

KULTUROZNAWSTWO

Wojciech Józwiak

Poznań

Filmowy obraz chrystianizacji państwa bułgarskiego – pomiędzy sztuką a ideologią

Słowa kluczowe: kino bułgarskie, socjalizm, historia, ideologizacja kultury

Film historyczny będący swoistym połączeniem faktów i fikcji bardzo często staje się ofiarą politycznej propagandy i pod maską ukazania wydarzeń z mniej lub bardziej odległej przeszłości wykorzystany zostaje do przesyłania ideologicznego przekazu¹, czy też przedstawienia „jedynie słusznej” wersji wydarzeń historycznych, zgodnych z aktualną polityką państwa. Wykorzystując mechanizm „metahistorii” – opisany przez Pierra Sorlina proces postrzegania własnej historii jako serii zaczerpniętych z kina obrazów, które tworzą szczelną barierę uniemożliwiającą dostrzeżenie zdarzeń „w weryfikowalnych kategoriach historycznych” [Sorlin 2008, 283], kino historyczne pozwala skonstruować niezwykle sugestywny, silnie podbudowany ideologicznie obraz wpływający na świadomość historyczną i pamięć zbiorową widzów. Bariera ta nie jest dziełem wyłącznie twórców, gdyż dzieło filmowe, podobnie jak każde inne dzieło sztuki, nigdy nie jest, według stanowiska radzieckiego poety i dramaturga Siergieja Trietjakowa, wyrażonego w 1926 roku na łamach periodyku *Киножурнал АРК* – „swobodną emanacją twórczego ducha artysty”, gdyż na ostateczny kształt obrazu decydujący wpływ ma społeczeństwo. „Zamówienie społeczne” to decydujący czynnik w procesie powstawania dzieła sztuki zarówno w społeczeństwie kapitalistycznym jak i państwie socjalistycznym, w którym to dodatkowym źródłem oddziałującym na twórców i posiadającym ogromny wpływ na osta-

¹ Więcej na ten temat np. M. Hendrykowski [2000].

teczny efekt ich pracy jest państwo. Występuje ono w bardzo ważnej i odpowiedzialnej funkcji regulującej – nadrzędnej w stosunku do „praw rynku”. Zgodnie z tą teorią rządzący, jako ideologicznie lepiej uświadomieni, posiadają władzę nadrzędną wobec woli społeczeństwa i, znając jego potrzeby, zgodnie z nimi wpływają na twórców socjalistycznej kinematografii. Nowy – socjalistyczny, uświadomiony ideologicznie widz – aktywista, wymaga od kina ukazania specyfiki epoki, nie chce przedstawienia kostiumowego, oczekuje nowych bohaterów, których postępowania są determinowane przez „prawa zdobywania i zbywania zapasów” [Trietjakow 2001,165], a nie pałacowe intrygi, uczucia, czy zmysłowe porywy.

Okazją do ideologicznej eksploatacji kina historycznego są wszelkie jubileusze i rocznice wielkich wydarzeń, które w decydujący sposób wpłynęły na losy państwa i narodu². W kinematografii bułgarskiej taką okazją stały się uroczyste obchody 1300 lat istnienia państwa bułgarskiego, które zaplanowano na rok 1981³. Przygotowania do uroczystości rozpoczęto w połowie lat siedemdziesiątych XX wieku, kiedy to powołano Narodowy Komitet Obchodów Trzynastowiekowego Jubileuszu Bułgarii, na którego czele stanęła córka Todora Żiwkowa – Ludmiła [Христов 2009, 508–610], będąca autorką przedstawionych w październiku 1976 roku „Основни положения за честването на 1300-годишнината от основаването на българската държава” oraz „Идеен проект за характера, целите и насоките на дейността, свързана с 1300-годишнината от основаването на българската държава” – dokumentów zawierających założenia ideologiczno-programowe jubileuszowych uroczystości⁴. Obchodom przyświecał cel trwałego związania historii Bułgarii z nową, socjalistyczną mitologią i symboliką, czego efektem miał być nowy państwowy kult, wyrażający się w połączeniu wszystkich „świętości” występujących w tysiącletniej bułgarskiej tradycji kulturowej.

² Przykładem takiego zabiegu w historii kina polskiego był film Aleksandra Forda „Kryżacy” z 1960 roku, którego premiera musiała się odbyć 15 lipca – w 550 rocznicę bitwy z 1410 roku i jednocześnie zainicjowała obchody tysiąclecia państwa polskiego. Patrz np. [Lubelski 2009, 225].

