

СМЯНАТА НА ИМЕНАТА НА БЪЛГАРИТЕ МЮСЮЛМАНИ – ЕДИН КИНОСЮЖЕТ ОТ 90 ГОДИНИ НА ХХ В.

Николай ПАПУЧИЕВ

Софийски университет „Св. Климент Охридски“, България

E-mail: papuchiev@gmail.com

CHANGING THE NAMES OF THE BULGARIAN MUSLIMS – ONE MOVIE SUBJECT FROM THE 1990'S

Nikolay PAPUCHIEV

Sofia University “St. Kliment Ohridski”, Bulgaria

E-mail: papuchiev@gmail.com

ABSTRACT: The article presents the results from the study of one of the first movie projects concerning changing the names of the Bulgarian Muslims after 1989. *Gori, gori, ogunche (Burn, Burn Fire)* (1994), scenario – Malina Tomova, director – Romyana Petkova, shows the picture of the life in Mugla – a small village settled high in the Rodopi Mountain, Bulgaria. In four series, the team created the movie revealing from a number of aspects one of the most painful processes in the Bulgarian history – changing the Turkish or Arabic names of Bulgarian followers of the Islam religion. The narrator’s point of view is presented through the conflict (in the beginning) between the visions of the main character in the scenario – the young female teacher Marina, who comes in the village from one of the biggest Bulgarian cities – on the one hand, and the traditional life and the communist ideology – on the other. In the article, this conflict that transforms the vision of Marina and turns her prejudices into compassion and understanding, is the main entrance into the psychology of the names changing processes and the social mechanisms, used by the people to relieve the pain and trauma. The movie is analysed in the light of the new tendencies in the Bulgarian cinema during the 70-ies – when the scenario was written, and the new political circumstances in the so-called Time of transition – when the movie was created.

KEYWORDS: “Burn, Burn Fire”, Mugla, movie, names changing processes, pain, trauma

В центъра на настоящата статия е начинът, по който българското кино от 90-те години на ХХ в. интерпретира смяната на мюсюлманските имена на помаците, извършена от властта 30 години по-рано. Фокусът в проучването е 4-сериенният игрален филм „Гори, гори, огънче“ (1994), режисьор Румяна Петкова, сценарий Малина Томова. Крайната цел на този етап от проучването е да се представи киноисторията, без да се анализират засега ценностните промени и рефлексията, която лентата провокира като социална рецепция. Наблюденията и анализът на материалите са осъществени в рамките на изследователски проект на тема „Преходът след 1989 г. – интерпретации на историческата промяна, социалния опит и културната памет в съвременната българска литература“.

Българското кино от началото на 90-те години на ХХ в. се обръща към травматичните моменти от близкото минало. Това става във време, в което обществото е изпълнено с надежди за промяна, а творците – с новата енергия от възможността да творят, без да са подлагани на непрекъснати наблюдения и репресии от страна на различните отговорници по цензурата, пише Лиляна Деянова (Dejanova, 2016, p. 101). „След ефектната тоталитарна манипулация „Време разделно“ (1988) тази тема (проблемът за взаимоотношенията между различните професионални и етнически общности в България – уточн. мое, Н. П.) за пръв път се върна на българския екран с телевизионния сериал „Гори, гори, огънче“ (1994) – пише Ингеборг Братоева-Даракчиева. – Киновариантът му излезе на голям екран в края на октомври 1994 г.“ (Братоева-Даракчиева, 2013, с. 277). И това – продължава авторката на филмовия анализ – е един филм, който е доста успешен, защото „сценарият на Малина Томова навлиза дълбоко в различни аспекти на тоталитарното насилие“ (пак там).

