

Николай Папучиев
СУ „Св. Климент Охридски“
papuchiev@gmail.com

Смяната на имената като сюжет в киното от периода на Прехода и след него¹

Nikolay Papuchiev
Sofia University St. Kliment Ohridski

Changing the names as a movie subject in the Time of transition

Abstract

The article was written in the frames of the project „The Transition after 1989 – the interpretations of historical transformations, social experience and cultural memory in the modern Bulgarian literature and culture“. In the main focus of the present study are two movies. The first one – „Gori, gori, ogunche“ (*Burn, Burn Fire*) (1994), scenario – Malina Tomova, director – Romyana Petkova, is a metaphor of the initiated by the Communist government process of the violent change of Turks or Arabian names of Bulgarian Muslims, realized in 60-ties and 70-ies of 20th century. The second movie – „Radiogramofon“ (*Radiogram*) (2017) – scenario and director Ruzie Hasanova – is a more concrete narrative about a particular family story, which happened in the beginning of 70-ies. Analysed in a confrontative aspect both movies show different social and cultural aspects of the so-called *Time of transition* and the time after it. This approach helps to understand the main topics of changing Bulgarian society – the collective images, the attitudes towards history, the problems of group identities in new social, political, economic and historical period.

Keywords: Movies; Transition; Changing the names; *Burn Burn Fire*; *Radiogramofon*

¹ Наблюденията и анализът на материалите са осъществени в рамките на изследователски проект с договор номер КП-06-Н40/7 от 10.12.2019 г. на тема „Преходът след 1989 г. – интерпретации на историческата промяна, социалния опит и културната памет в съвременната българска литература“, финансиран от Фонд “Научни изследвания” при Министерството на образованието и науката, 2019.

В центъра на изследователския интерес е начинът, по който българското кино от 90-те години на XX в. интерпретира смяната на мюсюлманските имена на българите мюсюлмани, извършена от властта 30 години по-рано. В центъра на изследователския интерес е 4-серииният игрален филм „Гори, гори, огънче“ (1994), режисьор Румяна Петкова, сценарий Малина Томова, и предизвиканата от него обществена дискусия. За аналитичната интерпретация, която е в основата на ценностната смяна през десетилетието след 1989 г. се използват и наблюдения върху създадения 23 години по-късно филм „Радиограмофон“ (2017) със сценарист и режисьор Рузие Хасанова. Освен идентичните исторически събития, двата филма имат и сходен географски ареал – те запечатват на лента отделни епизоди от политическата кампания, осъществила се в Смолянски окръг. Първият филм – разказва за събития в село Мугла, а вторият – в село Вълчан дол. И още две немаловажни сходства – и двата филма имат един и същ консултант – проф. Антонина Желязкова, както и сходство в стремежа да разкажат основната история на героите си през очите на съпричастен наблюдател, свързан по един или друг начин със събитията. При „Гори, гори, огънче“ – от името на разпределената да работи в село Мугла като учителка по руски език Малина Томова; в „Радиограмофон“ – част от семейната история на една фамилия, разказана от внучката на главния герой, емоционално свързана с него. Сред основните разлики, за които ще стане дума по-подробно по-долу – е фактът, че „Гори, гори, огънче“ е своеобразна художествена метафора на епохата на социализма, докато „Радиограмофон“ в по-голямата си част е базиран на конкретни събития и киновремето и събитийността в него кореспондират с определена конкретика, характеризираща наратива.

С оглед на методологията изследователската работа се осъществяваше посредством извършване на наблюдения на терен (на места, ключови за сюжетите на филмите), както и провеждане на антропологични полуструктурирани интервюта и анкети. Проучването включваше както творците, които са в основата на идеята за филмите и тяхната реализация, така и местни хора, които са участвали в масовите сцени. Освен това бяха проведени разговори и направени записи и с неучастващи във филмите, но чувстващи се съпричастни жители от селата Вълчан дол и Мугла, които коментираха достойнствата и пропуските на кинолентите, изказвайки собствено мнение за работата на екипите. В процеса на полеовото изследване бяха извършени и поредица аудиозаписи и беше натрупан и архивиран богат фотоматериал, отразяващ важни топоси от сюжетите на анализирания филми. Крайната цел на всичко това беше да се установи силата на киното при създаването – или провокирането на вече налични – групови представи за един толкова важен въпрос, какъвто е смяната на имената в Родопите през 70-те години на

XX век. Въпрос, който предизвиква противоречиви мнения и оценки в различни социални кръгове. В тази връзка от методологическа важност за проучването и съпоставката между създадения в ранните години на политическия, икономическия и социалния преход „Гори, гори, огънче“ и значително по-късно реализирания „Радиограмофон“. Сравнителният анализ дава възможност да се направи прочит на спецификите при начините на изграждане на киноисторията, както и ценностните промени, отнасящи се до проблема със смяната на имената на помаците. Освен това, подобен конфронтативен ракурс би спомогнал за изучаването на културните трансформации във времето на Прехода, както и на част от механизмите на културната памет, формиращи масови представи в обществото.

Гори, гори, огънче – историята от лична гледна точка

Българското кино от началото на 90-те години на XX в. се обръща към травматичните моменти от близкото минало. Едновременно с това, 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 (Deyanova 2016: 101). „След ефектната тоталитарна манипулация „Време разделно“ (1988) тази тема [проблемът за взаимоотношенията между различните конфесионални и етнически общности в България – уточн. мое – Н. П.] за пръв път се върна на българския екран с телевизионния сериал „Гори, гори, огънче“ (1994) – анализира ситуацията Ингеборг Братоева-Даракчиева. – Киновариантът му излезе на голям екран в края на октомври 1994 г.“ (Братоева-Даракчиева 2013: 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).

За вникването в по-голяма дълбочина на сюжета на филма е необходимо привеждането на още един цитат, който полага лентата хронологически и обяснява голяма част от създадените от сценаристката Малина Томова образи. Антонина Желязкова, консултант на филма, споделя в спомена си за сюжета и за самата сценаристка: „Не можех да повярвам, когато през средата на 80-те прочетох сценария на Малина „Гори, гори огънче“. В атмосферата на всеобщ страх и опити на обществото да не забелязва случващото се с българските турци, пред мен беше изумителен по своята смелост и хуманност текст. Малина безкомпромисно ни връщаше в началото на 70-те, за да разкаже за драмата на една малка, изолирана културно-религиозна общност“ (Желязкова 2011: 9). В ин-

тервью за сайта „Маргиналия.бг“, Антонина Желязкова уточнява: „... когато се заех да подпомогна Малина Томова, сценарист на „Гори, гори, огънче“, както и режисьора Румяна Петкова, за да преодолеят спънките в художествените съвети на игралното кино от 1982 г. нататък, съвсем педантично с всичките знания, които имах, без академично писане и напълно популярно, разказах на 2–3 страници какво се е случвало с българите мюсюлмани, с помаците от 1968 до 1974/8 г., а и много преди това“ (Манипулацията 2015). Самата Малина Томова изрично фиксира времето на написването на сценария. В рубриката „Наш гост“ на в-к „Поглед“ тя споделя, че сценарият е готов още през 1979 г. (Костова, Славов, Сагаев 1995: 7).

Сюжетът на филма е свързан със заминаването на млада 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 подготовкия и пазен в тайна процес по смяна на имената на помаците в Родопите. Този контекст полага действието във филма в специфичен план, в който могат да се разпознаят няколко хронологични маркера, свързани с определени исторически епизоди от този период. Учителката пристига през есента на 1968 г., тогава се връща в селото и участвалият във военния контингент в Чехословакия Йоско. Представя се филмов разказ за събития, които изпреварват или следват сюжетно указаната историческа есен. Още тук филмът – за преживелите този исторически период – дава недвусмислени предпоставки, че ще работи с кино време, а не с историческо такова. Смяната на имената се случва почти паралелно с потушаването на Пражката пролет от войските на Варшавския договор, а единственият от селото, 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“ (както битува в различни дискурсивни полета насилствената промяна в облеклото, съпътстваща в определени периоди смяната на имената („кръстилката“, друго понятие, съществуващо още от 1912-1913 г.), сякаш е забравено от местните жители и за това никой не говори в селото, когато пристига учителката². (Това е изключително важен момент, защото именно той ста-

² 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: 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: 47). Трудно е да

ва ключов елемент от разгорялата се дискусия, последвала излъчването на филма по Българската национална телевизия. В лентата по-ранното преименуване е загатнато леко и частично чрез „българските“ имена на някои от живеещите в Мугла.) Това също допълва хронологичната неуточненост и умишлено заличава събитийната последователност и детерминираност; селото Мугла – на свой ред – независимо от конкретното му назоваване – също се превръща в метафора – при това не само топонимична, а – във връзка с цялостното развитие на събитията – и хронотопна. Могла, както според филма е названието на селището в местния говор, събира в едно представи и история, места и човешки състояния, морални норми и предизвикателства. Метафора, която ще придобие множество разнотелности през 90-те години, излизайки далеч извън критическата интерпретация на художествените достойнства на лентата.

„Гори, гори, огънче“ представя живота в селото като бавен, комуникациите са относително затруднени, 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,

се установи какво се има предвид в архивните документи под „освобождаване от старите носии“, защото в разговорите с хора от Мугла, проведени в рамките на проучването, изрично се подчертава, дори най-възрастните не си спомнят някога шалварите да са били част от женското облекло в селото.

той попада под ударите на функционерите на Държавна сигурност. Задържан 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 селският 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 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 „Пражка пролет“. Там той сякаш е разбрал насилническата същност на режима и е загубил вяра във възможността му да се промени или да бъде променен. Поради тази причина той 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.

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 навлезе 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 имат не толкова реална връзка със света, колкото са 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. Разказано придобива специфичен символен характер, то става част от изграждането на представи, в които се пресрещат сюжети от частните сфери на установения живот и 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 Мугла се опитват да си представят как изглежда външния 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 бита 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 кинопрегледи 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 на 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, не разбират докрай всичко, което се изисква от тях, защото също живеят с критериите на Мугла не само за външния свят, а и изобщо – за принципите на живота и неговите базови ценности. Освен това, истинският контрол се осъществява 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 обобщаване на специфики. При това не толкова на самата Мугла, а по-скоро на множество подобни на нея родопски села и хората, които ги населяват от екипа 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 сякаш спомагат експонирането на елементите на неравенството и по един или друг начин изразяват своето несъгласие спрямо установените междуполови отношения. Те са убедени привърженички на еманципацията, имат представа за независимост, 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. Самата съпротива реално не е разгърната като някакъв целенасочен и осмислен бунт към властта, а по-скоро изразява критичността на младите към живота на предходното поколение. (И този маркер напълно отразява времето на създаването на сценария – края на 70-те и началото на 80-те години). 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 в процеса на модернизацията. 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, което всъщност е отношение към цялата сложност и многопластовост на живота³. Всичко това обаче е по-скоро символно пресъздадено във филма; то изгражда втория пласт на представената пространствена и политическа затвореност на хората в Мугла. Музиката на „Бийтълс“ и откъслечните разкази на Йоско „Вагнера“ за участието му в Чехословакия, са само знакова проекция на онова, което се случва отсам и отвъд *Желязната*

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: 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: 60).

