

Wojciech Józwiak (Poznań)

Od marzenia do rzeczywistości – emigracje i emigranci w kinie bułgarskim



Emigracja/imigracja¹ to, według definicji zaproponowanej przez Umberto Eco, proces zachodzący, gdy „pewna liczba osób (może być znaczna, ale w ujęciu statystycznym bardzo mała w stosunku do liczby ludności krajów, z których pochodzą) przenosi się z jednego kraju do drugiego”². Może on być poddawany kontroli politycznej, w wyniku której ulega ograniczeniu, wsparciu, jest planowany i akceptowany. Eco wyraźnie odróżnił go od migracji, która, bez względu na impuls ją inicjujący (przemoc lub czynniki pokojowe), w każdej sytuacji „przypomina zjawiska naturalne: zdarzają się i nikt nie może nad nimi zapanować. [...] jest [ona] wtedy, gdy cały naród przemieszcza się stopniowo z jednego obszaru na drugi (nie ma znaczenia liczba tych, którzy na własnym obszarze pozostają)”³.

¹ Terminy oznaczają ten sam proces przemieszczania się ludzi, postrzegany jednak z różnych perspektyw – obserwatora z kraju wyjazdu (emigracja) lub przyjazdu (imigracja). *Słownik Języka Polskiego PWN*, ed. M. SZYMCAK, Warszawa 1999, p. 506, 729.

² U. Eco, *Migracje i nietolerancja*, transl. K. ŻABOKLIICKI, Warszawa 2019, p. 15.

³ *Ibidem*.

Czynnikiem konstytutywnym emigracji/imigracji jest akceptacja i przyjęcie przez emigrantów/imigrantów (zgodnie z politycznymi decyzjami władz podmiotu przyjmującego) obyczajów kraju, do którego przybyli – migranci zaś (niemożliwi do zatrzymania na granicy państwa) w istotny sposób wpływają na kształt kultury zajmowanego terytorium⁴.

Francuski politolog, François Gemenne postrzegał natomiast zarówno emigracje/imigracje, jak i migracje, jako „fakt społeczny nieodłącznie związany z istnieniem świata, który cechują głębokie nierówności. [...] są [one] przejawem tych nierówności, niezależnie od tego, czy dotyczą one przestrzegania praw człowieka, bezpieczeństwa, możliwości rozwoju ekonomicznego czy zagrożenia klęskami żywiołowymi”⁵.

W poddanym politycznym naciskom programowym kinie bułgarskim doby socjalistycznej problem emigracji był w zdecydowanym stopniu marginalizowany, a jego niezwykle tendencyjne przedstawienie wynikało z narzuconej, zideologizowanej interpretacji zarówno zjawisk z nieodległej przeszłości (związanych z wydarzeniami rozgrywającymi się w wyniku radykalnych przemian ustrojowych, które zaszły 9 IX 1944 r.), jak i współczesnych.

„Нито един народен враг от вътрешността на страната не бива да премине граничната бразда и всяка появила се там банда от диверсанти и шпиони трябва да бъде унищожена”⁶ – zdanie, wypowiedziane w 1946 r. przez pierwszego przywódcę państwowo-partyjnego Ludowej Republiki Bułgarii, Georgiego Dymitrowa, stało się nie tylko deklaracją wprowadzaną w życie przez bułgarskie władze państwowe aż do 1989 r., ale także swoistą wykładnią jedynej, dopuszczanej przez władze, realizacji tematu emigracji m.in. przez twórców bułgarskiego kina.

W kontekście poddanego ideologicznej interpretacji zjawiska emigracji, w kręgu zainteresowań twórców BRL-owskiej kinematografii niezwykle ważne miejsce zajął, odpowiednio akcentowany, obraz obrońcy granic socjalistycznego państwa – wykonawca nie podlegającego dyskusji polecenia „да се вземат всички мерки, за да се затвори границата така, че да се пресече всяка възможност за вражески или заблудени елементи да напускат безнаказано страната”⁷. W obrazach *Наша земя* (1952), w reżyserii Antona Marinowicza i Stefana Syrczadziewa, na podstawie scenariusza Anżeła Wagensztajna i Chaima Oliwera oraz *Границата* (1954), w reżyserii Nikoły Minczewa, na podstawie scenariusza

⁴ *Ibidem*, p. 17.

⁵ F. GEMENNE, *Migracje – szansa czy zagrożenie?*, transl. M. SZCZUREK, [in:] *Migranci, migracje. O czym warto wiedzieć, by wyrobić sobie własne zdanie*, ed. H. THIOLLET, Kraków 2017, p. 182.

⁶ С. РАЙЧЕВСКИ, *България под комунистическия режим 1944–1989*, София 2016, p. 285.

⁷ *Ibidem*, p. 282.

Gencza Stoewa, kreowano postaci heroicznych obrońców ojczyzny, strzegących jej przed Bułgarami, podejmującymi próby nielegalnego opuszczenia państwa, traktowanymi jako „изменници на родината” i „врагове на народа”⁸. Dzięki podobnym, niezwykle tendencyjnym produkcjom filmowym utrwalany był w społeczeństwie obraz uciekinierów – przestępców, którzy dla własnych, partykularnych interesów nie zawahają się przed działaniem na szkodę Ludowej Republiki Bułgarii i jej mieszkańców.