Полагайки се в центъра на един ключов в идеологическо отношение мотив, филмът прави опит за художествено пресъздаване на определени събития, за което е важна не толкова тяхната историческа последователност, колкото знаковата им роля за живота в страната. Сюжетът на филма е свързан със заминаването на младата учителка Марина Димова (в ролята – Елисавета Шопова) в село Мугла, Смолянско, разположено в дебрите на величествените Родопи. Назначението ѝ в селското училище става в навечерието на подготвяния и пазен в тайна процес

по смяна на имената на българите мюсюлмани в Родопите. Действието във филма се развива в специфичен план, в който се разпознават няколко хронологични маркера. Учителката пристига през есента на 1968 г., тогава се връща в селото и участват във военния контингент в Чехословакия Йоско. Представя се филмографски разказ за събития, които изпреварват или следват указаната първоначално историческа есен. Като цяло, единственият, който има някаква информация за предстоящите събития, е Добрев (Антон Радичев), агентът на Държавна сигурност в планинското село. Случилото се по-рано – т.нар. „разфереджаване“ и частичната смяна на имената („кръстилката“, както я наричат хората в определени райони на Родопите), сякаш е забравено от местните жители и за това никой не говори в селото, когато пристига учителката¹. (Този елемент е само леко загатнат чрез „българските“ имена на част от героите.) Тази събитийна неуточненост и умишлено „заличената“ хронологична последователност превръщат времето във филма от историческо в „киновреме“, селото – на свой ред – независимо от конкретното му назоваване – също е метафора – при това не само топонимична, а отнасяща се до цялостното развитие на събитията. Коего я превръща в хронотопна. Мугла от филма събира в едно представи и история, места и човешки състояния, морални норми и предизвикателства. При това от целите Родопи².

Животът в селото тече бавно, комуникациите са трудни, осъществявани с остарели (от днешна гледна точка) технически средства. Мугла е високо в планината, но не е напълно откъснато от света селище: до него е изградена пътна инфраструктура и достига автобус (макар и веднъж дневно). Селото е електрифицирано, има и радиовръзка, а телефонен пост – при това наскоро открит – има единствено в кабинета на кмета. Откъснатостта на селището е демонстрирана основно в метафоричен план – то е в гранична зона и достъпът до него е възможен единствено с открити листове, издавани от МВР. Всичко това изгражда представата за затворената и оградена тоталитарна държава, в която единствено социално активни и ангажирани с „големите идеологии“ на времето са комсомолският секретар Ферхан Ферхадов (Мариан Бозуков) и кметът Бай Васил (Филип Трифонов). Като контрапункт на тези местни активисти, чиято отдаденост и опити за налагане на партийните решения изглеждат бутафорни на фона на живота и реалните проблеми на местните хора, са Докторът (Иван Иванов), Сашкин (Венцислав Янков) и Йоско „Вагнера“ (Камен Донеv). Докторът е един от малкото специалисти в селото, който заради професията си е попаднал на голям здравословен проблем сред мъжете в Мугла, предизвикан от работата им в разположената в съседство уранова мина. Животът на хората е реално застрашен, но това е информация, дълбоко засекретена от властта. При опита му да представи доклад, базиран на неколкогодишни негови изследвания за рисковете, които крие продължаването на експлоатацията на мината, той попада под ударите на функционерите на Държавна сигурност. Закаран е в близкия град, подложен е на мъчения и е освободен със застъпничеството на местния сътрудник на тайните служби Добрев.

Другият герой – Сашкин – е младо момче, живяло в детски домове на различни места в страната. Неговата съпротива е съпротивата на младия човек, за когото обществените порядки са твърде стагниращи. Той няма ясна политическа ориентация, а несъгласието му с властта е сякаш провокирано от престараването на селския комсомолски секретар да следи за неговото „правилно“ възпитание. В резултат – по време на приемането на новия набор комсомолци на церемония в граничната застава – той отказва да изрече клишираните реплики, удостоверяващи

¹ Използвайки данни от Държавен архив – Смолян, Михаил Груев и Алексей Калъонски отбелязват, че към 15.09.1962 (6 години преди събитията във филма) в село Мугла има 200 жени, които „са се освободили от старата си носия“ и 75 души, които са „възстановили българските си имена“ (Груев, Калъонски, 2008, с. 46). Основно това е резултат от доброволно прилагани мерки, които са обхванали предимно „т.нар. „актив“ – функционерите на БКП, ръководителите на ТКЗС, кооперациите, казионните организации и учителите“, споделят наблюденията си двамата изследователи (пак там, с. 47). Трябва да се отбележи, че под „стара носия“ в архивната информация не става ясно какво точно се има предвид, защото живеещите в Мугла днес настоятелно твърдят, че дори най-възрастните хора в селото не си спомнят някой да се е обличал в шалвари. Именно липсата на шалвари в облеклото на мугленки става обект на критики към филма с обвинението, че не представя реално историческата ситуация.

