

DOI: 10.31648/pw.10879

WOJCIECH JÓŹWIAK

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8433-0135>

Adam Mickiewicz University Poznań

WALKA PARTYZANCKA Z „MONARCHO-FASZYSTOWSKIM REŻIMEM” W FILMOWEJ INTERPRETACJI OKRESU BRL-U

The guerilla fight against the “monarcho-fascist regime” in the film interpretation of the BPR period

ABSTRACT: The politically pressured narrative of the partisan fights from June 1941 to September 1944 became one of the ideological foundations of the Bulgarian People’s Republic. Creating and consolidating the imposed picture of events was an extremely one-sided and manipulated interpretation of the civil war in Bulgaria in the first half of the 1940s. Its film and literary performance contributed significantly to the creation of a barrier, described by Pierre Sorlin, separating the recipients (viewers/readers) seduced by a one-sided narrative from the historical truth.

KEYWORDS: Bulgarian film, socialist culture, propaganda, anti-fascist cinema

Przewrót polityczny, który nastąpił w Bułgarii we wrześniu 1944 r., doprowadził do niezwykle radykalnych zmian w kraju obejmujących wszystkie obszary funkcjonowania państwa i życia codziennego jego obywateli. Nowa władza stanęła wobec konieczności wskazania i ugruntowania wśród społeczeństwa legitymizujących jej działania wydarzenia z przeszłości, stworzenia nowego mitu fundacyjnego, który zostałby wykreowany jako fundament budowy Bułgarskiej Republiki Ludowej powstałej w kontrze do Carstwa Bułgarskiego, programowo i jednoznacznie skazanego na polityczno-historyczne potępienie.

Jedną z konsekwencji tak wyznaczonych celów było, wydane wkrótce po nacjonalizacji przemysłu filmowego w 1948 r., polecenie Komitetu Nauki Sztuki i Kultury, aby w ciągu roku zrealizować trzy filmy ukazujące heroiczną walkę narodu bułgarskiego przeciw obcemu panowaniu oraz faszystowskiemu, a szczególnie ogólnonarodowe działania zmierzające do budowy socjalizmu (Grozev 2011, 338-339). Tym samym wraz z powstałym na polityczne zamówienie w 1950 r. obrazem *Трѣвога* (reż. Zachari Żandow, scen. Orlin Wasilew i Angeł Wagenstein) w kinie bułgarskim pojawił nowy gatunek – film historyczno-rewolucyjny oraz tematyka antyfaszystowska. W okresie od 1950 do 1989 r. powstało ponad 70 produkcji

kinowych i telewizyjnych (w tym seriali), które reprezentowały niezwykle mocno wspierany przez centralne władze partyjno-państwowe nurt antyfaszystowski. Jego definicja jest dość nieostra, zakorzeniony tematycznie w nieodległej przeszłości Bułgarii obejmuje najczęściej swym początkiem wydarzenia osadzone w 1941 r.¹ – początek zbrojnych antyrządowych wystąpień komunistycznych w Bułgarii, lecz może się również odwoływać do chłopskiego buntu z 1923 r. czy procesów politycznych początku lat 30. XX w. Jednoznacznie jednak wyczerpuje się wraz z opowieściami o wydarzeniach związanych z przewrotem politycznym 1944 r. Pomimo tego, że za kino wojenne w kinematografii bułgarskiej, reprezentowane przez bardzo nieliczne produkcje², uważane są wyłącznie obrazy ukazujące wydarzenia związane z działaniami militarnymi rozgrywającymi się od września 1944 do maja 1945 (udział wojsk bułgarskich w walkach z Niemcami na froncie serbskim i węgierskim), to z całą pewnością należy zauważyć, iż także wśród filmów antyfaszystowskich z całą pewnością można wyróżnić dzieła odnoszące się do rozgrywających się przed 1944 r. na terenie Bułgarii wydarzeń wojennych – wojny domowej toczzonej pomiędzy siłami wspieranymi przez Bułgarską Partię Komunistyczną a bułgarskimi jednostkami policji, żandarmerii i wojska.

Współczesna historiografia bułgarska dowodzi prawdziwego charakteru realizowanych na polecenie Moskwy i zmierzających do całkowitej sowietyzacji kraju działań antypaństwowych BKP (Sharlanov 2009, 96), której formacje od 1941 r. prowadziły walkę z władzą państwową, deprecjonującą określaną jako „monarcho-faszystowską”. Jak dowodzi m.in. bułgarski historyk D. Szarłanow, sprzeciw ten miał charakter przede wszystkim terrorystyczny i wyrażał się w przeprowadzanych akcjach dywersyjnych, sabotażowych, zabójstwach, grabieżach oraz zastraszaniu obywateli i w żaden sposób nie można mu przypisać charakteru ruchu partyzanckiego, który (wzorem europejskich państw okupowanych) powstałby w celu ochrony interesów narodowych. Zbrojny opór miał przede wszystkim wyraźnie zideologizowane cechy klasowe i skierowany był przeciwko narodowym interesom własnego państwa, przy czym buntownicy działali pod rozkazami państwa obcego (Sharlanov 2009, 110). Współczesne badania dowodzą niewielkiej liczebności grup, rekrutujących się spośród członków Bułgarskiej Partii Komunistycznej oraz Związku Młodzieży Robotniczej (PMC – Работнически младежки съюз), których

¹ Przystąpienie Bułgarii do państw Osi w marcu 1941 r., a przede wszystkim agresja Niemiec na ZSRR w czerwcu tego samego roku.