Twórcy filmowi jednoznacznie negatywnie i z dezaprobatą charakteryzowali rodaków opuszczających na stałe socjalistyczną ojczyznę. Odgórnie narzucony, krytyczny stosunek do przedstawicieli przedwrześniowego aparatu polityczno-administracyjnego nie pozwalał prezentować wnikliwej charakterystyki procesu emigracji na Zachód, który rozpoczął się zaraz po przewrocie 1944 r. Obawiający się aresztowań i procesów przed sądem ludowym, dawni urzędnicy państwowi, oficerowie, funkcjonariusze policji, właściciele ziemscy i przemysłowcy sprzeciwiający się kolektywizacji rolnictwa oraz nacjonalizacji przemysłu, przedstawiani jako sprawcy działań wymierzonych w socjalistyczną Bułgarię – to naznaczeni stygmatem zdrajcy, przedstawiciele bułgarskiej emigracji⁹, których postaciami przesyczone było przede wszystkim BRL-owskie kino kryminalno-szpiegowskie. Takie dzieła filmowe jak np. *Следите оставам* (1956, reż. Petyr Wasilew, scen. Paweł Weżinow, na podstawie własnej powieści pod tym samym tytułem), *Г-н Никой* (1969, reż. Iwan Terziev, scen. Bogomił Rajnow, na podstawie własnej powieści pod tym samym tytułem), *Цитаделата отговори* (1970, reż. Genczo Genczew, scen. Rangel Ignatow), czy *Няма нищо по-хубаво от лошото време* (1970, reż. Metodi Andonow, scen. Bogomił Rajnow, na podstawie własnej powieści pod tym samym tytułem), a wreszcie, bijący rekordy popularności, serial *На всеки километър* (pierwszy sezon: 1969, drugi sezon: 1971, reż. Nedełczo Czernew, Ljubomir Szarlandziew, scen. Paweł Weżinow, Swoboda Byczwarowa, Kostadin Kjuljumow, Ewgeni Konstantinow), jednowymiarowo i schematycznie akcentowały postać emigranta – kreśląc sylwetkę niemalże „podstawowego” i najgroźniejszego wroga socjalistycznej Bułgarii, który wspólnie z agentami wywiadów państw kapitalistycznych („imperialistycznych”) prowadził działania dywersyjne na szkodę naddunajskiego państwa¹⁰. Kino włączyło się tym samym w centralnie

⁸ *Ibidem*, p. 281.

⁹ *Ibidem*, p. 291.

¹⁰ Znakomita większość powstałych w okresie BRL-u filmów kryminalnych porusza temat działań na szkodę państwa bułgarskiego, prowadzonych przez przedstawicieli obcych wywiadów, wśród których zawsze znajdują się bułgarscy emigranci (często jako dywersanci wysyłani na tereny Bułgarii).

sterowany proces utwierdzenia niechęci wobec emigrantów, działając zgodnie z zaproponowanym przez Freuda spostrzeżeniem, że zbiorowość pobudzić można wyłącznie „za sprawą przesadnie silnych bodźców. Kto pragnie na nią wywrzeć wpływ, ten nie musi starać się o logiczne odmierzenie swych argumentów – musi je tylko przedstawić w formie najjaskrawszych obrazów, musi przesadzić i stale powtarzać to samo”¹¹.

Obiektywna narracja o ucieczce i uciekinierach, którzy podejmowali decyzję o tej formie sprzeciwu wobec narzuconych reguł funkcjonowania państwa socjalistycznego, ryzykując w przypadku niepowodzenia aresztowaniem, a nawet utratą życia, w przypadku sukcesu zaś – wydanym zaocznie wyrokiem skazującym na karę więzienia oraz szykanami ze strony organów władzy państwowej, jakim poddawani byli członkowie ich rodzin i bliscy, możliwa stała się dopiero po przemianach demokratycznych, które dokonały się w Bułgarii w 1989 r.

W 1994 r. Ilian Simeonow i Christian Noczew zaprezentowali film *Граница*, zrealizowany na podstawie scenariusza napisanego wspólnie z Emilem Tonewem. Nieprzypadkowo swym tytułem obraz ten nawiązywał do produkcji Minczewa z 1954 r. Na początku lat 90. XX w. twórcy podjęli próbę rozbicia monolitycznego pomnika bułgarskiego pogranicznika – heroicznego bohatera. Na ekranach kin pojawił się niezwykle brutalny obraz młodych żołnierzy, skoszarowanych w odizolowanym od świata zewnętrznego posterunku granicznym¹², poddanych dehumanizującej indoktrynacji, w wyniku której bezrefleksyjnie (i z sukcesami) wykonują rozkaz strzelania do wszystkich, którzy podejmują próbę nielegalnego przekroczenia granicy państwowej. Kreowany dotychczas wizerunek szlachetnego strażnika bezpieczeństwa socjalistycznej ojczyzny został tym samym zastąpiony portretem zbrodniarza w mundurze, zabijającego bezbronnych.

Opuszczający socjalistyczny „raj” stali się wreszcie w obrazie Simeonowa i Noczewa niechęcanymi „да плюят кръв в пандиза”¹³, podejmującymi desperackie decyzje ofiarami – uchodźcami „zmuszonymi opuścić kraj, by uciec przed niebezpieczeństwem”¹⁴. Twórcy filmu z 1994 r. odarli z politycznego, podszyconego propagandą kostiumu szpiega, zdrajcy i dywersanta, ludzi próbujących przekroczyć południową granicę Bułgarii. W obrazie *Граница* nie byli to już antysocjalistyczni wrogowie, którzy ukrywać się mieli za doskonałym kamuflażem – za „twarzą-

¹¹ A. MBEMBE, *Polityka wrogości*, transl. U. KROPIWIEC, Kraków 2018, p. 82.

¹² Wzdłuż granicy z Grecją, Turcją i Jugosławią została znacznie poszerzona strefa przygraniczna, która sięgała 10–20 km w głąb terytorium kraju. Był to obszar o ograniczonym dostępie dla osób postronnych. С. РАЙЧЕВСКИ, *България...*, p. 284.

¹³ И. СИМЕОНОВ, Х. НОНЧЕВ, *Граница* [филм], София 1994.

¹⁴ G. SCALETTARIS, *Uchodźcy, migranci – na czym polega różnica?*, transl. M. SZCZUREK, [in:] *Migranci, migracje...*, p. 102.

-zasłoną, pozorem twarzy [...] pseudonimem – fałszywym imieniem, które służy przede wszystkim do zmylenia”, których propaganda socjalistyczna przedstawiała jako wroga niekiedy zamaskowanego, „innym razem z odkrytą twarzą, [który] jest wśród nas, [...] zdolny pojawić się znienacka w biały dzień lub ciemną nocą, i każde jego zjawienie się niesie groźbę unicestwienia naszego sposobu życia”¹⁵. Simeonow i Noczew odważyli się pokazać „zwykłych” obywateli, podejmujących próby emigracji – zabijanych u wrót demokratycznego świata przez strażników opresyjnego systemu polityczno-społecznego.

