

1. Ulica jako przestrzeń wizualizacji buntu

1.1. Wprowadzenie

Rozważania poświęcone sofijskiemu krajobrazowi jako przedmiotowi współczesnych praktyk artystycznych należy poprzedzić refleksją nad kulturową tradycją graffiti w Bułgarii, gdyż umożliwi to rekonstrukcję wzorców oporu, którego przestrzenią stały się ulice. Poniższe rozważania dotyczą najbardziej emblematycznych przykładów użycia graffiti w okresie komunizmu oraz w ciągu około dwudziestu lat po jego upadku. Przyjęcie tego zakresu czasowego umożliwia prześledzenie kierunków zmian wizualnego paradygmatu sztuki ulicy. Zbiór zjawisk wizualnych, które można całościowo ująć w ramy sztuki ulicznej, jest nie tylko bardzo pojemny, lecz także otwarty – wciąż rozszerza się o nowe aktywności. Ich wspólną cechą konstytutywną, oprócz nielegalnego charakteru, stanowi miejsce ekspresji twórczej, czyli ulica, metonimicznie reprezentująca przestrzeń publiczną, „związana z pojęciami kultury niezależnej, oddolnej, pozainstytucjonalnej (...) i alternatywnej”²⁷. Korzeni *street artu* należy szukać w graffiti, choć upowszechnienie pierwszego pojęcia wiąże się z rewaloryzacją drugiego. Jak wskazuje Grzegorz Dziamski, połowa lat siedemdziesiątych przyniosła w Stanach Zjednoczonych „proces kulturowego osuwania graffiti”²⁸, wskutek czego zaczęto je wartościować na podstawie kryteriów estetycznych (jak sztukę) oraz traktować jako narzędzie ekspresji jednostek. Wymusiło to dyskusję dotyczącą tożsamości tej twórczości, a także stawianie pytań o wartość artystyczną poszczególnych dzieł, co z kolei doprowadziło do tworzenia opozycyjnych rozróżnień na – konotującą pozytywne skojarzenia – sztukę i wandalizm. Ramy definicyjne obu pojęć są jednak zmienne oraz nietrwałe, wskutek czego rozmyciu ulegają dotychczasowe systemy przyporządkowania, wykreowane sztucznie,

²⁷ K. Niziołek, *Czy street art jest sztuką społeczną? Kulturotwórczy i obywatelski sens sztuki ulicznej w perspektywie koncepcji społecznych enklaw*, „Pogranicze. Studia Społeczne” 2015, t. XXVI, s. 57.

²⁸ G. Dziamski, *Artystyczne interwencje w przestrzeń miejską [w:] Miasto w sztuce – sztuka miasta*, red. E. Rewers, Kraków 2010, s. 295.

po czym zaimplementowane na przykład do systemu prawnego²⁹. Płynność tego rozróżnienia przymusza ponadto do powściągliwości w wytyczaniu granic między działalnością artystyczną a niszczycielską, zwłaszcza w Bułgarii, gdzie – jak zauważa Iwa Apostołowa – opozycja między graffiti artystycznym a wandaliskim jest słabsza, ponieważ obie linie rozwijają się tam właściwie jednocześnie, podczas gdy na przykład w Stanach Zjednoczonych upowszechnienie *street artu* uznaje się za późniejsze od tradycyjnego graffiti³⁰.