³ Biuro Polityczne BPK zdecydowało o zmianie daty powstania państwa bułgarskiego i zamiast podawanego przez podręczniki roku 680, przyjęto 681 rok. Tym samym rokiem jubileuszowym został 1981. Jak głosiła wielce prawdopodobna plotka, to historyczne oszustwo miało sprawić, że uroczystości stały się swoistym prezentem na przypadające w 1981 roku siedemdziesiąte urodziny przywódcy partii i narodu bułgarskiego – Todora Żiwkowa. Patrz [Ковачев 2008, 514].

⁴ Żiwkowa sformułowała w nich ideę będącą w istocie podstawowym składnikiem tworzonych ideologicznych koncepcji jubileuszu – „чрез съчетаване на триединството на минало-настояще-бъдеще, тя трябва да очертае изминатия път, да утвърди нашите постижения във всички направления към 1981 г. И на тази основа да очертае бъдещите перспективи” [Истирия на Народна Република България 2009, 554].

Jubileusz miał być okazją do uczczenia całej bułgarskiej historii ukazanej w kontekście znaczenia, jakie jednakowo oceniane i równo traktowane wydarzenia historyczne miały dla przyszłości widzianej z perspektywy drugiej połowy wieku XX. Taki stosunek do przeszłości uzasadniał fundamentalne dla uroczystości jubileuszowych zalecenie, według którego współczesny etap rozwoju Bułgarii należy przedstawiać jako szczyt rozwoju ewolucyjnego państwa bułgarskiego [НРБ от начало до края 2011, 373]. Przygotowaniom do obchodów przyświecał program historyzacji kultury oficjalnej, co wyrażało się w permanentnym legitymizowaniu socjalistycznej współczesności poprzez przypominanie przeszłości historycznej. Historyzacja oznaczała także poszukiwanie formuły, która mogłaby pogodzić „големия национален исторически разказ, непомръкналата съвсем памет за близкото минало, историческата наука като експерно знание с актуалната политика” [НРБ от начало до края 2011, 373], a przede wszystkim – historię Bułgarii z historią Bułgarskiej Partii Komunistycznej, jako ostatniej zamykającej części końca bułgarskiej historii – „сега, в настоящия живот, и завинаги” [НРБ от начало до края 2011, 374]. Historyzacja miała dać podstawę uzasadniającą zakorzenienie w przeszłości współczesnego – socjalistycznego aparatu władzy, jego narodowe pochodzenie i niczym niezachwianą trwałość i nieprzemijalność. Jako cel wyznaczone zostało znalezienie formuły, która pozwoli ukazać nieprzerwany trzynastowiekowy rozwój państwa i z perspektywy socjalistycznej współczesności podkreślić nieuniknioną komunistyczną przyszłość Bułgarii.

Historia Bułgarii, zgodnie z dokumentami programowymi, miała być ukazana jako siła duchowa od czasów najdawniejszych, aż do współczesności, stale obecna w dziejach państwa i narodu. To los – „историческа съдба” [Истия на Народна Република България 2009, 554], który nie poddając się racjonalnej rekonstrukcji, odbierany jest raczej za pomocą uczuć i wrażeń. Taka formuła jubileuszu zintegrowała wiele dyskursów na temat bułgarskiej przeszłości i włączyła je do „единна настояща юбилейна реторическа идентичност, пренасяща участника в Голямото тържество в насочено конструираната трансцендентност на българското «минало-настояще-бъдеще»” [Истия на Народна Република България 2009, 554]. W tej retoryce historia staje się tożsama z kulturą, wyzwoloną współcześnie odwieczną bułgarską siłą duchową, która przebywszy z odległej przeszłości, w kolejnym, rozpoczynającym się czternastym stuleciu istnienia Bułgarii, potwierdza triumf władzy u progu nowego, drugiego (po czasach panowania cara Symeona I) „humanistyczno-klasowego” („хуманно-класов”) [Истия на Народна Република България 2009, 555] złotego wieku państwa bułgarskiego.

