

## A R T Y K U Ł Y I R O Z P R A W Y

ANGELIKA KOSIERADZKA

*Uniwersytet Warszawski*

## KŁOPOTLIWA WIELKA PŁYTA

SĄSIEDZKIE I ARTYSTYCZNE PRAKTYKI TRANSFORMOWANIA  
PRZESTRZENI SOFIJSKICH KOMPLEKSÓW MIESZKANIOWYCH

Nasłuchując głosów wybrzmiewających dziś w bułgarskiej debacie publicznej dotyczącej lokalnego dziedzictwa kulturowego, praktyk konserwatorskich oraz wizerunku miast, nie sposób zignorować polaryzujący wątek architektonicznej spuścizny komunizmu. Obiekty powstałe w latach 1944–1989 współtworzą bowiem we współczesnej Bułgarii jedną z najbardziej spornych warstw krajobrazowych. Po upadku reżimu utraciły one nie tylko ideologiczny i praktyczny sens nadany im przez projektantów, lecz także społeczną akceptację. W efekcie można je zakwalifikować jako dziedzictwo kłopotliwe, czyli takie, które sprawia problemy, prowokuje spory o interpretację, a także budzi kontrowersje, ponieważ — jak zauważają John E. Tunbridge oraz Gregory J. Ashworth (1996, s. 20) — „dysonans w postrzeganiu dziedzictwa wiąże się z niezgodnością lub brakiem zgody i jednorodnością” odnośnie do jego istoty. Na konfliktogenny potencjał tej niewygodnej spuścizny zwraca również uwagę Aneta Wasilewa (2018, s. 242), badaczka bułgarskiej architektury okresu komunizmu. Architektka wymienia szereg okoliczności współtworzących jej antagonisticzną naturę: ambiwalentną ocenę wartości kulturowej danego obiektu, trudności w określeniu jego społecznego znaczenia, odmowę nadania mu rangi (uniwersalnie dobrego) dziedzictwa kulturowego, a także niezgo-

dę na zaakceptowanie jako czegoś godnego nie tylko ochrony, lecz także istnienia w ogóle. Wasilewa (2018, s. 244), próbując uschematyzować kłopotliwe dziedzictwo współczesnej Europy, wyszczególnia polityczne, estetyczne i społeczno-ekonomiczne kryteria służące uznaniu go za takie. Każdemu ze wspomnianych wyznaczników przyporządkowuje oceny zagęszczone do trzech podstawowych formuł — „to dziedzictwo jest upokarzające”, „to dziedzictwo jest brzydkie” oraz „to dziedzictwo jest utopijne”.

Celem niniejszego artykułu jest ukazanie praktyk społecznych (sąsiedzkich oraz artystycznych) aktywowanych wokół specyficznego przykładu kłopotliwego dziedzictwa bułgarskiej stolicy, jaki stanowi przestrzeń osiedla mieszkaniowego. Z perspektywy tej tematyki najistotniejszy będzie zatem ostatni z wyszczególnionych przez Wasilewą zarzutów, czyli utopijność, na którą często powołują się krytycy sofijskich blokowisk. Według pierwotnych zamysłów planistów umiejętnie rozmieszczone w przestrzeni bloki z prefabrykatów miały stanowić idealne środowisko życia bezklasowego społeczeństwa socjalistycznego. Najczęściej przewidywali oni tworzenie otwartych form urbanistycznych, wyposażonych w niezbędną infrastrukturę, skupionych wokół centrów lokalnych z obiektami handlowymi oraz budynkami użyteczności publicznej, poprzetykanych rozległymi terenami zielonymi. Koncepcje doskonałych mikrorejonów mieszkalnych okazały się mrzonką, ponieważ ze względów ekonomicznych i demograficznych właściwie nigdy nie doczekały całościowej realizacji. Do degradacji osiedlowego krajobrazu, pełnego budynków zbyt wysokich oraz zbyt gęsto rozlokowanych, podczas transformacji ustrojowej przyczyniła się ponadto miejska polityka gospodarowania gruntami znacjonalizowanymi w czasach Bułgarskiej Republiki Ludowej — częstokroć przestrzenie publiczne wewnątrz kompleksów mieszkaniowych uległy prywatyzacji, co zakłóciło spójność architektoniczną otoczenia.

Do komunistycznych osiedli złożonych z wielkopłytowych bloków (nie tylko zresztą bułgarskich) przyłgnął stereotyp przestrzeni bez alternatywy — raz krytykowane są za jednolitość i monotonię, raz za wizualną kachofonię wytwarzaną przez mieszkańców. Nie zmienia to jednak faktu, że współcześnie stają się przedmiotem zainteresowania pasjonatów turystyki oraz miejskiej eksploracji (*urbex*) czy popkultury. Jako przykłady tego zjawiska wskazać można chociażby albumy poznańskiego wydawnictwa Zupagrafika (2019a, 2019b), opracowania takie jak *Przewodnik po warszawskich blokowiskach* Jarosława Trybusia, trend modowy *soviet chic* czy grę komputerową *It's Winter* — symulator życia na rosyjskim blokowisku, oferujący jedynie możliwość przygnębiającego flaneryzmu w ponurym krajobrazie. Fascynacja pejzażem socjalistycznych zespołów mieszkaniowych

znajduje wyraz również w formie wirtualnych albumów, publikowanych na fotograficznych serwisach społecznościowych, które dziś wyznaczają trendy, zachęcając użytkowników do udziału zarówno w procesie ich obserwowania, jak i odtwarzania czy modyfikowania. Za przykład takiego zainteresowania krajobrazem blokowisk służyć może chociażby, obserwowany przez ponad 47 tysięcy użytkowników, profil prowadzony przez Mię Nowakową na Instagramie. Bułgarska artysta wizualna fotografuje płowdiwskie bloki, by — po umiejętnej obróbce zdjęć — osadzić je w niekonwencjonalnej stylistyce (na przykład steampunkowej, postapokaliptycznej czy horrorowej) (Novakova [@coughh syrup] 2013).

Pokomunistyczne blokowiska są więc w całej Europie Środkowo-Wschodniej przestrzeniami chętnie eksplorowanymi przez poszukiwaczy doznań wizualnych alternatywnych wobec biernego podziwiania krajobrazów będących — w klasycznym ujęciu estetyki — pięknymi widokami<sup>1</sup>. Według Ewy Rewers (2016, s. 299–300): „estetyczna władza piękna w przestrzeniach miejskich ma długą i burzliwą historię dzieloną ze swym przeciwieństwem — estetyczną władzą brzydoty, co sprawia, że relacja między tymi kategoriami estetycznymi ma charakter dynamiczny, a jej rezultat pozostaje na ogół nierozstrzygnięty”. Właśnie intrygująca dynamika tego związku stanowi źródło uwodzicielskiej mocy przestrzeni, które na pierwszy rzut oka wydają się szpetne. To między innymi z tego napięcia wynika również — stosując określenie kulturoznawczyni Sandry Ciećwierz (2019) — „przedziwny urok wielkiej płyty”.

Twórcy streetartowi, których przedsięwzięcia są przedmiotem analizy w dalszej części artykułu, polem artystycznej działalności ustanowili sofijski zespół mieszkaniowy Hadzi Dimityr (*жилищен комплекс «Хаджи Димитър»*)<sup>2</sup>. Krajobraz architektoniczny kompleksu charakteryzuje się różnorodnością zabudowy. Zestawienie starych ceglanych domów jednorodzinnych, do których przylegają niewielkie podwórza, bloków z wielkiej płyty powstałych w drugiej połowie XX wieku, niższych budynków mieszkalnych z lat dziewięćdziesiątych oraz Kompleksu Verde (*Комплекс Верде*) — nowoczesnego osiedla typu zamkniętego — ukazuje przekrój stołecznego mieszkalnictwa. Na interesującą mnie część owej jednostki administracyjnej składają się dwie serie bloków z wielkiej płyty wzno-

---

<sup>1</sup> Więcej o interdyscyplinarności badań nad krajobrazem oraz zróżnicowaniu sposobów jego definiowania w różnych obszarach poznawczych pisze Beata Frydryczak (2011, 2014).

