaitych zafałszowań. Pisarz, podobnie jak Bergson czy Nietzsche, ukazuje błędy wizualnie ukonstytuowanej rzeczywistości.

W koncepcji Jowkova zgubne skutki polegania wyłącznie na świadectwach wzroku ujawniają się wyraźnie na przykładzie postaci kobiecych wykreowanych jako ideały piękna estetycznego. Piękna cielesność wykazuje szczególną skłonność do wnikania się w dylematy natury moralnej, relatywizuje wartości. Tym samym pisarz polemizuje z Platońską ideą jedności estetycznego piękna i etycznego dobra, bliska jest mu gorzka późnego Dostojewskiego, pozostającego bezsilnym wobec władzy absolutu, jakim jest piękno²⁴. Bardzo często Jowkowowskie urodziwe kobiety przyczyniają się do zła, jedynie sporadycznie piękno będzie ujawniało swą moc zbawczą. Dla Jowkova jest ono tajemnicą, przemianą codzienności i zwyczajności w święto. To wyjątkowy, niemal ekstremalny stan ducha. Wznosi się nawet ponad moralność, dając sobie i innym przyzwolenie na przekraczanie norm. Siła pięknego kobiecego ciała zmienia świat zewnętrzny, miesza rozum, otumania. Na widok urokliwej kobiety mężczyźni wzdrygają się w obawie przed

во у Йовков, Велико Търново 2003; E. Możejko, *Sztuka pisarska Jordana Jowkova*, Wrocław 1964; B. Żejmo, „Ponad stan”. *Motywy transgresyjne w pisarstwie Jordana Jowkova*, Toruń 2010.

²² Por. M. Jay, *op. cit.*, s. 321.

²³ Określenia tego używam za: A. Sandauer, *Pośmiertny tryumf Młodej Polski*, [w:] *Pisma zebrane*, t. 1, Warszawa 1985, s. 62.

²⁴ O rozerwaniu więzów między pięknem i dobrem u Dostojewskiego, zob. B.B. Зеньковский, *Проблема красоты в мирозерцании Достоевского*, [w:] *idem, Русские мыслители и Европа*, Москва 1997, s. 273, 277.

niszczyielską siłą jej urody: „Хубава е, няма какво да се каже. Ама чуй, аго, опасна е таз хубост. Не ми трябва. Който се е заловил, не е патил добро”²⁵. Kobiecte piękno niweczy siłę rozumu tego, który patrzy, pozbawia go zdolności racjonalizacji. Spektakularnym przykładem jest tu tytułowa Ałbena — piękna zbrodniarka, która wraz z kochankiem zabija swego męża. Scena publicznego sądu bohaterki ukazuje siłę oddziaływania piękna na tłum gotowy wymierzyć jej karę. Początkowo zgromadzeni ludzie widzą ją jedynie jako grzesznicę, urok jej cielesności zostaje zawieszony. Gniew tłumu czyni zadość moralności. Jednakże tylko na chwilę, zanim piękno nie objawiło swej potęgi. Smutna i piękna Ałbena przypomina Madonnę. Odziana w błękitną spódnicę niczym szatę anielską²⁶, pobożnie krzyżuje ręce na piersi, skruszona kroczy pośród tłumu. Kobieta przyznaje się publicznie do grzechu, cudownie smutnym spojrzeniem zniewala zgromadzonych ludzi. Czarujące piękno Ałbeny obezwładniło i oślepiło wszystkich, nawet najbardziej surowego „sędziego” — starca Własio. Za sprawą nieziemskiej urody grzeszniczy dokonuje się cud: w tłumie nikt już nie pamięta, że Ałbena jest zbrodniarką: „Грешна беше тая жена, но беше хубава”²⁷. Czyn kobiety znajduje pełne usprawiedliwienie i rozgrzeszenie z racji czaru piękna. Ludzie, którzy jeszcze przed chwilą gotowi byli wymierzyć kobiecie surową karę, teraz chętnie wybaczą jej grzech śmiertelny. Pograżeni w jakiejś tajemniczej ciszy, oddają się władzy cudownego piękna: „В тия няколко мига стана чудо: обърнаха се и най-коравите сърца, жалост и доброта светна в очите на мъже и на жени”²⁸. Potęga piękna przejawiała się „w przeciągu kilku chwil”. Ta natychmiastowość jest jedną z konsekwencji piękna rozumianego jako oczarowanie „wymuszone natychmiast — bez czasu na namysł”²⁹. Konsekwencją przyciągającej mocy piękna jest uwielbienie ujrzanego obiektu oraz zawieszenie czasu, zlanie się teraźniejszości z wiecznością. W scenie zbiorowego cudu spełnia się „doświadczenie piękna” oznaczające między innymi udział w tym, co wyjątkowe³⁰. Zjawiskowo urodziwa kobieta dała mieszkańcom wsi możliwość chwilowego obcowania z ideałem. Chłopi już dawno zapomnieli o urodzie życia, ich codzienność wypełniają wciąż te same trudy i troski. Piękno ukazało im nowy niecodzienny aspekt egzystencji. Dzięki „doświadczeniu piękna” ideał stał się osiągalny dla zwykłego śmiertelnika. Hans Gadamer w tym kontekście wyjaśnia: „Ontologiczną funkcją piękna jest usuwanie przepaści między ideałem i rzeczywistością”³¹.