² To zaledwie pięć obrazów – komedia *Тримата от запаса* (1972, reż. Zako Cheskija, scen. Paweł Weżinow), *Зарево над Драва* (1973, reż. Zako Cheskija, scen. Paweł Weżinow, Rangel Ignatow), *Войникът от обоза братушка* (1975, koprodukcja z ZSRR, reż. Igor Dobroljubow, scen. Sławczo Dudow, Aleksiej Leontiew, Atanas Cenew), *Войници на свободата* (1977, koprodukcja z ZSRR, Czechosłowacją, NRD, Polską i Rumunią, reż. Jurij Ozerow, scen. ze strony bułgarskiej Dimityr Metodiew, Atanas Semerdżiew), *Прилив на нежност* (1983, reż. Kosta Bikow, scen. Rudenko Jordnow).

działania nie znalazły szerokiego poparcia wśród społeczeństwa, wzbudzały strach i wprowadzały niepokój wśród ludności (Sharlanov 2009, 101).

Według H. Arendt dla pozyskania szerokich mas społecznych w totalitaryzmie konieczna jest odpowiednio skonstruowana linia narracyjna (Arendt 1993, 389), która może być rozpowszechniana i utrwalana dzięki opanowaniu źródła informacji publicznej. Dla władz polityczno-państwowych BRL-u właściwe przedstawienie antyrządowych działań okresu pierwszej połowy lat 40. XX w., jako świadomego, powszechnego zrywu uciemżonego przez kapitalistyczne faszystowskie państwo narodu, stało się kluczowe dla historycznej legitymizacji. Sterowane centralnie mechanizmy zmierzające do zdobycia i podporządkowania społeczeństwa, narzucenia mu określonych postaw, przekonań oraz zachowań w stosunku do spraw publicznych czy wartości politycznych i moralnych (Sztumski 1990, 30) miały za zadanie skłonić do oczekiwanych przez państwo, wykonywanych odruchowo działań oraz „pobudzenia aktywnej i mitycznej wiary” (Jarecka 2008, 45) w słuszość i niepodważalność wdrukowanych poglądów.

Propagandowe narzędzia były jednymi z najważniejszych czynników w procesie socjalistycznej standaryzacji i unifikacji kulturowej, w której fundamenty wmurowane zostały głoszone przez Georgiego Dymitrowa w 1945 r. „bohaterstwo [...] partyzantów, partyzantek i konspiratorów w walce z faszyzmem” (Dymitrow 1979, 70) oraz podkreślana przez Todora Żiwkova w 1958 „walka i bohaterska praca na rzecz zwycięstwa socjalizmu” (Żiwkow 1979, 84). Kierowane do twórców kultury i literatury bułgarskiej polityczne programy wyrażane przez najwyższych przywódców partyjno-państwowych ściśle wiązały się z postulowaną w latach 30. XX w. przez Georgiego Bakałowa koniecznością „uszycia [...] nowego kostiumu” (Bakałow 1979, 108), kreacji artystyczno-literackiego bohatera „nowych czasów [...] procesu wiosennego przebudzenia” (Bakałow 1979, 109) i oczywiście, w kontekście utworów odnoszących się do walki o obalenie rządu i procesu „wyzwalania” kraju konieczne stało się zaakcentowanie wdzięczności wobec Armii Czerwonej i braterstwa z ZSRR³.

Antyfaszystowska tematyka historyczno-rewolucyjnego kina bułgarskiego, niezależnie od różnego stopnia nacisku ideologicznego, jaki wywierano na twórców filmowych, traktowana była jako najważniejsza i podlegająca szczególnej trosce najwyższych władz BRL-u. Jeszcze w 1983 r. w czasopiśmie „Филмови новини” krytyk filmowy A. Koen dowodził jej fundamentalnego znaczenia dla powstania i rozwoju bułgarskiej, socjalistycznej sztuki filmowej – „[...] тя е най-съкровената, органична и трайна, [...]стожер на българското кино” (Koen 1983, 3). Ciągłe aktualne były wezwania do poszukiwań w nieodległej gloryfikowanej wojennej

³ „Oczyszczając bułgarskie powietrze z miazmatów wielkobułgarskiego szowinizmu [...] wychowywać w duchu jedności słowiańskiej i międzynarodowej solidarności oraz wiecznej przyjaźni z naszym wyzwolicielem, wielkim narodem radzieckim” (Dymitrow 1979, 70).

