

Magdalena Pytlak  
Jagiellonian University in Kraków  
magdalena.pytlak@uj.edu.pl  
ORCID: 0000-0002-0303-7162

POZNAŃSKIE STUDIA SLAWISTYCZNE

NR 26 (2024)

DOI: 10.14746/pss.2024.26.4

Data przesłania tekstu do redakcji: 28.12.2023

Data przyjęcia tekstu do druku: 13.05.2024

## Wybrzeże Morza Czarnego jako przestrzeń (wyobrażonej?) wolności we współczesnym kinie bułgarskim

**ABSTRACT:** Pytlak Magdalena, *The Black Sea Shore as a Space of (Imaginary?) Freedom in Contemporary Bulgarian Cinema*, "Poznańskie Studia Slawistyczne" 26. Poznań 2024. Wydawnictwo "Poznańskie Studia Polonistyczne," Adam Mickiewicz University, Poznań, pp. 83–98. ISSN 2084-3011.

The article analyzes the metaphor of the Black Sea in three contemporary Bulgarian movies – *Hunting down small predators* (dir. Tsvetodar Markov, 2010), *Sneakers* (dir. Ivan Vladimirov, Valeri Jordanov, 2011) and *The Sinking of Sozopol* (dir. Kostadin Bonev, 2014). The author of the thesis aims to answer the question about the origin of the symbolic meaning of the space and its connection with experiencing of freedom. The analysis focuses on two aspects of freedom – symbolic and generational.

**KEYWORDS:** Bulgarian cinema; Black Sea; imaginary spaces; freedom; transition



This is an open access article licensed under the Creative Commons BY-ND 4.0 License (<https://creativecommons.org/licenses/by-nd/4.0/>). © Copyright by the Author(s).

„Powiedz mi, jaka jest przestrzeń, w której żyjesz, a powiem ci, jaka jest twoja wolność” – tym pozornie prostym stwierdzeniem rozpoczyna swój esej *Przestrzeń jako projekt wolności* Józef Tischner (2019, 285). „To znamienne: – pisze dalej filozof – podstawowe metafory, służące do bliższego określenia naszej wolności, są zakorzenione w wyobrażeniu przestrzeni” (Tischner, 2019, 285). Kategorię wolności najczęściej wyobrażamy sobie przestrzennie, a bazujemy przede wszystkim na opozycji „otwarte – zamknięte”. Czy wobec tego dana przestrzeń może stać się pełnym ekwiwalentem, faktyczną realizacją kategorii wolności, czy pozostanie jedynie jej wyobrażeniem? Tej pełnej napięć zależności przyglądam się podczas analizy trzech współczesnych filmów bułgarskich, które na ekranach kin pojawiły się na początku pierwszej dekady XXI wieku. Interesuje mnie nie tylko wizualne funkcjonowanie przestrzeni wybrzeża Morza Czarnego i jego relacja z bohaterami. Istotnym punktem odniesienia dla analizowanych obrazów jest ich recepcja, a zatem szersze, społeczne osadzenie badanej metafory. W tekście skupiam się na dwóch aspektach postrzegania przez Bułgarów czarnomorskiego wybrzeża – jako symbolu wolności oraz jako fenomenu pokoleniowego.

Kategoria wolności jest oczywiście jednym z podstawowych przedmiotów rozważań filozoficznych. Rozumienie pojęcia wolności ewoluowało przez wieki, diachronicznie odnoszono je do różnych sfer życia ludzkiego, i nadawano mu wymiar m.in. polityczny (Arystoteles), społeczny (John Locke), ekonomiczny (Platon), ale też wiązano je z możliwością poszukiwań i poznania (Kartezjusz) oraz moralnością i etyką (tu szczególnie miejsce zajmuje moralność chrześcijańska). W postmodernizmie natomiast zaczęto „kojarzyć wolność z pochwałą pluralizmu, różnicowania oraz tolerancji ideowej i obyczajowej” (Kuderowicz, 2004, 249). Rozważaniom na temat wolności poświęcono dziesiątki tysięcy stron (v. Górecki, 2019). Jedną z ciekawszych propozycji wydaje się koncepcja Rudolfa Steinera. W tworzonym ponad sześćdziesiąt lat dziele, filozof, wyszedłszy od pism przyrodniczych Goethego, „krok po kroku, odwołując się do obserwacji zewnętrznej i samoobserwacji, stara się odpowiedzieć na postawione na wstępie pytania o ludzką wolność” (Steiner, 2000, 5). Nosząca podtytuł *Wyniki obserwacji w sferze duszy dokonanych metodą przyrodoznawczą* propozycja Steinera uwzględnia niezmiernie ważny w tym kontekście monizm ontologiczny. Według Steinera człowiek