„Тук не ми интересно. И по-точно, да избягаш навреме е начин да победиш”¹⁶ – tak na pytanie o powód, dla którego podjął próbę ucieczki z kraju, odpowiedział, schwytany przez funkcjonariuszy milicji ludowej, Dinko Jankow Chadzidinew/Loris (Dejan Sławczew – Deo), bohater filmu *Бунтът на L* (2006), w reżyserii i na podstawie scenariusza Kirana Kołarowa. Dla młodego bohatera filmu (próbę ucieczki podjął w dzień wręczenia świadectwa ukończenia szkoły średniej) emigracja stała się tylko nieziszczonym marzeniem o wolności, a przejaw buntu doprowadził do niezwykle brutalnego (trwającego cztery lata) zetknięcia się z systemem socjalistycznej resocjalizacji¹⁷.

Ucieczka Lorisa to w filmie Kołarowa także działanie, mające na celu przezwycięzenie opisywanej przez Gabriela Liiceanu trwogi, jako „autentycznego lęku, wkraczającego w porządek wolności”¹⁸. Trwoga powoduje zależność wobec wywołującego ją Innego (w filmie – aparatu socjalistycznej władzy). Relacja z nim jest też niezbędna do przezwyciężenia trwogi. Jednak, dopóki:

jestem przez trwogę o władnięty, „inny” [władza] pozostaje potężny: jego władza żywi się moją trwogą. [...] przezwyciężenie trwogi potwierdza [...] wolę i wolność odważnego, a także [...] wywołuje *trwogę innego*. „Inny” [...] dochodzi do poznania trwogi, gdyż jest nie tylko tym, kto ją [...] wywołuje, ale też tym, kto daje okazję do jej przezwyciężenia¹⁹.

W efekcie tego procesu przezwyciężona przez młodego bohatera trwoga stała się trwogą Innego/władzy, którego przeraziła gwałtowność reakcji (bunt) tego, kto ważył się trwogę pokonać i odważnie dowieść swej wolności. Stopień prerażenia władzy jest wprost proporcjonalny do stosowanych wobec buntownika środków

¹⁵ А. МВЕМВЕ, *Polityka...*, p. 79.

¹⁶ К. КОЛАРОВ, *Бунтът на L* [филм], София 2006.

¹⁷ „Ако не знаеш – ще те научим!! Ако не можеш – ще ти покажем!! Ако не искаш – ще те принудим!” *Ibidem*.

¹⁸ G. LIICEANU, *O granicy*, transl. A. ZAWADZKI, Kraków 2018, p. 38.

¹⁹ *Ibidem*, p. 42.

represji, gdyż, jak udowodniał rumuński filozof, podobnie jak „trwoga przezwy-
ciężona pozwala ujawnić się odwadze, tak „trwoga innego” wyzwala *strach*: on
zastrasza, ponieważ się boi”²⁰. Próby przekraczania granic – jawny dowód lekce-
ważenia nakazów władzy, rodziły wściekłość i graniczącą z sadyzmem przemoc.

Че имаме хора успели да напуснат страната ни, имаме, но кои са те?
Неудачници и примитивни типове. Да бягат, да се махат. С такива, като тебе
гражданино случаят е друг. Талантливи наши чедра подготвени за голяма цел.
Такива като тебе, не ги даваме. Жестоки сме, но справедливи²¹.

Film Kołarowa, będący jedną z wielu prób kinowego rozliczenia okresu so-
cjalistycznego w Bułgarii oraz następującego po nim tzw. czasu transformacji,
w jednoznaczny sposób przedstawia wykładnię polityki BRL-u wobec emigran-
tów w drugiej połowie lat 80. XX w. Deklarowana przez dyrektora więzienia, do
którego trafił młody bohater filmu, troska o wykształconą, zbuntowaną młodzież
ukrywała wyrażany i przedstawiany w bułgarskim kinie od lat 50. do końca lat
80. XX w. strach władz robotniczo-chłopskiego państwa przed potencjalnym za-
grożeniem, którego upatrywano w niekontrolowanym opuszczaniu państwa przez
osoby wykształcone – przedstawicieli inteligencji. To głównie oni zostali przedsta-
wieni jako ofiary systemu, ku którym skierowane były lufy karabinów pilnujących
granic żołnierzy i siła milicyjnego aparatu represji. Twórcy kina socjalistycznego
nie odważyli się uderzyć w jeden z ideowych fundamentów państwa i ukazać ro-
botników przemysłowych oraz rolnych, pragnących uciec z robotniczo-chłopskie-
go, socjalistycznego „raju”.

Przemiany demokratyczne, które nastąpiły w Bułgarii po 1989 r., wiązały się
z otwarciem granic i teoretycznie niczym nieograniczoną możliwością weryfikacji
marzeń o dostatnim życiu poza terytorium kraju. Problem emigracji i emigran-
tów stał się jednym z ważniejszych tematów kina bułgarskiego od początku lat 90.
XX w.

W 2002 r. swą premierę miał film *Емигранти*, w reżyserii Iwajło Christo-
wa i Ludmiła Todorowa, na podstawie scenariusza autorstwa Todorowa. Jest on
opowieścią o trzech przyjaciółach, marzących o lepszej przyszłości w Argentynie,
żyjących na specyficznej wewnętrznej emigracji – niejako poza strukturami pań-
stwa (Myro – Iwan Radoew, Iwajło-Szpera – Dejan Donkow i Juri – Waleri Jorda-
now). Bułgaria to dla nich miejsce, gdzie „не можеш да умираш красиво. Щеш
да живееш – няма как”²². Do wyjazdu skłania bohaterów – podobnie jak wiele in-

²⁰ *Ibidem*, p. 43.

²¹ К. КОЛАРОВ, *Бунтът на Л.*

²² И. ХРИСТОВ, Л. ТОДОРОВ, *Емигранти* [филм], София 2002.

nych osób, przedstawionych we współczesnym kinie bułgarskim – rozpowszechniona i uniwersalna, zakorzeniona często jeszcze w XIX w. (szczególnie wśród mieszkańców państw dawnego bloku wschodniego) i wytworzona przez kulturę migracyjną, opowieść o rychłym i niechybnym awansie społecznym, dostępnym poza granicami kraju ojczystego, dzięki własnej pracy. W oparciu o tę narrację zrodził się mit wyjazdu na Zachód, którego aktywizacja następowała wprost proporcjonalnie do rosnącego bezrobocia (realnego lub wyimaginowanego), braku możliwości realizacji marzeń i nasilającego się przeświadczenia o powszechnej korupcji²³.