(rewolucyjnej) przeszłości pożądaných idei oraz wartości estetyczno-moralnych. Pomimo upływu 60 lat centralnie narzucona i sterowana interpretacja wydarzeń z pierwszej połowy lat 40 XX w. nie uległa najmniejszej zmianie.

[...] Ето вече 60 години, откакто нашият народ започна с оръжие в ръка своята борба срещу фашизма и стария експлоататорски строй. Тази борба отдавна приключи победоносно, за да открие пътя на социализма. Но чрез изкуството [...] тя [...] ще продължава, превръщайки се в историческата памет за героичния път на революцията и нейните герои, в източник на вдъхновение и уроци за по-нататъшното ни движение към върховете на социализма и комунизма, за възпитанието на днешните и утрешните поколения. Революцията и занаятът остава за българското кино първата и най-съкровена тема (Koen 1983, 3).

Francuski historyk i krytyk filmowy P. Solin przekonywał w rozmowie z T. Bartą, że sterowanie politycznie zideologizowaną pamięcią wspólną opiera się na „kilku stale przywoływanych zdarzeniach, które pomagają ludziom określić swoje miejsce we własnym kraju” (Sorlin 2008, 282). W kontekście bułgarskim to w sposób oczywisty poddane propagandowej wykładni obrazy antyfaszystowskiego sprzeciwu, które interpretowane na ekranie filmowym, w przytłaczającej większości zgodnie z ideologicznymi zaleceniami odegrały fundamentalną rolę w uformowaniu wspólnej wizji nieodległej przeszłości, a przez jej pryzmat również i współczesności. W efekcie wspomaganego przez kulturę i sztukę procesu, owocującego postrzeganiem własnej przeszłości jako sekwencji wyjętych z dzieł filmowych obrazów kreujących niemal niemożliwą do pokonania przeszkodę, za którą „trudno dostrzec zdarzenia w weryfikowalnych kategoriach historycznych” (Sorlin 2008, 283), doszło w przeważającej większości społeczeństwa bułgarskiego do wytworzenia oczekiwanych przez państwo zachowań i opisywanego przez U. Jarecką powstania niezachwianej wiary w słuszność narzucanych poglądów. W wydatny sposób przyczyniła się do tego także opisana przez S. Kracauera, wykorzystywana przez propagandę, hipnotyczna cecha obrazu kinowego, dzięki której ulegają osłabieniu zdolności krytyczne odbiorcy podatnego tym samym na sugestie „atakujące bez przeszkód jego umysł” (Kracauer 2008, 195). Wzniesiona bariera poznawcza jest tworem na wskroś ideologicznym wywierającym wpływ na zarówno pisane, jak i zekranizowane interpretacje historii.

Bułgarskie kino antyfaszystowskie można podzielić na dwie grupy tematyczne. Pierwsza obejmowała obrazy ukazujące więzienne losy pojmanych komunistów – przeciwników rządu⁴, druga zaś to filmy przedstawiające walki zbrojne okresu 1941-1944, tj. działania grup miejskich (np. *А бяхме млади*, 1960, reż. Binka

⁴ Np. *Пленено ято* (1962, reż. Duczo Mundrow, scen. Emil Manow); *Веригата* (1964, reż. Ljubomir Szarlándziew, scen. Angel Wagenstein); *Вула* (1965, reż. i scen. Nikola Korabow) czy *Последната дума* (1973, reż. i scen. Binka Żeljazkowa).

Żeljazkowa, scen. Christo Ganew, czy *Черните ангели*, 1970, reż. i scen. Wyło Radew, a także epizody pierwszego sezonu serialu *На всеки километър*, 1969, reż. Nedelczo Czernew i Ljubomir Szarlandżiew, scen. Paweł Weżinow, Swoboda Byczwarowa, Konstantin Kjuljumow, Ewgeni Konstantinow) oraz boje i codzienne życie członków oddziałów o charakterze partyzanckim (np. *Командирът на отряда*, 1959, reż. Duczo Mundrow, scen. Welczo Czankow; *Осмият*, 1969, reż. Zako Cheskija, scen. Todor Monow, Petyr Christow-Wedrin; *Не се обръщай назад*, 1970, reż. Ljudmił Kirkow, scen. Boris Popow, Michaił Kirkow, Atanas Cenew; *Четиримата от вагона*, 1971, reż. Atanas Trajkow, scen. Weselina Manafowa i Krystan Krystanow; *Бялата одисея*, 1972, reż. Wasił Mirczew, scen. Rangel Ignatow; *...и дойде денят*, 1973, reż. Georgi Djulgerow, scen. Wasił Akiow lub *Бой последен*, 1976, reż. Zako Cheskija, scen. Nikoła Rusew, Swoboda Byczwarowa, Zako Cheskija). Scenariusze antyfaszystowskiego kina historyczno-rewolucyjnego to często adaptacje, głównie tekstów pamiętnikarskich autorstwa uczestników zbrojnych wydarzeń – *Боят настана. Случки из моя живот* Stoju Nedelczewa-Czoczoołu (*Осмият*), *В името на народа* Mitki Grybczewej (*Черните ангели*) czy *Умираха безсмъртни* Weselina Andreewa (*Бой последен*).