Estetyka licznych, powstałych w związku z jubileuszowymi uroczystościami, przedsięwzięć artystycznych również podporządkowana była wymogom ideologicznym i propagandowym, wtapiając się w specyficzny pluralizm estetyczny „epoki Żiwkova”, formułując charakterystyczną dla tego okresu zasadę różnorodności wyrazu artystycznego przy jednoczesnej konieczności zachowania oficjalnych i podbudowanych ideologicznie tematów i treści. Dzieła powstałe dla uczczenia 1300-lecia państwa bułgarskiego, których celem była historyczna legitymizacja władzy i potwierdzenie jej wiecznego istnienia w przyszłości, wywodziły się w najróżniejszych gałęzi kultury, sztuki i nauki. Były wśród nich zarówno monumentalne budowle-pomniki upamiętniające wielkie wydarzenia z historii państwa i narodu oraz władców, którzy w szczególnie sposób wpłynęli na losy Bułgarii⁵, ekspozycje muzealne (tylko na terenie kraju – około 3000 wystaw prezentujących ponad 800 000 eksponatów), setki wystaw, specjalne spektakle teatralne wystawiane pod hasłem „Поглед към вековете” i „Поглед на историческата пиеса”, niezliczone publikacje książkowe i utwory muzyczne, liczne przedsięwzięcia o charakterze naukowym oraz bardzo bogaty program zagranicznych wystaw artystycznych. W program jubileuszowych obchodów włączyła się również bułgarska kinematografia, która przygotowała z tej okazji szereg obrazów historycznych odwołujących się do fundamentalnych dla dziejów państwa i narodu bułgarskiego wydarzeń i postaci. Upamiętniający wydarzenia związane z antytureckim powstaniem Ilindensko-preobrażeńskim, film Georgiego Djulgerowa *Мера според мера* (1981) nieoficjalnie rozpoczął cykl kinowy upamiętniający doniosłą rocznicę⁶, jednak szczególne znaczenie miały dwie największe i najdroższe bułgarskie „superprodukcje” poruszające po raz pierwszy w historii kinematografii bułgarskiej zagadnienia odnoszące się do początków bułgarskiej obecności na Bałkanach – obraz *Хан Аспарух*⁷ oraz przedstawiający wydarzenia związane z przyjęciem chrześcijaństwa przez chana Borysa, a de facto powstaniem narodu bułgarskiego – dwuczęściowy, istotny dla niniejszych rozważań film *Борис I* (pierwsza część – *Покръстването*, druga – *Слово за буквите*) w reżyserii Borisa Szarali-

⁵ Można tu wymienić np. ogromny pomnikowy kompleks „Twórcy państwa bułgarskiego” w Szumen, pomnik „Chan Asparuch” w miejscowości Tołbuchin, pomnik cara Samuila niedaleko Petricz, Panteon działaczy bułgarskiego odrodzenia narodowego w Kotel, Dom partii na górskim szczycie Buzłudża i ukoronowanie jubileuszowej architektury – Narodowy Pałac Kultury w Sofii. Patrz [Истияра на Народна Република България 2009, 555].

⁶ Film nie otrzymał zgody na umieszczenie w czołówce napisu „Посветен на 1300-годишнина-та на българската държава”.

⁷ Dwuczęściowy film w reżyserii Ludmiła Stajkowa, według scenariusza Wery Mutaftczijewej, który swą premierę miał w jubileuszowym 1981 roku.

jewa i według scenariusza Anżela Wagesztajna, który swą premierę kinową miał w roku 1984. O rok wcześniejszy, również dwuczęściowy obraz – *Константин Философ*, którego reżyserem był Georgi Stojanow, a scenarzystą Nikola Rusew wybiórczo charakteryzując działalność Braci Sołuńskich przed ich wyruszeniem na Misję Morawską, stał się swoistą drugą częścią tryptyku poruszającego zagadnienia związane z korzeniami państwa, narodu i kultury bułgarskiej.

Poruszany przez filmy Szaralijewa i Stojanowa temat powstania piśmiennictwa słowiańskiego, chrystianizacji Bułgarii i umacniania nowej religii w państwie Borysa to wydarzenia tak historycznie odległe od momentu powstania obrazów filmowych o nich opowiadających, że pomimo wielu konsultacji historycznych, niemożliwym było, z powodu ograniczoności zachowanego historycznego materiału porównawczego, a także i praw rządzących poetyką kina, dochowanie całkowitej wierności historycznej świata przedstawionego i zamieszkującego go bohaterów. Fakt ten otwierał pole do umieszczenia szeregu stereotypowych uproszczeń oraz przede wszystkim pozwalał na „przemycenie”, mniej lub bardziej zakamuflowane, zgodnych z programem jubileuszu, treści ideologiczno-propagandowych, zaakcentować odpowiednie momenty z najstarszych dziejów państwa i narodu, a tym samym wyznaczyć wyraźną barierę ideologiczną zgodną z odgórnie narzuconą, programową wizją przeszłości.