²⁵ Й. Йовков, *Албена*, [w:] *idem*, *Събрани съчинения*, t. 3, София 1956, s. 321.

²⁶ O symbolice koloru błękitnego, zob. D. Forstner OSB, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, przeł. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, Warszawa 1990, s. 117; także W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 2001, s. 22–23.

²⁷ Й. Йовков, *Албена*, s. 323.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ J. Bańka, *Metafizyka piękna*, Olsztyn 1991, s. 113.

³⁰ I. Kant, *Krytyka władzy sądzienia*, przeł. J. Gałęcki, Warszawa 1986, s. 36–38.

³¹ H.-G. Gadamer, *Aktualność piękna. Sztuka jako gra, symbol i święto*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 1993, s. 20.

Piękno, które samo jest absolutem, powołuje do życia kolejny absolut — przebaczenie. W tłumie nie ma już miejsca na potępienie grzesznicy, wszystkich jednoczy akt miłosierdzia. Moment cudotwórczego oddziaływania piękna Ałbeny na zebranych ludzi został sugestywnie scharakteryzowany przez Jowkova jako zniewalające olśnienie. Literackie opisy doświadczenia ludzkiego piękna chętnie wykorzystują metaforę światła, która wskazuje na mistyczny charakter przeżycia. Mircea Eliade wyjaśnia, iż „doświadczenie światła wyprowadza człowieka z jego świeckiego świata, przenosząc go w świat jakościowo odmienny, który jest całkiem innym światem — transcendentnym i świętym”³².

Specyfiką cudu jest jego nagłość objawienia, jak również zniknięcia. Z olśnienia wyrwywa ludzi nieoczekiwane pojawienie się kochanka Ałbeny, współwinowajcy zbrodni, i jego otwarte przyznanie się do grzechu. Jego słowa drastycznie zrywają czarodziejską zasłonę z oczu masy ludzkiej: „И сякаш сега се отвориха очите на всички. [...] Всичко стана ясно като ден”³³. Okazuje się, iż chwila wzniesłego oczarowania była jedynie ułudą, która pozbawiła ludzi ostrości widzenia. Piękno uczyniło ludzi swą ofiarą, „wzięło w posiadanie swych odkrywców”³⁴. Ujawniła się dramatyczna sprzeczność piękna: wcześniejsze wyzwolenie z bylejałości życia niespodziewanie przeobraziło się w ślepą niewolę. Ślepcy zostali porażeni nowym światłem: prawdą. To kolejny absolut domagający się racji bytu. Kiedy czar pięknej kobiety przestał działać, jej grzech znów stał się oczywisty. Tłum powraca do swego gniewu: „Жените пак я застреляха с очите пълни с омраза, нейде назад се издигна патерицата на дядя Влася”³⁵. Zawieszona na czas cudu moralność ponownie zaczyna obowiązywać. Jeżeli początkowo osąd brzmiał „grzeszna, ale jaka piękna”, teraz mógłby brzmieć następująco: „taka piękna, ale grzeszna”.

Inną formą weryfikacji ideału poznania wzrokowego jest u Jowkova pozbawienie bohaterki „prymatu widzenia” i udzielenie tej zdolności naturze. Piękna Cyganka Bożura z opowiadania *Miłość Cyganki (Божура)* rozpaczliwie poszukuje potwierdzenia swej kobiecej wartości w oczach rywalki, którą postrzega jako piękniejszą z racji jasnego koloru skóry. Obie są adorowane przez miejscowego młodzieńca o imieniu Wasilczo, jednak Bożura panicznie boi się odrzucenia, przekonana o niższej wartości swego „ciemnego piękna”. Konfrontacja z drugą kobietą każdorazowo prowadzi do skrajnej samonegacji. Zapatrzona w cudowne oblicze bladolicy Ganaiły, ciemnoskóra Bożura zaczyna pogardzać sobą, aż do samoupodlenia: „Ганаила е господарка, а тя е циганка. И нека се ожени Василчо за нея. Те са си лика-прилика. А тя ще отива у тях, ще милва бялата й рька, русите й коси. Ще се простре на плочите и ще целува нозете й”³⁶.