Według zaproponowanej przez C. Schmitta definicji wojna to zbrojna walka między zorganizowanymi politycznie formacjami, zaś wojna domowa „zbrojna walka w łonie zorganizowanej formacji” (Schmitt 2012, 261) – gdy wewnątrz państwa krystalizują się ugrupowania, których relacje wzajemne opierają się na kryteriach przyjaciela i wroga. Gdy kryteria te mają, jak w przypadku Bułgarii, charakter polityczny cechują się największą intensywnością (Schmitt 2012, 257) i tym samym ich podbudowany propagandowo obraz był w artystyczno-kulturowej interpretacji BRL-u najbardziej wyrazisty i bezkompromisowy.

Działania zbrojne ukazywane przez bułgarskich twórców kina antyfaszystowskiego w pełni wpisują się w ramy definicji dramatu wojennego, w którym wojna to „heroiczny zryw narodu, protest szlachetnych jednostek przeciwko złu, które urzeczywistnia się w najeźdźcy lub ideologii” (Wojnicka | Katafiasz 2008, 375). W BRL-owskich obrazach to opowieści o bohaterach (partyzantach i miejskich dywersantach/terrorystach), na których losy wpłynęła walka z ideologicznym przeciwnikiem pozostającym na służbie „monarcho-faszystowskiego” rządu (głównie funkcjonariuszami policji i żandarmerii, rzadziej wojska) – interpretowana jako okupant armia niemiecka i jej żołnierze pozostają jedynie nieuczestniczącym w wydarzeniach tłem. Ważny element stanowili również cywile, mimowolnie bądź świadomie wpłątani w rzeczywistość walki zbrojnej (jako ofiary represji sił rządowych lub współpracownicy jednej bądź drugiej strony konfliktu).

Ukazywany na ekranie kinowym (także w literaturze) bohater Bakałowskiego wiosennego przebudzenia to m.in. charakteryzowany przez bułgarską badaczkę kina I. Bratoewą-Darakcziewą komunistyczny żołnierz cichego frontu – przyszły twórca nowej rzeczywistości, tworzonej od 1944 r., ale także Ofiara, Męczennik

bądź Święty komunistycznej utopii (Bratoeva-Darakchieva 2013, 84). W odróżnieniu od uważanej za wzorcową narracji radzieckiej bułgarski bohater działa niemal samotnie lub wraz z niewielkim oddziałem, jest wprawdzie częścią, jak deklaruje „велика пролетарска армия” (Radev 1970) lub „Народоосвободителна въстаническа армия” (Heskia 1976), organizacji opartej na tradycji (bardzo nieodległej i sięgającej do antytureckiego ruchu hajduckiego połowy XIX w.), musztrze i rozkazach oraz posiadającej strukturę hierarchiczną (Żygulski 1973, 86), która jednak urzeczywistnia się w postaci niezwykle nielicznych oddziałów, które nie są w stanie stanąć do równej walki z przeciwnikiem. Filmowy bohater działa niemal w pojedynkę lub w ramach nielicznej grupy, a jego sukcesy zależą od indywidualnych zdolności i relacji z najbliższymi towarzyszami. Działa w ukryciu, w możliwie jak najpełniejszej konspiracji, przeprowadzając ataki z ukrycia, strzelając wrogowi w plecy, wykonując szybko wyroki wydawane rzekomo w imię narodu, wygłaszając przed strzałem formułkę „В името на народа сте осъдени на смърт” (Radev 1970). Jednak przede wszystkim niepodważalnie wierzy w komunistyczną utopię, za której zwycięstwo jest gotów złożyć w ofierze swe życie. To wojownik partii walczący dla niej i w jej imię (Bratoeva-Darakchieva 2013, 85).

„Ние не сме убийци. Ние сме народни партизани. Вдигнахме оръжие за доброто на такива сиромаси като вие” (Heskia 1976), „народът трябва да ни чувства като сила, като власт, като справедливостта” (Heskia 1976) – często posilając się materiałem literackim, twórcy filmowi uzupełnili lukę powstałą w wyniku ideologicznej, negatywnej weryfikacji godnych naśladowania bohaterów z przeszłości. Kreacja wojownika z „фашистката разбойническата власт” (Heskia 1976) odpowiadała na istniejącą w społeczeństwie, charakteryzowaną przez J. Campbella, potrzebę bohatera, który dostarczy zbiorowości określonych porządkujących obrazów, które mają za zadanie scalić „wszelkie możliwe tendencje do podziałów, wiązać je razem w określonym celu” (Campbell 2009, 153). Propagandowo konstruowany bohater i jego losy dostarczały obiorcy pożądany wspólny cel, miały za zadanie jednoczyć do wspólnego, właściwie nakierowanego działania.