Połączenie subiektywności metod klasyfikacji oraz niejasności kategorii wykorzystywanych podczas tworzenia podziałów (jak na przykład samo pojęcie wandalizmu, a także specyfika graffiti jako rozproszonego zjawiska z obrębu kultury alternatywnej, undergroundowej, które „stroni od jakiegokolwiek (samo)określenia”³¹, jest więc pozbawione skodyfikowanych zasad oraz ustalonego kanonu estetycznego) skłania do odejścia od formalizmu czy arbitralnego tworzenia dychotomii³². Bułgarski badacz graffiti Bojan Dimiew proponuje, aby traktować je „jako pomniki kultury z określonej epoki oraz wiązać z uwarunkowaniami publiczno-politycznymi i społeczno-ekonomicznymi, które z kolei powodują wynikanie określonych oraz historycznie uzasadnionych kryteriów estetycznych”³³. Analiza tej aktywności ulicznej powinna uwzględniać zatem przede wszystkim kontekst, w który poszczególne dzieła są wpisywane oraz z którego wyrastają. Podejście to, zakładające konieczność odwołań do okoliczności prowokujących powstawanie graffiti, coraz bardziej upowszechnia się w krytycznych opracowaniach dotyczących tego tematu, dzięki ugruntowaniu poglądu, że „analiza *street artu* winna się (...) opierać nie tyle – jak ma to miejsce obecnie – na

²⁹ W prawie pojawia się na przykład kategoria trwałego zniszczenia mienia, które jest czynem penalizowanym. Efekty nie wszystkich dzieł graffiti są nieodwracalne, dlatego też pojęcie to może mieć szeroki zakres interpretacji prawnej. Zob. J. Sobczak, P. Piesiewicz, *Grffiti – dzieło sztuki czy forma dewastacji obiektów architektonicznych* [w:] *Street art. Między wolnością a anarchią*, red. M. Duchowski, E.A. Sekuła, Warszawa 2011, s. 58–66.

³⁰ И. Апостолова, *Законът vs. уличното изкуство*, „Семинар_BG” 2010, nr 3, <https://www.seminar-bg.eu/spisanie-seminar-bg/broy3/item/270-законът-vs-уличното-изкуство.html>, dostęp: 26.12.2020.

³¹ И. Кабаков, *Графитите: изкуство или вандализъм?* [w:] *Графитите в София. Изкуство, маркетинг, пропаганда*, red. И. Кабаков, София 2019, s. 7.

³² Jakub Dąbrowski również zauważa, iż w sposobach interpretacji graffiti zaszła zmiana, na przykład „w Nowym Jorku doszło do tego, że system prawny nie traktuje graffiti jako wandalizmu, ale przeciwnie, to wandalizm jest prawnie kwalifikowany jako graffiti”. J. Dąbrowski, „*The medium is the message*” – *graffiti writing jako McLuhanowski środek przekazu* [w:] *Street art. Między wolnością a anarchią*, red. M. Duchowski, E.A. Sekuła, Warszawa 2011, s. 42.

³³ Б. Димиев, „Графити“ като феномен на масовата култура (между „вандализма“ и „изкуството“), „Проблеми на изкуство“ 2006, nr 3, s. 49.

klasyfikacji jego powierzchniowych form (estetyk), lecz intencji, jakie przyświecają osobom wykonującym daną interwencję w przestrzeni publicznej. Innymi słowy, winna brać pod uwagę przyczyny, nie zaś skutki”³⁴.

Mając na uwadze wszystko powyższe, podczas analizy poszczególnych przykładów graffiti powstającego w Sofii uwzględniam kontekst ich powstawania, ponieważ zastana rzeczywistość społeczno-polityczna zawsze stanowi jeden z podstawowych czynników stymulujących aktywność twórców. Tę partyzancką działalność uznaję ponadto za praktykę zakłócania odgórnie ustanowionej wizualności, nawet jeśli powstawanie niektórych dzieł nie było motywowane potrzebą krytycznej reakcji na realia codzienności, a stanowiło jedynie znak manifestujący obecność autora, pozostawiony na przykład w celu zdobycia publiczności czy popularności. Rafał Drozdowski również takich twórców uznaje za uwikłanych w konflikt o przestrzeń publiczną. Badacz zauważa, że „to, jak (i do czego) jej *używają*, jest bowiem równoznaczne z nadawaniem jej określonych sensów, które są nie tylko nacechowane społecznie i politycznie, lecz również stanowią odbicie określonych społecznych i politycznych wyborów”³⁵. Graffiti to ponadto twórczość zdolna do rekonfiguracji systemu przedstawień – daje widzialność podmiotom wyalienowanym, niemającym dostępu do ogólnodostępnych środków komunikacji lub celowo rezygnującym z ich wykorzystywania ze względu na niezgodność ideową z oficjalnym przekazem. Przyjęcie takiego podejścia umożliwi rozpatrywanie graffiti oraz, szerzej, *street artu* z antropologicznej perspektywy, uwzględniającej – w większej mierze niż formalne klasyfikacje – funkcjonowanie społeczno-kulturowe autorów.