<sup>2</sup> W języku bułgarskim mieszkalne jednostki administracyjne określa się, stosując sformułowanie *жилищен комплекс* (w skrócie *ж.к.*), które można przetłumaczyć jako osiedle, dzielnica mieszkaniowa, kompleks mieszkaniowy, zespół mieszkaniowy, blokowisko.

szonych w latach sześćdziesiątych, siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX wieku. Monumentalne ściany właśnie tych budynków artyści wykorzystali jako podobrazie dla murali powstających podczas festiwalu Urban Creatures (*Ърбан Крuiчърс*)<sup>3</sup>. Twórcy potraktowali sztukę jako narzędzie zmiany społecznej, ponieważ ich ambicję stanowiła poprawa jakości przestrzeni poprzez upiększenie krajobrazu. Ze względu to, że artystycznym przeobrażeniom poddawana była materia obiektów mieszkalnych, autorzy musieli uwzględnić osobisty stosunek lokatorów do otoczenia, czego efektem jest inkluzywność estetyczna i tematyczna dzieł.

### AMATORSKIE (NIE)UPORZĄDKOWANIE PRZESTRZENI

Jak już wspomniałam, wielkopłytowe kompleksy mieszkaniowe powstałe w drugiej połowie XX wieku z pewnością można włączyć do zbioru problematycznych elementów krajobrazu opatrzonych etykietą „dziedzictwo kłopotliwe Sofii”. Osiedla te są przedmiotem bezustannych dyskusji oraz generują spory — z jednej strony wielu pasjonatów architektury, turystów czy fotografów afirmuje ich brzydotę jako fascynującą wartość estetyczną, z drugiej zaś wyraźnie słyszalne są głosy krytykujące je jako szpetne, źle zaprojektowane oraz zdehumanizowane. Ostatnie określenie stosuję, aby ukazać skalę niepowodzenia utopijnych aspiracji bułgarskiego mieszkalnictwa drugiej połowy XX wieku.

Po drugiej wojnie światowej masowa emigracja wewnętrzna oraz szybkie zwiększenie gęstości zaludnienia Sofii<sup>4</sup> przymusiły urbanistów do kondensacji przestrzeni mieszkalnej na stosunkowo niewielkich obszarach, zwłaszcza że ukształtowanie terenu ograniczało możliwość rozrostu powierzchni miasta (leży ono w kotlinie śródgórskiej). Wzrost uprzemysłowienia, szczególnie zaś budowa, uruchomionego w 1963 roku, największego bułgarskiego kombinatu metalurgicznego Kremikowci (*Кремиковци*), szybko uświadomił planistom, iż dotychczasowe próby zaspokojenia głodu mieszkaniowego były niewystarczające. Na początku lat sześćdziesiątych XX wieku w całej Bułgarii uruchomiony został mechanizm wdrażania nowego, policentrycznego modelu mieszkalnictwa. Od tej pory priorytetową zasadą organizacji przestrzeni było jej rozparcelowywanie na samowystar-

---

<sup>3</sup> Więcej informacji na temat wszystkich edycji festiwalu oraz dokumentację fotograficzną działań twórców zaangażowanych w przedsięwzięcie można znaleźć na stronie internetowej <https://urbancreatures.bg/>.

<sup>4</sup> W latach 1946–1956 liczba mieszkańców bułgarskiej stolicy corocznie wzrastała o 12 200 osób (Grujew 2009, s. 384) i na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych wynosiła już około 800 tysięcy (Czekalski 2010, s. 212).

czalne mikrorejony wyposażone w lokalną infrastrukturę usługową. Ostaczone wdrażanie tej koncepcji częstokroć odbiegało jednak od wstępnych założeń, głównie ze względu na znaczną redukcję liczby przewidywanych w planach zagospodarowania przestrzennego obiektów użyteczności publicznej. Schemat pozyskiwania oszczędności (czasu i pieniędzy) na drodze minimalizacji struktur socjalnych, niezbędnych z punktu widzenia mieszkańców, był powielany na etapie wykonawczym większości sofijskich osiedli mieszkaniowych.

Tak wypaczone podejście racjonalistyczne, faworyzujące ekonomiczny wymiar budownictwa, wpisuje się w model racjonalizmu zorientowanego na technologię, który w eseju *The Humanizing of Architecture* krytyce poddaje Alvar Aalto. Fiński architekt modernista, teoretyk oraz zwolennik humanistycznego podejścia do architektury, zauważa, że powinna być ona funkcjonalna przede wszystkim z ludzkiego punktu widzenia, a próby zaadaptowania metod zapożyczonych z techniki do warunków codziennego funkcjonowania człowieka oraz jego predyspozycji psychologicznych zawsze skutkować będą właśnie dehumanizacją przestrzeni. Według Alvara Aalto (1940, s. 77) bowiem „architektura nie jest nauką”, wymaga emocjonalności, empatii, wrażliwości, gdyż „jej celem wciąż jest wytworzenie harmonii między światem materialnym a życiem ludzkim”.

Miejsce pomiędzy entuzjastami a krytykami sofijskich powojennych osiedli mieszkaniowych zajmują kreatywni mieszkańcy, projektujący nieformalne działania służące przearanżowaniu, personalizacji oraz — wykorzystując sformułowanie z tytułu eseju Alvara Aalto — humanizacji przestrzeni, które przez dekady znajdowały się w Bułgarii na marginesie zainteresowania administracji miejskiej. Zauważalne na sofijskich osiedlach mieszkaniowych sąsiedzkie praktyki amatorskiego transformowania otoczenia uwidaczniają bowiem, jak dalece kreatorzy porządku architektonicznego w drugiej połowie XX wieku umniejszyli znaczenie jednostkowego doświadczenia przestrzeni. Na blokowiskach zbiegają się (i zderzają) dwa sposoby wytwarzania miasta — profesjonalny, uprawiany przez urbanistów kreślących skomplikowane plany, oraz nieformalny, oddolny, wdrażany na miejscu przez mieszkańców, którzy próbują przetransformować otoczenie. To „przekształcenie przestrzeni masy w przestrzeń indywidualną” (Rapior 2012, s. 218) stanowi próbę przewyciężenia anonimowości, o którą nietrudno w ustandaryzowanym krajobrazie. Problemy komunistycznej urbanistyki nigdzie nie są tak ewidentne jak na blokowych osiedlach. Tutaj też ich skutki odczuwane są najdotkliwiej. Ich tereny to miejsca zamieszkania uznawane za dom, co wpływa na specyfikę percepcji otoczenia, często odbieranego emocjonalnie jako własnościowe, zwłaszcza

w Bułgarii, gdzie w czasie komunizmu mieszkanie było jedną z niewielu dopuszczanych form własności prywatnej (eufemistycznie określano ją jako własność osobistą (Parusheva, Marcheua-Atanasova, Zlatkova 2010, s. 82–83).