Młodzi członkowie grupy „remistów” („PMC – ремсисти”) z obrazu *А бяхме млади*, Panter, Katina, Iskra, Raceto, Andro i Grafa⁵, bohaterowie filmu *Черните ангели*, Ósmy⁶ i członkowie jego oddziału z *Осмият* czy partyzanci z *Бой последен* oraz ... *и дойде денят*, a wreszcie specyficzni zawodowi rewolucjoniści Nikoła Dejanow i Mitko Bombata⁷ z serialu *На всеки километър* to zakorzeniane w świadomości odbiorcy wzorce przeniesionych do przestrzeni komunistycznego *sacrum* heroicznych bojowników. W swych dziełach twórcy partyzancko-dywer-

⁵ W ich role wcielili się: Stefan Danailow, Doroteja Tonczewa, Wioleta Gindewa, Dobrinka Stankowa, Josif Syrczadźiew, Marin Mladenow.

⁶ Georgi Georgiew-Gec.

⁷ Stefan Danailow i Grigor Waczkow.

syjnego nurtu kina antyfaszystowskiego utwierdzali posagową charakterystykę bojowników o nowy ład polityczno-społeczny.

„Се борим защото нещо обичаме и нещо мразим” (Zheliashkova 1960) – przedstawiany jako wcielenie narodowego (robotniczo-chłopskiego) ducha, bułgarski partyzant/dywersant reprezentuje najbardziej pozytywne cechy ludzkie ujawniane dzięki wojnie w obliczu śmiertelnego niebezpieczeństwa, zagrożenia, czasem ujawnia także „cywilny” odruch słabości i zawahania, gdy np. strach paraliżuje go wobec konieczności zastrzelenia „wroga narodu” (*Черните ангели*), jednak traktuje ten odruch jako niedopuszczalny – prymarne jest przezwyciężenie naturalnego strachu, męstwo, odwaga, poświęcenie, a przede wszystkim wierność idei, której służy. Ukazani na ekranie kinowym bułgarscy partyzanci/dywersanci to, według charakterystyki typów bohaterów filmowych zaproponowanej przez K. Żygulskiego, wariant idealizujący bohatera-żołnierza, w którym „bohaterstwo przejawia się w zdolności do poświęceń w imię nie tylko ogólnych celów wojny i spraw, lecz także poświęcenia dla przyjaźni. [...] bohater działający w grupie i [...] sytuacje wojenne dają okazję do zademonstrowania [...] przyjaźni w obliczu niebezpieczeństw” (Żygulski 1973, 87). Nie jest to jednak, jak ją charakteryzował Żygulski, wyłącznie „męska przyjaźń”. Oddziały partyzancko-dywersyjne są koedukacyjne, co sprawia, że podejmowane decyzje mają również charakter wyborów dokonywanych wbrew rodzącym się uczuciom. Na przełomie lat 60. i 70. XX w. w nurcie kina antyfaszystowskiego pojawiły się obrazy (*Осмият* oraz *Черните ангели*) adresowane do masowego widza, do młodego pokolenia odbiorców, w których kwestie ideologiczne zostały nieznacznie zakamuflowane, a na plan pierwszy ich reżyserzy – Zako Cheskija oraz Wyło Radew wysunęli elementy kina przygodowego; wprowadzone zostały także wątki komediowe. Cieszące się niesłabnącą popularnością obrazy ukazywały młodych bohaterów na progu dorosłości w obliczu wyborów decydujących o życiu i śmierci zarówno własnej, jak i osób uważanych za przeciwników, ale także i postronnych. Szczególnie film *Черните ангели* pokazywał graniczącą z lekkomyślnością młodzieńczą odwagę, brak wyobraźni i świadomości konsekwencji swych czynów.

Tym, co łączyło wszystkich bohaterów partyzancko/dywersyjnego kina bułgarskiego, jest świadomość uczestnictwa w czymś wyjątkowym, w swoistym procesie przemiany dokonującym się dzięki wojennemu misterium umożliwiającemu całkowitą odmianę i naprawę świata. Powstałe od lat 50. do końca 80. XX w. dzieła dowodziły, że – jak przekonywał L. Stomma – „każda wielka wojna oznacza wykuwanie się nowego. Jest rewolucją. Po niej nic nie będzie już takie jak wcześniej” (Stomma 2014, 210), a cierpienia i poświęcenia walczących staną się fundamentem nowego, lepszego świata – komunistycznego raju.

Walka dla idei oczywiście usprawiedliwia odbieranie życia, w obrazach filmowych dokonywane nie tylko w potyczkach, lecz także niehonorowo – z ukrycia czy strzałem w plecy. To swoista godność żołnierskiego zabijania to połączenie

tradycji rycerskiej, rytualno-religijnej bądź myśliwskiej – żołnierz na polu chwały staje się „istotą uwolnioną od obowiązujących gorsetów moralnych, wartości i przykazań” (Stomma 2014, 170), uwolnioną od dylematu winy lub niewinności. Jedynym autorytetem jest wydany przez partię rozkaz i działający w jej imieniu rozkazodawca.

Ще ги избием всичките до един. Като кучета. От полковник [...] до стражар в селото. Делото за което загина Вената [...] е делото на нашата партия, на нея ни служим преди всичко. Затова ние трябва да продължаваме това тяхно дело и да накажем убийците [...] ние сме дошли тука да умираме, а не само да живеем (Heskia 1969).