Według propozycji przedstawionych przez Everetta S. Lee dla procesu migracji, zgodnie z teorią *push-and-pull*, charakterystyczne są dwa czynniki – wypychający i przyciągający²⁴. Bohaterów filmu Christowa i Todorowa nie „wyganiają” z Bułgarii, charakterystyczne dla obrazów, odnoszących się do realiów socjalistycznych, sprzeciw wobec autorytaryzmu i pragnienie wolności, lecz przede wszystkim – problemy natury ekonomicznej i marzenie o lepszym, tj. dostatnim życiu. Czynnikiem przyciągającym, oprócz wiary w praworządność demokratycznego państwa, jest niczym niepodbudowane przekonanie o szerokich perspektywach, jakie otworzą się przed nimi na owianym aurą dostatku Zachodzie.

W obrazie *Емигранти* uderzała deklarowana przez jednego z bohaterów, skatologicznie uzasadniana, dostrzegana przez przyjaciół, różnica cywilizacyjna istniejąca rzekomo między „prymitywnymi” Bułgarami i „rozwiniętymi kulturowo” Europejczykami²⁵. Poczucie bycia gorszym, pochodzenia z regionu, gdzie „Европа свършва, но никога не започва”²⁶, pogłębiało kompleksy i utwierdzało postanowienie o konieczności wyjazdu, zerwania z „wypychającym” poczuciem stygmatyzującej peryferyjności.

Do obrazu bohaterów kina bułgarskiego, którzy z różnych powodów nie mogli zrealizować marzenia o emigracji i nie dane im było zweryfikować wizji bogatego oraz wolnego Zachodu, twórcy filmowi działający po roku 1989 dodali portrety postaci, którym udało się wyjechać i na własne oczy przekonać o prawdziwości emigracyjnego mitu.

²³ M. P. GARAPICH, *Czy migracja to dla Polaka awans społeczny?*, [in:] *Migranci, migracje...*, p. 188.

²⁴ A. ZWOLIŃSKI, *Historie ludzkich wędrówek*, Kraków 2013, p. 52.

²⁵ „– Омириса целия район./ – Това защото ядем лайна [...] А още в Библията е казано – по лайната ще ги познаете. Сега лайната ни миришат като на всеки българин, обаче това е временно положение. Защото сме тръгнали към Европа, а в Европа не взимат хора с мизлив лайна. Искаме ли в Европа, лайната трябва да замиришат като техните. Да миришат леко, фино”. И. ХРИСТОВ, Л. ТОДОРОВ, *Емигранти*.

²⁶ С. КОМАНДАРЕВ, *Светът е голям и спасение дебне отвсякъде* [филм], София 2008.

Autorzy takich obrazów jak np. *Писмо до Америка* (2001, reż. i scen. Iglika Trifonowa), *Светът е голям и спасение дебне отвсякъде* (2008, reż. Stefan Komandarew, scen. Stefan Komandarew, Juri Daczew, Duszan Milić, na podstawie powieści Iliji Trojanowa pod tym samym tytułem), *TILT* (2011, reż. Wiktor Czuczukow, scen. Borisław Czuczukow, Wiktor Czuczukow), *Котка в стената* (2019, reż. i scen. Mina Milewa, Wesela Kazakowa), czy *18% сиво* (2020, reż. Wiktor Czuczukow, scen. Hilary Norrish, Dolja Gawanski, Zachari Karabaszwiew, na podstawie powieści Karabaszwiewa pod tym samym tytułem), osadzali swych, udających się lub przebywających na emigracji bohaterów w wyraźnym kontekście społecznym i ekonomicznym. Decyzja o wyjeździe była determinowana nie tylko oczekiwanymi korzyściami finansowymi, ale także pragnieniem osiągnięcia innych, podstawowych wartości i celów, charakterystycznych dla emigrantów. Wśród nich na plan pierwszy, zaraz po zamożności, wysuwała się chęć uzyskania odpowiednio wysokiego statusu (zarówno ekonomicznego, jak i społecznego), autonomii (braku zależności) oraz potrzeba moralności (uczciwości i poszanowania godności)²⁷. Akcentowanie przez twórców filmowych jako prymarnych względów ekonomiczno-financeowych, którymi kierowali się portretowani w obrazach kinowych bułgarscy emigranci, na stałe uczyniło z kwestii niedoborów materialnych powszechny element „wypychający”. „Przyciągającym” stała się wiara w „amerykański sen”.

To właśnie wizja *american dream* przyciągnęła do Niemiec początku lat 90. XX w. młodych bohaterów filmu *TILT* Czuczukowa – Stasza (Jawor Bacharow), Gogo (Owanes Torosjan) i Angeła (Iwajło Dragiew). Po upadku muru berlińskiego trzech przyjaciół przedostało się do RFN z nadzieją na uczciwe zarobienie pieniędzy, dzięki którym pragnęło zrealizować marzenie o otwarciu w Sofii upragnionego lokalu z automatami do gry. Wkrótce jednak młodzi ludzie doszli do wniosku, że „тука по-умряло е от в затвора”²⁸ – przyjaciele prowadzą monotonne życie w prowincjonalnym niemieckim miasteczku, wolny czas spędzają pijąc kradziony alkohol, w domu, który dzieli z grupą podobnych sobie *gastarbeiterów*. Sportretowani przez Czuczukowa Bułgarzy zasilili szeregi niewykwalifikowanych przybyszów zza żelaznej kurtyny, którzy znaleźli zatrudnienie w sektorach gospodarki „mniej atrakcyjnych dla lokalnej siły roboczej”, praca w których charakteryzowana jest jako „DDD (*dirty, dangerous, demanding* – brudna, niebezpieczna, ciężka)”²⁹. Kopanie grobów na miejscowym cmentarzu, urozmaicane kradzieżami drobnego AGD i wizytami w piwiarni, doprowadziło sportretowanych w filmie Sa-

²⁷ A. ZWOLIŃSKI, *Historie...*, p. 52.