Projektanci zespołów mieszkaniowych opracowali rozwiązania, które miały służyć „socjalizacji «nowych mieszczan»” (Czekalski 2010, s. 229), neutralizacji jednolitości otoczenia, upiększaniu go oraz wyrównywaniu deficytu przestrzeni prywatnych. Jedną z takich metod stanowiło tworzenie stref zielonych, lecz ze względu na kwestie ekonomiczne i konieczność pośpiesznego uzupełniania zasobów lokalowych zadanie realizacji tego zamysłu najczęściej powierzano mieszkańcom, zachęcając ich do samodzielnego zakładania małych ogródków przyblokowych<sup>5</sup>. Przy wejściach do klatek schodowych powstawały — wciąż licznie występujące w krajobrazie bułgarskich osiedli oraz blokowisk — altanki, ławki, stoliki, tworzące wspólne platformy komunikacji, gdzie sąsiedzi mogli razem jeść, rozmawiać, palić papierosy, słuchać radia czy grać w karty. Ustanawiając takie miejsca, „ludzie migrujący do miasta przenosili inne wzorce kulturowe zamieszkiwania przestrzeni” (Parusheva, Marcheua-Atanasova, Zlatkova 2010, s. 81), więc te oddolne aktywności przyczyniały się do adaptacji nowych obywateli oraz integracji osiedlowej społeczności. Ogródki warzywne, kwietniki z opon, pergole ogrodowe przed klatkami schodowymi, balkonowe konstrukcje do suszenia prania, kolorowe tynki na pojedynczych fragmentach elewacji oraz inne rozwiązania tego typu — często przyjmujące formę samowoli budowlanej — również współcześnie poświadczają różnorodność działań służących wytwarzaniu przestrzeni indywidualnej poprzez przeobrażanie nieprzyjaznego otoczenia. Tego rodzaju praktyki, służące amatorskiej estetyzacji i funkcjonalizacji blokowskiej, współtworzą konstrukt nazywany przez Marka Krajewskiego (2012, s. 11) „niewidzialnym miastem”, na które składają się „codzienne spontaniczne działania mieszkańców, nakierowane na uspołecznienie miasta i na uspołecznienie w mieście”. Eklektyczny zbiór śladów oddolnych ingerencji w uschematyzowany krajobraz sofijskich zespołów mieszkaniowych często podlega krytyce jako destabilizacja wizualnej spójności wizerunku przestrzeni. Mimo to stanowi wyraz porządkowania otoczenia oraz jego personalizacji, gdyż „nieład bywa gwarancją poczucia swojskości” (Sulima 2005, s. 35).

---

<sup>5</sup> Jak zauważa Meglena Zlatkova (2015, s. 45), możliwość uprawy międzyblokowych ogródków była rodzajem rekompensaty za wszystkie mankamenty nowo powstałych zespołów mieszkaniowych.

## ARTYSTYCZNA TRANSFORMACJA

Druga dekada XXI wieku w Bułgarii to okres erupcji oddolnych aktywności agorafilnych (w rozumieniu Piotra Piotrowskiego [2010, s. 7]), czyli wynikających z chęci partycypowania w przestrzeni publicznej, a także stanowiących „działanie krytyczne i projektowe na rzecz i w obszarze publicznym”), które przyjęły formę festiwalu ulicznego. Wśród nich wymienić można między innymi płowdiwski Kapana Fest (*Капана Фест*), warneński Talyana Street Art Fest (*Таляна стрийт арт фест*) oraz sofijską inicjatywę kwARTał (*квАРТал Фестивал*). Impulsem inicjującym każde z wyliczonych przedsięwzięć była wizja odnowy poszczególnych obszarów miasta poprzez pobudzenie ich potencjału (kulturalnego, rekreacyjnego, turystycznego), a również upiększenie. Skutkiem tych działań miało zaś być wytwarzanie miasta nie tylko funkcjonalnego oraz uspołecznionego, lecz także pięknego. W związku z tym stałym komponentem programów festiwalowych były wszelkiego rodzaju aktywności artystyczne, zarówno chwilowe, dziejące się w przestrzeni miejskiej (na przykład happeningi, performanse czy spektakle), jak i zmieniające jej wizerunek bardziej trwałe (murale).

Strategię transformowania krajobrazu poprzez monumentalne malarstwo ścienne przyjęli organizatorzy festiwalu Urban Creatures. Pierwsza edycja odbyła się w 2011 roku, a pomysłodawcą przedsięwzięcia był Jasen Geszew, pełniący funkcję festiwalowego impresaria. Idea cyklicznego wydarzenia streetartowego — wówczas w Bułgarii pionierska — była oczywiście lokalnym wariantem tendencji światowej, której realizacji można dziś zaobserwować w panoramach wielu osiedli mieszkaniowych. Dzieła powstałe na ścianach bloków wchodzących w skład sofijskiego kompleksu mieszkaniowego Hadzi Dimityr interpretuję jako artystyczną kontrakcję przeciw dominacji wizualnej jednostajności. Ambicją inicjatorów projektu, stymulowanych przekonaniem o możliwości zmiany atmosfery otoczenia poprzez modyfikację jego ikonosfery, była transformacja osiedlowego pejzażu. Artystom, dzięki dokonanym wyborom estetycznym oraz tematycznym, udało się zestroić murale z krajobrazem, a także utrzymać widzocentryczną perspektywę. W tym sensie wizja sofijskich muralistów zbliżyła się do koncepcji projektu publicznego Ilji Kabakowa, według którego praca „nie powinna przeciwstawiać się otoczeniu” (Kabakow 2010, s. 345), a artysta musi przyjąć, że to właśnie widz „staje się panem sytuacji, ponieważ postrzega pracę w kontekście miejsca, w którym się znalazła, w kontekście miejsca, istniejącego wcześniej i dobrze znanego” (Kabakow 2010, s. 346). Kabakow proponuje wielowymiarowe postrzeganie widzów,

wyróżnia więc ich trzy typy. Pierwszym jest „pan miejsca”, czyli mieszkaniec traktujący obszar realizacji działań twórczych podobnie jak przestrzeń prywatną. Ten osobisty stosunek sprawia, że musi on zaakceptować lub odrzucić elementy artystyczne wkomponowywane w otoczenie. Organizatorzy festiwalu Urban Creatures i artyści zaangażowani w przedsięwzięcie dostosowali się do tego modelu terytorialności oraz przyjęli pozycję gościa, podejmując konkretne działania, aby nie zaburzyć relacji między osiedlem a zamieszkującymi go ludźmi — przed przystąpieniem do realizacji zapoznawali się z mieszkańcami, chodzili od drzwi do drzwi, odwiedzali ich w domach, gdzie przeprowadzali konsultacje, prezentując swoje projekty, prosząc o opinie oraz propozycje modyfikacji.

Już pobieżny przegląd mediów społecznościowych czy sekcji komentarzy pod artykułami w internetowych wydaniach lokalnej prasy pozwala stwierdzić, że zainicjowanie osiedlowej ekspozycji murali wywołało wśród sofijczyków entuzjastyczne reakcje. Drugi rodzaj widza stanowi „turysta”, czyli ktoś poszukujący wrażeń i miejsc unikatowych, wartych odwiedzenia, zapamiętania, uwiecznienia na zdjęciu. Z perspektywy klasycznej turystyki poznawczej zespoły wielkopłytowych bloków nie stanowią szczególnie popularnych miejsc do zwiedzania, lecz dzięki muralom zainteresowanie osiedlem Hadzi Dimityr znacząco wzrosło. Na stronie internetowej festiwalu opublikowano mapę z dokładną lokalizacją każdego dzieła, miejsca przewodnicy z inicjatywy Sofia Graffiti Tour kilka razy w tygodniu organizują tematyczne wycieczki, a na wielu blogach podróżniczych i w anglojęzycznych przewodnikach można znaleźć opisy spacerów śladami sofijskich murali. Trzeci typ widza, wyszczególniony przez Ilię Kabakowa, to „przechodzień, zadumany spacerowicz”. Dobry projekt publiczny powinien „być w całości nakierowany na ten stan umysłu, na widza zanurzonego w świecie wyobraźni i oddającego się swobodnym skojarzeniom” (Kabakow 2010, s. 346), powinien wzbudzać zainteresowanie. Podobny wpływ dzieła sztuki muszą wywierać również na typ „obserwatora”, o który socjolożka sztuki i kultury Katarzyna Niziołek rozszerza klasyfikację Kabakowa, a mianowicie na człowieka przemierzającego przestrzeń miejskie w pośpiechu, szybko się przemieszczającego (Niziołek 2015a, s. 172). Do zatrzymania zmusić go może jedynie intensywny impuls wizualny. Kolorowym sofijским muralom nie można odmówić widoczności na monochromatycznym tle zespołu mieszkaniowego. Intensywna wielobarwność i walory estetyczne przykuwają uwagę, okazałe rozmiary skłaniają do spowolnienia kroku, aby spróbować ogarnąć całość, a wielość możliwych interpretacji wywołuje chęć przystąpienia oraz, przynajmniej chwilowego, zastanowienia. Taką intersubiektywność udało się muralistom osiągnąć