Antagonistą filmowego partyzanta/dywersanta jest policjant, żandarm, żołnierz, urzędnik państwa bułgarskiego – „фашистката разбойническата власт” (Heskia 1976). Przedstawiany według schematu, który można odnieść do zaproponowanej przez Schmitta definicji, zgodnie z którą wróg to walcząca lub co najmniej gotowa do walki zorganizowana grupa ludzi, stojąca na drodze innej, podobnie zorganizowanej grupy. Nie jest konkurentem ani przeciwnikiem w sensie ogólnym, powinien mieć charakter wyłącznie publiczny (Schmitt 2012, 256), jednak w obrazach filmowych nierzadko ujawnia się też nienawiść osobista czy wręcz chęć zemsty za krzywdy wyrządzone najbliższym przez konkretne osoby.

Dzieła o tematyce antyfaszystowskiej stały się niezwykle istotnym elementem oficjalnej „propagandy okrucieństw” (Jarecka 2008, 201) – obrazy podkreślające dramatyczne wydarzenia, okrucieństwo w drobnych szczegółach (np. tortura w postaci podpalenia przez policyjnych oprawców dłoni bohatera obrazu *А бяхме млади*) – nie jest konieczna cała prawda, istotne są drobiazgi, pozwalające stworzyć emocjonalne odniesienia. Pozwala to wywołać strach i przerażenie wśród widzów oraz przekonanie, że „skoro wróg to «bestia», a nie człowiek, można go traktować jak wściekłego i agresywnego zwierza, a zatem – śmiało można zabijać” (Jarecka 2008, 201). Efektem jest dehumanizacja czy nawet demonizacja wroga. Obrazy ukazujące policjantów bezczeszczących nagie zwłoki zabitej kobiety (symulujących akt seksualny i uwieczniających się z nimi na zdjęciu niczym z trofeum) (Diulgerov 1973) lub spalenie żywcem chłopca, który nie chciał wskazać kryjówek ukrywających się w górach partyzantów (Heskia 1976) to tylko przykłady, jakimi posłużyli się twórcy kina opisującego zmagania partyzancko-dywersyjne, aby podkreślić niesłychane okrucieństwo wroga. To niezwykle skuteczny zabieg, który pozwala odsunąć na plan dalszy dość abstrakcyjne dla widza różnice ideologiczne i zaakcentować bestialstwo wroga (tym samym carskiej władzy), jego stosunek do przeciwnika oraz członków społeczeństwa. Ten sposób monochromatycznej charakterystyki czynił z antagonisty bestię niegodną należnego człowiekowi szacunku. Obrazy uzasadniały znikomą wartość życia antagonisty (to także jeden

ze sposobów uzasadnienia działania powojennych sądów ludowych), usprawiedliwiały pozbawianie go życia, w każdy możliwy sposób. „Никакви отстъпки, никаква милост” (Diulgerov 1973) – zlikwidowanie wstrętnego, szkodliwego i przede wszystkim groźnego istnienia, okrutnego żołdaka w służbie wrogich sił. Wroga należy pokonać siłą, sprytem, lepszą sprawnością fizyczną oraz podstępem, niemożliwa jest jakakolwiek forma współpracy z nim – celem walki jest wyłącznie jego ostateczne zlikwidowanie – pełne zwycięstwo. Obowiązuje zasada: im bardziej idealizowany bohater, tym bardziej negatywny obraz antagonisty.

Bułgarscy twórcy podkreślają kontrast młodości, ideowości, niewinności, odwagi i prawości młodych partyzantów/dywersantów i okrucieństwa, wyrachowania, moralnego zepsucia oficerów bułgarskich jednostek skierowanych do walki z przeciwnikiem. Bestialstwo, upór, a czasem inteligencja oficerów kontrastuje w filmach z tchórzostwem wysyłanych do walki policjantów, żandarmów i żołnierzy, ich brakiem wyszkolenia, głupotą i prostactwem – stanowią zbiór wszelkich możliwych wad, nadających im czasem groteskowy charakter. Niemożliwa do uzasadnienia jest powszechna deklaracja walki w okupantem – niemiecka armia nie jest przeciwnikiem – wprawdzie ofiarą pierwszego zamachu przeprowadzonego przez członków grupy sportretowanej w obrazie *Черните ангели* był dowódca wojsk niemieckich stacjonujących w Bułgarii, ale poza tym w filmach widoczne są obrazy przemarszów wojsk, niemieckich żołnierzy podróżujących na przepustkę, wracających do jednostki lub bawiących się w bułgarskich lokalach.