1.2. Władza wizualizująca

Ukonstytuowanie władzy komunistycznej wymagało wprowadzenia nowego ładu przestrzennego, w związku z czym pierwsza powojenna dekada przyniosła w Bułgarii proces intensywnego reorganizowania otoczenia³⁶. Zwłaszcza przestrzeń stolicy była sukcesywnie przekształcana, aby materializować

³⁴ J. Banasiak, *Street art – ruch zapoznany* [w:] *Street art. Między wolnością a anarchią*, red. M. Duchowski, E.A. Sekuła, Warszawa 2011, s. 14.

³⁵ R. Drozdowski, *Obraza na obrazach. Strategie społecznego oporu wobec obrazów dominujących*, Poznań 2009, s. 90.

³⁶ Silna ideologizacja ikonosfery miejskiej cechowała również inne europejskie reżimy komunistyczne, zmieniając krajobraz między innymi Bukaresztu, Budapesztu czy Tirany. Częstokroć – choć nie zawsze, co potwierdza przypadek bułgarski – to ikonoklazm i pragnienie destrukcji stały się podstawą strategii „dekomunizacji” przestrzeni publicznej. O koncepcjach oczyszczania tirańskiego pejzażu z obiektów uznawanych za symbole komunizmu

rewolucyjność ustroju, którego celem była budowa nie tylko miasta, lecz także postępowego społeczeństwa. Aparat państwowy doceniał ikoniczną siłę architektury, więc korzystał z całego repertuaru narzędzi służących dostosowywaniu otoczenia do nowych realiów politycznych – wyburzał, budował, nadpisywał nowe znaczenia, zacierając ślady po minionej monarchii i faszyzmie. Na poziomie niematerialnym praktyka ta uwidoczniła się chociażby w miejskiej toponimii. Przykłady można mnożyć: bulwar Ewłogiego i Christa Georgiewów (*булевард „Евлоги и Христо Георгиеви“*), którego patronami od 1940 roku byli Adolf Hitler i Benito Mussolini, został nazwany po czechosłowackim komuniście Klemencie Gottwaldzie, bulwarowi Księżnej Marii Luizy (*булевард „Княгиня Мария Луиза“*) nadano imię Georgiego Dimitrowa, bulwarowi Witoszy oraz placowi Niepodległości (*булевард „Витоша“, площад „Независимост“*) – Stalina, a placowi Świętej Niedzieli (*площад „Света Неделя“*) – Lenina.

Ideologia dominująca szczególnie silnie wpływała na urbanistykę, nie była jednak warstwą, którą nakładano na przestrzeń miejską, lecz przenikała od wewnątrz, ponieważ cała infrastruktura (administracja, instytucje, związki architektów) została upaństwowiona i poddana centralizacji³⁷, po czym materializowała się w postaci na przykład architektury. Według Elicy Stanoewej dla bułgarskich komunistów „miasto, a zwłaszcza stolica, było ekranem propagandowym o najbardziej bezpośrednim i trwałym oddziaływaniu, na którym można było wyświetlać ustabilizowanie oraz legitymizację nowej władzy”³⁸. Po zamachu stanu, przeprowadzonym przez Front Ojczyźniany 9 września 1944 roku, priorytetem nowej polityki urbanistycznej stało się miejskie centrum, a punktem odniesienia – radziecki plan propagandy monumentalnej, którego założeniem w kulturze stalinowskiej było to, że „idee komunizmu miały być transmitowane nie tylko przez gigantyczne

pisze Tadeusz Czekański. Zob. T. Czekański, *(Nie)pamięć o komunizmie. Przypadek albański*, „Rocznik Antropologii Historii” 2012, nr 1.