завеса в края на 60-те години на ХХ век. Онова, което образите на учителките формират, но го изпълват с трагизма на невъзможността да бъде осъществено. Още по-малко с насилие.

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 турските и арабските имена на местните жители. Именно в този момент учителката разбира същността на затвора, в който властта е превърнала малкото село, което е и метафора на цялата затворена планина. Красив, но не по-малко жесток от реалните, затвор. 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 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.

Филмът: социални рамки

Цитираната по-горе информация от Малина Томова и Антонина Желязкова полага създаването на сценария на филма в края на 70-те години на ХХ в., което е важен хронологически маркер, осъществяващ мост между преди и след 1989 г. Това уточнение съдържа в себе си ключа към тълкуването на символния език на лентата, тъй като я разполага

в общите контекстуални рамки, в които е създаден и филмът „Време разделно“ (1988) например, както и други ленти, третиращи исторически събития. Хронологично съвпадение се откроява и във факта, че Малина Томова е наблюдател на събития в края на 60-те години на XX в., а романът „Време разделно“ на Антон Дончев излиза през 1964 г.

Средствата за пропаганда, които властта използва в периода 1944–1989 г., са в широк диапазон. По един или друг начин и в различна степен те засягат всички изкуства, отразяват се на същността и характера на комуникацията в публичните пространства. Натискът на тоталитарната държава е изключително силен и върху киното, превърнато в инструмент за налагане на лесно достъпни визуални пропагандни образи. В епохата на НРБ то плътно се вписва в изграждането на специфичните риторически похвати, формиращи „знание“ за миналото, създава експресивни и наситени образи на партизани или партийни герои (по Братоева-Даракчиева), чиято цел е да възвеличат историческата мисия на Партията да промени живота на хората в страната. Тези тенденции, по наблюденията на кинокритиците, като цяло се подлагат на нов прочит и ревизия, но част от тях се запазват и след 1989 г., когато държавният и партийният контрол в сферата на изкуствата се редуцира и прекратява. Както отбелязва Шахини Чаудъри, „Желязната завеса, която разделя Европа, оказва влияние и върху търсенията на киноиндустрията в отделните страни, като запазва обаче не малка близост с установените в предходния период тенденции. Европейското кино, продължава изследователката, като цяло е базирано на реализма още след Втората световна война. Това е особено характерно за филмите, създавани отсам „Желязната завеса“ след 1989 г., докато в предходния период (макар и с редица изключения)⁴ по-голямата част от тях се реализират в стилистиката и изобразителните похвати на наложения и удържан с различни средства социалистически реализъм. За страните от бившия комунистически лагер, които споделят близко в определени отношения пространство и след края на Студената война, съществуват „няколко сходни теми“, интерпретирани от създателите на филми. Тези теми, продължава Шахини Чаудъри, „включват национализма и националната идентичност, границите и пограничните пространства, миграцията, исторически въпроси, политиката и етиката“ (Chaudhuri 2005: 14). И всъщност гледната точка формира нови социални цялости, за които политическата риторика на тоталитарната власт се подменя с характерните за новите условия изразни средства. В големия зев, получен при деконструирането на тоталитарния, основаващ се на ет-

⁴ Повече по въпроса за филми, които не се вписват в стилистиката на социалистическия реализъм независимо от трудностите при достигането им до зрителите (или за свалянето им от екран) вж. Братоева-Даракчиева 2013.

нопопулизма политически режим след 1989 г., се разгръща цяла вълна от националистически възгледи, които характеризират част от езика на публичността на 90-те. Един език, който се очертава като контрапункт на онази експресивност, лексикална, стилистична и риторическа, която се опитва да внесе промяна в публичното говорене като разруши стагниращия речник и клиширан изказ от близкото минало.

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 (пак там). Проблемът обаче не е само в свръхопакванията 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: 256). Наред с естетиката обаче, не по-малък проблем се оказват и голяма част от обществените нагласи, които регистрират масовост в опакванията 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.

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, както вече се посочи по-горе. Напротив, той е реализиран като мек, опрощаващ, разбиращ,

както го определят например Едвин Сугарев (2011: 6) и Боряна Матеева (2011: 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 хората, 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, а по-скоро осветлява насилието през човешкото. (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 целия 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 и избирателно, а сякаш исторически е въввлечен в събитията и няма друг вариант, освен да се включи в тях. 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 да само да развенчава създадени визуални клишета или да изгражда хронологическа схема на терора. Лентата отвътре 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 малцинства, живеещи в България.

В края на 60-те години, когато все по-отчетливо се забелязват знаците на един разширяващ влиянието си културен национализъм, активно подкрепян от властта, Родопите – с тяхна затвореност – създават възможност за налагане на специфични представи за населението в този район на България у останалите жители на страната. Използването на определени етнически и религиозни стереотипи спрямо другостта и различието за оправдаване на културното асимилиране, са представени в прогресистката стилистика за изостаналост срещу напредък (град срещу село), за верска заблуда срещу прогресивен атеизъм, за историческо неведение срещу възстановяване на историческата правда след няколко века прекъсване. Налагането и подхранването на подобни визии формира редуccionистки внушения в масовите възприятия и довежда до консолидация на мнозинството и подкрепа за постепенно изчерпващото се доверие към тоталитарната власт в страната. Ценностите на исляма – също така колективни и патриархални – се оказват неудобни и неподходящи за груповите ценности от традиционната култура на българите, които управляващата комунистическа партия се опитва да „възроди“ в новия социален и политически контекст. Този ценностен универсум няма място като част от културното наследство, той се определя като признак за икономическа и социална изостаналост, водеща до културна затвореност на общностите. Новата социалистическа нация е модерна и механизирани, поради което определени характеристики на миналото трябва да бъдат редуцирани или напълно отстранени.

Това по същество активизира една устойчива идеологически последователно мотивирана тенденция към различието, чиито начала се коренят още във Възраждането и се доразвиват и в следващите исторически периоди, като към тях се прибавят и елементите на насието. Насилие, регистрирано и преди, и след 1944 г. Освен това, поставянето на колективното над индивидуалното е важна предпоставка за доктринерството на новия период, но този колективен идентитет трябва да се осъществява под управлението на Партията, а не да отразява водещи принципи на един или друг религиозен светоглед⁵. Този идеологически

⁵ Михаил Иванов определя две тенденции, които се забелязват в политиките на тоталитарния режим към малцинствата. Едната е провокирана и се

сблъсък налага специфично адаптиране на национализма в периода на тоталитарното управление към принципите на марксизъм-ленинизма и изгражда същността на онази преди всичко конвергенция в сферата на символното, която може да се определи като „идеологически номинализъм“ (по Мария Тодорова). С него се маркира специфичното наслагване, при което се възобновява „предишният националистически дискурс, облечен в термини от доминиращия марксистко-ленински жаргон“ (Груев, Калъонски 2008: 11–12), който трябва идеологически да мотивира същността на „социалистическата нация“⁶. Със средствата на административния контрол и държавната подкрепа национализмът, прикрит чрез фразеологията на интернационализма, или съвсем открит (като компонент от асимилационна политика, представян като културен и исторически мотивиран), започва все повече да доминира пропагандната стилистика на периода. По отношение на малцинствата, ако се продължи в логиката на Михаил Груев и Алексей Калъонски, „системата от мерки за постепенна интеграция се редува с (идеологически обосновани като неотменни) ограничения и груби държавни намеси в религиозния живот, а също и забрани, засягащи облеклото, обичаите и други знаци или изяви на традицията в ежедневието“ (пак там: 12). Навлизането в интимните пространства на културните реалности се оправдава със стремежа, правото и задължението, което имат

базира изцяло върху етнонационализма, като стремежът е „единна хомогенна национална държава“. Вторият стремеж „произтича от самата същност на комунистическата доктрина. Това е стремежът да превърнеш широките народни маси в една безлична народна маса и всички да бъдат като винтчета в една обща машина“ (Дебати 2004: 146).

⁶ Социалистическата нация се превръща във важен конструкт, който не само става част от пропагандното говорене, а е и важен правно-административен инструмент. Премахването на понятието „национални малцинства“ от Конституцията от 1971 г. отваря широки полета за промяна на идентичностни маркери, разпознавани от властта като бележещи културните различия. В нея, вместо за „национални малцинства“ се говори за „граждани от небългарски произход“ (Чл. 45, ал. 7). Повече по този въпрос вж. на <http://www.decommunization.org/Communism/Bulgaria/Etnosi.htm> През 1985 г. Георги Атанасов заявява: „Документално се установи, че в много райони т.нар. „български турци“ са в действителност потомци на помохамеданчени в миналото българи, които в различни периоди, в една или друга степен, са се турцизирали. [...] Възстановяването и приемането на български имена е дело изключително. То изразява сложната същност на един дълбок обновителен процес, който протича в недрата на част от нашия народ“ (Доклад 2003: 7, 9). По-нататък в доклада културната асимилация се определя като „исторически акт“, „дълбоко прогресивен процес“, утвърждаващ „социалистическото патриотично самосъзнание“, „революционно дело“, дело с „интернационално значение“ (пак там 9-10).

управляващите страната да създадат условия за равнопоставяне между половете. Човешкото тяло, концептуализирано в биополитиките на режима, е преди всичко градивен конструкт на социалното, което напълно оправдава силовите и изискващи бърз резултат мерки от страна на администрацията⁷. С течение на времето – особено през 80-те години на XX в. – тази откритост в стилистиката и репресивност в действията на властта стават все по-отчетливо забележими⁸.