Tak jednostronny i skrajnie negatywny obraz przeciwnika, zgodnie ze zjawiskiem ekspozycji (Greń|Morawski 2020, 63), ułatwiał propagandowo zaprogramowaną idealizację partyzantów/dywersantów, a wprzęgnięty w dyskurs tożsamościowy umożliwiał społeczeństwu BRL-u, budowanemu na fundamencie antyrządowego buntu pierwszej połowy lat 40. XX w. wytworzenie poczucia stronniczości i podniesienie samooceny, zaś przynależąca do społeczności jednostka mogła utwierdzać się (często mimowolnie) w przekonaniu o słuszności dokonanych wyborów i wyznawanych (często pod przymusem) wartości oraz podporządkowaniu ideologii, przedstawianej jako jedyna, najlepsza droga rozwoju państwa.

Когато обикновеният човек умира, умира в своя дом и остава след себе си един дълъг живот, остава наследство, завещание. А който умира на 20 години не остава дори името си. Само едно полицейско досие и една недовършена акция. – И другари. – С което се събираше не да живеем а да мрем заедно (Zheliashkova 1960).

W obraz bułgarskiej wojny domowej pierwszej połowy lat 40. XX w. wpisany został, wspomniany wcześniej motyw męczennika i ofiary w walce z wrogiem. Niczym przedstawiony przez Campbella mityczny bohater, założyciel, inicjator czegoś nowego – epoki, idei, sposobu życia. Aby założyć coś nowego, musiał

porzucić to, co stare, i „wyruszyć na poszukiwanie idei załączkowej, z której będzie mogła wykiełkować ta nowa rzecz” (Campbell 2009, 156). Kreowany propagandowo komunistyczny wojownik porzuca swe dotychczasowe życie i przyłącza się do oddziału partyzanckiego lub miejskiej grupy dywersyjnej, aby przynieść społeczeństwu nową ideę załączkową, utopię pod znakiem czerwonej gwiazdy. Twórcy filmowi dowodzili, że konsekwencją tej decyzji była często konieczność dokonania „czynu heroicznego w sensie absolutnym” (Campbell 2009, 147) – poświęcenia życia dla idei i partii.

„Партизаните [...] комунистите не се предават. Те бият врага или умират” (Heskia 1969); „За да съществува България трябва да умираме, но [...] в бой” (Heskia 1976); „Се събрахме не да живеем, а да умираме заедно” (Zheliashkova 1960) – cytaty z trzech bułgarskich obrazów „partyzanckich” wyraźnie wskazują, że śmierć bohatera jest niemalże konieczna (niemal oczywista), a jej nieodzowność, jak w przypadku każdej poniesionej na wojnie propagandowo postrzeganej jako sprawiedliwą, podlega swoistej neutralizacji, zostaje niejako zrównoważona przez odnowienie kraju i narodu – bohater jest zwycięzcą *post mortem*. Ponadto śmierć jednostki nie ma znaczenia, oczywiście w ogromnym stopniu apoteozowane są przypadki zgonu pojedynczego partyzanta/dywersanta (szczególnie partyzantki/dywersantki), lecz zasługują tylko na krótką chwilę refleksji i zadumy, liczy się wyłącznie zbiorowość, oddział, a przede wszystkim niemalże antropomorfizowana partia. Otoczeni przez wroga herosi wysadzają się granatem, popełniają samobójstwo strzałem z karabinu (*Бой последен*) czy w więziennej celi zażywają przechowywany na taką okoliczność cyjanek (*А бяхме млади*), giną śmiercią męczeńską, do końca wierni wyznawanej idei. To przekaz o niezwykle istotnej wartości propagandowej. Jak dowodziła Jarecka, przedstawiając oblicza wojny w mediach wizualnych, ukazanie radości umierania za ojczyznę, akcentowanie szlachetności tego czynu miało zachęcać członków społeczeństwa do „przestawienia prywatnej, egoistycznej hierarchii na prospołeczną, uwzględniającą dobro i cele całego narodu” (Jarecka 2009, 163). W przypadku obrazów powstałych w BRL-u śmierć za ojczyznę zostaje jednak zastąpiona ostatecznym poświęceniem dla triumfu ideologii, sukcesu partii – „[...] за да се върнем завинаги” (Heskia 1976).

Monolityczny fundament kreowanej przez władze partyjno-państwowe BRL-u postpropagandy, interpretowanej jako propaganda pamięci, kształtująca potoczne wyobrażenia o dziejach narodu, konfliktach, w jakie zaangażował się on w przeszłości i głosząca chwałę zwycięzców, umożliwiając rozliczenie się z przeszłością (Jarecka 2008, 48-49), próbowali zarysować Binka Żeljaskowa w 1960 r. i 13 lat później Georgi Djulgerow. W swych obrazach *А бяхме млади* i ... *и дойде денят* podjęli próbę podania w wątpliwość sprawiedliwość i praworządność nowego systemu (Żeljaskowa) oraz postawy moralne jednostek wystawiane na próbę w obliczu pierwszych decyzji nowych władz w chwili zwycięstwa (Djulgerow). Jednak nikt nie odważył się podjąć próby podważenia słuszności i ideowości samego sprzeciwu.