Procesowi ideologizacji bukaresztańskiej przestrzeni w okresie dyktatury Nicolae Ceaușescu oraz postkomunistycznym próbom jej przekształcania również poświęcono już opracowania. Zob. D. Light, C. Young, *Public space and the material legacies of communism in Bucharest [w:] Post-Communist Romania at 25: Linking Past, Present and Future*, red. L. Stan, D. Vancea, Lanham 2015.

Proces muzealizacji komunizmu na Węgrzech na przykładzie budapesztańskiego Memento Park charakteryzuje na przykład Paul Clements. Zob. P. Clements, *The construction of post-communist ideologies and re-branding of Budapest: the case study of Statue Park Museum [w:] Public Art Encounters: Art, Space and Identity*, red. M. Zebracki, J.M. Palmer, Abingdon 2017.

³⁷ Zob. E. Stanoewa, *Ideology and Urbanism in a Flux. Making Sofia Socialist in the Stalinist Period and Beyond*, „Southeastern Europe” 2017, vol. 41, nr 2, s. 112–119.

³⁸ E. Станоева, *София...*, dz. cyt., s. 21.

pomniki i rzeźby. Miał je wyrażać każdy fragment uformowanej przez człowieka przestrzeni, w szczególności założenia architektoniczne i rozwiązania urbanistyczne”³⁹.

Polityzacja sofijskiego centrum oraz podporządkowywanie go celom propagandowym apogeum osiągały podczas świąt państwowych. Jedno z pierwszych przedsięwzięć tego typu stanowił uroczysty pochód z okazji Święta Pracy, zorganizowany w 1945 roku. Z tej okazji „rozpoczęło się dekorowanie placów, ulic, urzędów, domów. Wszystko miało być piękne jak zwycięstwo i cudowne jak idea”⁴⁰. Rolę scen dla oficjalnej części obchodów odgrywały dwa centralne place, połączone bulwarem Cara Wyzwolicielea (булевард „Цар Освободител“), a mianowicie plac Księcia Aleksandra I⁴¹ (площад „Княз Александър I“) i plac przed budynkiem Zgromadzenia Narodowego, na fasadzie którego tymczasowo umieszczono płaskorzeźby Józefa Stalina, Winstona Churchilla, Harry’ego Trumana, Josipa Broza Tity i Georgiego Dimitrowa, a także napis „Niech żyje nasza antyfaszystowska koalicja pod wodzą Związku Radzieckiego, Anglii i Stanów Zjednoczonych” (Да живее нашата антифашистка коалиция, начело със Съветския Съюз, Англия и Съединените щати). Z dwóch stron pomnika Cara Wyzwolicielea⁴² (Паметник на Цар Освободител) ustawiono portrety bułgarskich polityków, a plac przystrojono dodatkowo dziesięcioma gipsowymi figurami przedstawicieli grup społecznych, które miały współtworzyć nową rzeczywistość socjalistyczną. W grupie rzeźbiarskiej znalazły się między innymi statuy żołnierza, partyzanta, chłopca, inteligenta, budowniczego oraz górnika. Podobnym rozmachem charakteryzowały się wszystkie państwowe uroczystości, a posągi, pomniki, sztandary, slogany, plakaty czy portrety stały się obowiązkowymi elementami wizualnego instrumentarium władzy, służącego zawłaszczaniu przestrzeni publicznej Sofii dla celów politycznych. Bułgarskie planowanie przestrzenne w pierwszych dekadach komunizmu charakteryzował więc wysoki poziom receptywności w stosunku do modelu radzieckiego, Stanoewa pisze wręcz o „sowietyzacji urbanistyki”⁴³, wynikającej między innymi z tego, że najważniejsi architekci oraz planiści

³⁹ W. Tomasiak, *Inżynieria dusz. Literatura realizmu socjalistycznego w planie „propagandy monumentalnej”*, Toruń 2016, s. 41–42.