В този контекст „Гори, гори, огънче“ попада съвсем директно в центъра на процесите, очертаващи началата на социалните диференциации, чиито реализации се осъществяват по-късно през последните десет години на XX в. и първите две десетилетия на XXI в. Като свързани с въпроса за общностната идентичност, филмът не подминава, а се фокусира и върху проблема за смяната на облеклото. През премахването на шалварите лентата маркира проблема за колективния идентитет на местните хора, представя външните знаци на един различен бит. Попадналата в Мугла млада учителка първоначално е напълно убедена в правото си да отстоява необходимостта от промяна в положението на жената в Родопите, както се спомена и по-горе. Тя вярва, че самата тя е изразителка на прогреса и че този прогрес е свързан не само с въвеждането на техниката в бита, но и с дълбинни промени в съществуващите социални отношения. Нейният образ е контрапункт на всичко онова, което държи жената в подчинена позиция, дистанцира я от публичността (поради което тя е в маргиналиите на едно голямо

⁷ „Значи, във всяка община, всеки завод, навсякъде трябва да се създават такива комитети и да се увлече младежта, младите хора за бдителност против вредителството, против тези, които ще организират провокации срещу всевъзможни крадци и разхитители, които нарушават спокойствието на хората. Пак за турците (тук можем така да ги наречем). Ние трябва да гарантираме спокойствие на тези граждани, така наречените турци, на всяко семейство. Да знае, че то няма да бъде подлагано повече на терор, както отвън, така и вътре, в самото семейство. – И завършва в дух на напълно откровен цинизъм – Да се извика мъжа и да му се каже: ти тормозиш жена си, тормозиш семейството си. Да се окуражи жената, девойката и т.н.“ (Среща 2003: 120).

⁸ На 7 юни 1989 г. Тодор Живков заявява: „Следващото, което трябва да направим, е отново да развием и да активизираме патриотичното чувство, това национално съзнание. В Политбюро един другар забеляза, че трябва да прибавим „социалистическо“. Да, ще прибавим „социалистическо“. Но, другари, вземете това, което става в Съветския съюз, в тези републики – това е едно националистическо движение. Те не говорят там за „социалистическо“. И – продължавайки мотивацията си – Живков отчита, че за разлика от Съветския съюз – в България постигнатите резултати са напълно задоволителни. „Как така ние можахме с едно изказване да повдигнем такъв патриотизъм? Това показва, че хората живеят с тези въпроси“ (Среща 2003: 121).

мълчаливо малцинство), ангажира я с тежката физическа работа и с отглеждането на децата в домакинството. На този фон поведението на учителките наподобява бунт срещу наличните културни реалности, те принадлежат към новото поколение, търсещо промени, настремежа към осъществяването на такива социални трансформации, които да не позволяват насилието да взема връх в човешките отношения. В това число и в битов план. Техните образи илюстрират онази прогресистка визия за иновации и промени, която – от една страна – е характерна за духа на времето и усилията към поколенческа обнова ('68) и – от друга – разкрива дълбинните мотивации на идеологическия номинализъм. Както изповядва самата Малина Томова в стихотворението си „Мугла“ от 1979 г.: „...Сурова и зелена бях тогава/ и болката не бе ме обгорила./ А толкоз мразовито беше зиме,/ че трябваше да пламна, ако исках/ светът да грейне. Тъй опитомих/ децата диви, дете ме научиха/ да ги обичам и да имам памет./ И мога ли да те забравя, Мугла?/ В мъглата ти живях аз, ала чист/ и смугъл бе животът – като огън,/ запален сред училищния двор“ (Томова 2011: 13).

Разбирането за различието във филма е представено като постъпателен и продължителен процес. То е лично изстрадана своеобразна реакция на присъщия на човешкото същество хуманизъм и чувство на емпатия срещу грубия натиск и употребата на сила спрямо друг човек. То е факторът, който „повдига“ филма на едно друго ниво – стоящо отвъд първия видим план – засилвайки абстрактността в образите и действията. В началото героинята се съпротивлява срещу разпознаването като насилие спрямо жената от страна на мъжа ѝ отношение. Сцените, в които това е показано в „Гори, гори, огънче“ са няколко. Това е част от непознат за младата учителка нов персонален и социален опит, който тя споделя пред доктора в авторефлексивен ключ. Той е сред първите обаче, които я карат да не бърза с оценките, а да се опита да разбере света, в който е попаднала. Постепенно – в процеса на общуването, и особено с концентриране на картините на насилието – гледната точка към начина на живот на местните хора се променя. Прогресисткият възглед достига до пункт, в който се пораждат началата на съмнението, че репресиите са точният инструмент за промяна във възгледите на жителите на Мугла и културните реалности, оформящи светогледа им. Външното насилие от страна на властта създава у хората чувство на дълбок, атавистичен страх, в резултат на което те реагират по различен начин на събитията. Те са включени в „голямата“ история, превърнали са се в неин обект. Една от ключовите сцени в това отношение в „Гори, гори, огънче“ е финалната, когато на фона на обградилите селото въроръжени сили хората от Мугла са събрани в старото селище, което са напуснали и са се заселили на новото място – сега застрашено от терора

на властта. Те се опитват в единството си да преодолеят сполетялото ги насилие, което дори не разбират докрай, след като до този момент не са оказвали никаква целенасочена съпротива на властта⁹. Такъв тип сцени са реални и са съпътствали „кръстилката“ в Родопите. Семействата на миньорите от с. Барутин са разпръснати от военни подразделения, за да им се окаже „по-лесно“ влияние (с грубо насилие) за смяна на имената (Груев, Калъонски 2008: 73). „Кръстилката“ – през 1912-1913, а събитията в Барутин – през 1972, т.е. след филмовото време. Лентата не експонира това насилие в конкретни сцени на сблъсъци и съпротива. Напротив, тя търси други проекции – на разбирането, което преодолява конкретния исторически момент и характеризиращата го събитийност. Полуразрушеният храм с трите входа, през които влизащите християни, мюсюлмани и евреи попадат в общо пространство, в „Гори, гори, огънче“ той е символ не само на Бога (който е един за всички според героите), но може да се чете и като емблема на националната общност. Общност от равни по своите права хора, споделящи близки социални ценности, независимо от различията помежду им.

„Радиограмофон“ – музиката в контекста на историята

„Радиограмофон“ има по-различна перспектива към близкото минало от „Гори, гори, огънче“. Докато филмът на Малина Томова и Румяна Петкова през цялото време – заради сгъстената историческа събитийност – удържа идеята за политическото в себе си, лентата на Рузие Хасанова е решена в друга стилистика. Тя е фокусирана върху биографичното,

⁹ Съпротивата сред помаците започва да се появява постепенно и да става все по-ожесточена с напредването на процеса на запад в Родопите (Груев, Калъонски 2008: 72). Проведено през 1997 г. изследване за самоопределението на хората в Родопите дава следните резултати: „33% „българи“, 5% „турци“, 62% „други“ (българо-мохамедани, помаци, ахряни, българи мюсюлмани, само мюсюлмани). Въпреки този висок процент „отделна“ идентичност, тогава не открийхме ясно обособени характеристики на етнообразуващ процес – именно поради дисперсирането на „отделността“, включващо и немалка доза неразбиране на въпроса за етничността“ (Иванова 2019: 143). В географско отношение тези данни имат следната структура: „Идентификацията „българи“ преобладава в област Кърджали и североизточната част на област Смолян. Като „турци“ се самоопределят преди всичко в най-западната част на Родопите (Гоце Делчев и Якоруда). „Другите“ са във всички региони, като най-силно е присъствието им в преходните зони между Западните и Централните Родопи (Велинград, Гърмен, Сатовча, Доспат, Девин), както и в Мадан и Рудозем“. Изводът, който прави изследователката, е следният: „Би могло да се каже, че самоопределението варира от изток на запад, което съвсем не е нова тенденция и е известно на изследователите“ (пак там: 144).

което има своя исторически контекст, но той е само фонът на основния сюжетен компонент. Историята е лична – твърди режисьорката, тя е част от съхраненото и разказваното в рода. Подобно на „Гори, гори, огънче“ тук отново има хронологичен маркер – годината на действието е 1972, а цялото действие се развива в рамките на около 10 дни. Филмът не съгъства времето, успоредявайки събития със сходен характер, а сякаш разтегля, забавя действието с помощта на отделни акценти, за да се акцентира върху мотивациите на случващото се. Филмовият наратив – за разлика от този в „Гори, гори, огънче“ – е решен в по-директен кинематографичен език. Създателите на филма съзнателно търсят яснота в картините, дистанцирайки се от многопластовите символни кодове и възможностите, съдържащи се в метафорите. Във филма не липсват сцените на насилие – напротив – в него доста еднозначно са разкрити методите на властта да упражнява натиск върху хората, да подменя дневния ред на ежедневието, да се опитва да идеологизира бита и живота. Младият Керим (Ованес Торосян) умира в резултат на нанесения му побой, жените, работещи на полето, са принудени да заменят старото облекло, партийният секретар на селото Захариев (Александър Алексиев) има почти едноличната власт да решава съдбите на своите съселяни. Голямата политика и тук е нанесла трайни щети върху съществуващите връзки между хората. Засегнала е любовни отношения (на Захариев с Ясмин (Яна Титова), разрушила е семейни връзки и е превърнала надеждите в страх и недоверие, изразено в отношенията между кариеристично настроения Захариев и отстояващия традиционните родови ценности негов баща Халил (Стефан Мавроди-ев). Приятелските контакти, ежедневната взаимопомощ, съвместната работа – всичко това се случва под непрекъснатия надзор на властта, опитваща се да контролира и най-интимните сфери на човешкия живот в малкото родопско село Вълчан дол.

На този фон едно малко момче (Александър Иванов) иска да има радиоапарат, за да може да слуша рокендрол – модерната по това време музика на свободния свят, излъчвана на честотите на радио „Свободна Европа“, която „галят“ (обичат) дори овцете. Баща му Али (Александър Хаджиангелов) решава да измине пеша 100 км. в рамките на отпуснатите му от Захариев 3 дни, за да отиде до града и да купи желания приемник. Във времето на неговото отсъствие от селото Захариев осъществява смяната на имената, раздавайки новите паспорти на съселяните си, заплашени да не получат заплатите си, ако откажат да приемат новите имена. Али – човекът – който може да окаже някаква съпротива в този процес, е извън Вълчан дол. При завръщането му с радиограмофона, ситуацията вече е различна, а всяка форма на съпротива е напълно безпредметна и безрезултатна. Властта се е наложила с драстичните

си мерки и е осъществила замислената инициатива по смяна на имената в селото. Али напълно разбира безизходността на положението и демонстративно оставя на Захариев да избере новото му име като знак не толкова за безсилието на човека, колкото на безсмислието на властовия акт. В новата ситуация хората трябва да изработят други стратегии за справяне с натиска от страна на режима върху ежедневния им живот. Донесеният от Али радиограмофон е едно от възможните средства. Непозволената музика и информация, излъчвани на честотите на „Свободна Европа“, представляват своеобразен отдушник за част от хората; изграждат тяхното интимно пространство като сфера на бягство от действителността.