²⁸ В. Чучков, *TILT* [филм], София 2011.

²⁹ C. SCHMOLL, C. BEAUCHEMIN, *Czy migranci to głównie bezrobotni i osoby korzystające z łączenia rodzin?*, transl. M. SZCZUREK, [in:] *Migranci, migracje...*, p. 27.

szo, Gogo i Angęła do rozczarowującego wniosku, że „животът като цял е тъп”³⁰. Częste kontrole przedstawicieli władz lokalnych (skądinąd słusznie wytykających brak porządku w wynajmowanym przez Bułgarów domu) pogłębiały uczucie swoistej stygmatyzacji imigrantów³¹, którzy w kontaktach z mieszkańcami miasteczka nie przyznawali się do swego pochodzenia (większe zaufanie, szczególnie u kobiet, wzbudzając np. jako Włosi). Ich próby integracji były bardzo nieudolne, nie znali języka, żyli niejako obok – zarówno członków niemieckiego społeczeństwa, jak i ojczyzny, o której informacje czerpali z obrazków (nie rozumiejąc, co mówi komentator), ukazujących się na ekranie telewizora. Decyzja o powrocie do Bułgarii tylko pogłębiła frustrację, gdyż wielu z tych, którzy zostali, zdobyło, wykorzystując zawirowania związane z przemianami politycznymi w państwie (często w nieuczciwy sposób), majątek i pozycję.

Przeciwieństwem młodych, niewykwalifikowanych marzycieli – grabarzy na niemieckim cmentarzu – był Kamen (Petyr Antonow), jeden z bohaterów debiutu fabularnego Igliki Trifonowej *Писмо до Америка*³². Bułgarski imigrant w Nowym Jorku, reżyser teatralny przygotowujący nową sztukę w jednym z teatrów, człowiek realizujący swe marzenia, zafascynowany nowym miejscem, konfrontowanym z Bułgarią końca lat 90. XX w., który pomimo tego, że otaczali go ludzie, odczuwał doskwierającą mu samotność. „и съм щастлив и много уплашен, мисля, но непрекъснато разговарям с теб”³³ – Kamena dręczył brak kontaktu z najbliższymi: z pozostawionym w kraju przyjacielem Iwanem (Filip Awramow), z którym bohater „rozmawiał” za pośrednictwem przesyłanych do Bułgarii nagrań video, za ich pośrednictwem zwierając się ze swych poszukiwań tożsamości w zglobalizowanym świecie. Jak przekonywała autorka filmu, oderwanie się od własnych korzeni kulturowych nie jest możliwe. Trifonowa, apologizując w swym obrazie folklor, tj. budujący tożsamość element jednoczący, ukazała jego rolę jako ważnego (szczególnie w kontekście emigracji) składnika umacniającego tożsamość w kontakcie z innym/obcym oraz w procesie integracji ze współczesnością i nowym środowiskiem³⁴.

Samotność Kamena z filmu Trifonowej i monotonia oraz brak perspektyw młodych grabarzy sportretowanych przez Czuczkowa stały się udziałem

³⁰ В. ЧУЧКОВ, *TILT*.

³¹ U. ЕКО, *Migracje...*, p. 17.

³² Więcej o filmie vide: W. JÓŹWIAK, *Wyprawa współczesnego bohatera – casus bułgarski*, [in:] *Bezdroża komunikacji. Kontakt, porozumienie, akceptacja*, eds. M. BAER, I. LIS-WIELGOSZ, E. SZPERLIK, Poznań 2022, p. 253–262.

³³ И. ТРИФОНОВА, *Писмо до Америка* [филм], София 2001.

³⁴ И. БРАТОВА-ДАРАКЧИЕВА, *Българското игрално кино от Калин Орелът до Мисия „Лондон”*, София 2013, p. 276.

Aleksandra Georgiewa (Carlo Ljubek), bohatera *Светът е голям и спасение дебне отвсякъде* Stefana Komandarewa. Aleksander i jego rodzice zmierzili się z wszystkimi trudnościami, piętrzącymi się przed bułgarskimi emigrantami, którzy na podróż w poszukiwaniu lepszej przyszłości jako uchodźcy zdecydowali się jeszcze w czasach BRL-u (bohaterowie filmu opuścili kraj w 1983 r.). Uniknięcie pojmania (lub zastrzelenia) na granicy nie było jedynym problemem, z którym musieli się zmierzyć Wasil i Jana (Christo Mutaftchiew i Ana Papadopulu) oraz mały Saszo. Bohaterowie szybko przekonali się, że uchodźca/imigrant w kraju, do którego przybył (czasowo lub na stałe), był postrzegany jako *obcy* ze wszystkimi tego, głównie negatywnymi, konsekwencjami.

Zgodnie z koncepcją, zaproponowaną przez Norberta Eliasa i charakteryzującą relacje zachodzące pomiędzy „tutejszymi” i przybyszami (uchodźcami/imigrantami), ich napływ zawsze stanowi wyzwanie dla społeczności tubylczej – „rodzą się napięcia, gdyż trzeba „przybyszom” ustąpić miejsca, którego oni z kolei dla siebie szukają”³⁵. Członkom przedstawionej w filmie miejscowej populacji (włoskiej oraz niemieckiej) imigranci jawili się jako *obcy*, naruszający linię podziału, konstytuującą opozycję *my – oni*. Przeciwwstawiając się ustalonemu podziałowi, „występują przeciw klarowności świata”³⁶.

Bernhard Waldenfels wiązał powstanie państw narodowych z wykreowaniem politycznej definicji obcości, zgodnie z którą *obcy* to ten, kto „nie należy do własnego państwa i nie ma tej samej narodowości”³⁷. Był on identyfikowany, jak przekonywał Georg Simmel, jako osoba będąca szczególnego rodzaju elementem społeczności, do której przybyła (i wśród członków której chce pozostać), gdyż jej udział w grupie „obejmuje zarazem moment wykluczenia”³⁸.