⁴⁰ K. Сивриев, *1 май*, „Сердика“ 1945, nr 3–4, s. 37.

⁴¹ W 1946 roku plac został powiększony, a jego nazwę zmieniono na plac Dziewiątego Września (площад „Девети септември“).

⁴² Pomnik został odsłonięty w 1907 roku, aby upamiętnić wyzwolenie Bułgarii spod panowania osmańskiego. Powstał jako wyraz wdzięczności wobec rosyjskiego cara Aleksandra II. Autorem jest włoski rzeźbiarz Arnaldo Zocchi.

⁴³ E. Stanoewa, *Ideology...*, dz. cyt., s. 116.

kształcili się w Związku Radzieckim. Architektoniczna odmiana socrealizmu „miała przekazywać masom wielkość władzy socjalistycznej za pomocą znanych i przystępnych środków estetycznych”⁴⁴, stąd też wybór monumentalnych form, symetria brył czy zdobienie fasad płaskorzeźbami o łatwym do odczytania przekazie ideologicznym.

Wraz ze wzrostem odległości od centrum malał udział architektury w bezpośrednim transponowaniu treści ideologicznych. Peryferyjne, marginalizowane w planach urbanistycznych dzielnice mieszkaniowe stały się głównym polem inżynierii społecznej, ponieważ skupiały nowych obywateli miejskich, masowo napływających do stolicy ze wsi. Chcąc przysposobić ich do funkcjonowania w idealnym społeczeństwie socjalistycznym, aparat administracyjny – wykorzystujący sieć rozmaitych instytucji, sprawnie działających również na poziomie lokalnym – stosował zróżnicowane socjotechniki, aby ukształtować pożądane modele zachowań. Ówczesne mieszkalnictwo oraz sama koncepcja zespołu mieszkaniowego złożonego z wielokondygnacyjnych bloków oprócz znaczenia pragmatycznego miały również uzasadnienie ideologiczne, o czym bardziej szczegółowo piszę w czwartym rozdziale niniejszej książki. Wnętrza budynków mieszkalnych, szkół, placówek medycznych, sklepów czy restauracji, przestrzenie międzyblokowe oraz osiedlowe ulice przyjęły funkcję tablic, do których przypinane były impresywne wiadomości służące codziennemu wychowywaniu społeczeństwa poprzez napominanie, uświadamianie czy zachęcanie do przyjmowania oczekiwanych postaw. Często spotykanym widokiem były mosiężne tabliczki z hasłami nawołującymi do zachowywania higieny, dbałości o otoczenie oraz przeciwdziałania zagrożeniu pożarowemu, takimi jak „Higiena jest miarą kultury człowieka” (*Хигиената е мярка за културата на човека*⁴⁵), „Utrzymywanie porządku i czystości jest obowiązkiem każdego obywatela” (*Опазването на реда и чистотата е дълг на всеки гражданин*), „Obywatele, tępcie muchy! Są nosicielami chorób zakaźnych” (*Граждани, изтребвайте мухите! Те са носители на заразни болести*) czy „Wyrzucanie śmieci, łupanie nasion i plucie na ulice jest oznaką niskiej kultury” (*Хвърлянето на отпадъци, яденето на семки и плюенето по улиците е признак на низка култура*). W zakładach pracy umieszczano tabliczki i plansze, które miały zachęcać pracowników do wysiłków w celu terminowego wypełniania norm, a także przestrzegania zasad bezpieczeństwa. Wszechobecne były również propagandowe plakaty z indoktrynującymi i edukacyjnymi hasłami, jak na przykład „Gotowy do pracy i obrony Bułgarskiej Republiki Ludowej”

⁴⁴ E. Stanoeva, *Ideology...*, dz. cyt., s. 128.