Частният проблем, върху който е организиран цялостният сюжет на „Радиограмофон“, е – от една страна – конкретен елемент от родовата история на семейство, случил се факт, който може да бъде проверен. От друга страна обаче, това е и метафорична презентация на несъгласието със случващата се подмяна и липсата на какъвто и да било избор на хората, превърнати в цел на „политическо решение“ от тоталитарния режим. Създаден почти петдесет години след събитията, за които разказва, филмът всъщност регистрира механизмите на изграждане на родовата памет, на онези вътрешни конструкти, които формират семейната идентичност. Лентата, независимо от факта-че показва натиска и провокираната в резултат на това болка, е ориентирана в напълно различна посока. Тя разкрива как хората – имайки съзнанието за собственото си минало – са се справяли с необичайната ситуация и – в немалка степен – как гледат днес назад към миналото. „Моят филм е от моя гледна точка, на помакия – заявява сценаристката и режисьорката на филма Рузие Хасанова в направено нарочно за целите на проекта интервю. – Аз съм искала да разкажа тази история, тъй като ми е омръзнало да гледам филми, които не са разказани от нашата гледна точка – с нашите обичаи, да бъдат автентични, хората да бъдат показани, както наистина са, а не да са създадени някакви стереотипи, фабрични герои, които не са реални. Затова искам да разкажа своята собствена история, от моята гледна точка, от нашия си народ. „Гори, гори, огънче“¹⁰ е направен за турците, за българските турци, но не е разказан от тяхна гледна точка, а е от християнска гледна точка. В такъв смисъл няма тази автентичност, която аз търсех и очаквах във филма. Аз съм голям фен на режисьора, познавам го лично, обаче – когато гледах филма си мислех: „Ако аз разкажа тази история, как щях аз да я разкажа?“ и щеше да е съвсем различна моята гледна точка. Разбирате ли?“ – И продължава: „Аз не

¹⁰ В записва по-нататък се уточни, че става дума не за „Гори, гори, огънче“, а за българо-турския филм „Откраднати очи“ (2005), режисьор Радослав Спасов, сценарий Нери Терзиева и Радослав Спасов.

съм имала идея да правя филм за соц-а, това изобщо не ме засягаше. Цялата ми идея към филма беше как музиката дава един вид свобода на хората. Дори на тези, които... мюсюлманската религия... много-много, както знаете, рокендролът се е мислил за доста негативна музика. Но дори и на тях – на мюсюлманите – е дала някакъв тип надежда. И че свободата идва отвътре, тя не идва от – да речем – режима или външните обстоятелства. По-скоро, как човек се чувства вътрешно и какво му дава свобода. А това, че е в 70-те – то просто така се случи, заради дядо ми и баща ми“. По-нататък в разговора Рузие подчертава, че тя самата се самоопределя като българка, а разказаната история не е за да оборва или да утвърждава определени стереотипни нагласи към мюсюлманската общност, в която е израснала.

Филмите, рецепцията, дискусиите

Казаното от Рузие Хасанова може да послужи за отправна точка към разликите във филмографското експониране на събития от близкото минало в съвременното българско кино, създавано след 1989 г. Особено показателен в тази посока е фактът, че „Радиограмофон“, за разлика от „Гори, гори, огънче“ например не се превръща в обект на разгорещена дискусия, независимо от това, че се радва на голям зрителски интерес. Подобно на филма на Румяна Петкова, лентата също неколкостранно е прожектирана по Българската национална телевизия и достъпът на зрителите до филма е максимално широк. Все пак, дискусия се поражда – и тя е концентрирана в самата регионална общност, ангажирана по един или друг начин или с разказаната във филма история, или със създаването на филма и участието на местните жители като статисти. Критиките към „Гори, гори, огънче“ имат различен характер и обхват. Отзвукът за филма през 90-те години е повсеместен и това го превръща в социален феномен с колосален отзвук. Библиографска справка, извършена от Мария Беевска, Величка Христова – служители в Смолянската регионална библиотека „Никола Вранчев“¹¹, се състои от 157 заглавия, които показват, че в дискусията са ангажирани местни хора, кинодейци и критици и – не на последно място – политици. Отзвукът от случилото се през 90-те години и до днес може да бъде регистриран чрез-полеви изследвания в село Мугла.

Разговорите и споровете, разгърнали се в публичното пространство, се осъществяват с посредничеството на различни средства. Освен

¹¹ Използвам повода да изкажа най-искрена благодарност на целия екип на Регионална библиотека „Николай Вранчев“, който оказва изключително професионално съдействие и в кратки срокове извърши огромна по обем работа!

обсъждането в масмедииите – от специализирани издания за кино и култура до множеството ежедневници с внушителни по това време тиражи – тя се случва и на специализирани форуми, а също така и под формата на протести на хора, които са се почувствали засегнати от видяното. Емоционалният заряд и тонът на реакциите е изключително висок, а всички включили се в дебата са изключително ангажирани към публично застъпването и отстояването от тях позиции.

Макар че разговорите за филма са доста сложни и обхващат различни измерения на сценария, могат да се обособят няколко основни линии на рецепцията, които са в непрекъсната интерференция помежду си и взаимно се мотивират. От една страна, това са реакциите на местните хора, които в по-голямата си част не приемат показаното във филма. От друга страна, реакциите на кинодейци, журналисти и критици, които се разделят по линия на подкрепата и отхвърлянето на филма. Следващ вид критическа рефлексия се открива в сферата на политическото, доколкото филмът се разпознава като съотнасящ се към ревизирането на модерния национализъм, ревитализиран от тоталитарния режим. Аргументи се търсят както в художествените достойнства на филма, така и в неговото отношение към историческата събитийност и детерминирането и последователността на случилото се. Независимо от наистина големия обем материали и илюстрации на мненията, те сякаш не довеждат до примиряване на позиции и опит за разбиране на гледната точка на опонента, а капсулират мненията, застъпвани от различни социални и професионални групи. И днес, както показва работата на терен, обидата у местните хора е запазена, макар и вече поутихнала. Темата за филма обаче предизвиква реакция на несъгласие и в определени случаи дори нежелание за разговор. Въпреки това ясно се забелязва спадане на градус на напрежението, което позволява известна критическа дистанция към изказаните преди десетилетия собствени мнения.

Времето, пространството и събитията, за които „Гори, гори, огънче“ разказва художествено, са разпластени изключително детайлно в скулпурата се дискусия. Тя обхваща широк набор от възможни критически посоки, засягайки, на първо място, и в немалка степен естетическите му достойнства и слабости. Сравнявайки филма с продукцията на Людмил Стайков по романа на Антон Дончев (и едрите намеси, които си позволява режисьорът спрямо текста), Христо Кирков заключава, че „Време разделно“ постига „внушителен художествен синтез, [...] един нескоропреходен синтез“ (Разговор 1995: 28) в кинематографично отношение. Нещо, което „Гори, гори, огънче“ не успява да направи. В анализа си върху филма на Малина Томова и Румяна Петкова Юлияна Методиева – като изтъква големите достойнства на лентата – също дис-

кутира допуснати слабости в образната система на филма. Тя не открива достатъчна мотивация в сюжетната линия, засягаща чувствата между Йоско и Марина, намира за недостатъчна „темпоралната адекватност“ и „екранната ритмика“ на лентата (пак там: 27). Сценарият е „малко суров, малко тромав в завръзката при първите две серии“, но като цяло „издържан в мрачната си палитра“ и „пленияващ с искреността на лично преживяното“ филм, пише Иван Стоянович (1995: 8) във в-к „Демокрация“. На свой ред Христо Кирков намира, че сценарият е доста добър, но по дългия път до реализацията му той е „бил връхлетян от политическите страсти, завихрени от така наречения „възродителен процес“. И са се изкушили да вземат страна по него, използвайки някогашното си достойние¹² (Разговор 1995: 28–29). Обобщено погледнато, „Гори, гори, огънче“ – според голяма част от професионалните прочити на специалистите, включили се обсъждането на филма – в естетическо отношение търпи редица критики и предполага сериозен разговор за силните и слабите му страни. Но това е сякаш по-малко важният за присъствието на филма в културното пространство на Прехода аспект. Реакцията на жителите с. Мугла и други селища в Родопите създава възможност за множество различни по тип четения за мястото на филма като културен феномен.

Художественият език на филма бързо става обект на критически прочити, които преминават отвъд проблематизирането на художествеността, търсейки историческа достоверност в кинолентата и отбелязвайки отсъствието ѝ. Именно върху разночетенето на „историческото“ се формират политическите инвенции в рефлексията към „Гори, гори, огънче“, която започва още с началото на излъчването му по Българската националната телевизия. Неин основен компонент става реакцията на местните хора, несъгласни с показаното. „Проблемите не дойдоха от Мугла, нито от Смолян. Те не са от Родопите, а от висшите политически кръгове в страната. [...] „Гори, гори, огънче“ е атакуван до такава степен идеологически и политически – споделя Евгения Иванова – че изобщо не остава място за творческа художествена дискусия (Иванова 1995: 18). В резултат на особения фокус, положен в контекста на 90-те години на ХХ в. филмът „от културен факт се превърна в народопсихологически и политически феномен“, пише в духа на казаното от Евгения Иванова кинокритичката Маргит Саръиванова (Разговор 1995: 31), анализирайки мястото на лентата в културния контекст на Прехода. Вестник „Дума“ в материал за състоялия се разговор в Съюза на кинодейците по повод на филма също отбелязва, че „естетическите стойности“ не са били обект на дискусия, а в центъра на вниманието са поставени обществените реакции (Редакционен 1995: 7).

¹² Имат се предвид достойнствата на сценария.

Първият текст, свързан с филма „Гори, гори, огънче“ е интервю на Мария Ландова с Малина Томова, публикувано във в-к „Век 21“ (бр. 39, 5-11.10.1994). В него сценаристката на филма заявява: „Ако бях по-нахаkana, щях да кажа, че преживяното не е важно, че това е художествен продукт и в него, разбира се, има художествена измислица... [...] Да се каже, че е автобиографичен, би било спекулация. Аз застанах зад този филм не защото съм го преживяла, а заради чисто екзистенциалния проблем *да си малцинство въобще*“ (курсивът на автора – Мария Ландова) (Ландова 1994: 1, 9). Интервюто е илюстрирано със снимка, под която има надпис „Малина Томова с някогашната си ученичка в с. Мугла“.