dzięki działaniom podjętym na etapie przygotowawczym projektu, a także umiejętnemu doborowi środków ekspresji artystycznej. Ze względu na specyfikę otoczenia priorytetem była demokratyzacja sztuki, czyli stworzenie dzieł przystępnych, o wydźwięku możliwie jak najmniej wykluczającym.

Zamierzeniem artystów było twórcze wykorzystanie gigantyzmu architektonicznego osiedla, gdyż wyróżniająca się z monochromatycznego tła wizualna modyfikacja jednej (ponad dwudziestopięciometrowej) ściany rekonfiguruje ikonosferę całego pobliskiego otoczenia. Trzy pierwsze wielkoformatowe dzieła przeobraziły przestrzeń blokowiska w 2013 roku. Ich autorami są czołowi bułgarscy muraliści, Stanisław „Nasimo” Trifonow<sup>6</sup> oraz Bożidar „Bozko”<sup>7</sup> Simeonow, a także polski duet ETAM CRU stworzony przez Mateusza „Bezta” Gapskiego i Przemysława „Sainera” Blejzyka<sup>8</sup>. Podczas następnych edycji festiwalu na ścianach bloków w kompleksie mieszkaniowym Hadzi Dimityr powstały jeszcze dwa dzieła Nasima oraz jedno autorstwa Bozka.

Jak już sygnalizowałam, główną ambicją twórców było przeprowadzenie wizualnej modyfikacji, która miała doprowadzić do humanizacji przestrzeni — zgodnie z mottem festiwalu: „Souls in walls” — poprzez odarcie prefabrykowanych płyt z jednostajnej surowości betonu, wywołującej wrażenie męczącego bezmiaru. Murale zostały zaprojektowane jako odtrutka na monotonną szarżyznę osiedlowego krajobrazu, dlatego wszyscy twórcy zastosowali kolorystykę antypodyczną do monochromii. Jaskrawość i okazałe rozmiary dzieł, połączone z jednostajnością otoczenia, sprawiły, że są wręcz „nadwidzialne” (Krajewski 2011, s. 28), niemożliwe jest ich niezauważenie. Jednocześnie zaś stopiły się z nim, jednak nie w sensie unifikacji wizualnej, lecz przyswojenia przestrzennego — istnieją bardziej jako integralna część niż ciało obce.

Na plenerowej ekspozycji monumentalnych murali eksponowany jest raczej wielogłos muralistów niż projekt ujednolicony estetycznie i tematycznie, co zresztą stanowi cechę charakterystyczną większości galerii streetartowych tego typu. Ściany budynków, przekazane do dyspozycji

---

<sup>6</sup> Prace i projekty Nasima można obejrzeć na stronie internetowej (<https://nasimo.org/>) oraz profilu w serwisie Instagram (<https://www.instagram.com/ernaste.nasimo/>).

<sup>7</sup> Artysta dokumentuje swoje działania na stronie internetowej (<https://www.bozko.eu/>) oraz profilu w serwisie Instagram (<https://www.instagram.com/b.o.z.k.o/>).

<sup>8</sup> Portfolio duetu zostało opublikowane na stronie internetowej (<http://www.etamcru.com/>), a ponadto artyści prezentują swoje dzieła na indywidualnych profilach w serwisie Instagram (Bezta: [https://www.instagram.com/bezt\\_etam/](https://www.instagram.com/bezt_etam/); Sainer: [https://www.instagram.com/sainer\\_etam/](https://www.instagram.com/sainer_etam/)).

organizatorom festiwalu przez władze miejskie, zostały wykorzystane jako przestrzenie autoekspresji, dlatego też dzieła ujęte zbiorczo cechuje wielość form, stylistyk czy treści, wspólny jest zaś — kunszt techniczny (wszyscy twórcy kształcili się na uczelniach artystycznych). Różnorodność dzieł, które pojawiły się na blokach kompleksu mieszkaniowego Hadži Dimityr, stanowi jedną z korzyści osiągniętych podczas współpracy między artystami a instytucjami odpowiedzialnymi za ład przestrzenny Sofii<sup>9</sup>. Udostępnienie skrawka przestrzeni publicznej umożliwiło muralistom nie tylko osobiste zaangażowanie w tworzenie stołecznej ikonosfery, lecz także wykorzystanie atrakcyjnej powierzchni ekspozycyjnej w celu autopromocji. Bezpośrednio wpłynęło to na rozwój lokalnej sceny artystycznej, gdyż po edycji festiwalu Urban Creatures z 2013 roku zauważalny jest wzrost popularności oraz widzialności międzynarodowej twórczości bułgarskich muralistów zaangażowanych w przedsięwzięcie.

Współpraca z instytucjami miejskimi w dużej mierze wpłynęła również na wybory dotyczące tematyki dzieł. Marek Krajewski zwrócił uwagę na niestabilny charakter relacji między oddolnymi inicjatywami artystycznymi zakładającymi ingerencję w przestrzeń miasta a jej oficjalnymi dysponentami, gdyż „z punktu widzenia urzędników realizacje tego typu są dopuszczalne, o ile, po pierwsze, dają się one wpisać w ich cele polityczne i, po drugie (i dużo istotniejsze), o ile nie generują one jakichkolwiek kontrowersji, które mogłyby utrudnić urzeczywistnianie tych celów” (Krajewski 2011, s. 26). Intencje stołecznego Urzędu Miasta można zrekonstruować na podstawie słów, które burmistrzynie Sofii Jordanka Fandykowa wypowiedziała, oglądając trzy pierwsze murale powstałe w kompleksie mieszkaniowym Hadži Dimityr: „W tym roku przesłanie festiwalu Urban Creatures jest wymierzone przeciwko wandalizmowi w sztuce, lecz artyści niosą to przesłanie we wszystkie sfery życia, ponieważ widzimy, że w ostatnich tygodniach napięcie społeczne jest poważne” (Радио София 2013). Polityczka nawiązała do mniejszego projektu, realizowanego podczas trzeciej edycji festiwalu, czyli odświeżenia za pomocą murali zaniedbanego budynku osiedlowej szkoły podstawowej, na którym wcześniej znajdowały się nielegalne graffiti. Działania artystów zostały wykorzystane przez władze miasta (wyznające teorię rozbitych okien<sup>10</sup> i świadome rosnącej

---

<sup>9</sup> Więcej o procesie współpracy między organizatorami festiwalu a instytucjami publicznymi pisałam w artykule *Od alienacji do partycypacji. Sofijskie festiwale miejskie Urban Creatures i kwARTal jako obywatelskie instytucje alternatywne* (Kosieradzka 2019).