- Господин коменданте! Ние сме бежанци от една диктатура. Не сме престъпници. Имаме права! Държите ни тук с години. Превръщате ни в затворници. Не искаме децата ни да израснат тук. Хората забравиха професиите си. Стига!
- Всички знаем, че получавате по 10 долара на човек на ден. За нас! А ги прибирате вие! Затова стоим тук с години!
- [...] Дайте ни документи!
- Искаме по-бързи процедури, по-добра храна, езикови курсове.
- Не си мислете че една демократична държава ще търпи анархия и хаос.

³⁵ Z. BAUMAN, *Socjologia*, transl. J. ŁOZIŃSKI, Poznań 1996, p. 56.

³⁶ *Ibidem*, p. 61.

³⁷ B. WALDENFELS, *Topografia obcego. Studia z fenomenologii obcego*, transl. J. SIDOREK, Warszawa 2002, p. 21.

³⁸ *Ibidem*, p. 36.

В моите правомощия е веднага да ви върна там, откъдето сте дошли. Нямаме нужда от побойници и лумпени. [...] Нещастници! Ще изгните тук!³⁹.

Rozmowa uchodźców/emigrantów, oburzonych poniżającym traktowaniem w obozie przejściowym w Trieście, z komendantem obozu (Georgi Kadurin) ujawniła stereotypy (i będące ich efektem działania dyskryminujące), które kształtowały opinie o barbarzyńskich przybyszach (*obcych*) ze wschodu i generowały strach przed ich odmiennością. Wszystko to sprawiło, że *obcy* (imigrant) był postrzegany jako wróg, a zaniepokojenie jego pojawieniem się wiązało się nieodłącznie z poczuciem zagrożenia⁴⁰.

Wieloletnia izolacja w fatalnych warunkach socjalno-bytowych obozu przejściowego, upokarzające oczekiwanie na rozpatrzenie wniosku o azyl – to ukazane w obrazie Komandarewa próby uporania się z *obcym* przez jego przedłużającą się izolację i zniechęcenie do pozostania (swoista forma unicestwienia problemu). Przerwanie tego procesu możliwe jest w filmie wyłącznie dzięki kolejnej ucieczce bohaterów: opłaceniu nielegalnego przeprowadzenia przez granicę i przedostaniu się do Niemiec.

Młody bohater filmu Komandarewa, podobnie jak Zachary, Stella i Danny (Ruszen Widinliw, Dolia Gawanski, Samuel Finci) z 18% *cuvo* Czuczkowa, to imigranci, którzy przybywając do upragnionego „zachodniego raju” ulegli – z różnym skutkiem – bardziej subtelnej formie radzenia sobie z *obcym*, procesowi przyswojenia „obiecującemu strzec obcego poprzez opracowanie go i absorpcję”⁴¹. Max Weber dostrzegał w tym typowy dla nowożytnego Zachodu dowód na myślenie wynikające z realizacji projektu dominacji w świecie. W proces przyswojenia wpisane zostały formy ześrodkowania, w których obce zawsze zostaje skupione wokół własnego – poprzez egocentryzm (wychodzący od tego, co indywidualnie własne) oraz etnocentryzm (trzymający się tego, co własne, kolektywne)⁴².

Przedstawione w obrazie Komandarewa losy Aleksandra Georgiewa ukazały klęskę procesu przyswojenia. Wraz z rodzicami dotarł on do Niemiec, gdzie okazało się, że deklaracja ojca wygłoszona u początku podróży – „за него там ще има по-добро бъдеще”⁴³, była tylko uludą. Małżeństwo Jany i Wasila się rozpadło⁴⁴,

³⁹ С. КОМАНДАРЕВ, *Светът е голям и спасение дебне отвсякъде*.

⁴⁰ В. WALDENFELS, *Топография...*, p. 44.

⁴¹ *Ibidem*, p. 48.

⁴² *Ibidem*, p. 48–49.

⁴³ С. КОМАНДАРЕВ, *Светът е голям и спасение дебне отвсякъде*.

⁴⁴ „Татко от 15 години не живееше с нас. Мама сама ме отглежда. Мама се срамуваше от себе си, провалено то семейство. Много плачеше”. *Ibidem*.

a Aleksander, wiodąc samotne i monotonne życie, zarabiał tłumaczeniem instrukcji obsługi drobnych urządzeń elektrycznych. Żyjąc niejako w zawieszeniu między nową ojczyzną a Bułgarią, o której wspomnienia wyparła amnezja – efekt wypadku samochodowego, nie potrafił zbudować swej przyszłości jako przyswojonego imigranta. Zaproponowanym przez twórców obrazu lekarstwem na emigracyjną traumę była podróż do źródeł, krainy dzieciństwa – Bułgarii, którą główny bohater odbył wraz z dziadkiem – baj Danem (Miki Manojłowić).

„Възпитаваме ги като немски граждани. Европейци”⁴⁵ – z pewną dozą zażenowania Danny, bohater obrazu *18% сиво*, tłumaczy bratu, Zacharemu, dlaczego jego synowie nie odpowiadają wujowi na wypowiedziane po bułgarsku powitanie. Zasygnalizowany przez Czuczkowa proces to specyficzny, wyrafinowany rodzaj etnocentrycznego przyswojenia (niezwykle zbliżony do wywłaszczenia) – europocentryzm. Jego cechą charakterystyczną jest założenie, że „własne w konfrontacji z obcym samo okaże się stopniowo *całością* i tym, co *powszechne*”⁴⁶. Europocentryzm wynika z przekonania, że dziedzictwo Europy jest „inkarnacją i strażnikiem prawdziwej wiary, słusznego rozumu, prawdziwego postępu, cywilizowanej ludzkości, uniwersalnego dyskursu”⁴⁷. Takie stanowisko upoważniać ma do wydawania osądów „w imieniu” cywilizacji europejskiej, której osądzający mienią się samozwańczymi rzecznikami. Mieszkańcy Bałkanów, sportretowani w filmie Bułgarzy to dla „prawdziwego” Europejczyka osoby z Europy marginalnej, która, jak dowodził Waldenfels (opierając się na pracach Hansa Georga Gadamera), „zaczynała się już w Duisburgu albo w Neu-Ulm”⁴⁸. Czuczkow pokazuje, że europejskość, szczególnie w kontekście emigracyjnym, traktowana jest jako wartość mierzalna, której może być więcej lub mniej – ten, kto nie należy do nas (nie jest uważany za stuprocentowego Europejczyka), jawi się jako barbarzyńskie zagrożenie i musi zostać poddany wykorzeniającej „europeizacji”.