⁴⁵ Zachowuję oryginalną pisownię hasel.



1. Tabliczki sprzedawane dziś w jednym z płodwiwskich antykwariatów

(Готов за труд и отбрана на НРБ), „Zabrudzone ciało sprawia, że duch jest niespokojny” (Замърсеното тяло поддържа духа неспокоен) czy „Związek Radziecki rozpoczął nową erę w rozwoju ludzkości” (Съветският съюз откри нова ера в развитието на човечеството). Krajobraz agitacyjnych sloganów, moralizatorskich frazesów i apelatywnych wskazówek życiowych dopełniały murale, w realiach gospodarki centralnie sterowanej wytwarzające ułudę dobrobytu oraz możliwości wyboru, prześmiewczo opisane przez współczesnego pisarza Georgiego Gospodinowa i menadżerkę kultury Janę Genową jako „reklamujące nic innego, jak sam socjalizm”⁴⁶. Wszystkie wymienione przykłady złożyły się na realizowaną w przestrzeni publicznej kampanię dydaktyczną. Ten wizualny program edukacyjny stanowił w Bułgarii (podobnie jak w innych krajach bloku wschodniego)

⁴⁶ Я. Генова, Г. Господинов, *Инвентарна книга на социализма*, София 2006, s. 126.

konsekwencję masowego awansu społecznego, ponieważ jego celem było przystosowanie jednostek, dla których miasto było obcym środowiskiem. Propagandowe hasła – wszechobecne, uporczywie przywoływane w telewizji czy prasie, codziennie mijane na ulicach i we wnętrzach budynków – z czasem się opatrzyły, a ich warstwa semantyczna wyblakła do tego stopnia, że przeobraziły się w *cliché*, znaki pozbawione komunikatu. Patos komunistycznej nowomowy, połączony z przyziemnością codziennego życia, do którego się odwoływały, budził nie respekt, lecz śmiech. Georgi Markow, bułgarski pisarz i dysydent otruty w Londynie rycyną wstrzykniętą za pomocą igły ukrytej w końcówce parasola, pisząc o ówczesnej manii powtarzania tego typu sloganów oraz cytowania autorytetów komunistycznych, stwierdził, że „reżim celowo nalegał, żebyśmy powtarzali bzdury, aby zabić ostatni opór naszej własnej godności”⁴⁷.

Sposób zagospodarowania przestrzennego centrum Sofii w pierwszej powojennej dekadzie miał stale legitymizować nowy system polityczny, poświadczając jego stabilność oraz wizualizować panującą ideologię za pomocą architektury, a – jak twierdzi Nicholas Mirzoeff – „umiejętność tworzenia wizualizacji dowodzi władzy tego, kto wizualizuje”⁴⁸. Według badacza jedną z operacji składających się na określony model ustanowionej odgórnie wizualności stanowi nazywanie. Zmiana patronów ulic po 1944 roku była sugestywnym gestem komunikującym, iż nad stolicą (a zarazem całym państwem) dominuje teraz ktoś inny. Służyła ponadto porządkowaniu rzeczywistości przestrzennej w celu wytworzenia nowej tożsamości miasta. Tablice, plakaty czy napisy stanowiły zaś nie tylko akt zawłaszczenia przestrzeni, którą władza wykorzystywała jako narzędzie indoktrynacji, lecz także próbę przejęcia kontroli nad życiem publicznym oraz codziennością poprzez opresyjne propagowanie pożądaných modeli zachowań społecznych.

1.3. Widzialność buntu

W drugiej połowie XX wieku bułgarska odmiana graffiti dysponowała mniejszą mocą wywrotową niż tego typu aktywność uliczna w innych krajach byłego bloku wschodniego. Jedną z przyczyn była specyfika rozwoju kultur alternatywnych i młodzieżowych w Bułgarii, ponieważ – między innymi ze względu na skuteczność działań kontrolujących instytucji państwa – tak zwany

⁴⁷ Г. Марков, *Задочни репортажи за България*, София 1990, s. 15.