<sup>10</sup> Teoria rozbitych okien, nazywana również teorią rozbitej szyby, to koncepcja z zakresu kryminologii opierająca się na przeświadczeniu, że skutki aktów wandalizmu (takich jak

popularności murali na świecie) nie tylko w charakterze sposobu przeciwdziałania bezprawnym ingerencjom w jego przestrzeń, lecz także w celu okiełznania potencjału twórczego oraz nakierowania go na miejsca odgórnie ustalone. Druga część wypowiedzi Jordanki Fandykowej odnosi się do, rozpoczętych w maju 2013 roku, antyrządowych protestów przeciwko gabinetowi Płamena Oreszarskiego i dobitnie określa ograniczenia nałożone na muralistów. Oddolne przedsięwzięcie festiwalowe zostało poddane przez polityków instrumentalizacji oraz przechwycone, głównie za pomocą przekazu medialnego, jako strategia marketingowa, poprawiająca — mocno nadszarpnięty — wizerunek przedstawicieli władzy. Dlatego też zarówno warstwa wizualna, jak i treściowa murali musiały zostać dostosowane do wymogów zasugerowanych przez burmistrzynie w przywołanej powyżej wypowiedzi. Aby uzyskać przychylność polityków, dzieła powinny zatem reprezentować wysoki poziom artystyczny, a ponadto nie mogą transmitować treści społecznie polaryzujących.

Tematyka dzieł zdobiących ściany sofijskich bloków oscyluje więc wokół uniwersalnych wartości, takich jak dobro czy piękno. Skojarzenia z pierwszą kategorią nasuwać miał mural autorstwa Nasima, przedstawiający wizerunek Dobrego Dobrewa, znanego właśnie jako Djado Dobri (*Дядо Добри*, Dziadek Dobri). Był on ascetą, wszystkie posiadane dobra materialne przekazał na rzecz Bułgarskiej Cerkwii Prawosławnej. Do 2018 roku (kiedy to zmarł w wieku 104 lat) mieszkańcy Sofii codziennie spotykali go pod Soborem Świętego Aleksandra Newskiego, gdzie do plastikowego kubeczka zbierał pieniądze, które oddawał na utrzymanie i odnowę bułgarskich świątyń. Znany z altruizmu Dobry Dobrew został okrzyknięty współczesnym świętym oraz uznany powszechnie za wzór postawy moralnej. Stanisław Trifonow na poświęconym mu muralu obrał konkretną strategię estetyczną, aby zapewnić dziełu pozytywny odbiór. Chcąc wywołać skojarzenia ze świętością, wykorzystał elementy charakterystycznego języka wizualnego ikon — usytuowaną frontalnie twarz o dobrotliwym spojrzeniu okala nimb, w który wpisane są wartości etyczne składające się na *credo* bohatera dzieła, między innymi dobro, uczciwość, czystość, oddanie Bogu, wielkoduszność. Kolorystykę całości przedstawienia zdominowały odcienie błękitu reprezentującego fizyczne i duchowe niebo. Przywołanie wizerunku postaci darzonej w Bułgarii estymą połączone z symboliką ikonograficzną świętości oraz wyliczeniem kategorii moralnych o niepod-

---

umieszczanie graffiti, śmiecenie czy niszczenie mienia), jeśli nie zostaną odpowiednio szybko usunięte, przyczyniają się do wzmożenia działalności dewastacyjnej i łamania norm społecznych.

ważnym znaczeniu to przykład kombinacji wizualno-alegorycznej, którą artysta zastosował, aby zwiększyć prawdopodobieństwo pozytywnej recepcji dzieła. Djado Dobri jest specyficzną figurą, ponieważ reprezentuje identyfikację z prawosławiem, jednak jednocześnie — jako osoba świecka — znajduje się poza strukturami cerkiewnymi. Popularność bohatera w Bułgarii wynika właśnie z tego niejednoznacznego usytuowania, gdyż altruizm oraz bezinteresowność działań sprawiają, że jest postacią, która godzi różne dyskursy. Wskutek połączenia elementów zapożyczonych ze sztuki sakralnej z charakterystyczną dla murali Nasima komiksowością przedstawienia nastąpiło jednak przemieszanie porządków estetycznych, sprawiające, że osiedlowa epifania bułgarskiego ascety wydaje się wręcz naiwna.

Uniwersalność sofijskich murali ma charakter arbitrażowy, gdyż minimalizacja konfliktogenności elementów wprowadzanych do współdzielonego krajobrazu umożliwia utrzymanie egalitarności jego doświadczania. Jedną ze strategii służących muralistom do uniwersalizacji komunikatu estetycznego stanowi zachowanie wieloznaczności tematycznej dzieł oraz przesunięcie całego wysiłku interpretacyjnego w stronę potencjalnych odbiorców. Taka była intencja Bożidara Simeonowa i duetu ETAM CRU, dlatego też rekonstrukcja przekazu przypisanego muralom ich autorstwa sprawia więcej trudności. Warstwa znaczeniowa dzieł Bozka jest bardzo pojemna, gdyż ustanawiają one sytuację komunikacyjną, w której sposób pojmowania przekazu zależy przede wszystkim od obserwatora. Światy stworzone przez bułgarskiego muralistę na ścianach dwóch bloków mieszkalnych to fantastyczne, pełne kolorów krainy, zamieszkiwane przez niezwykle postaci. Autor celowo nie pozostawił widzom zbyt wielu wskazówek interpretacyjnych, ponieważ, jak przyznał, skonstruował wszystkie swoje dzieła jako „otwarte drzwi do fantazji” (Bozko 2016b), a „największą siłą tej sztuki jest to, że działa na poziomie intuicyjnym, a intuicja (nie mylić z instynktem) znajduje się poza jakimkolwiek logicznym, naukowym czy werbalnym wyjaśnieniem” (Bozko 2016a).

Obserwatorzy powinni więc rozszyfrowywać murale, wykorzystując własną wyobraźnię, w związku z czym zbiór możliwych interpretacji jest nieskończony. Nawet przypadkowa kontemplacja prac przez przechodniów przemierzających osiedle ma skłonić ich do fantazjowania oraz poszukiwania coraz to nowych sposobów odczytywania, zaskakujących niczym zawartość pudełka z niespodzianką, które ukrywa za plecami dziewczyna przedstawiona na muralu autorstwa ETAM CRU. Polscy artyści, podobnie jak Bozko, dekodowanie znaczeń pozostawili widzom, deklarując: „Ufamy ludziom i nie chcemy pozbawiać ich wyobraźni” (ETAM

CRU 2013). Taki sposób skonstruowania modelu relacji między autorem, dziełem a odbiorcą — mimo że stopień bezpośredniego zaangażowania publiczności w akt twórczy jest dość niski — poniekąd przypisuje temu ostatniemu rolę współautora, aktywnie uczestniczącego w procesie wytwarzania oraz nadawania znaczeń utworowi. Ta ambicja utrzymania otwartości komunikatu artystycznego wymusiła jednak na muralistach rezygnację z indywidualizmu (choć wyłącznie w warstwie tematycznej, gdyż nawet minimalna orientacja w środowisku bułgarskiego i polskiego *street artu* umożliwia identyfikację autorów na podstawie specyfiki stylu).

Wprawdzie już sama obecność murali odróżnia od pozostałych sofijskich zespołów mieszkaniowych krajobraz osiedla Hadzi Dimityr, dotychczas nie posiadający specyficznych właściwości, ale wielokierunkowość przekazu wpisanego w dzieła sprawia, iż momentami mają one banalny oraz szablonowy wydźwięk, wskutek czego łatwo dają się sprowadzić do rangi ładnych obrazków czy prostej techniki zdobniczej. Jak już wspomniałam, Nasimo poświęcił jeden ze swoich murali ważnemu bohaterowi stołecznej kultury miejskiej, na drugim zaś, zatytułowanym *Memorial*<sup>11</sup>, nawiązał do tradycji dawnych dzielnic robotniczych — takich jak kompleks Hadzi Dimityr — a także do heroicznego wysiłku ich mieszkańców, ciężko pracujących na utrzymanie rodziny oraz edukację dzieci. Stanisław Trifonow zatem również zdecydował się na uniwersalizację artystycznego przekazu, odsyłając publiczność do wartości ogólnoludzkich, a zwłaszcza tradycyjnych, chrześcijańskich norm moralnych. W przeciwieństwie do fantasmagorycznych światów kreowanych przez Bozka i ETAM CRU, osiedlowa epifania bułgarskiego ascety oraz apologetyczne uwznioślenie tradycyjnego modelu rodziny, mimo że kiczowate, mają konkretny wymiar lokalny — bezpośrednio przywołują miejscowe tradycje czy historię dzielnic.