² Това е изключително важно уточнение, което на този етап трябва да се маркира, защото то се превръща в центростремителна точка на почти едногодишна разгорещена дискусия за мястото на филма като културен продукт и неговите социални отражения през 90-те години на XX в.

готовността му да „служи“ на Партията и нейната младежка организация. Възникналата ситуация се разрешава с помощта на младите учителки, които, използвайки знанията си за външния, формален и декларативен характер на властта и ритуалната ѝ церемониалност, успяват да направят нещата да изглеждат като почти случаен инцидент. В крайна сметка той получава комсомолска книжка. Третият образ е този на Йоско „Вагнера“. Той е син на кмета, но двамата отдавна не са в добри отношения. Йоско току-що се е върнал от Чехословакия, където е бил част от българския военен контингент, участващ в потушаването на т. нар. „Пражка пролет“. Там той сякаш е разбрал насилническата същност на режима и е загубил вяра във възможността му сам да се промени или да бъде променен под влияние на хората в страната. Поради тази причина Йоско е избрал да мине във „вътрешна емиграция“, да се отстрани в старото село, където са живели предците на хората от Мугла, и да се занимава с отглеждане на цветя. Именно любовта му към зюмбюлите, които се намират от другата страна на граничната бразда, става повод за убийството му от един от граничарите. (На пръв поглед малък детайл, който обаче също става част от критическото говорене за достойнствата на лентата.)

Филмът пренася зрителя в конкретиката на живота на малкото село, но не се фокусира само върху психологическите и индивидуалните характеристики на героите. Напротив, зад всяко събитие или действие се крие властта във всичките ѝ измерения и в непрекъснатите опити да навлиза в частния живот на обикновените хора. Партийната политика и усилията да се ангажира вниманието към „големите“ проблеми (дори международните) на деня по време на безкрайните събрания, инструктажи и подобни, са сред инструментите за уплътняване на свободното време на селяните и за контрол. В интимния свят на малкото и откъснато селище обаче всичко това се персонализира през местните функционери, които са представени не толкова чрез някакви реални релации със света, колкото са превърнати в своеобразни реципиенти на отзвук от случващото се извън Мугла – в Каварна (откъдето е един от граничарите, влюбен в морето и в местна девойка), в София и в Прага (откъдето се е завърнал Йоско „Вагнера“). Героите „разказват“ за различни места и събития и чрез тези наративи свеждат маркерите на голямото външно пространство в малките лични светове на хората от Мугла. Разказаното придобива специфичен символен характер, то става част от изграждането на представи, в които се пресрещат сюжети от частните сфери на установения живот и от идеологическите опити за „революционизиране“ на битието. Затворени в дебрите на планината и обградени от пространства за осъществяване на строг контрол върху достъпа на външни хора до граничната зона, жителите на селото се опитват да си представят как изглежда външният свят, какво се случва в него и какви са хората, които го населяват.

В този контекст клишетата на пропагандата за постиженията на Партията в сферата на битата и в световната политика в началните серии на филма изглеждат като необходимата екзотична добавка към общуването между местните хора. Те имат своите реални битови проблеми и като цяло се опитват да си ги решават самостоятелно. За да не провокират властта, те участват по задължение във всичките „инициативи“ от идеологическия календар на кметството и комсомолската организация, гледат прожектираните преди очаквания филм задължителни кинопрегледни и с това сякаш изчерпват политическата си активност в мероприятията за повишаване на идеологическата си грамотност. Това, което е важно да се подчертае обаче, е фактът, че „Гори, гори, огънче“ представя едни напълно лоялни към държавата граждани, които предпочитат да мълчат (като форма на пасивна съпротива), отколкото да се съпротивляват целенасочено на различните партийни „мероприятия“. Те „приемат“ идеологическите постулати, без да ги допускат до най-вътрешните пространства на живота си. Средата е такава, че напълно несъобразените към реалността инициативи се „пречупват“ в разбиранията на местните и се одомашняват. При това от самите партийни функционери, които освен отдадеността си на Партията, сякаш не разбират докрай всичко, което се изисква от тях, защото също живеят с критериите на местния живот не само за външния свят, а и изобщо – за принципите на човешкото битие и неговите базови ценности. Освен това, истинският контрол се представя като осъществяван от невидимите социални мрежи, създадени между хората, за които – както е показано във филма – се грижат стожерите на морала – възрастните жени. Те са тези, чието мнение реално формира приемането или отхвърлянето на едно или друго поведение на героите, те са „съвестта“ на селищната общност, утвърждаваща какво и колко е приемливо спрямо наличния ценностен универсум.