Kino, w wielu przypadkach inspirowane i wspierane przez literaturę pamiętnikarską, wywierając ogromny wpływ na społeczeństwo, skutecznie pomogło stworzyć Sorlenowską barierę poznawczą, pomagało w integrowaniu społeczeństwa wokół narzuconej wizji funkcjonowania państwa i stylu życia zamieszkujących je społeczności oraz unifikacji zachowań zgodnych z ustalonym, przedstawionym wzorcem (Stelmach 2014, 412). Obrazy pomogły utrwalić linie podziału w społeczeństwie, wskazać stygmatyzowanego wroga i uzasadnić jego piętnowanie oraz konieczność poniesienia surowej kary. Wreszcie włączały się w proces kreacji postaci nowych herosów, ojców założycieli komunistycznego państwa, sprawców kolejnego dziejowego początku, inicjatorów procesu odrodzenia – tym razem (w przeciwieństwie do niecałe 100 lat wcześniejszego i związanego ze zrzuceniem tureckiego panowania) związanego z bratobójczą, bezkompromisową, inspirowaną i kierowaną z zewnątrz walką mającą na celu zwycięstwo totalitarnej ideologii.

Bibliografia

- ARENDT, H. (1993), *Korzenie totalitaryzmu*. Warszawa.
- BAKAŁOW, G. (1979), Prezentacja bohaterstwa, [w:] Krzemień-Ojak, S. (red.), *Antologia współczesnej estetyki bułgarskiej*. Warszawa, 106-113.
- BRATOEVA-DARAKCHIEVA, I. (2013), *Balgarsko igralno kino ot Kalin Orelat do Misiya „London”*. Sofia. [Братоева-Даракчиева И. (2013), *Българско игрално кино от Калин Орелът до Мисия „Лондон”*. София.]
- CAMPBELL, J. (2009), *Potęga mitu. Rozmowy Billa Moyersa z Josephem Campbellem*. Kraków.
- DYMITROW, G. (1979), List do Związku Pisarzy Bułgarskich, [w:] Krzemień-Ojak, S. (red.), *Antologia współczesnej estetyki bułgarskiej*. Warszawa, 69-71.
- GREŃ, P. | MORAWSKI, K. (2020), *Medialne obrazy wroga*. Poznań.
- GROZEV, A. (2011), *Kinoto v Balgaria, ch. I (1897-1956)*. Sofia. [Грозев, А. (2011), *Киното в България, ч. I (1897-1956)*. София.]
- JARECKA, U. (2008), *Propaganda wizualna słusznej wojny. Media wizualne XX wieku wobec konfliktów zbrojnych*. Warszawa.
- JARECKA, U. (2009), *Nikczemny wojownik na słusznej wojnie. Wybrane aspekty obrazu wojny w mediach wizualnych*. Warszawa.
- KOEN, A. (1983), 1923 – 1944 – 1983, *Sakrovena tema na balgatskoto kino*, [in:] *Filomvi novini* 9, 3. [Коен, А. (1983), 1923 – 1944 – 1983, *Съкровена тема на българското кино*, [в:] *Филмови новини* 9, 3.]
- KRACAUER, S. (2008), *Teoria filmu. Wyzwolenie materialnej rzeczywistości*. Gdańsk.
- SCHMITT, C. (2012), *Teologia polityczna i inne pisma*. Warszawa.
- SHARLANOV, D. (2009), *Istoria na komunizma v Balgaria. T. I: Komuniziraneto na Balgaria*. Sofia. [Шарланов, Д. (2009), *История на комунизма в България. Т. I: Комунизирането на България*. София.]
- SORLIN, P. (2008), *Telewizja i nasze rozumienie historii. Pogawędka*, [w:] Kurz, I. (red.), *Film i historia. Antologia*. Warszawa, 281-303.
- STELMACH, K. (2014), *Mediatyzacja propagandy – propagandyzacja mediów wczoraj i dziś*, [w:] *Zeszyty Prasoznawcze* 57 (2), 408-421.
- СТОММА, L. (2014), *Antropologia wojny*. Warszawa.

SZTUMSKI, J. (1990), *Propaganda – jej problemy i metody*. Katowice.

WOJNICKA, J. | KATAFIASZ, O. (2008), *Słownik wiedzy o filmie. Od braci Lumière do Pedro Almodóvara*. Warszawa.

ŻIWKOW, T. (1979), *Bliżej narodu, bliżej życia*, [w:] Krzemień-Ojak, S. (red.), *Antologia współczesnej estetyki bułgarskiej*. Warszawa, 79-105.

ŻYGULSKI, K. (1973), *Bohater filmowy, studium socjologiczne*. Warszawa.

Filmografia

DIULGEROV, G. (1973), ...i dojde deniat. [Дюлгеров, Г. (1973), ...и дойде денят.]

HESKIA, Z. (1969), Osmiat. [Хеския, З. (1969), Осмият.]

HESKIA, Z. (1976), Boy posleden. [Хеския, З. (1976), Бой последен.]

RADEV, V. (1970), Chernite angeli. [Радев, В. (1970), Черните ангели.]

ZHELIAZKOVA, B. (1960), A biahme mladi. [Желязкова, Б. (1960), А бяхме млади.]