Отговорът от страна на местните хора не закъснява. В бр. 42 на същия вестник г-жа Ася Чаушева, чиито родови корени са от село Мугла, публикува открито писмо до Малина Томова. В текста „Елате в Мугла“ тя споделя впечатленията си от филмовия трейлър, анонсиращ излъчването на филма по Българската национална телевизия, както и разочарованието си от казаното от сценаристката. „Аз работех в отдел „Краезнание“ на Регионалната библиотека [в Смолян – уточнението мое, Н. П.]. Цялата преса минава през нас и описваме материалите за нашия край. И тогава попаднах на интервю на Малина Томова по повод филма. И се изумих какви неистини пише! И реагирах веднага. Не можах да се успокоя, докато не писах до вестника! [...] Първо ме впечатли една снимка – отпред в интервюто – ученичка на Малина Томова... И това стана още преди да го пуснат [филма по БНТ – уточн. мое, Н. П.]. И видях, че тази жена не е от село, съвсем друга. И си казвам: „Това не може да бъде!“ Прочетох интервюто... И оттам тръгна“ – споделя спомена си за случилото се през 1994 г. г-жа Ася Чаушева в интервю, проведено в рамките на проучването. В публикацията във вестника Ася Чаушева отбелязва няколко неточности и грешки, допуснати от екипа, сред които снимката, за която стана дума, облеклото на героините във филма („които никога не са носили шалвари“), както и изборът на консултант – специалист османист. Финалът на отзива е в силното и еднозначно поставяне на думата *малцинство* в кавички (Чаушева 1994: 7). По-нататъшният преглед на материалите показва, че обидата е споделена от местните хора, те се чувстват силно засегнати от показаното във филма и дори изпращат гневни писма до ръководството на БНТ за спиране на излъчването още след първите една – две серии. В гневни писма до медиите се изтъкват историческите несъответствия на сценария, които не отговарят на начина на живот на мугленци, подчертава се, че една жена се е обесила, затова че снаха ѝ се е съгласила да участва в заснемането на филма, облечена в шалвари. Унижението

е повсеместно, се изтъква във всички мнения на местните хора, публикувани в пресата, при това в изключително продължителен период от време. И в пораждането на тази емоция ще бъде пресилено да се търсят политически инвенции, защото тя е искрена (и трайна, както показва проучването), предизвикана от преобладаващото усещане за безсилие и отказ от чуваемост на мугленци.

Според обобщена от Александър Кисьов на няколко страници във в-к „Отзвук“ информация, филмът е породил негативни очаквания още по време на работата на екипа по заснемането на някои от кадрите, които са направени в Мугла. (Важно е да се отбележи, че в основната си част лентата е заснета в село Рибново, Гоцеделчевско.) От събраните материали става ясно, че хората в Мугла са „изгонили екипа с полиция“, когато разбрали, че се опитват да заснемат не само природни обекти, а кадри на жени с шалвари, а – както показват редица фотографии от периода на престоя на Малина Томова в Мугла – „нито едно дете не носеше белезите на някакво друго етническо самосъзнание или облекло, освен българското“. Такива са мненията и спомените на местните хора, събрани и обобщени в „Отзвук“ от Александър Кисьов (1995: 5), а иначе публикувани под една или друга форма в различни издания. „Хората от селото твърдят, че нямало къща, в която срамът, че са представени пред България като „първична и твърде специфична малцинствена група“ да не е бил всеобщ (пак там).

Въпросите, поставени от местните хора по повод филма, засягат един много по-дълбоко разположен проблем в културното конструиране на българската нация. От една страна, това е рефлексия на спецификите на публичния дискурс в България в първите години на Прехода (за което ще стане дума по-долу), а – от друга – с особена острота се очертава проблемът за центъра и периферията в пространствата на посткомунистическата публичност.

„Трябваше по-рано да дойдат... Ако наистина пишат за това, трябваше да дойдат да питат хората, как живеят... Реално да покажат нещата! Консултирали са се с османист, дето няма връзка с нрава на хората там, как живеят. И затова тези неистини излезнаха...“, споделя в интервю Ася Чаушева през 2020 г. На въпроса за реакцията, тя обобщава: „По едно време имаше бунтове там... Хората в Мугла много се бунтуваха, стачки правеха, бунтове. Аз разбирам, художествена измислица, но поне да не беше споменавала Мугла! Хората от това се обидиха. Аз даже много я харесвах като поет [става дума за Малина Томова]. [...] На мене ми се е запечатала реакцията, обидата, горчивината ми е останала...“

Огорчението е крайната – с вече 25-годишна давност – емоция. Тя е резултат от наложилото се усещане за ориентализъм и екзотизъм, което местните хора виждат във филма. Последвалата го дискуссия само

затвърждава това чувство, което не позволява изложените мнения да влязат в диалогичен режим, а само изострят тона и отхвърлянето на аргументите на всяка от дискутиращите страни. Чувството за задържането им като „мълчалива“ общност при „показването“ на живота в Мугла дават основания на местните хора упорито и целенасочено да отказва да превърнат родното си място в събирателно понятие за екзотика, резултат от исторически събития с различна дълбочина и продължителност. Присъствието на консултант – османист задава допълнителна убеденост, че се създават нагласи у непознаващите особеностите на живота и бита в Родопите зрители, спрямо които Мугла може да олицетворява един специфичен вътрешен български Ориент¹³.

Докато кинокритиците, писали и изказвали се в защита на филма, се стремят да не определят местните хора в прогресистките понятия за напредък и изостаналост, мугленци дават недвусмислено да се разбере, че те – през филмовата лента – се възприемат като засегнати по отношение на възгледите си за живота и представите и стратегиите си за личен просперитет. Контент-анализът на голяма част от публикуваните мнения и материали, в които звучи автентичният глас на живеещите в селището, разкрива наличието на редица понятия, които са характерни за неравенството при експонирането на интимните пространства на определени културни реалности. Неслучайно, когато се опитват да рационализират и мотивират обидата си, те подчертават няколко ключови факта, които са повод за колективна гордост и изразяват индивидуалните и груповите усилия в съвременния свят. В писмо на бивша

¹³ Проблемът за специалистът османист е особено показателен за характера на продължилите много месеци спорове, в чийто център е „Гори, гори, огънче“, в медиите. Проф. Антонина Желязкова е сред историците през 80-те години, познаващи изключително добре 500-годишния период на османското владичество в страната, и – освен това е с активна гражданска позиция по отношение на политиките на Българската комунистическа партия в т.нар. „възродителен процес“. В кореспонденция, насочена към изясняването на случилото се около филма, тя споделя: „Когато започнаха снимките местните хора от Рибново и другите села категорично отказваха да им съдействат. Страхуваха се, не искаха да пускат децата и жените, за да участват във филма и в масовките. Извикаха ме. Хората ме познаваха добре в Рибново и се събраха всички на площада и ги убедих да съдействат на филма, за да бъде разказана тяхната история. След това се създадох и много топли приятелски отношения на филмовия екип с местните хора. Именно тогава разбрах, че вече има заснета лента и епизоди с името Мугла. И се опитах да ги възпра, за да избегнат неприятностите.“ Името се запазва, при това по доста прозаични причини – каквато е ограниченият бюджет на филма. Предвид големите разходи, до които ще доведе повторното заснемане на стари сцени с друго име на селище, името Мугла остава.

ученичка на сценаристката Малина Томова – Красимира Величкова, публикувано във в-к „Родопски вестни“, се казва: „Така ли виждате във Вашите спомени (с шалвари, с кърпи, „диви“, ограничени, изостанали от съвременниците си)? [...] Знаете ли, че 100 на сто те продължиха основното си образование? 7 от тях са с висше образование, като един сега е директор на „Горубсо“, клон Рудозем, 5 са с полувисше образование – учители, а останалите – със средно специално и професионално образование...“ (Величкова 1995: 1, 8). Към писмото е приложена и снимка от класа, на който сценаристката на филма е била класна ръководителка по време на престоя си в Мугла. На нея облеклото на децата не демонстрира различие спрямо деца от други населени места в страната. Кметът Милен Мазнев също отбелязва големия брой образовани хора, което е категоричен атестат за светските нагласи на хора, решени да се интегрират в обществото в най-широк план. „Селото е едно от най-будните родопски села, създадо своя интелигенция – 49 висшисти, 54 полувисшисти и 354 със средно образование. [...]“ (Радичева 1995: 4). „Учениците играели гимнастика по шорти. Хорът, в който момичетата са пеели по къси полички, е бил републикански първенец“, споделя в същия материал дългогодишният директор на училището Живко Ангелов (пак там). Записките от теренното проучване показват, че съпоставяйки живота си днес и този в миналото, през 70-те години на XX в. Мугла е била свързана с Девин с 4 автобусни линии дневно и с две до Смолян, докато днес има връзка само със Смолян, при това 3 пъти седмично. Пътят е изключително лош, „направо непроходим при по-тежки метеорологични условия“, споделят местните хора. По отношение на комуналните услуги във времето, за което филмът разказва, то е било водоснабдено и с изградена електрическа мрежа. Селище, изцяло модернизирани, което не предполага разглеждането му като назадничаво и откъснато от света.

Спецификите на ориентализма като белег на изостаналост отграничават представените във филма мугленци като част от културната периферия на живота в страната. Това е прочитът на цялата знакова конструкция, която се открива във филма от местните хора. „Диви“, „нецивилизовани“, „необразовани“ са части от екзотичния поглед към другостта и различието, при който отчетливо се забелязва редуционизъм, отказ от историческа точност и конкретика, проява на известно високомерие и дори егалитаризъм. Поради тази причина местните хора, изразяващи мнението си за филма, категорично не приемат гледната точка на създателите на „Гори, гори, огънче“ и критиците, които анализират художествените достойнства на лентата, за „художествено обобщение“, „смесване на киновремена“, „метафора“, „специфика на киноестетиката“. Нещо повече, на тях те отговарят с ирония, с която

подчертават огорчението си. Днес – в една значително по-спокойна атмосфера, която е освободена от образите и представите, формирани в дискусиите и самия филм – идеята за художественото обобщение среща по-голямо разбиране у хората. Също така, историческият факт, свързан със смяната на имената в Родопите, при това и с груба сила от страна на властта в определени селища на страната, се споделя от хората. Те имат достатъчно информация за насилието над българи мюсюлмани от Западните Родопи, които са оказали съпротива и са отказали доброволно да се откажат от турските и арабските си имена.