Osiedlowe murale stanowią przykład twórczości wyzwolonej z ram galeryjnych, przystępnej oraz potrzebnej, zwłaszcza w środowiskach kulturowych takich jak bułgarskie, gdzie tradycyjnie pojmowaną sztukę obiegowo uznaje się za elitarną, zamkniętą w sztywne struktury dla uprzywilejowanych, oderwaną od codziennego doświadczenia i niezrozumiałą. Badaczka sztuki w przestrzeni publicznej Wioletta Kazimierska-Jerzyk za-

---

<sup>11</sup> Dzieło powstało w 2017 roku, zdobi ścianę nie bloku, lecz niższego, prywatnego budynku mieszkalnego, który również znajduje się na terenie osiedla Hadzi Dimityr. Na muralu zaprezentowane zostały trzy postaci — między wyciągniętymi ramionami dwojga młodych ludzi unosi się niemowlę kierujące ręce ku górze. Autor zastosował trójdzielny układ kolorów, kobiecie przypisał barwę bordową, mężczyźnie niebieską, od dziecka zaś emanuje złota światłość nasuwająca skojarzenia z ikonograficznymi przedstawieniami Dzieciątka Jezus.

uważa, że współcześnie sferą doświadczania *street artu* paradoksalnie nie jest już nawet ulica, lecz Web 2.0, ponieważ „dziś otwarcie mówi się o dwóch cechach, które skutecznie promują sztukę uliczną: rozprzestrzenialności i dostępności” (Kazimierska-Jerzyk 2019, s. 14). Siła artystycznej aktywności ulicznej, której wariantem są również sofijskie murale, polega jednak przede wszystkim — co podkreśla z kolei Katarzyna Niziołek (2015b, s. 58) — na „demokratyzacji kultury — nie tyle w sensie poszerzania dostępu do dzieł sztuki, ile bardziej egalitarnej redystrybucji uprawnień twórczych i «władzy sądenia»”. Podstawową wartością sofijskich dzieł jest zatem ich wymiar społeczny, utrzymujący dostępność, inkluzywność oraz otwartość interpretacyjną, nie zaś kunsztowność estetyczno-formalną. Nie można im jednak odmówić artyzmu, co również ma duże znaczenie, gdyż doświadczanie piękna w codziennym otoczeniu należy do naturalnych potrzeb ludzkich. Murale są objawionym w przestrzeni miasta symptomem „boomu estetyki”, dostrzeganego między innymi przez Wolfganga Welscha (2005, s. 32). Według niemieckiego historyka sztuki powierzchowna estetyzacja „oznacza tyle, co wyposażanie rzeczywistości w elementy estetyczne” (Welsch 2005, s. 33), zdobienie jej. W efekcie powstaje świat zaaranżowany na potrzeby „aktywnego przeżywania” (Welsch 2005, s. 33), nie zaś wyłącznie niemej kontemplacji czy nieświadomego bytowania. W potocznym myśleniu o estetyzacji dominuje ponadto przeświadczenie o jej stymulującym potencjale, stąd też wynika tendencja do traktowania upiększania jako postępu. Uczynienie przedmiotem aktywności festiwalowych przestrzeni zmarginalizowanej jest właśnie sposobem dowartościowania miejskich peryferii, gdzie wcześniej funkcjonalność zawsze przeważała nad estetyką. Przekształcenie ścian z wielkiej płyty w obrazy to ponadto rodzaj schlebiana mieszkańcom osiedla, gdyż „*street art* nie jest sztuką wyższych (dominujących) warstw społecznych i nie zawiera w sobie elementu przemocy symbolicznej wobec warstw niższych” (Niziołek 2015b, s. 58).

Eklektyzm estetyczny i różnorodność tematyczna — mimo wymienionych wyżej mankamentów — reprezentowały krytyczne oraz aktywistyczne predyspozycje twórców (wszak rudymetarnym aspektem *street artu* — między innymi ze względu na jego związek z graffiti — jest interwencyjny charakter), gdyż stanowiły wyraz sprzeciwu wobec narzuconej seryjności i przeźroczyści otoczenia wypełnionego identycznymi, produkowanymi taśmowo budynkami. Komunistyczne budownictwo mieszkaniowe, podporządkowane zasadzie typizacji oraz oszczędnemu gospodarowaniu przestrzenią, nie dopuszczało zbyt wielu możliwości jej indywidualizacji. Artyści miejscy uwzględnili perspektywę jednostki zamieszkującej to śro-

dowisko, co odróżniło ich od większości, pochylonych nad rozrysowanymi planami, urbanistów komunistycznych, którym wielokrotnie umykał, postulowany przez Alvara Aalto, ludzki wymiar architektury. Chęć wizualnej odnowy sofijskiego kompleksu mieszkaniowego okazała się zbieżna z interesami polityków, którzy dostrzegli praktyczne zastosowanie muralu jako „pudrowania” (Schilling 2013, s. 54) — taniej techniki retuszującej mankamenty przestrzeni oraz kamuflującej wcześniejszą beczynność podmiotów oficjalnych. Dzięki zaangażowaniu władz miejskich murale rzeczywiście przeistoczyły krajobraz blokowiska, upiększając go, jednak należy nadmienić, iż dołączenie Urzędu Miasta do inicjatywy było działaniem pozorującym jego aktywność w zakresie poprawy warunków panujących w tej części miasta. Wiele osiedli wymaga bowiem kompleksowej modernizacji, a dotychczasowe działania renowacyjne przebiegają zbyt powoli oraz są niewystarczające. Zestawienie problemu postępującej degradacji sofijskich blokowisk z wykorzystaniem murali jako metody zdobienia elewacji przyczynia się do banalizacji tej twórczości i uznawania jej za efekciarską technikę dekoratorską.

Z uwagi na społeczne zaangażowanie muralistów sprowadzanie ich twórczości do rangi wyłącznie ornamentu czy ozdoby jest oczywiście umniejszające, choć należy zaznaczyć, że murale są dziś w Bułgarii najchętniej stosowanym środkiem renowacji zaniedbanych przestrzeni. Wskutek licznych przedsięwzięć festiwalowych estetyzacja rozprzestrzenia się, obejmując kolejne partie Sofii. W związku z rosnącą popularnością wielkoformatowego malarstwa ściennego jako sposobu upiększania otoczenia każdego roku w bułgarskich miastach pojawiają się coraz to nowe murale. Postępujące umasawianie twórczości muralistów zmusza do zadania pytania o to, „czy chcemy, aby sztuka w przestrzeni publicznej jedynie zachwycała nas formą i skalą, uspokajała i stawała się atrakcją turystyczną?” — jak zauważa Sebastian Frąckiewicz (2015, s. 8). Brak namysłu nad tym sposobem odświeżania krajobrazu grozi zmutowaniem go do formy muralozy, przeestetyzowaniem otoczenia oraz przekształceniem go w entropiczny arsenał kolorowych bilbordów, kiczowatych murali, jaskrawych neonów i odmalowanych na pastelowo elewacji. O stopniowym wyczerpywaniu się potencjału praktyk służących powierzchniowej estetyzacji ulic czy osiedli świadczy chociażby rezygnacja zarządców niektórych polskich miejscowości z finansowania cyklicznych projektów streetartowych czy wprowadzanie zakazu umieszczania murali w historycznych centrach miast (Kazimierska-Jerzyk 2019, s. 16). Przestrzeń publiczna nie jest już zatem wyłącznie towarem, lecz również produktem estetycznym, ponieważ — ponownie nawiązując do rozpoznań Wolfganga Welscha (2005,

s. 35–41) — w efekcie głębokiej estetyzacji stała się nim cała rzeczywistość (materialna, społeczna, podmiotowa), a to z kolei zdeterminowało sposób jej pojmowania nie jako pięknej, ale wirtualnej, dającej się wytworzyć i z łatwością modelować.