Всичко това е представено във филма с определена критична дистанция, но в същото време и с крайно обобщаване на спецификите на Мугла (и на множество подобни на нея родопски села и хората, които ги населяват) от сценаристката на филма. Образите на дошлите отвън учителки в селото са тези, чрез които се разкрива различието към местните културни реалности. Те са тези, които, за разлика от доктора например, още с пристигането си забелязват елементите на неравенството и по един или друг начин изразяват своето несъгласие спрямо установените междуполови отношения. Те са убедени привърженички на еманципацията и не са съгласни със затвореността на жената и нейната подчиненост на мъжа, показано като резултат от традиционния живот и свързаните с исляма ценности. Младите учителки (дошли отвън и местни) на моменти си позволяват да реагират на някои мерки от страна на властта и да се противопоставят на местните функционери. Момичетата с поведението си и ценностите, които имат, служат преди всичко като контрапункт на социалните норми, което реално не е разгърнато като някаква целенасочена съпротива към властта, а по-скоро изразява бунта на младите към живота на предходното поколение. Сблъсъкът между старото и новото, прогресивното и изостаналото е в същността си онази съпротива, която годината 1968 носи в европейското политическо и социално пространство, онова съпротивление на разбиранията на предишното – изнесло на плещите си военно поколение – което трябва да обнови света и да отвори живота за нови ценности. „Гори, гори, огънче“ не отрича постигнатото от властите. Лентата не е самоцелна критика на всичко, случило се в епохата на комунизма. Напротив, знаците на модернизацията в бита и промените в качеството на живота са лесно забележими, макар и да не са специално изведени на преден план³. Напротив, те, както и останалите детайли, са по-скоро символно разгърнати във филма; те изграждат втория пласт на представената пространствена и политическа затвореност на хората в селището. Музиката на „Бийтълс“ и откъслечните разкази на Йоско „Вагнера“ за участието му в събитията в Чехословакия, са само знакова проекция на онова, което се случва отсам и отвъд *Желязната завеса* в края на 60-те години на XX век. Онова, което образите на учителките представят, изпълвайки го и с доза трагизъм от невъзможността да бъде осъществено.

Напрежението се очертава като все по-видимо, когато знакови маркери на културната идентичност стават обект на съзнателна, целенасочена и насилствена промяна от страна на властта. Във филма този натиск е показан първоначално с опитите за забрана на носенето на шалвари от жените, а впоследствие и с налагането на предварително разработените от управляващите мерки за смяна на имената на помаците. Именно в този момент учителката разбира същността на затвора, в който властта е превърнала малката Мугла, която е и метафора на цялата затворена планина. Красив затвор, но не по-малко жесток от реалния. Идеологическите послания, които до този момент мирният живот в селото и житейските стратегии на хората са пречупвали и свеждали в по-голямата част от случаите до лишени от реално приложение клишета, в този момент се инструментализират и превръщат в осезаеми симптоми на терора. Те разкриват цялата мощ на репресивната машина, която е в състояние да изпълни постулатите на идеологията си със съдържание, без да се интересува как това ще се отрази на хората. За да се получи необходимият резултат, насилието става ключов компонент от усилията за налагане на промяна в социалното пространство. Така сложният семиотичен език на символите на различията между градския човек и мугленските жители получава нов ключ за декодиране в светлината на засилващия се натиск. С развитието на сюжета зрителят постепенно започва да разбира, че всичко онова, което е било привнесено в културните реалности на селото и е изглеждало гротескно, всъщност бързо може да се превърне в един от репресивните