Anżel Wagesztajn, nie tylko scenarzysta, ale także pomysłodawca filmu *Борис I*, w rozpoczętej w 1978 roku pracy, której konsultantem naukowym był bizantynolog – prof. Iwan Dujczew, postawił sobie za cel „да покаже голямата драма на владетеля, изправил се пред непосилната задача да обърне мислението и религията на един много упорит народ” [Ковачев 2008, 514]. Ukończenie filmu planowano na jubileuszowy – 1981 rok. Tytułowym bohaterem Wagesztajn uczynił władcę, postrzeganego przez niego jako sprawcę pierwszego „wyboru cywilizacyjnego” mieszkańców państwa bułgarskiego, który „загърби Азия и включи страната си към християнска Европа” [Ковачев 2008, 514]. Twórcy nie zdołali jednak uświetnić projekcją filmu obchodów roku jubileuszowego, gdyż Borisa Szaraliewa zmuszono do przerwania zdjęć i zajęcia się realizacją filmu o początkach Ludowej Republiki Bułgarii – wydarzeniach września 1944 roku⁸. Efektem tej

⁸ Był to film *Ударът* z 1981 r. na podstawie scenariusza Nikołaja Nikiforowa. Penczo Kowaczew przekazuje plotkę głoszącą jakoby kierownictwu partyjno-politycznemu zależało, aby przed filmem o pierwszym chrześcijańskim władcy Bułgarii powstał obraz o twórcy nowego – socjalistycznego państwa. Koniecznym było, aby oba obrazy reżyserowała ta sama osoba [Ковачев 2008, 514].

wymuszonej pauzy była konieczność przesunięcia premiery obrazu *Борис I* dopiero na rok 1984.

Pod względem wykorzystania schematu współlistnienia i współdziałania dobra i zła oraz okrucieństwa jako drogi do zbawienia Władimir Utiłow wskazuje na podobieństwo bułgarskiej produkcji do osadzonego w realiach średniowiecznych i przesyconego wyraźnymi podtekstami ideologicznymi (odnoszącymi się do postaci Stalina) filmu Sergieja Eisensteina z 1944 roku *Iwan Groźny*⁹. Grany przez Stefana Danailowa chan Borys to w filmie Szaralijewa faktyczny twórca narodu powstałego z połączenia słowiańskiego i protobułgarskiego etnosu, zjednoczonego narzuconą przez władcę religią chrześcijańską. Centralną postacią obrazu jest władca – występujący niemal w każdej scenie, to w istocie opowieść o poświęceniu jednostki, która dla dobra kierowanego przez siebie narodu, gotowa jest działać nawet wbrew jego woli i wystąpić przeciw swym rodakom oraz najbliższej rodzinie, nawet, jeśli będzie się to wiązało z działaniami zbrojnymi. Dostrzegając pozytywne państwowotwórcze aspekty nowej religii, z taką samą zapalczewością gotów jest ją rozszerzać, z jaką wcześniej prześladował jej wyznawców. Władca wie lepiej, co dla jego ludu dobre i wszelkie przejawy nieposłuszeństwa karze z całą stanowczością: osobiście tropiąc tych, którzy chrześcijaństwo przyjęli tylko pozornie, a w rzeczywistości nadal oddają cześć dawnemu bogu, czy, zgodnie z prawdą historyczną, nakazuje zabić członków 52 protobułgarskich rodów bojarskich zbuntowanych przeciwko decyzji władcy oraz rozkazuje oślepić swego syna Włodzimierza Rasate (granego przez Antonija Genowa), który po wstąpieniu na tron powraca do wiary przodków. Przyjęcie chrześcijaństwa jest w filmie gestem wyłącznie politycznym, dla wielu poddanych chana niezrozumiałym i interpretowanym jako zdrada wiary i tradycji ojców, przestępstwo tym cięższe, że oznaczało narzucenie religii śmiertelnego wroga – Bizantyjczyków. Niezwykle patetyczna charakterystyka Borysa i jego działań to bardzo czytelna aluzja do „ojców założycieli” socjalistycznej Bułgarii Georgiego Dymtrowa, a przede wszystkim Todora Żiwkowa, stawiająca ich w jednym szeregu ze średniowiecznymi twórcami państwa i sugerująca analogiczne postrzeganie wprowadzenia chrześcijaństwa w Bułgarii i zmian polityczno-ustrojowych, jakie zaszły w tym kraju po wrześniu 1944 roku.