³² M. Eliade, *Mefistofeles i androgyn*, przeł. B. Kupis, Warszawa 1994, s. 76.

³³ Й. ЙОВКОВ, *Албена*, s. 325.

³⁴ Por. J. Tischner, *Filozofia dramatu*, Kraków 1998, s. 131.

³⁵ Й. ЙОВКОВ, *Албена*, s. 325.

³⁶ Й. ЙОВКОВ, *Божура*, [w:] *idem, Събрани съчинения*, t. 3, София 1956, s. 74.

Piękno drugiej kobiety zaślepia Bożurę do tego stopnia, iż nie jest w stanie zobaczyć prawdziwego obrazu ani tej drugiej, ani siebie. Właściwym stanem bycia Bożury jest obsesyjne wpatrywanie się w Inną, niemal powoływanie jej do istnienia. To „spojrzenie stwarzające”³⁷. Styranizowana wzrokiem nie może posłużyć się innymi władzami poznawczymi. Jowkow poddaje zagubioną kobietę oglądowi natury, by mogła doświadczyć siebie prawdziwej. Pewnego jesienno- go dnia Cyganka ucieka potajemnie w las, gdzie pochylona nad źródłem Kukowego Nurtu po raz pierwszy spostrzega piękno swej twarzy. Dopiero spojrzenie Bożury w taflę wody i ujrzenie pięknego odbicia przynosi pochwałę swej podmiotowości: „Никога тя не беше се виждала тъй добре [...] Лицето ѝ е като пръст на стомна, поляга с глеч”³⁸. Poddana oglądowi przyrody, dziewczyna uznaje swą cygańską tożsamość, akceptuje poczucie swej osobności: nie jest białą Ganaiłą i nie pragnie już nią być — jest piękną czarną Cyganką. Świadomość swej tożsamości to świadomość różnicy³⁹.

Ten akt odzyskania prawdziwej twarzy nie kończy jednak historii pięknej Bożury. Jowkow nie ufał bezgranicznie prawdzie płynącej tylko z jednego źródła, w tym wypadku oka. Dlatego też podda władzę wzroku nowej próbie. Bożura spotka się z kochankiem nad tym samym źródłem, gdzie wcześniej doświadczyła „epifanii twarzy”⁴⁰. Tym razem Cyganka ujrzała w wodnym zwierciadle dwie piękne twarze: własną i Wasilcza. Kobieta ponownie zaufała temu, co zobaczyła: „Друг образ се яви във водата, образът на Василча. Гледаше я и се усмихваше. Една минута Божура се обърка, стори ѝ се, че той иде отдолу, от глъбините, там, гдето се синееше небето и се виждаха белите облаци”⁴¹.

Odbite w wodzie oczy kochanka jednak kłamały, co zrozumiała pochwyciwszy prawdziwe spojrzenie mężczyzny, w którym nie było uczucia. Wiedziała, że powinna uciekać, ale pozostała, bezbronna wobec magii męskiego spojrzenia. Zauroczona, podążyła za nim bezwiednie, by spełnić marzenie o swej kobiecości. W odwróconym świecie wodnym Wasilczo „został rozpoznany jako prawdziwie kochający”⁴², jednak w świecie rzeczywistym kochanek nigdy więcej już się nie pojawił, upragniony dzień kolejnego spotkania nie nadszedł, Bożura nigdy nie przekonała się, czy naprawdę była kochana, Wasilczo nigdy nie dowiedział się, że kochanka nosiła pod sercem nowe życie. Inaczej być nie mogło, gdyż miłość, która rodzi się w odwróconym świecie wód, jest zaledwie miłości tej odbiciem.

³⁷ Por. R. Cieślak, *Spojrzenie jako trzeci w dyskursie poetyckim. Przykład Leśmiana*, [w:] *Tropy tożsamości: Inny, Obcy, Trzeci*, red. W. Kalaga, Katowice 2004, s. 53.

³⁸ Й. Йовков, *Божура*, s. 70.

³⁹ Por. E. Kosowska, *Przestrzenie tożsamości*, [w:] *Dylematy wielokulturowości*, red. W. Kalaga, Kraków 2004, s. 67.

⁴⁰ E. Levinas, *Całość i nieskończoność: esej o zewnętrznosci*, przeł. M. Kowalska, Warszawa 1998, s. 232.

⁴¹ Й. Йовков, *Божура*, s. 71.

⁴² Por. M. Янакиева, *Водни следи (чешмата и вирът)*, [w:] Й. Йовков, *Съвременни интерпретации*, red. М. Кирова, Велико Търново 2003, s. 76.