składa się z trzech elementów: ciała, duszy i ducha (niem. die Dreigliedrigkeit des Menschen: Leib, Seele und Geist) i w związku z tym kierują nim trzy główne funkcje: czucia, chcenia i myślenia, których ośrodki zlokalizowane są w różnych częściach ciała. Monizm ontologiczny jako jedynolity pogląd na świat zakłada przenikanie się tych elementów (Steiner, 2000, 131). Skoro jednak działanie człowieka i jego sposoby bycia w świecie są w dużej mierze zdeterminowane przez cielesność, człowiek nigdy nie jest w pełni wolny. W ujęciu Steinerowskim człowiek całe życie rozwija się i dąży do wolności. W omawianych w niniejszym artykule obrazach filmowych interesuje mnie przede wszystkim właśnie owo dążenie do wolności oraz specyficzna i w dużej mierze symboliczna rola, jaką protagoniści nadają Morzu Czarnemu. W tym miejscu należy uściślić, że chodzi tu nie tyle o sam akwen czy żywioł, lecz całą przestrzeń wokół, tj. czarnomorskie wybrzeże, którego „wielka woda” staje się częścią.

Podczas pisania o bułgarskiej kulturze początku XXI wieku nie sposób pominąć jej posttotalitarny charakter. Należy wobec tego uwzględnić także aspekt wolności jako niezależności (Gadacz, 2018). Jak słusznie zaznaczają redaktorzy numeru tematycznego czasopisma „Miscellanea Posttotalitariana Wratislaviensia”: *Ucieczka od wolności? Europa posttotalitarna 75 lat po II wojnie światowej*, „w takim aspekcie kluczowe staje się też pytanie o to, czy i jak mechanizmy oraz procesy okresu *wielkiej zmiany* wpłynęły na rozumienie samej kategorii wolności przez społeczeństwa postkomunistycznej Europy” (Matusiak, Polak, Wolting, 2020, 11).

Analizie poddane zostaną trzy obrazy fabularne: *Лов за дребни хищници* (Polowanie na małe drapieżniki, reż. Cwetodar Markow, 2010), *Кецове* (Trampki, reż. Iwan Władimirow, Waleri Jordanow, 2011) oraz *Потъването на Созопол* (Zatapianie Sozopolu, reż. Kostadin Bonew, 2014). W *Polowaniu na małe drapieżniki* splatają się dwie nitki narracyjne. Jedna stanowi historię członka grupy przestępczej, który miota się między uwikłaniem w świecie brudnej polityki, traumatycznymi wspomnieniami oraz próbą ucieczki od nich poprzez używki (narkotyki). Druga to historia trójki nastoletnich przyjaciół, których interesuje tylko jedno – wyjazd nad morze. *Trampki* opowiada o szóstce młodych ludzi, którzy spotykają się na plaży, gdzie rozbijają wspólne obozowisko. *Zatapianie Sozopolu* jest z kolei ekranizacją powieści Iny Wyłczanowej pod tym samym tytułem (Вълчанова, 2007). Opowiada o pięćdziesięcioletnim

architekcie, który powraca do rodzinnego nadmorskiego miasta, by dopełnić samobójstwo.