³ Анализирайки ситуацията в Благоевградски, Кърджалийски и Смолянски окръг, Груев и Калъонски специално обръщат внимание на факта, че в Родопите още от 50-те години се полагат усилия от страна на властта за модернизация на живота. „Откриват се огромен брой работни места, в района се настаняват много специалисти от вътрешността на страната. Всичко това се превръща в силен катализатор на модернизационните процеси в българо-мюсюлманската общност“ (Груев, Калъонски, 2008, с. 59). Тези целенасочени икономически мерки получават реални резултати и – отново по наблюденията на двамата изследователи – властта си осигурява подкрепата на местното население. Нещо, съвсем осезаемо в граничните райони, където в съпоставка с живеещите в Турция и Гърция, качеството на живота отсам граничната бразда „е по-напреднал и относително по-добър“ (пак там, с. 60).

инструменти на властта. Силови оръдия, които навлизат в дълбинните пространства на бита и разбиват дотогавашните стратегии на хората да се справят с натиска в ежедневието си. Нещо, което се случва и с живота на самите функционери, илюстриращи трансформирането на този знаков език в ясни и недвусмислени по своята цел и резултати действия. Насилието става социалната инструментализация на идеологията.

Деветдесетте години на отминалото столетие са изпитание не само в политически и икономически план, те са време на бурни промени в областта на културата, засягащи наследствата на близкото и все още незавършило минало. От киното в този период „очаквахме катарзисно разчистване на сметките с миналото, признаване на вина, покаяние, прошка и просветление за нататък. Но дистанцията беше нищожна и погледът не можеше да надскочи невидимите заграждения, затова и нямаше как да бъде бистър и мъдър“, започва спомена си за сценаристката Малина Томова Боряна Матеева (2011, с. 13). Проблемът обаче не е само в свръхопакването на творците и обществото, нито в късата отдалеченост от периода. В новите условия – без подкрепата на държавни институции (и респективно цензура), в условията на големи съкращения в индустрията и при напълно нови финансови отношения българското кино търси своята художествена, тематична и образна идентичност. Онова, което се случва, се отразява в опитите да се преосмисли „естетическото наследство на *социалистическия реализъм*“, пише Ингеборг Братоева-Даракчиева. Резултатът е, че киното през 90-те сякаш се движи по стандартите на отричания соцреализъм, само че с обратен знак. „Политическите промени от началото на 90-те години предизвикват декларирано отрицание на соцреализма във всички сфери на изкуството и отключват на екрана процес на дискредитиране на образа на Героя комунист“ (Братоева-Даракчиева, 2013, с. 256). Наред с естетиката обаче, не по-малък проблем се оказват и голяма част от обществените нагласи, които регистрират масовост в очакванията за осъществяване на промени, но в дълбинната си структура са белязани от същностни различия, свързани с идентификацията на големи групи хора. Това постепенно става ясно, когато започват да се променят ценностните нагласи и се установява крехкият характер на изразявания социален консенсус.

В този контекст една такава творческа „сонда“ в полето на културата е филмът на Румяна Петкова и Малина Томова. Макар и реализиран в първата половина на 90-те години като завършена продукция, „Гори, гори, огънче“ не е насочен – независимо каква рецепция и отзвук предизвиква – към ревизия чрез отрицание на цялото близко минало. Напротив, той е реализиран като мек, опрощаващ, разбиращ, както го определят например Едвин Сугарев (2011, с. 6) и Боряна Матеева (2011, с. 13). Филмът на Румяна Петкова и Малина Томова е твърде далеч от опитите за отричане на всичко, случило се в НРБ, не само защото от гледна точка на хронологията на написване на сценария изобразените събития за него са разгърнати като част от един предишен период от същия исторически етап. (Томова пише само с 10-годишна дистанция от спомена си за учителстването си в Мугла.) Въпреки времето на написване на сценарния проект (в десетилетието на един все по-агресивен заявяващ се държавно поддържан и налаган национализъм – през 80-те на XX в), филмът не може да бъде разпознат – от друга страна – и като някакъв творчески отговор в стилистиката на 80-те години на XX в. на „Време разделно“ на Людмил Стайков. Напротив, „Гори, гори, огънче“ съдържа други послания в себе си и използва друг кинематографичен език, чрез който ги предава на зрителите. Това е филм за живота на обикновените хора, живот, който не може да бъде заличен в името на отрицанието или подкрепата на една или друга сюжетна линия, принадлежаща към някоя идеология. Томова отказва да заличи и елементи от собствената си биография и от собствения си живот; онова, което прави, е да ги подложи на ревизия през гледната точка на градска жена, натрупала специфичен биографичен опит.