Jedynym sposobem uwolnienia się spod tyranii wzroku będzie dla Bożury samobójstwo w wodach Kukowego Nurtu⁴³.

U Jowkova zmysł wzroku jawi się jako władza zwodnicza i destrukcyjna dla każdego, kto nadmiernie jej ufa. Można wręcz mówić o ekspansji wizualności w utworach pisarza zarówno w sensie lęku, jak i fascynacji, jakie towarzyszą oku i patrzeniu. Nie jest oko dla Jowkova idealistycznym symbolem poznania, przeciwnie — to siła chaosu i zagubienia. Wiąż między widzeniem a wiedzą zostaje zniesiona. W artystycznej wizji Jowkova znajduje potwierdzenie paradoksalny charakter zmysłu wzroku, polegający na nieusuwalnym połączeniu fascynacji i grozy. Wzrok jest tym, co wyzwala, a jednocześnie bierze w niewolę. Rodzi w człowieku dwa przeciwne pragnienia: wyrwania się ze „stanu złego zapatrzenia i jednocześnie jakby nakaz wpatrywania się bez końca w źródło ludzkiego lęku”⁴⁴. Dla podkreślenia demonicznej siły wzroku Jowkow pozbawia swych bohaterów prostego, chciałoby się rzec — oczywistego, odruchu, jakim jest zasłonięcie oczu. Gest ten byłby czymś więcej niż tylko niechęcią widzenia czy ucieczką w przestrzeń intymną, sprzyjającą namysłowi. Tworząc między tym, co widziane a sobą, choćby tak prowizoryczną i zwyczajną przegrodę, jak dłoń, zyskałby Jowkowowski patrzący możliwość ocalenia.

Yovkov's beautiful protagonists in view of Bergson's „Tyranny of the eye” concept

Summary

The Bulgarian reader first encountered Bergson's thought in the 1920s. For Bulgarian authors Bergson's philosophy was a strong impulse to construct new aesthetic criteria. Philosophy of Bergson's intuition awakened interest in matters of the soul and the instincts, which can be seen clearly in the diabolical works of S. Minkov, Ch. Mutafov and V. Polyanov, in the image of madmen and criminals of G. Raychev, in the beautiful and sinful protagonists of Y. Yovkov. In Yovkov's artistic concept the sense of sight is seen as a deceptive and destructive power to anyone who trusts it. For a Bulgarian writer the eye is not an idealistic symbol of knowledge, on the contrary — the force of chaos and confusion. The author confirms the paradoxical nature of the sense of sight, which is an indelible combination of fascination and horror. Vision is that which frees and at the same time enslaves, causing in a man two opposing desires: to break out of the state of bad reverie and to endlessly stare at the source of human anxiety.

Keywords: vision, tyranny of the eye, Henri Bergson, Yordan Yovkov, beauty, image of a woman, ethics and aesthetics

⁴³ W ten sposób dopełnia się metafora akwaticzna jako stały składnik archetypowych wyobrażeń o kobiecości. Woda — materialny prążywił kobiety — symbolizuje „zarówno rozkład, jak i odrodzenie, jest znakiem życia oczyszczonego (woda żywota) i otchłanną topielą”. Zob. W. Gutowski, *Nagie dusze i maski*, Kraków 1992, s. 29.

⁴⁴ T. Swoboda, *op. cit.*, s. 274.

Хубави Йовковите герои в светлината на Бергсоновата концепция за „тиранията на зрението”

Резюме

Български читател познал Бергсоновата мисъл в 20-те години XX век. В българска литературна действителност френски философът влиза с концепции, засягащи сферата на художественото мислене и насоките на художествения модел. Бергсоновата концепция за интуиция подвигна въпроса за душата и инстинктите. Много от принципите на философията и естетиката на Бергсон дава своите кълнове в диаболистичните разкази на Св. Минков и Вл. Полянов, в творчеството на Ч. Мутафов, в разказите и повестите на Г. Райчев, в култа към красотата на Й. Йовков. В творчеството на Йовков сетивото на зрението се оказва измамна и разрушителна сила за всеки, който е прекалено си вярва. За българския писател око не е идеалистичен символ на знанието, напротив — това е силата на хаос и объркване. Автор признава парадоксален характер на сетивото на зрението, което е несменяемата комбинация от очарование и ужас. Зрението е тази сила, която освобождава и едновременно взема в плен. В човек се раждат два противоположни желания: да измъкне от състоянието на лошо виждане и в същото време да гледа безкрайно в източник на човешки тревожности.

Ключови думи: зрението, тиранията на окото, Анри Бергсон, Йордан Йовков, красотата, образ на жена, етика и естетика