Filmowemu obrazowi obrzędu masowego chrztu ludności towarzyszy jedna z najbardziej sugestywnych i wieloznacznych scen – ukazująca rozmowę chrześcijańskiego już, bułgarskiego władcy Borysa – Michała z kontestującym działania księcia, przywiązany do krzyża starcem, który kryty-

⁹ Patrz [История на световното кино 1945–2000 2008, 96].

kuje władcę wprowadzającego pod przymusem nową religię – religię miłości, a nie przemocy. Nowa wiara, jak głosi pojmany, powinna być wprowadzana przy pomocy serca, a nie miecza, narzędziami winny być cierpliwość i dobry przykład, religia przyjęta ze strachu stanie się wiarą wyznawaną z lęku o utratę chleba, a nie z powodu wiary w chleb, stanie się drogą do królestwa ziemskiego, a nie niebiańskiego. Obrzucający anatema postępowanie Borysa starzec porównuje przyjmujących nową religię ze strachu, do całujących krzyż Faryzeuszy i przekonuje, że Bogu bliżsi są uczciwi poganie niż fałszywi chrześcijanie. Pod wpływem rozmowy Borys nakazuje wypuścić wszystkich pojmanyh wyznawców religii innych niż chrześcijańska, starzec zaś ginie przebity włócznią przez jednego z rozwścieczonych jego krzykami żołnierzy bułgarskich. Pod tym sugestywnym, chrystologicznym obrazem krytyki sposobu wprowadzania nowego ładu Wagensztajn miał (jak sam utrzymuje) [Ковачев 2008, 514] ukryć ocenę wydarzeń, które nastąpiły w Bułgarii po 1944 roku – metod wprowadzania socjalistycznego ładu w państwie, braku tolerancji dla innych postaw i poglądów. Można tę scenę odczytać jako negację tzw. „wypaczeń”, nie jest to bowiem krytyka nowej religii (nowego systemu), a tylko „nadgorliwości” w jego wprowadzaniu i w tym kontekście nie powinno dziwić, że Rada Artystyczna Kinematografii Komitetu Centralnego Bułgarskiej Partii Komunistycznej, pomimo dostrzeżonych aluzji, nie domagała się usunięcia sceny – krytyka była wszakże wymierzona w procesy zachodzące u początków „nowego ładu” polityczno-społecznego, które miały miejsce w potępionym już okresie stalinowskim.

Brak choćby krótkiej wzmianki o kontaktach Borysa z Kościołem Zachodnim, jego bogatej korespondencji z papieżem i planach przyjęcia chrześcijaństwa z Rzymu, twórcy filmu uzasadniają ograniczeniem spowodowanym czasem trwania filmu [Ковачев 2008, 517]. Na uwagę zasługuje jednak fakt, że świat zachodni jest w filmie przedstawiony jako źródło zagrożenia, prześladowca uczniów Sołuńskich Braci i wróg piśmiennictwa słowiańskiego, z którego wysłannikami pertraktuje nieposłuszny woli ojca książę Włodzimierz. Podstępny Zachód, mający borysowego syna bursztynowymi „świecidełkami” i wykorzystujący próżność jego żony, aby wpływać na nowego władcę, ukazywany jako opozycja dla pokojowego, uczciwego i bogobojnego Wschodu, to oczywista aluzja do podzielonej „żelazną kurtyną” Europy, a konflikt pomiędzy wyznaniem, pomiędzy dwoma europejskimi centrami polityczno-religijnymi i kulturowymi, w który Bułgaria włączyła się u swych korzeni jest kontynuowany na gruncie polityczno-społecznym w wieku XX. Przekaz propagandowy był niezwykle czytelny – deklarująca umiłowanie pokoju, socjalistyczna Bułgaria kontynuuje drogę wyznaczoną przez jej średniowiecznych założycieli, a współcześni przywódcy państwowo-polityczni

stają w obliczu wroga, który zarówno w przeszłości jak i obecnie, posługując się podobnymi metodami, stara się naruszyć suwerenność państwa.