Z emigracją/imigracją w ogromnym stopniu związana jest tożsamość terytorialna (jej przemiany). Według Davida M. Hummona, „zakorzenieniu codziennemu” charakterystycznemu dla osób, które w danym miejscu się urodziły, należy przeciwstawić, stające się udziałem bohaterów filmów Czuczkowa, Komandarewa, a także Iriny i Władimira (Irina Atanasowa, Angeł Genow) z obrazu *Котка в стената* (Milewej i Kazakowej) – „zakorzenienie ideologiczne”. To przywiązanie, wynikające ze świadomego wyboru, stanowi aktywną przynależność, kreowaną dzięki „świadomemu wysiłkowi danej osoby i włącza zaangażowanie w aktyw-

⁴⁵ В. Чучков, *18% сиво* [филм], София 2020.

⁴⁶ В. WALDENFELS, *Топография...*, p. 146.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 147.

⁴⁸ *Ibidem*.

ności podejmowane w celu poprawy stanu danego miejsca, zainteresowanie jego przeszłością i przyszłością oraz porównywanie go z innymi miejscami”⁴⁹.

„– Къща, това място може ли някога да ни стане дом?/ – Ще го превърнем в дом”⁵⁰ – ten fragment rozmowy dwojga bohaterów filmu Czuczkowa, Zacharego i Stelli, wyraża kwintesencję emigracji: nowe zakorzenienie wymaga od przybysza nauki nowego miejsca, dostosowania i działania na jego rzecz bez wpływania na zmianę charakteru i ducha. Bohaterowie *18% сиво* to imigranci, którzy nie biorą pod uwagę powrotu do ojczyzny, godzą się na czasem dyskryminujące przyswojenie (np. oderwane dzieci od bułgarskiej tradycji i języka). Odnaleźli się w nowych realiach, ideologicznie zakorzenili, symbolicznie podtrzymując rodzime tradycje kulturowe wyłącznie sporadycznie (z nostalgii) gotowanymi w domu bułgarskimi potrawami.

„Имах нужда от различен въздух, смяна на мястото. А идеално място няма. Винаги е по-добре там, където не сме”⁵¹ – rzeczywistość emigracyjna weryfikuje marzenia i uczy pokory, ale daje szansę znalezienia własnego miejsca na ziemi. Swój film o zasiedziałyach imigrantach reżyser Wiktor Czuczkwow scharakteryzował jako opowieść o współczesnym człowieku, który szuka odpowiedzi na pytania o powody, dla których ludzie się przemieszczają, czego brakowało im w miejscu, które opuścili i co mają nadzieję znaleźć w miejscu docelowym⁵². „– Какви мечти имахме, когато си тръгнахме от Варна./ – Всички имат някакви мечти, когато си тръгват от някъде”⁵³.

Ewenementem w emigracyjnym kinie bułgarskim jest *Котка в стената*. Film Miny Milewej i Wesely Kazakowej to ironiczno-dramatyczna i socjalno-krytyczna opowieść o życiu bułgarskich emigrantów w wieloetnicznej dzielnicy Londynu. Pod względem podejścia do problemu emigracji obraz koresponduje z rok młodszym dziełem Czuczkowa i przedstawia bułgarskie rodzeństwo, ideologicznie zakorzenione w zastanym środowisku, zintegrowane z nową społecznością, które nie cierpi z powodu tęsknoty za ojczyzną i w żadnym wypadku nie planuje do niej powrotu. Przedstawione przez reżyserki bułgarskie rodzeństwo, Irinę i Władimira, wyróżnia duma i ambicja prowadząca do bezustannej walki z brytyjską dyskryminacją socjalną. Chcąc utrzymywać się z pracy, nie godzą się na przyjmowanie zasiłku, co sprawia, że stają się antagonistami korzystających z pomocy społecznej

⁴⁹ A. BIELEWSKA, *Tożsamość narodowa jako tożsamość terytorialna w kontekście migracji*, Warszawa 2019, p. 40–41.

⁵⁰ B. ЧУЧКОВ, *18% сиво*.

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² B. ЧУЧКОВ, *18% сиво*. Как се получава цвят за щастие, bnt.bg/news/18-sivo-293736news.html [5.05.2022].

⁵³ B. ЧУЧКОВ, *18% сиво*.

Brytyjczyków, którzy zarabiających na swoje utrzymanie imigrantów traktują jak *obcych*, sugerując im, że powinni wrócić tam, skąd przybyli. Dotykająca bohaterów erozja systemu społecznego i promowanie postaw pasożytniczych, niepewność przyszłości, brak przejrzystości reguł zatrudnienia i poszukiwania pracy, agresja, cechująca kontakty międzyludzkie, okazują się nie mieć tożsamości narodowej⁵⁴ ani kulturowej i charakteryzować zarówno „България”⁵⁵, jak i portretowane w filmie Zjednoczone Królestwo.

Temat emigracji w kinie bułgarskim, negatywnie modyfikowany ideologicznie i propagandowo w okresie BRL-u oraz obiektywizowany w obrazach powstałych po 1989 r., stał się jednym z najważniejszych problemów poruszanych przez twórców filmowych. Korespondując z dziełami analizującymi sytuację wewnętrzną kraju na przestrzeni lat, stał się częścią dyskursu, dotyczącego przemian zachodzących w społeczeństwie bułgarskim od 1944 r. do czasów współczesnych. Konfrontacja marzeń o dostatnim życiu na Zachodzie z problemami, z jakimi musi borykać się Bułgar, który podjął próbę budowania swej przyszłości w nowym, często niechętnym przybyłom społeczeństwie, to obraz losów poddawanego procesowi przyswojenia *obcego*. Takie filmy, jak np. *Писмо до Америка* Igliki Trifonowej, *TILT* Wiktora Czuczkowa czy *Светът е голям и спасение дебне отвсякъде* Stefana Komandarewa, są opowieściami o samotności, której często towarzyszy poszukiwanie tożsamości i poczucie odrzucenia. Inne światło na kwestię życia Bułgarów poza granicami kraju rzucili twórcy obrazów *18% сиво* i *Котка в стената*. Autorzy dzieł powstałych w drugiej dekadzie XXI w. ukazali nowatorskie ujęcie problemu migracji. Przedstawieni w filmach bohaterowie to ludzie o nowej tożsamości terytorialnej, którzy odnaleźli dla siebie miejsce w nowej rzeczywistości i – co więcej – starali się walczyć z zastanym systemem o swoje prawa.