За хората от Мугла смяната на имената съвпада и фактически е част от процеса на цялостна модернизация на региона през 70-те години. Модернизация, която обхваща голяма част от публичния и частния живот на хората, поради което тя – като цяло – е одобрявана. Транспортът, водно и електроснабдяването, връзките с големи градски центрове, високото ниво на образовани хора, местни учители, широко разгърнатата художествена самодейност, свързана със събирането и изпълнението на множество фолклорни материали, която съществува и днес, са белези на просперитет за местната общност, кореспондиращи с усилията на хората за интеграция. Сменените имена само подпомагат всичко това и това е причината те да бъдат запазени и след 1990 г.

Подобна реакция се наблюдава и в района на селата Загражден и Вълчан дол, където е сниман „Радиограмофон“. Като цяло, филмът не среща критически отзвук, който дори и малко да наподобява дискусиите около „Гори, гори, огънче“. И макар – с помощта на съвременните средства за информация – филмът бързо да набира популярност сред различни групи в страната (също и в чужбина), той не среща отрицание. Напротив, екипът използва възможностите на популярната култура в съвременността, за да изгради една положителна нагласа към създадения продукт на визуалната култура. Медиите дават думата на режисьорката и актьорите, което допринася за едно говорене за филма, което не допуска полагането му в травматичните полета на паметта. Евгения Бояджијева, която след излъчването на филма реагира критично в социалните мрежи, през 2020 г. споделя: „Не ме потърсиха, има много неща във филма, които ме разочароваха. Не само съм го гледала... Аз и преди съм се интересувала от този филм. Не ми харесаха много неща... Не дадох реалните неща, така, както беше. Първо, обстановката. Такива ли им бяха къщите тогава? Те цъфтяха... Те даваха самата обстановка много бедна. Реално пък в тая къща, защото бях млада учителка и съм ходила много пъти – и специално там така са ни посрещали, толкова разкошно, толкова хубава обстановка... Като разбрах оттука кого канят, кой ще ходи като артист... и казвам: „О, тия деца защо така правят?!“ Филмът – като идея е замислено – но не е осъществено! Може ли „При-

тури са планината“ да я пеят в Родопите...“ По-нататък в интервюто 80-годишната бивша учителка споделя своя опит, свързан със смяната на имената през 70-те години, разказвайки, че то не се извършва с насилие, а е резултат от инициативи „отдолу“, от местните партийни комитети. Самата тя също – по линия на ОФ-организацията – е участвала, като с други нейни колеги и работещи в администрацията и партийната организация в Загражден са провеждали беседи, изнасяли са сказки, разговаряли са с хората, агитирали са в училището. Целият процес, според Евгения Бояджиева, е „културна революция, както го наричахме тогава“, „разяснителни неща“, търси по-дистанцирани езикови формули активната участничка в тези процеси учителка. Децата в училището казваха: „Другарко, и аз искам да си сменя името!“ – „Не – казвам – ти си турчин, ти си туркиня!“¹⁴ С пълна убеденост тя заявява: „В нашия район не сме имали такова насилие при смяната на имената. Филмът... Ние даваме Родопите, ние даваме Вълчан дол, ние даваме общината. [...] Такива грижи са се полагали за Родопите! Такива грижи са се полагали за Родопите! Че то имаше цех до цех, училища, детски градини... И какво стана сега – като дойде демокрацията и всичко рухна!“

Участниците в масовите сцени на филма, които приемат сюжета, също споделят факта, че при промяната на имената в региона не се е стигало до употребата на груба сила от страна на властта. Натиск под формата на различни социални придобивки е имало – задържане на пенсии, неизплащане на надници за работа на полето и забавено приваждане на заплати – но до арести и физическа разправа не се е стигало. „Ами смениха ни тогава... Аз също се казвам Пембе – по старо име. Обаче, баща ми отиде в селскостопанския двор, той беше пазач, отиде да купи фураж и председателят на Съвета му казал: „Смени на децата имената – ние бяхме 6 деца, две момчета и четири момичета – смени имената на децата и на вас и тогава ще ти дадем фураж за животните!“ И той дойде, донесе един списък – старите имена как ни са и новите насреща – харесваме ли ги? Ние казахме: „Харесваме ги“. Какво като сме сменили имената? Няма нищо от това! И какво – аз Пембе ли съм, Пиринка ли съм – някои ми викат Пембе, някои Пиринка... Ние сме българо-мохамедани, не сме такива помаци фанатици – ние сме с всички заедно! [...] От Съвета ги бяха сложили имената. Баща ми вика: „Вместо да ме бият – полицията тогава ги биеха много – вместо да ме бият, по-добре да мине!“¹⁵.

¹⁴ Няколко от околните села са населени с турци и децата са се обучавали в загражденското училище, където е работила и Евгения Бояджиева.

¹⁵ Разкази за физическо насилие над българите мюсюлмани през 70-те години са циркулирали в Родопите. Информация за случващото се в селища в Западните Родопи се разпространява бързо и хората са знаели за случаите на

По-нататък Пиринка Киркова споделя за традиционното празнуване на Великден, Гергьовден, Коледа и Байрям. На въпроса защо някои от местните хора не харесват филма, тя отговаря: „Ами защото не трябвало да се казва по телевизията това за насилието. Защо да не се казва? Да се види едно време комунистите какво са правили!“ Следва разказ за оказван тормоз над хора от съседно турско село и съпротивата им¹⁶, както и препратки към актуалната политическа ситуация в страната, от които става ясно, че днешното политическо разделение оказва влияние и върху оценката от страна на хората спрямо „Радиограмофон“.

Относно филма Пиринка отбелязва, че са се сближили с професионалните актьори, ангажирани в заснемането му. „Много ни обичаха... Аз водих оттука жени за статисти... Доволни са хората от мене... Търсила съм им стари работи – какво съм имала, съм им го давала – вила, стъргач, за косене коса, такива работи. Кърпи, по-стари дрехи; там брахме тютюн...“ Опитът да се пресъздаде реалистична и близка до бита на региона в етнографско отношение картина, се свързва както със заснемането на лентата в къщата, в която се разиграва описаното в сюжета действие, така и по отношение на облеклото и интериора. „Много съкратиха филма – беше три часа и половина. Много сцени ги няма“. На въпроса доколко сценарият дава представа за „реалната картина“ на събитията, Пиринка Киркова отговаря: „Бая си дава! Там, там си личи полицията как реже карваните в тютюна, като берат тютюн – ние му викаме тука „карвани“, а не шалвари... Те [екипът – уточн. мое – Н. П.] бяха донесли едни носии от Благоевградско, защото ние нямаме тука, нямаме вече... Аз примерно съм обличала, когато бях бременна, че ми бяха тесни дрехите. Някои затуй се противят. Нашите карвани са отдолу равни – само баджаци има тука да се мушкат краката, а в Благоевградско са като подгайдени шалвари. Аз съмшила такива...“

Различията в показаното във филмите и реалното облекло на местните хора, което е ключов компонент в медийните спорове около „Гори, гори,

съпротива и методите на нейното преодоляване. Хора от Мугла, които не са съгласни с „Гори, гори, огънче“ – и по-специално – с обвързването на сюжета му с живота в тяхното село – не отричат, че са знаели за употребата на груба сила в села като Рибново, Корница и Брезница, Гоцеделчевско. И че в този смисъл сцените на насилието са исторически факт.

¹⁶ В антропологично отношение тези наративи представляват особен интерес, защото разкриват човешкото отношение в битов план към „различните“. Смяната на имената – макар и извършена без физическа сила – през цялото време до края на режима продуцира различно напрежение в интимните и публичните пространства на селищата в региона. Особено показателни са религиозните разкази, според които участвалите в разрушаването на джамиите или минаретата им са наказани за деянието си от Бог, като възмездието най-често ги сполетява през децата им.

огънче“, тук не се превръща в обект на разгорещени спорове. Това се дължи както на факта, че в Загражден и региона са се носили карвани преди 1972, докато в Мугла този тип женско облекло е непознато, така и на различната медийна и социална среда, в която попада неколkokратното излъчване на филма по *Канал 1* на Българската национална телевизия.

Политика и публични образи

Медийна среда и социалните очаквания през деветдесетте години на ХХ в. са ключов елемент от рецепцията на „Гори, гори, огънче“. Съпоставителното им четене заедно с анализа на сюжетните линии на филма, дава възможност за контекстуален анализ, разкриващ голяма част от характера на първото десетилетие от Прехода. Дискурсът *център – периферия*, чиито семантични проекции се откриват в редица понятия, използвани в публичната дискусия, наред с това, че реферира частично към проблема за начина на съотнасяне към етнографската обективност и историческата истинност, има и още един значим мотивационен център. Той се открива във факта, че изнася на преден план проблема за малцинството като такова. Въпросите за малцинствата в публичния дискурс на България стават обект на публично обсъждане за първи път след 1989 г., пише Майя Грекова (2001: 111). До този момент „в националната памет – ако съдим по социалистическите учебници по история – такова нещо няма“, продължава наблюденията си изследователката (пак там: 117). В резултат на целенасочено продължително наблюдение (от 1991 до 1994 г.) на вестниците „Демокрация“ (партиен орган на СДС) и „Дума“ (официозът на БСП, бивша БКП) се вижда, че в посочения период двата ежедневника „съзнателно формират и заедно с това изразяват двете полярни позиции по отношение на миналото, настоящето и бъдещето на България“. Освен това, продължава авторката, изданията категорично изразяват позициите на политическите централи, които стоят зад тях, а профилът на читателите им е специфичен, пряко формиран и в резултат на застъпването в изданията политически и идеологически тези. Казано с думите на изследователката, „симпатизантите на двете политически сили са ревностни читатели на „своя“ вестник, очакващи от него Истината по всички вълнуващи ги въпроси“ (пак там: 111).