Przyjęcie chrześcijaństwa zmienia sytuację wewnętrzną państwa, dotychczasowy czytelny podział na „swoi-poganie” wewnątrz i „obcy-chrześcijanie” poza granicami kraju staje się definitywnie nieaktualny. Obecnie obcy/wróg, przeciwnik nowej religii i poczynań władcy jest również wewnątrz granic państwa, sytuacja stała się bardziej skomplikowana i zmusza do zastosowania nowych środków – dotychczasowy przyjaciel może obecnie okazać się zaciekłym wrogiem, skrycie planującym wystąpienie przeciwko władcy¹⁰. Taka sytuacja uzasadnia, graniczącą z okrucieństwem, surowość chrześcijańskiego władcy i, w odpowiedni sposób propagandowo przedstawiona, służy do usprawiedliwienia działań zmierzających do tropienia we własnych szeregach oponentów, zawsze pojawiających się w przełomowych i trudnych momentach historycznych.

Według autorów filmu, decyzja Borysa nie wiązała się wyłącznie ze zmianą religii i zastępowaniem pogańskich świątyń cerkiewiami, to w ogromnym stopniu także reforma administracyjno-polityczna i kulturowa związana z przenikaniem na tereny kraju nowych, greckich wzorców. Dalekowzroczny władca doskonale zdawał sobie sprawę z konieczności obrony przed hellenizacją kraju, która mogłaby zagrozić jego suwerenności oraz niezależności osoby zasiadającej na bułgarskim tronie, stąd starania zmierzające do uzyskania niezależności cerkiewnej i wprowadzenie języka słowiańskiego do liturgii, czego efektem było przyjęcie prześladowanych na Zachodzie uczniów świętych Cyryla i Metodego: Klimenta (Kosta Conew), Nauma (Płamen Donczew) i Angelarego (Petyr Petrow). Trzej mnisi, osobiście i w sposób bardzo uroczysty przyjmowani w drzwiach pałacu przez Borysa, przedstawieni zostali w filmie jako Bułgarzy, których w potrzebie przyjmuje już ochrzczona – prawosławna ojczyzna. Odwdzięczają się podarowaniem tekstów zapisanych w języku „bułgarsko-słowiańskim”, przed którymi naród kłęka oddając im cześć, a rozprzestrzeniana dzięki działalności nauczycieli, w ośrodkach presławskim oraz ochrydzkim, nauka i wiedza stanie się w przyszłości, w założeniu Borysa, barierą przeciw obcym wpływom – przeciw greczyzacji państwa i jego kultury. Przyniesione przez mnichów słowiańskie litery mają być symbolicznymi 36 stopniami do „świątyni wielkiego porządku”, który będzie rozwijany nie tylko na terenie Bułgarii – najmłodszy syn Borysa, Symeon wstępując na tron obiecuje go utrzymać i rozprzestrzeniać.

¹⁰ Gotowi do ataku wrogowie są nawet na dworze Borysa, w jego najbliższym otoczeniu. Ich ofiarą pada osobisty pisarz władcy – Grek Spiro (Stojan Stoew) oraz siostra Borysa – ochrzczona na konstantynopolitańskim dworze Ewpraksija (Aneta Petrowska).

Tym samym twórcy obrazu podkreślili zasługi Bułgarów dla pielęgnowania i krzewienia dzieła Sołuńskich Braci oraz ich uczniów, a także uwypuklili bułgarski charakter ich dokonań. Ze względów ideologicznych aspekt religijno-liturgiczny pracy świętych Cyryla i Metodego został zmarginalizowany – alfabet jest przede wszystkim orężem do walki z obcymi wpływami, ma pomóc we wprowadzaniu nowego porządku, jego funkcja liturgiczna jest drugoplanowa.