В този смисъл за сценария, а и за създалите филма изобщо, е важно не толкова желанието да се провокират етническите и религиозните стереотипи на модерния национализъм, характерни по един или друг начин за българското кино след Втората световна война. (Тук трябва да се спомене, че натрупването на „много история“ и разказ за величието и трагиката от миналото е характерен похват за европейското кино от следвоенния период, а не е особеност само на българското.) „Гори, гори, огънче“ обаче се отстранява от подобна перспектива при сюжетното конструиране. Без да е насочен към съзнателно и нарочно отрицание на пропагандните клишета (и с това да се изчерпва целият му идеен заряд), филмът показва една

друга, човешка гледна точка към случващото се, а не се концентрира върху идеята да осъществи документален разказ за преживяното. Той е по-скоро решен в една паралелна на историческата кинематографична линия европейска стилистика от късните 60-те и 70-те – години на отрицание на насилието и отчетливо подчертан хуманизъм на уморени от противопоставянето млади хора. И това се вижда особено ясно през позицията на човека, който не съзнателно, а сякаш исторически е въввлечен в събитията и няма друг избор, освен да се включи в тях. Позиция, която се оказва единствено възможната. Правото му на пасивно несъгласие и/или отстраненост от политическото са отнети, той става част от „голямата история“ посредством нахлуването на властта в интимните пространства на живота на цялата общност. И в този контекст заявката за промяна, която прави филмът, е много по-силна, по-дълбока и с по-голям мащаб от опитите само да развенчава създадени визуални клишета или да изгражда хронологическа схема на терора. Лентата демаскира скритите идеологии на тоталитарната власт и популистките мерки, с които управляващите търсят подкрепа от страна на преобладаващото население по отношение на асимилационната си политика спрямо различните малцинствени групи в страната.

БИБЛИОГРАФИЯ:

- Братоева-Даракчиева, И. (2013)** Българско игрално кино от „Калин Орелът“ до Мисия „Лондон“. София: Институт за изследване на изкуствата. (*Bratоеva-Darakchieva, I. Balgarsko igralno kino ot „Kalin Orelat“ do Misiya „London“.* Sofia: Institut za izsledvane na izkustvata.)
- Груев, М., Калъонски, А. (2008)** Възродителният процес. Мюсюлманските общности и комунистическият режим. София: Институт за изследване на близкото минало и Циела. (*Gruev, M., Kalyonski, A. Vazroditelniyat protses. Myusyulmanskite obshtnosti i komunisticheskiyat rezhim.* Sofia: Institut za izsledvane na blizkoto minalo i Ciela)
- Матеева, Б. (2011)** Малина и киното. // *Литературен вестник*, № 39 – 40, 7-13.12.2011, 13. (*Mateeva, B. Malina i kinoto. // Literaturen vestnik*, № 39 – 40, 7-13.12.2011, 13.)
- Сугарев, Е. (2011)** Преселницата Малина. // *Литературен вестник*, № 39 – 40, 7 – 13.12.2011, 6. (*Sugarev, E. Preselnitsata Malina. // Literaturen vestnik*, № 39 – 40, 7 – 13.12.2011, 6.)
- Deуanova, L. (2016)** Documenting socialism in Bulgarian Postsocialist documentary cinema: Editing as a form of civil war. – In: Nadège Ragaru, Ania Szczepanska (eds.). *L'écriture documentaire de l'histoire: le montage en récit*, actes du colloque des 3 et 4 novembre 2015, Université Paris 1 Panthéon Sorbonne, site de l'HiCSA, mise en ligne le 9 septembre 2016.