Kino odnoszące się do problemów, związanych z losami bułgarskich emigrantów i ich życiem poza granicami kraju, jest szczególnie istotne w kontekście dotykającego współczesną Bułgarię problemu migracyjnego, który sprawia, że uchodźcy szukający schronienia w naddunajskim państwie doświadczają ze strony Bułgarów zachowań, z którymi wcześniej borykali się oni sami, przybywając do Europy Zachodniej. Jedną z pierwszych prób przedstawienia tego nowego zderzenia, zachodzącego pomiędzy *swoim* i *obcym*, jest obraz *Српак* z 2020 r., w reżyserii i na podstawie scenariusza Iwajło Christowa.

⁵⁴ А. МАРТОНОВА, *Иронично-абсурдният чар на „Котка в стената“*, artstudies.bg/platforma/иронично-абсурдният-чар-на-котка-в-ст [30.04.2022].

⁵⁵ В. ЧУЧКОВ, *18% сиво*.

Bibliografia

Źródła (filmografia)

- АНДОНОВ М., *Няма нищо по-хубаво от лошото време* [филм], София 1970.
ВАСИЛЕВ П., *Следите остават* [филм], София 1956.
ГЕНЧЕВ Г., *Цитаделата отговори* [филм], София 1970.
КОЛАРОВ К., *Бунтът на Л* [филм], София 2006.
КОМАНДАРЕВ С., *Светът е голям и спасение дебне отвсякъде* [филм], София 2008.
МИЛЕВА М., КАЗАКОВА В., *Котка в стената* [филм], София 2019.
СИМЕОНОВ И., НОЧЕВ Х., *Граница* [филм], София 1994.
ТЕРЗИЕВ И., *Г-н Никой* [филм], София 1969.
ТРИФОНОВА И., *Писмо до Америка* [филм], София 2001.
ХРИСТОВ И., ТОДОРОВ Л., *Емигранти* [филм], София 2002.
ХРИСТОВ И., *Страх* [филм], София 2020.
ЧЕРНЕВ Н., ШАРЛАНДЖИЕВ Л., *На всеки километър* [сериен филм], София 1969, 1971.
ЧУЧКОВ В., *TILT* [филм], София 2011.
ЧУЧКОВ В., *18% сиво* [филм], София 2020.

Opracowania

- BAUMAN Z., *Socjologia*, transl. J. ŁOZIŃSKI, Poznań 1996.
BIELEWSKA A., *Tożsamość narodowa jako tożsamość terytorialna w kontekście migracji*, Warszawa 2019.
ECO U., *Migracje i nietolerancja*, transl. K. ŻABOKLIICKI, Warszawa 2019.
GARAPICH M. P., *Czy migracja to dla Polaka awans społeczny?*, [in:] *Migranci, migracje. O czym warto wiedzieć, by wyrobić sobie własne zdanie*, ed. H. THIOULET, Kraków 2017, p. 187–192.
GEMENNE F., *Migracje – szansa czy zagrożenie?*, transl. M. SZCZUREK, [in:] *Migranci, migracje. O czym warto wiedzieć, by wyrobić sobie własne zdanie*, ed. H. THIOULET, Kraków 2017, p. 181–183.
JÓŹWIAK W., *Wyprawa współczesnego bohatera – casus bułgarski*, [in:] *Bezdroża komunikacji. Kontakt, porozumienie, akceptacja*, eds. M. BAER, I. LIS-WIELGOSZ, E. SZPERLIK, Poznań 2022, p. 253–262.
LIICEANU G., *O granicy*, transl. A. ZAWADZKI, Kraków 2018.
MBEMBE A., *Polityka wrogości*, transl. U. KROPIWIEC, Kraków 2018.
SCALETARIS G., *Uchodźcy, migranci – na czym polega różnica?*, transl. M. SZCZUREK, [in:] *Migranci, migracje. O czym warto wiedzieć, by wyrobić sobie własne zdanie*, ed. H. THIOULET, Kraków 2017, p. 102–105.
SCHMOLL C., BEAUCHEMIN C., *Czy migranci to głównie bezrobotni i osoby korzystające z łączenia rodzin?*, transl. M. SZCZUREK, [in:] *Migranci, migracje. O czym warto wiedzieć, by wyrobić sobie własne zdanie*, ed. H. THIOULET, Kraków 2017, p. 26–28.
Słownik Języka Polskiego PWN, ed. M. SZYMCZAK, Warszawa 1999.
WALDENFELS B., *Topografia obcego. Studia z fenomenologii obcego*, transl. J. SIDOREK, Warszawa 2002.
ZWOLIŃSKI A., *Historie ludzkich wędrówek*, Kraków 2013.

- БРАТОВА-ДАРАКЧИЕВА И., *Българското игрално кино от Калин Орелът до Мисия „Лондон“*, София 2013.
- МАРТОНОВА А., *Иронично-абсурдният чар на „Котка в стената“*, artstudies.bg/platforma/иронично-абсурдният-чар-на-котка-в-ст [30.04.2022].
- РАЙЧЕВСКИ С., *България под комунистическия режим 1944–1989*, София 2016.
- ЧУЧКОВ В., *18% сиво. Как се получава цвят за щастие*, bnt.bg/news/18-sivo-293736news.html [5.05.2022].

Dr hab. Wojciech Jóźwiak prof. UAM

<http://orcid.org/0000-0001-8433-0135>
Adam Mickiewicz University Poznań
Faculty of Polish and Classical Philology
Institute of Slavic Philology
ul. Fredry 10
61-701 Poznań, Polska/Poland
wojj@amu.edu.pl