Treść filmu Stojanowa *Константин Философ* wyprzedza o parędziesiąt lat wydarzenia przedstawione w obrazie Szaralijewa. To pean na cześć tytułowego bohatera, kończący się w momencie wyruszenia na wielkomorawską misję¹¹. Grany przez Rudego Czanewa Konstantyn Filozof przedstawiony został jako mędrzec, którego od najmłodszych lat dręczy kwestia ograniczonej liczby języków, którymi można głosić Słowo Boże, sprzeciwiający się twierdzeniu, że nie wszystkie są tego godne. Całe swoje życie podporządkowując idei stworzenia alfabetu słowiańskiego, tworzy go w zasadzie dla Bułgarów, w poznaniu których pomaga mu przetrzymywana jako zakładniczka na konstantynopolińskim dworze siostra Borysa – Teodora. Wymusza ona na Konstantynie obietnicę przysłania do Bułgarii gotowego już alfabetu, którzy pomoże w przyjęciu przez jej rodaków chrześcijaństwa, bez którego państwo nie będzie mogło dłużej istnieć. Temat państwa bułgarskiego, jego teraźniejszości, a częściej przyszłości przewija się przez cały film. Staje się ono, jako najpotężniejsze państwo słowiańskie – „jeśli nie dziś to w przyszłości” punktem sporu pomiędzy Wschodem i Zachodem, spośród których będzie musiało dokonać wkrótce wyboru. Bułgaria przedstawiona została jako klucz do Wschodu, najważniejsze państwo w regionie, którego obawiają się dwa wielkie ośrodki polityczno-kulturowe. Najdobitniej pokazuje to jedna z ostatnich i prawdopodobnie najważniejsza scena filmu – widzenie senne Konstantyna, ukazujące jego oniryczne spotkanie z przedstawicielami Rzymu i Konstantynopola. Filozof stojąc na arenie antycznego teatru/cyрку, rozmawia z łacińskim duchownym, jednocześnie opierając się na krzyżu broni się przez coraz głębszym zapadaniem w piasek. Przedstawiciel Zachodu oskarża Konstantyna o zamach na panującą w Kościele zasadę trzech języków, w których można głosić Słowo Boże, tym samym praca nad słowiańskim alfabetem otwiera drogę do nowej herezji. Filozof demaskuje prawdziwe intencje Rzymu – obawę przed utratą prawa wyłączności na nauczanie i interpretację Słowa Bożego. Wysłannik Rzymu kusi jak diabeł –

¹¹ Co ciekawe, kino bułgarskie nigdy nie uzupełniło tej swoistej pustki chronologicznej i nigdy nie powstał film przedstawiający wydarzenia związane z działalnością Braci Sołuńskich w państwie wielkomorawskim.

namawiając do oddania się pod opiekę Zachodu, który zapewni Konstantynowi wszelką niezbędną pomoc w pracy nad słowiańskim alfabetem. Filozof dekonspiruje, będące jego zdaniem w istocie dziełem szatana, plany Rzymu – stworzony alfabet użyty zostanie do podporządkowania sobie Bułgarii, która zniewolona stanie się tarczą broniącą Zachód przed Wschodem. Konstantyn – bułgarski orędownik zapewnia, że pomimo iż Bułgaria zawsze stanowiła cel ataków dyplomatycznych i militarnych obcych państw, będzie ona należeć wyłącznie do zamieszkujących jej ziemie Bułgarów. Coraz głębiej zapadającego się w piachu Filozofa ratuje Bizantyjczyk, odpędzając łacinnika i kończąc dyskusję. Tym samym po raz kolejny kino bułgarskie postrzegane w odpowiednim ideologiczno-propagandowym kontekście, demaskuje prawdziwe intencje Zachodu wobec Bułgarii, ujawnia jego fałsz, obłudę i kolonialne zamiary. Pomimo zepsucia, niemoralności i intryg panujących na dworze bizantyjskim, którym zdecydowanie przeciwstawiał się Konstantyn (jest to w zasadzie jeden z głównych tematów filmu) Bułgaria jest nieodłączną częścią Wschodu ze wszystkimi tego konsekwencjami. Narodowości Filozofa nie wskazano w filmie jednoznacznie, jednak nie było to potrzebne, nawet jeśli Sołuńscy Bracia nie byli rodowitymi Bułgarami, to film pokazywał ich emocjonalnie niezwykle silnie z nimi związane, wyrażające się w gotowości do poświęcenia wszelkich wygod życia doczesnego oraz szczęścia osobistego dla dobra tego narodu.

Konstantyn, po przybyciu do stolicy Cesarstwa Wschodniego, dołącza do zespołu Teoktysta, który na polecenie władz prowadzi prace nad stworzeniem alfabetu słowiańskiego, jednak są to tylko działania pozorne, gdyż w rzeczywistości w istnieniu pisma słowiańskiego upatruje się zagrożenia dla bezpieczeństwa imperium. Alfabet będzie miał moc państwowotwórczą, a konstantynopolscy decydenci zdają sobie sprawę, że po przyjęciu chrztu (do czego nowy alfabet ma być pomocny) Bułgarzy będą starali się wydostać spod greckiej kontroli i staną się jeszcze groźniejszymi wrogami. Konstantyn w zasadzie pracuje sam, korzystając jedynie z pomocy młodego ucznia, obdarzonego nadnaturalnymi zdolnościami Nauma. Film zamyka scena długo przez Konstantyna oczekiwanego spotkania Braci, którzy odtąd wspólnie ze swymi uczniami: Naumem, Klimentem, Sawą i Angelarym, będą pracować na rzecz oświecenia narodów słowiańskich (Bułgarii).