#### PODSUMOWANIE

Powyższe rozważania ukazują, w jaki sposób przestrzeń kompleksu mieszkaniowego ulega transformacji dzięki nieformalnym praktykom sąsiedzkim oraz oddolnym inicjatywom wykorzystującym sztukę jako instrumentarium aktywności obywatelskiej. W proces przearanżowania sofijskich osiedli wielkopłytowych zaangażowały się lokalne społeczności i środowisko artystyczne. Przestrzenie te są na wielu poziomach problematyczne, ich recepcję cechuje zaś ambiwalencja — mimo że komunistyczne kompleksy mieszkaniowe nie odwołują się bezpośrednio do ideologii reżimu politycznego (jak chociażby inne przykłady kłopotliwego dziedzictwa Bułgarii, na przykład pomniki czy reprezentacyjne budynki), budzą jednak skrajne reakcje, a tylko nieliczni pozostają wobec nich obojętni, gdyż mieszkanie w bloku z wielkiej płyty stanowi część wspólnego doświadczenia większości sofijczyków.

Organizatorom osiedlowych edycji festiwalu Urban Creatures udało się ustanowić warunki korzystne dla wszystkich zaangażowanych stron. Artyści zyskali dostęp do atrakcyjnej przestrzeni działań twórczych oraz możliwość autopromocji, a ujawnienie potencjału kulturowego zmarginalizowanej części miasta przyczyniło się do jej udoskonalenia z perspektywy mieszkańców, turystów, spacerowiczów, a także przechodniów. Nie można oczywiście stwierdzić, że upiększenie elewacji bloków stanowi remedium na problemy socjalne oraz urbanistyczne osiedla, gdyż trudno czerpać przyjemność z obcowania ze sztuką, gdy chodniki zalewa błoto, a konstrukcje budynków wymagają unowocześnienia. Dzieła powstające w jego przestrzeni przyciągają jednak uwagę publiczną oraz przyczyniają się do dyskusji poświęconej politykom miejskim odnośnie do rewitalizacji starych dzielnic mieszkalnych oraz problemowi obciążenia mieszkańców odpowiedzialnością utrzymywania wspólnych części osiedli, co nastąpiło po 1989 roku wskutek zmiany stosunków własnościowych.

Analiza działań mieszkańców osiedli oraz artystów zaangażowanych w sofijski festiwal sztuki ulicznej pozwala stwierdzić, że — wbrew powszechnej krytyce monotonii jako podstawowej właściwości krajobrazu kompleksów mieszkaniowych — stanowią one strefy dynamicznych przepływów, są przestrzeniami skrajności. Właśnie tam napływowa ludność



wiejska doświadczała pierwszych kontaktów z miejskością, a „żelbetowy prefabrykat stał się [...] symbolem emancypacji i opresji” (Wiśniewski 2017, s. 98), ponieważ z jednej strony jako nowe miejsce zamieszkania dawał możliwość rozwoju zawodowego, edukacji oraz poprawy sytuacji ekonomicznej, z drugiej zaś — alienował mieszkańców, wtłaczając ich w zdehumanizowane otoczenie. To na sofijskich blokowiskach wieś przechodzi w aglomerację, a okoliczna dzika przyroda spotyka beton miejskich zabudowań. Przez jednych uznawane są za przestrzeń mieszkalną gorszej jakości, przez drugich zaś za miejsce ucieczki od hałasu zatłoczonego centrum, mieszkanie tam może być więc zarówno karą, jak i nagrodą<sup>12</sup>. Granica między przestrzenią indywidualną i kolektywną, prywatną i publiczną jest tam wyjątkowo cienka, a formalizm uschematyzowanej urbanistyki przeplata się z różnorodnością nieformalnych działań osuwających ją. Ta mozaikowość przestrzeni osiedlowych determinuje dynamikę społecznych reakcji na nie, oscylujących wokół kontestacji i akceptacji, nostalgii i odrzucenia, pamięci i zapomnienia. Tego typu niejednoznaczne, a często sprzeczne, strategie działania zawsze towarzyszą doświadczeniu obecności kłopotliwego dziedzictwa, gdyż silny potencjał do prowokowania dylematów stanowi immanentną część jego natury. Dlatego właśnie określenie to wydaje się trafne również w przypadku komunistycznych zespołów mieszkaniowych, gdyż — jak stwierdza niemiecki historyk sztuki Christian Fuhrmeister (2020, s. 21) — „w swej pojemnej precyzyjności dopuszcza [...] wielość perspektyw, istotą jego znaczenia jest akceptacja różnych punktów widzenia”.

#### BIBLIOGRAFIA

- Aalto Alvar, 1940, *The Humanizing of Architecture*, „Technology Review”, s. 76–79.
- Czekalski Tadeusz, 2010, *Bułgaria*, Trio, Warszawa.
- Frąckiewicz Sebastian, 2015, *Żeby było ładnie. Rozmowy o boomie i kryzysie street artu w Polsce*, Galeria Miejska Arsenał, Poznań.
- Frydryczak Beata, 2011, *Krajobraz. Próba ujęcia w perspektywie interdyscyplinarnej*, „Studia Europaea Gnesnensia”, nr 4, s. 207–224.
- Frydryczak Beata, 2014, *O dwóch sensach krajobrazu*, w: Beata Frydryczak, Mieszko Ciesielski (red.), *Krajobraz kulturowy*, Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk, Poznań.

---

<sup>12</sup> Należy nadmienić, że bułgarskie blokowiska właściwie nie ulegają gettoizacji, jak ma to miejsce w miastach zachodnich. Mieszkanie na terenie socjalistycznych zespołów mieszkaniowych nie świadczy o niskim statusie społecznym, a wśród mieszkańców często przeważają ludzie młodzi i aktywni zawodowo.