Разделението ляво – дясно – се пренася и върху проблема за културните различия в променящото се българско общество, преконфигурира представите за център – периферия, подлага на активна критика доминиращата идеология, предлага различни прочити на историческото минало – близко или по-далечно. Обръщайки се отново към наблюденията на Майя Грекова, се вижда, че десният „Демокрация“ насочва вниманието

на читателите към проблемите на малцинствата преди всичко в контекста на „политиката на БКП (курсивът на автора – М. Г.) към турското население“ (пак там: 118). От друга страна, левият „Дума“ допълва медийния дискурс, предлагайки анализи, свързващи националната идентичност с ценностите на преобладаващото етническо мнозинство от населението – българите. Акцентира се върху историята – по правило по-далечната, и се извеждат на преден план социалните придобивки по време на комунистическия режим. Сигурността и единството на нацията се анализират в контекста на заплахите за разпад на държавата (в контекста на водените войни на Балканите и разпадането на бивша Югославия) и провеждането на сепаратистки идеологии, „внесяни“ отвън. Включването на останалите ежедневници в анализа показва, че общите формираны нагласи регистрират специфично „втвърдяване“ на определени стереотипни нагласи и налагането им в масовите представи като мотивирани и общовалидни. За това допринася и актуалната за времето на прехода политическа ситуация и мястото и ролята на ДПС като активен участник в осъществяваните промени. В резултат: „българите – заключава Майя Грекова – си представят като малцинство етнически групи, представителите на които създават проблеми, [...] а представителите на съответните малцинства преживяват себе си като изтласкани, защото са определени от българите като малцинства“ (курсивът на автора – М. Г.) (пак там: 153).

Дискусията, предизвикана от излъчването на „Гори, гори, огънче“ споделя характеристиките на медийната стилистика и риторика на 90-те години на отминалото столетие. Съпротивата на местните хора срещу филма еднозначно показва нежеланието на мугленци да бъдат стигматизирани като „те“ и като „етническо малцинство“ в общите нагласи на българите за себе си. Чрез протестни акции и множество писма и отзиви в печатните и електронните издания те категорично отстояват българската си идентичност, изтъквайки корените си, подчертавайки мястото на езика, облеклото и песните в културата на селището и региона въобще. В опита за едно авторско третиране и художествено обобщение на процеса по промяна на имената в Родопите, „Гори, гори, огънче“ попада в дясната страна на спектъра, изтъквайки политиката на комунистическия режим към различието в обществото. Последица от формираните за повече от 4 години представи е, че местните хора възприемат филма като съзнателна провокация и опит за подмяна на тяхната идентичност, при това отново в разрез с техните нагласи. Оформя се представа за българската интелигенция, „която предава“ националните идеали, защото се „поддава на чужди влияния“. Казано с думите от редакционния коментар на в-к „Български писател“: „създателите на „Гори, гори, огънче“ са се поставили в услуга на една привнесена

отвън геополитическа концепция за разделеност, за сепаратизъм и за заформяне на общности на религиозен принцип. И всичко това – неизбежно – на антибългарска основа“ (Каузата 1995: 13).

Мненията в очерталата се изключително значима тенденция в критическия дискурс са еднозначно разделени на „леви“ и „десни“ (без това да е цел нито на създателите на филма, нито на местните хора), следващи основното политическо разделение в публичното пространство. По отношение на сценария те се могат да се каталогизират във връзка със съотнасянето им спрямо няколко ключови концепта: художествено време срещу документално реконструиране; художествена измислица срещу свидетелски наратив, безродно изкуство срещу националноотговорно, идеологически опортюнизъм срещу отстояване на националните ценности, национален интегритет срещу сепаратистки геополитически тежнения¹⁷. Политическото активно се намесва в разговора за филма и придава допълнително усещане за екзотизъм, различие и разделение. „Мугла обвини създателите на филма „Гори, гори, огънче“, че са нарушили условността и са посочили селото с пръст пред България и света погрешно и обидно“, пише Александър Кисъв (1995: 5). Определящият се като десен политолог Евгений Дайнов пък отправя неаргументирана критика към хората от Мугла, настоявайки, че реакцията им е пресиленена и показва „бягството на обществото от собствените му кошмари“. Това – продължава авторът – е политически режисирана реакция отляво, която подкрепяйки формирането на „местни общности“, подкрепя „саможивата потребност от деление, раздробяване, разкъсване на социални връзки“ (Дайнов 1995: 11).

След като филмът се опитва да отразява исторически факти от близкото минало – настояват на свой ред авторите отляво – той трябва да бъде събитийно детерминиран и достоверен, етнографски коректен и на висота спрямо мисията си да отстоява важните за националното развитие тенденции. Тъй като липсва документална точност при предста-

¹⁷ Важно е да се подчертае, че независимо от етнографските неточности, за които говорят критиците на „Радиограмофон“, дискусиата не се пренася активно в медиите. Това ясно показва, че двадесет и три години след излъчването на „Гори, гори, огънче“ дневният ред на обществото е различен, определени тенденции са уталожени, а медиите (с малки изключения) поставят различни акценти в наблюденията си. Разбира се, въпросите за социалната нестабилност, за кризата, несигурността и страхът от различните съществува, но един културен продукт като „Радиограмофон“ не притежава в себе си потенциала да се превърне в заплаха и обект на общонационална дискусия, независимо че филмът е показван и в Европейския парламент. В телевизионните студия обсъждането на лентата се свежда основно до естетиката и киностилистиката, без това да го вписва в националистическия социално-политически дискурс.

вянето на събитията, а творческата им интерпретация предполага един дълбинен семиотичен прочит, който не реконструира конструктите на националното, то филмът осъществява съзнателна подмяна на истината за случилото се 25 години по-рано. „Истина“ – и по-точно – „историческа истина“ – става ключовото понятие, около което се фокусират критическите интерпретации, смесващи в едно трудно разграничимо цяло езиците на изкуството с кодовете на идеологическите контексти, формиращи дискурсивната рамка на времето. Етнографията и фолклорът, изграждащи същината на културата и разкриващи в дълбочина „душевността“ на народа, също не са „правдиво“ показани и показват дефицитите на лентата. Тази специфична сплав, която според Христо Кирков се дължи на „вторичността при избора на материала и художествената му разработка“ (Разговор 1995: 29), започва да изгражда (или да активира съществуващи) общностни представи и стереотипизирани фигури на различието в цялостната риторика на 90-те години. „Благодаря ви, мугленци! – започва патетично откритото си писмо в сп. „Читалище“ Петър Димитров (1995: 23). – Със своето поведение и протест вие дадохте безсмъртен урок по национално достойнство не само на авторите на филма „Гори, гори, огънче“, но и на техните покровители, които не познават добре българската душевност, така дълбоко закодирана в песните ни, нравите ни, езика ни и във всяка клетка на тялото.“¹⁸

Постепенно в дискусиите липсващото „българско“ и насилието в исторически план се извеждат като основен проблем на „Гори, гори, огънче“, което полага лентата в средоточието на осевите напрежения в полето на културата, експонирани през 90-те години на отминалото столетие. То, българското, се очертава като базов идеологически конструкт, разделящ политическото „ляво“ от „дясно“ според това как и до каква степен е подложено на оценка и преоценка с оглед наследените от близкото минало ценности. Съдържаща подобен ключов дефицит на „българското“, разкривайки насилието от страна на режима, сюжетът неволно попада и дава възможност в медийно-политическия дискурс да се определи като исторически недостоверен. Като базов аргумент в тази посока се спекулира с обидата от страна на местните хора, отказващи да бъдат представени в специфичната светлина на екзотична другост. Полевата работа, свързана с „Гори, гори, огънче“ и „Радиограмофон“,

¹⁸ Сред покровителите са както „външните сили“, от различен произход и с единствения интерес да превърнат България във „втора Босна на Балканите“, така и президентът Желев, който също участва в обсъждането на филма. Упреците към Президентството са „улеснени“ от факта, че сътрудник на Желев по това време е консултантът на „Гори, гори, огънче“ – проф. Антонина Желязкова.

независимо от големите различия на филмите, зад проблема за харесването и нехаресването разкри един по-голям въпрос – за това кой има право да разказва и как трябва да разказва за смяната на имената и изобщо за процесите в близкото минало. И един етически въпрос – за това какво е културна периферия днес и как всичко това рефлектира върху самочувствието и самооценката на хората.

Наред с това, лентата се възприема като неточна художествена перспектива за живота в Родопите, която пряко засяга правото на местните хора да се самоопределят. Поради тази базова липса (на българското) тя търпи критики отляво като идеологически коректна или некоректна, в зависимост от това кой как гледа на проблема за българското в плана на историята или на настоящето. Реакцията от Мугла и района напълно спекулативно се пренася в дискусиите като аргумент за това, че смяната на имената не е насилствен, а очакван от хората процес; съпротивата, за която хората от Родопите знаят, е в отделни населени места и не може да се използва като критика към етническите политики на тоталитарния режим.¹⁹ Тези пресичания на разноредови аргументи съвпадат с политическите и социалните нагласи към осъществяващите се обществени, икономически и културни промени. На висок глас се алармира за опасността от разрушаване на „нацията“, което изгражда критическия рецептивен дискурс, в който случайно попада и лентата на Румяна Петкова и Малина Томова. Във времето на 90-те години „българското“ (респективно липсата му) се реактивира като елемент от общностните представи за себе си и другите и се превръща в специфичен маркер за идентификация спрямо миналото – близко или по-далечно. Опитите за дистанцирано критическо четене се възприемат като съзнателен отказ от история или отрицание на историята, извършена от „безродници“. Подобна риторическа перспектива валидира и схващането, че исторически достоверното е единствено и само онова, което утвърждава „българското“, придавайки му определени – еднозначно разбираеми за масовите представи характеристики. Една оправдателна защита на процесите от близката 45-годишна история на нацията.

¹⁹ Вестник „Дума“ отбелязва, че хората в Рибново (село в Западните Родопи, където е снимана по-голямата част от филма и където през 70-те години смяната на имената е посрещната със съпротива) са доволни от филма. „Възрастни мъже доволно съпреживяваха случилото се по телевизията. Жени, които плетяха на припек, се похвалиха, че били в сцените на сватбата и всички ги гледали“. В началото на снимките хората отказвали, но „сетне една жена се представила като човек на президента и ги убеждавала, че снимането щяло да бъде от тяхна полза. [...] Жената била Антонина Желязкова, главен консултант на „Гори, гори, огънче“ (Асиева 1995: 4). След тези няколко изречения – на цяла вестникарска страница – „Дума“ публикува различни критически реакции срещу филма.