⁴⁸ N. Mirzoeff, *Prawo do patrzenia*, tłum. M. Szcześniak, Ł. Zaremba [w:] *Antropologia kultury wizualnej. Zagadnienia i wybór tekstów*, oprac. I. Kurz, P. Kwiatkowska, Ł. Zaremba, Warszawa 2012, s. 739.

trzeci obieg miał tam mniejszą widzialność społeczną. Dyskurs protestu został właściwie przejęty przez reżim, który instrumentalnie powiązał z ideologią dominującą akty sprzeciwu sprzed przewrotu, takie jak powstanie wrześniowe z 1923 roku⁴⁹, podpalenie Reichstagu przez Georgiego Dimitrowa w 1933 roku czy partyzantkę antyfaszystowską podczas drugiej wojny światowej⁵⁰. Wszystkie te przejawy buntu zostały zawłaszczone przez władzę – wytwarzając opozycję faszyzm–komunizm oraz pragmatycznie dostosowując ją do doraźnych celów politycznych – na potrzeby konstruowania narracji służącej uzależnieniu Bułgarii od Związku Radzieckiego, nie zaś emancypacji. W kraju nie dochodziło również do dużych antyrządowych demonstracji, takich jakie miały miejsce chociażby w Polsce czy na Węgrzech. Jako przykład dobrze obrazujący epizodyczny charakter protestów politycznych w komunistycznej Bułgarii można przywołać akcję przeprowadzoną przez Eduarda Genowa,

⁴⁹ Ten zbrojny zryw był odpowiedzią na zamach stanu przeprowadzony przez Ligę Wojskową, wskutek którego utworzono nowy rząd Aleksandrya Cankowa. Po porażce powstańców – zmitologizowanej przez komunistów i wyniesionej do rangi bułgarskiej rewolucji socjalistycznej – gabinet Cankowa zdelegalizował Bułgarską Partię Komunistyczną. Rozpoczął się terror oraz masowe egzekucje, które dotknęły nie tylko opozycjonistów, lecz także intelektualistów uznawanych za przeciwników politycznych rządu ze względu na lewicowe poglądy (zamordowany został na przykład Geo Milew – bułgarski pisarz i malarz, najwybitniejszy przedstawiciel ekspresjonizmu, autor poematu *Wrzesień* poświęconego powstaniu).

⁵⁰ Działający w latach 1941–1944 antyfaszystowski ruch partyzancki był organizowany przez Bułgarską Partię Robotniczą (*Българска работническа партия*), a w jego szeregach działali przede wszystkim ludzie o poglądach proradzieckich i prokomunistycznych. Ideolodzy systemu politycznego, konstytuującego się po 9 września 1944 roku, właściwie od razu po przejściu władzy rozpoczęli (na wzór radziecki) formowanie nowego pocztu bohaterów, do którego włączyli między innymi właśnie partyzantów, uzupełniając oficjalną politykę pamięci rytuałami związanymi z heroicznym męczeństwem. Działaczom zaangażowanym w ruch przyznawano liczne przywileje, w tym stanowiska w instytucjach państwowych, oraz wsparcie finansowe. Główny organ odpowiedzialny za kształtowanie nowej świadomości historycznej – opartej na wątku walki antyfaszystowskiej – stanowił (utworzony już w 1945 roku) Związek Partyzantów Ludowych (*Съюз на народните партизани*). Jego celem było nie tylko dbanie o interesy niegdysiejszych bojowników i ich rodzin, lecz także organizowanie szeregu przedsięwzięć upamiętniających poległych w walce – wystaw, pomników, tablic pamiątkowych, wieców żałobnych czy spisywania biografii oraz wspomnień. Więcej na temat instytucjonalizacji pamięci o partyzantach oraz działalności Związku pisze Milena Anęłowa. Zob. М. Ангелова, *Привилегии и „патронаж“ вместо обществено подпомагане: „Бойците против фашизма“ в социалните политики на комунистическа България, 1944–1951*, „Balkanistic Forum“ 2023, nr 2; М. Ангелова, *Светизация на паметта. Съюзът на бойците против фашизма и производството на памет (1945–1951)* [w:] *Българският социализъм: идеология, всекидневие, памет*, red. А. Лулева, И. Петрова, П. Петров, С. Казаларска, Я. Янчева, София 2021.