- Fuhrmeister Christian, 2020, *Architektura nazistowska a pojęcie kłopotliwego dziedzictwa*, tłum. Agnieszka Topornicka, w: Jacek Purchla, Żanna Komar (red.), *Kłopotliwe dziedzictwo? Architektura Trzeciej Rzeszy w Polsce*, Międzynarodowe Centrum Kultury, Kraków.
- [Grujew] Груев Михаил, 2009, *Демографски тенденции и процеси в България в годините след Втората световна война*, w: Знеполски Ивайло (red.), *История на Народна Република България. Режимът и общество*, Институт за изследване на близкото минало, Сиела, София.
- Kabakow Ilja, 2010, *Projekt publiczny albo duch miejsca*, tłum. Grzegorz Dziamski, w: Ewa Rewers (red.), *Miasto w sztuce — sztuka miasta*, Universitas, Kraków.
- Kazimierska-Jerzyk Wioletta, 2019, *Aesthetic and Ethical Aspects of Responsibility for Mural Galleries (Comparative Analysis of Collections in Zaspá/Gdańsk, Łódź and Dulwich/London)*, „On the Waterfront”, nr 6, s. 3–43.
- Kim Hyon-Sob, 2018, *Alvar Aalto and Humanizing of Architecture*, „Journal of Asian Architecture and Building Engineering”, t. 8(1), s. 9–16.
- Kosieradzka Angelika, 2019, *Od alienacji do partycypacji. Sofijskie festiwale miejskie Urban Creatures i kWARTal jako obywatelskie instytucje alternatywne*, w: Angelika Kosieradzka, Marta Cmiel-Bażant (red.), *Od makrostruktur do mikrohistorii. Instytucje po 1989 roku na Bałkanach oraz w Europie Środkowej i Wschodniej*, Instytut Sławistyki Zachodniej i Południowej Uniwersytetu Warszawskiego, Libron, Warszawa–Kraków.
- Krajewski Marek, 2011, *Street art i władze(a) miasta*, w: Mirosław Duchowski, Elżbieta Anna Sekuła (red.), *Street art. Między wolnością a anarchią*, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, Warszawa.
- Krajewski Marek, 2012, *Niewidzialne miasto — uspołeczniająca moc fotografii*, w: Marek Krajewski (red.), *Niewidzialne miasto*, Bęc Zmiana, Warszawa.
- Majer Andrzej, 2015, *Mikropolis. Socjologia miasta osobistego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź.
- Niziołek Katarzyna, 2015a, *Sztuka społeczna. Koncepcje, dyskursy, praktyki*, t. 1, Wydział Historyczno-Socjologiczny Uniwersytetu w Białymstoku, Fundacja Uniwersytetu w Białymstoku Universitas Bialostocensis, Białystok.
- Niziołek Katarzyna, 2015b, *Czy street art jest sztuką społeczną? Kulturotwórczy i obywatelski sens sztuki ulicznej w perspektywie koncepcji społecznych enklaw*, „Pogranicze. Studia Społeczne”, t. 26, s. 49–74.
- Parusheva Dobrinka, Marcheვა-Atanasova Iliyana, Zlatkova Maglena, 2010, *Tinkering with Daily Life: People, State and Social(ist) Housing in Bulgaria*, „Études balkaniques”, nr 3, s. 69–91.
- Piotrowski Piotr, 2010, *Agorafilia. Sztuka i demokracja w postkomunistycznej Europie*, Rebis, Poznań.
- Rapior Waldemar, 2012, *Między sąsiadami*, w: Marek Krajewski (red.), *Niewidzialne miasto*, Bęc Zmiana, Warszawa.
- Rewers Ewa, 2016, *Piękne miasto*, „Herito”, nr 22–23, s. 298–309.
- Schilling Agnieszka, 2013, *Na legalu i nie. Festiwalowe graffiti*, „Czas Kultury”, nr 4, s. 48–56.
- Sulima Roch, 2005, *Przestrzeń publiczna: między anarchizacją a estetyzacją*, „Kultura Współczesna. Teoria, Interpretacje, Praktyka”, nr 4, s. 34–41.
- Trybuś Jarosław, 2018, *Przewodnik po warszawskich blokowiskach*, Muzeum Powstania Warszawskiego, Łódź.

- Tunbridge John, Ashworth Gregory, 1996, *Dissonant Heritage: The Management of the Past as a Resource in Conflict*, Wiley, Chichester–New York.
- [Wasilewa] Василева Анета, 2018, *Спорно наслеђе у постсоцијалистичкој Бугарској: Краatak историјат и теорија у паневропском контексту*, tłum. Ана Томовић, „Модерна Конзервација”, nr 6, s. 241–252.
- Welsch Wolfgang, 2005, *Estetyka poza estetyką. O nową postać estetyki*, tłum. Katarzyna Guzczalska, Universitas, Kraków.
- Wiśniewski Michał, 2017, *U nas w bloku*, „Herito”, nr 29, s. 90–113.
- Zlatkova Meglena, 2015, *Gardening the City: Neighbourliness and Appropriation of Common Spaces in Bulgaria*, „Colloquia Humanistica”, nr 4, s. 41–60.
- Zupagrafika, 2019a, *Eastern Blocks*, Zupagrafika, Poznań.
- Zupagrafika, 2019b, *Panelki. Construct Your Socialist Prefab Panel Block*, Zupagrafika, Poznań.



- Bozko, 2016a, *Мечтая да променя тџнния пейзаж от социализма*, rozm. przepr. Мария Ангелова ([https://www.peika.bg/statia/BOZKO\\_Mechtaya\\_da\\_promenya\\_tazhniya\\_peyzazh\\_ot\\_sotsializma.l.a.i.99651\\_da\\_mechtaya\\_ot\\_peyzazh\\_promenya\\_sotsializma.tazhniya.html](https://www.peika.bg/statia/BOZKO_Mechtaya_da_promenya_tazhniya_peyzazh_ot_sotsializma.l.a.i.99651_da_mechtaya_ot_peyzazh_promenya_sotsializma.tazhniya.html)) [dostęp: 10.02.2023]).
- Bozko, 2016b, *Реалността ми е по-интересна, когато е малко крива. BOZKO — художник, артист, много висока личност*, rozm. przepr. Мария Тонева (<https://webstage.bg/art/3792-realnosta-mi-e-po-interesna-kogato-e-malko-kriva-bozko-hudozhnik-artist-mnogo-o-visoka-lichnost.html>) [dostęp: 10.02.2023]).
- Ciećwierz Sandra, 2019, *Przedziwny urok wielkiej płyty: o estetyzacji blokowisk* (<https://kultura.mieszkania.wordpress.com/2019/07/04/przedziwny-urok-wielkiej-plyty-o-estetyzacji-blokowisk/?fbclid=IwAR2vQeU5YVPT4rhCy9bRi5QSdM8nuHLiKgrX7c9052kzkBGqRTqsTZcXdiA>) [dostęp: 10.02.2023]).
- ETAM CRU, 2013, *ETAM CRU at Urban Cratures 2013*, rozm. przepr. Албена Попова (<https://urbancreatures.bg/etam-cru-urban-creatures-2013/>) [dostęp: 10.02.2023]).
- Novakova Mia [@coughh.syrup], 2013, Instagram (<https://www.instagram.com/coughh.syrup/?hl=en>) [dostęp: 28.06.2023]).
- Радио София, 2013, *Фандџкова: Художниците от фестивала „Urban Creatures” отправят послания срещу вандализъм* (<https://bnr.bg/sofia/post/100256099/fandykova-hudojnicite-ot-festivala-urban-creatures-otpravyat-poslaniya-sreshtu-vandalizym>) [dostęp: 14.02.2023]).

TROUBLESOME PREFAB.  
NEIGHBOURLY AND ARTISTIC PRACTICES IN THE TRANSFORMATION  
OF SPACE IN SOFIA'S BLOCK HOUSING ESTATES

Angelika Kosieradzka  
(University of Warsaw)

Abstract

The aim of the article is to show social practices (neighbourly and artistic) activated around the example of Sofia's dissonant heritage, which is the space of

a housing complex. The author interprets the capital's block housing estates as zones of transition between what is public and what is private, where specialized urban planning meets the everyday experience of residents, and the dehumanizing uniformity of the landscape clashes with the effects of amateur activities aimed at personalizing the environment. Using the methodological tools of anthropology of visual culture and arts and cultural studies, the author considers grassroots ways of adapting housing estate space to the residents' needs, as well as attempts towards its visual revitalization using street art. The analysis shows that apartment blocks — as dissonant heritage, and at the same time a personal space — are today a field of activities of local communities and the artistic community, exploring the aesthetic and social potential of housing complexes.

*key words:* Bulgaria, Sofia, communism, block housing estate, mural, street art, dissonant heritage

*słowa kluczowe:* Bułgaria, Sofia, komunizm, blokowisko, mural, street art, kłopotliwe dziedzictwo