Библиография

- Асиова, Бойка 1995. Пушилка и пепел след „Гори, гори, огънче“. // Дума, № 42, 18.02.1995, 4. [Asiova, Boyka 1995. Pushilka i pepel sled „Gori, gori, oganche“. // Duma, № 42, 18.02.1995, 4.]
- Братоева-Даракчиева, Ингеборг 2013. *Българско игрално кино от „Калин Орелът“ до Мисия „Лондон“*. София: Институт за изследване на изкуствата. [Bratoeva-Darakchieva, Ingeborg 2013. Balgarsko igralno kino ot „Kalin Orelat“ do Misiya „London“. Sofiya: Institut za izsledvane na izkustvata.]
- Величкова, Красимира 1995. Открито писмо: До г-жа Малина Томова – сценарист на филма „Гори, гори, огънче“. // *Родопски вестник*, № 28, 10–12.02.1995, 1, 8. [Velichkova, Krasimira 1995. Otkrito pismo: Do g-zha Malina Tomova – stsenarist na filma „Gori, gori, oganche“. // Rodopski vesti, № 28, 10–12.02.1995, 1, 8.]
- Грекова, Майя 2001. *Малцинство: Социално конструиране и преживяване*. София: Критика и хуманизъм. [Grekova, Mayya 2001. Maltsinstvo: Sotsialno konstruirane i prezhivyavane. Sofiya: Kritika i humanizam.]
- Груев, Михаил, Калъонски, Алексей 2008. *Възродителният процес. Мюсюлманските общности и комунистическият режим*. София: Институт за изследване на близкото минало и Села. [Gruev, Mihail, Kalyonski, Aleksey 2008. Vazroditelniyat protses. Myusyulmanskite obshtnosti i komunisticheskiyat rezhim. Sofiya: Institut za izsledvane na blizkoto minalo i Siela.]
- Дайнов, Евгений 1995. Мугла и Сапарева баня подклаждат теорията за бунта на обърканите. // *Труд*, № 44, 21.02.1995, 11. [Daynov, Evgeniy 1995. Mugla i Sapareva banya podklazhdat teoriyata za bunta na obarkanite. // Trud, № 44, 21.02.1995, 11.]
- Дебати. 2004. Възродителният процес. Какво знаем, какво не знаем, какво не искаме да знаем за него? – Думи срещу думи. Дебати на Червената къща. Съст. Десислава Гаврилова, Ирина Недева. София: Сема РШ, 127–162. [Debati. 2004. Vazroditelniyat protses. Kakvo znam, kakvo ne znam, kakvo ne iskame da znam za nego? – Dumi sreshtu dumi. Debati na Chervenata kashta. Sast. Desislava Gavrilova, Irina Nedeva. Sofiya: Sema RSH, 127–162.]
- Димитров, Петър 1995. Урок по достойнство. // *Читалище*, № 2, 1995, 23. [Dimitrov, Petar 1995. Urok po dostoinstvo. // Chitalishte, № 2, 1995, 23.]
- Доклад 2003. Доклад на Георги Атанасов. – *Истината за „Възродител-*

- ния процес“. Документи от архива на Политбюро и ЦК на БКП. Съст. Самуел Леви. София: Институт за изследване на интеграцията, 7–20. [Doklad 2003. Doklad na Georgi Atanasov. – Istinata za „Vazroditelniya protses“. Dokumenti ot arhiva na Politbyuro i TSK na BKP. Sast. Samuel Levi. Sofiya: Institut za izsledvane na integratsiyata, 7–20.]
- Желязкова, Антонина 2011. Миниатюри за Малина и нейното приятелство. // *Литературен вестник*, № 39-40, 7–13.12.2011, 9. [Zhelyazkova, Antonina 2011. Miniatyuri za Malina i neynoto priyatelstvo. // *Literaturen vestnik*, № 39-40, 7–13.12.2011, 9.]
- Иванова, Евгения 1995. Рана, която е загулена, не може да оздравее. Интервю на Тина Рангелова. // *Стандарт news*, 25.02.1995, 18. [Ivanova, Evgeniya 1995. Rana, koyato e zatulena, ne mozhe da ozdravee. Intervyu na Tina Rangelova. // *Standart news*, 25.02.1995, 18.]
- Иванова, Евгения 2019. Идентичност и идентичности на помаците в България. – „*Възродителният процес*“ – памет и заличаване. Тематичен сборник на сп. „*Либерален преглед*“. Берлин: Екстаз, 141–174. [Ivanova, Evgeniya 2019. Identichnost i identichnosti na pomatsite v Balgariya. – „Vazroditelniyat protses“ – pamet i zalichavane. Tematichen sbornik na sp. „Liberalen pregled“. Berlin: Ekstaz, 141–174.]
- Каузата 1995. Каузата на разделението: Телевизионен коментар за [„Открито студио“ по повод филма]. // *Български писател*, № 8, 20–27.02.1995, 13. [Kauzata 1995. Kauzata na razdelenieto: Televizionen komentar za [„Otkrito studio“ po povod filma]. // *Balgarski pisatel*, № 8, 20–27.02.1995, 13.]
- Кисъов, Александър 1995. „Огънчето“ подпали Мугла, димът плъзна из Родопите. // *Отзвук*, № 6, 13.02.1995, 5. [Kisyov, Aleksandar 1995. „Ogancheto“ podpali Mugla, dimat plazna iz Rodopite. // *Otzvuk*, № 6, 13.02.1995, 5.]
- Кисъов, Александър 1995. Политиците разпнаха Мугла и оставиха интелигенцията да се пържи. // *Отзвук* (Смолян), № 8, 27.02.1995, 5. [Kisyov, Aleksandar 1995. Polititsite razpnaha Mugla i ostaviha inteligentsiyata da se parzhi. // *Otzvuk* (Smolyan), № 8, 27.02.1995, 5.]
- Костова, Ева, Славов, Румен и Желяз Сагаев 1995. Малина Томова: „Тази рана аз не съм я отворила“. // *Поглед*, № 8, 25.02.1995, 7. [Kostova, Eva, Slavov, Rumens i Zhelyaz Sagaev 1995. Malina Tomova: „Tazi rana az ne sam ya otvorila“. // *Pogled*, № 8, 25.02.1995, 7.]
- Ландова, Мария 1994. Билет за Ноевия ковчег. Интервю с поетесата Малина Томова. // *Век 21*, № 39, 5–11.10.1994, 1, 9. [Landova, Mariya 1994. Bilet za Noeviya kovcheg. Intervyu s poetesata Malina Tomova. // *Vek 21*, № 39, 5–11.10.1994, 1, 9.]
- Методиева, Юлияна 2015. Интервю с Антонина Желязкова: Манипулацията „Време разделно“ навършва 30 години. – *Маргиналия.бг*

- (17.06.2015) <<https://www.marginalia.bg/intervyu/manipulatsiyata-vreme-razdelno-navarshva-30-godini-intervyu-s-antonina-zhelyazkova/>> (18.06.2020). [Metodieva, Yuliyana 2015. Intervyu s Antonina Zhelyazkova: Manipulatsiyata „Vreme razdelno” navarshva 30 godini. – Marginaliya. bg (17.06.2015) <<https://www.marginalia.bg/intervyu/manipulatsiyata-vreme-razdelno-navarshva-30-godini-intervyu-s-antonina-zhelyazkova/>> (18.06.2020).]
- Матеева, Боряна 2011. Малина и киното. // *Литературен вестник*, № 39–40, 7–13.12.2011, 13. [Mateeva, Boryana 2011. Malina i kinoto. // *Literaturen vestnik*, № 39–40, 7–13.12.2011, 13.]
- Разговор 1995. Незавършващ разговор. Мнения на Александър Кертин, Юлиана Методиева, Христо Кирков и Маргит Саръиванова за филма „Гори, гори, огънче“, режисьор Румяна Петкова // *Кино*, № 2, 1995, 25–32. [Razgovor 1995. Nezavarshvasht razgovor. Mneniya na Aleksandar Kertin, Yuliana Metodieva, Hristo Kirkov i Margit Saraivanova za filma „Gori, gori, oganche“, rezhisyor Rумыana Petkova // *Kino*, № 2, 1995, 25–32.]
- Редакционен 1995. Докога? // *Дума*, № 48, 25.02.1995, 7. [Redaktsionen 1995. Dokoga? // *Duma*, № 48, 25.02.1995, 7.]
- Радичева, Славка 1995. Тв екип ще опровергава [в с. Мугла] „Гори, гори, огънче”. // *Марица*, № 34, 10.02.1995, 4. [Radicheva, Slavka 1995. Tv ekip shte oprovergava [v s. Mugla] „Gori, gori, oganche”. // *Maritsa*, № 34, 10.02.1995, 4.]
- Среща 2003. Среща на Политбюро на ЦК на БКП с първите секретари на областните комитети на БКП, на председателя на Постоянното присъствие на БЗНС, секретаря на ЦК на ДКМС и министъра на вътрешните работи 7 юни 1989 г. – резиденция „Бояна“ (10.00 часа). – *Истината за „Възродителния процес“*. Документи от архива на Политбюро и ЦК на БКП. Съст. Самуел Леви. София: Институт за изследване на интеграцията, 85–127. [Sreshta 2003. Sreshta na Politbyuro na TSK na BKP s parvite sekretari na oblastnite komiteti na BKP, na predsedatelya na Postoyannoto prisastvie na BZNS, sekretarya na TSK na DKMS i ministara na vatreshnite raboti 7 yuni 1989 g. – rezidentsiya „Boyana“ (10.00 chasa). – *Istinata za „Vazroditelniya protses“*. Dokumenti ot arhiva na Politbyuro i TSK na BKP. Sast. Samuel Levi. Sofiya: Institut za izsledvane na integratsiyata, 85–127.]
- Стоянович, Иван 1995. Кой пали огънчето? // *Демокрация*, № 43 (1537), 20.02.1995, 8. [Stoyanovich, Ivan 1995. Koy pali ogancheto? // *Demokratiya*, № 43 (1537), 20.02.1995, 8.]
- Сугарев, Едвин 2011. Преселницата Малина. // *Литературен вестник*, № 39–40, 7–13.12.2011, 6. [Sugarev, Edvin 2011. Preselnitsata Malina. // *Literaturen vestnik*, № 39–40, 7–13.12.2011, 6.]

- Томова, Малина 2011. Мугла. // *Литературен вестник*, № 39-40, 7–13.12.2011, 13. [Tomova, Malina 2011. Mugla. // *Literaturen vestnik*, № 39-40, 7–13.12.2011, 13.]
- Чаушева, Ася 1994. Елате в Мугла. Открито писмо до г-жа Малина Томова, сценарист на филма „Гори, гори, огънче“. // *Век 21*, № 42, 26.10 – 01.11.1994, 7. [Chausheva, Asya 1994. Elate v Mugla. Otkrito pismo do g-zha Malina Tomova, stsenaarist na filma „Gori, gori, oganche“. // *Vek 21*, № 42, 26.10 – 01.11.1994, 7.]
- Deyanova, Lilyana 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.
- Chaudhuri, Shohini 2005. *Contemporary World Cinema. Europe, the Middle East, East Asia and South Asia*. Edinburgh: Edinburgh University Press.