Walentina Radewa i Aleksandryra Dimitrowa w ramach sprzeciwu wobec inwazji wojsk Układu Warszawskiego na Czechosłowację. We wrześniu 1968 roku trzech studentów Uniwersytetu Sofijskiego rozpoczęło wytwarzanie ulotek z hasłem „Wojska marionetki Żiwkova, wynoście się z CSRS!” (*Вън войските на марионетката Живков от ЧССР!*), które następnie kolportowało, wrzucając do skrzynek pocztowych w Sofii oraz Płowdiwie. Cena za tę próbę zaangażowania mieszkańców dwóch największych miast bułgarskich w oprotestowanie operacji „Dunaj” oraz poparcie Praskiej Wiosny była niewspółmiernie wysoka – studentów wydalono z uczelni, aresztowano i uwięziono. Genow, Radew i Dimitrow byli właściwie jedynymi Bułgarami, którzy zdecydowali się na publiczne potępienie zbrojnej interwencji. W reportażu Bułgarskiej Telewizji Narodowej (*Българска национална телевизия*) Aleksandyr Dimitrow relacjonuje, że „większość myślących ludzi była temu przeciwna, ale milczała”⁵¹. Bezprecedensowa akcja studentów została upamiętniona w 2021 roku, gdy z inicjatywy Czeskiego Centrum w Sofii, Ambasady Republiki Czeskiej i Ambasady Republiki Słowackiej ukazała się powieść graficzna *Marionetki. 1968. Prawdziwa historia* (*На конци. 1968. Една действителна история*) autorstwa Weselina Pramatarowa⁵².

W drugiej połowie lat osiemdziesiątych niezadowolenie społeczne wynikało przede wszystkim z kryzysu ekonomicznego (co było zresztą zjawiskiem charakterystycznym dla innych państw bloku wschodniego), choć coraz częściej oscylowało również wokół kwestii związanych z ekologią i prawami człowieka. Po katastrofie czarnobylskiej, której skutki rząd zbagatelizował, ogłaszając, iż poziom skażenia promieniotwórczego nie przekracza dopuszczalnych norm, bułgarska grupa punkowa Nowi Cwetja (*Нови цветя*) nagrała utwór *Promieniowanie* (*Радиауция*), w rezultacie czego jej członkowie byli co tydzień przesłuchiwanymi przez funkcjonariuszy milicji⁵³. W 1988 roku szesnastu bułgarskich dysydentów (wśród nich byli między innymi Ilija Minew, Błagoj Topuzliw, Ceko Cekow i Eduard Genow) założyło Niezależne Towarzystwo Obrony Praw Człowieka (*Независимо дружество за защита правата на човека*) – pierwszą obywatelską organizację pozarządową w komunistycznej Bułgarii. Najbardziej emblematicznym

⁵¹ Е. Димитрова, *50 години от протеста на българските студенти в защита на „Пражката пролет“*, <https://bntnews.bg/bg/a/50-godini-ot-protest-na-blgarskite-studenti-sreshchu-sbitiyata-v-chekhiya>, dostęp: 5.01.2024.

⁵² В. Праматаров, *На конци. 1968. Една действителна история*, КИБЕА 2021.

⁵³ И. Попов-Джони, *Всяка сряда ни викаха в милицията. Джони от ‘Нови цветя’ за пънка при социализма*, rozm. przepr. В. Мицов, <https://offnews.bg/interviu/vsiakarsriada-ni-vikaha-v-militciata-dzhoni-ot-novi-tcvetia-za-pank-729203.html>, dostęp: 5.01.2024.