Propagandowe znaczenie filmu było oczywiste – Bułgaria jako państwo będące w centrum zainteresowania średniowiecznego świata, o którą spory toczą dwa główne europejskie ośrodki polityczne, zachowała swe kulturowo-polityczne znaczenie po czasy współczesne, a praca, jaką dla państwa Borysa wykonali Sołuńscy Bracia (zawłaszczeni przez ateistyczną propagandę BRL) – wymyślenie alfabetu i stworzenie piśmiennictwa bułgarskie-

go, było czynnikiem nobilitującym i stawiającym Bułgarów na piedestale już u początków ich państwowości.

Zgodnie z opinią założyciela BPK Dymitra Błagojewa „sztuka jest potężnym środkiem samopoznania, za pomocą którego naród zyskuje samoświadomość. Komuniści nie powinni pozostać obojętni na jej losy, nie mogą nie interesować się, po czyjej stronie opowiada się ona, muszą dążyć do jej pełnego zespolenia z życiem mas pracujących” [cyt. za Obretenow 1979, 419]. Bułgarskie kino historyczne, szczególnie to związane z jubileuszem 1300-lecia istnienia państwa bułgarskiego, stało się niezwykle skutecznym narzędziem propagandy, za pomocą którego, wykorzystując doniosłe momenty z dziejów państwa i narodu, władze kształtowały świadomość historyczną narodu oraz legitymizowały siebie i swą działalność, sytuując siebie jako bezpośrednich kontynuatorów dzieł wielkich historycznych władców. W tym kontekście chrzest państwa – w dużej mierze, z powodów ideologicznych, odarty ze znaczenia religijnego stał się czynem o charakterze państwowotwórczym, jednoczącym żyjące dotychczas obok siebie etnosy słowiański i protobułgarski, który w efekcie doprowadził do powstania słowiańskiego narodu bułgarskiego.

Literatura

- Ferro M., 2011, *Kino i historia*, przeł. T. Falkowski, Warszawa.
- Hendrykowski M., 2000, *Film jako źródło historyczne*, Poznań.
- Lubelski T., 2009, *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty*, Chorzów.
- Obretenow A., 1979, *Życiowe bogactwo sztuki socjalistycznej*, przeł. K. Wierzbicka, [w:] *Antologia współczesnej estetyki bułgarskiej*, red. S. Krzemień-Ojak, Warszawa, s. 398–420.
- Sorlin P., 2008, *Telewizja i nasze rozumienie historii. Pogawędka*, przeł. A. Rogozińska, [w:] *Film i historia. Antologia*, red. I. Kurz, Warszawa, s. 281–306.
- Trietjakow S., 2001, *Czym żyje kino*, przeł. B. Żyłko, [w:] *Cudowny Kinemo. Rosyjska myśl filmowa*, wyb. Szczepański T., Żyłko B., Gdańsk, s. 162–171.
- История на Народна Република България. Режим и обществото*, 2009, ред. И. Знеполски, София.
- История на световното кино 1945–2000*, 2008, ред. В. А. Утилов, София.
- Ковачев П., 2008, *50 златни български филма*, София.
- НРБ от начало до края*, 2011, ред. Знеполски И., София.
- Христов Х., 2009, *Тодор Живков. Биография*, София.

CINEMATIC PICTURE OF CHRISTIANISATION OF BULGARIA –
BETWEEN ART AND IDEOLOGY

S U M M A R Y

Bulgarian cinema devoted to history, especially the part related to 1300th anniversary of the existence of Bulgaria, became an effective tool of propaganda. By using the significant moments of the history of the Bulgarian state and the nation, the authorities influenced the historic consciousness of people while legitimizing the power and the actions taken by authorities and by posing as the continuators of the great historic deeds of the rulers from the past. In this context the christening of the country was – due to mainly ideological reasons – stripped from the religious significance and became the founding moment of state creation, uniting the Slavic and proto-Bulgarian ethnos, thus founding the Bulgarian nation which developed finally into the socialist Bulgarian People's Republic.

e-mail: wojj@amu.edu.pl