Choć filmy są różne na poziomie wykorzystanego języka filmowego i zostały zrealizowane przez trzy pokolenia twórców (reżyserzy reprezentują roczniki: 1951, 1969, 1979) łączy je przestrzeń wybrzeża Morza Czarnego jako miejsca ucieczki. Mimo iż w *Polowaniu na małe drapieżniki* morski żywioł pojawia się na ekranie wyłącznie w formie werbalnej, chęć czy wręcz potrzeba wyjazdu na wybrzeże stanowi oś fabularną filmu. W *Zatapianiu Sozopolu* nadmorskie miasteczko jest jednym z bohaterów obrazu, natomiast w *Trampkach* miejsce akcji nie zostało określone, lecz kilka elementów wskazuje na północną, najmniej zabudowaną część bułgarskiego wybrzeża. Od strony formalnej więc poza momentem powstania (między 2010 a 2014 rokiem) obrazy łączy lokalny charakter. Gest ucieczki nad morze, faktycznej lub planowanej, wiąże się w nich nie tyle z przemyśleniami na temat kondycji współczesnego świata, ile na temat bułgarskiej codzienności okresu potransformacyjnego (czy też nadal tranzycyjnego, v. e.g.: Варзоновцев, 2009, Гавранова, 2014, Кирова, 2023). Czasem trudno powiedzieć, czy bohaterowie uciekają do, czy od. W każdym z filmów pojawia się antyteza przestrzeni Morza Czarnego. W *Trampkach* i *Polowaniu...* jest to Sofia, pokazana jako miasto brudne, głośnie, pełne przemocy. W obu obrazach pojawia się zorganizowana przestępczość. Są tu zarówno *nutri* czyli „ochroniarze nowego porządku”, jak i wydający im polecenia politycy. Jednym z elementów (po)transformacyjnej codzienności jest broń. W *Trampkach* w opozycji do dzikiej przyrody występuje pochodzący z zachodu, mówiący po niemiecku deweloper, który planuje zabudowę kolejnej części wybrzeża. On także ma swoich lokalnych ochroniarzy. W *Zatapianiu...* natomiast poza stolicą, z której wyjeżdża główny bohater, nieprzyjazną przestrzenią staje się sam Sozopol, który uległ daleko idącym zmianom. Zestawianie „tego, co kiedyś” i „tego, co dziś”, nadaje zatapianiu miasta mocno metaforyczny charakter. Jeden z bohaterów (za autorką książki) powtarza nawet, że Sozopol należałoby zatopić, aby go ocalić. Warto w tym miejscu nadmienić, iż kadry z nadmorskiej miejscowości najczęściej kręcone są ciemnych barwach, przez co obraz i atmosfera Sozopolu zawarta w filmie daleka jest od znanego z pocztówek czy folderów turystycznych obrazu kurortu.

## Wybrzeże Morza Czarnego jako symbol swobody

Jak już zostało wspomniane, we wszystkich trzech obrazach przestrzeń Morza Czarnego jest mocno wyidealizowana. W *Polowaniu na małe drapieżniki* wyjazd nad morze jest nadrzędnym celem, w zrealizowaniu którego młodzi ludzie (dość beztrudnie) posuwają się do porwania zwierząt i wymuszenia okupu od pewnej zamożnej staruszki. Obraz wolności jest tu powierzchowny, powielający stereotyp. Bohaterowie filmu co prawda nie docierają nigdy nad morze, ale nad nie wyruszają. Sceny podróży odtwarzają klisze filmów drogi, a nawet teledysków – sceny radosnej kompanii w samochodzie, śpiewanie, zakupy na stacji benzynowej (przymierzanie okularów przeciwsłonecznych, kapeluszy itp.). Posługując się myślą Steinera, należałoby stwierdzić, iż brakuje tu podstawowego elementu warunkującego dążenie do wolności, jakim jest samoświadomość (Steiner, 2000, 120 i n.). Mamy tu raczej do czynienia z czysto hedonistycznym postrzeganiem wolności, które wpisane jest w rzeczywistość postmodernistyczną (de Dijn, 1997, 106). Przeciwstawiona jej zostaje rzeczywistość skażona traumą wielkiej zmiany (Sztompka, 2004). Na rzecz takiego rozumienia obrazu przemawia zróżnicowanie języka filmowego, który oddziela dwa pokolenia. Nastolatki na progu dorosłości (najprawdopodobniej maturzystów, ponieważ chodzą jeszcze do szkoły, ale też piją piwo w barze i sami samochodem wyruszają nad morze) kręceni są w jasnych, pełnych słońca ekspozycjach. Noszą kolorowe ubrania (każde w innym stylu). Ich działania oraz dialogi mają charakter żartobliwy, a wręcz komediowy, nawet gdy szykują uprowadzenie kotów czy gdy dziewczyny wdają się w bójkę z koleżankami ze szkoły. Pokolenie czterdziesto-, pięćdziesięciolatek jest natomiast kręczone w ciemnych barwach, większość scen z ich udziałem odbywa się w zamkniętych, przyciemnionych pomieszczeniach (piwnica, klub, ruiny). Ubierają się oni w ciemne kolory i właściwie się nie uśmiechają. Wyjazd nad morze młodych ludzi kontrastuje z życiem w ukryciu i brakiem możliwości ucieczki średniego pokolenia, które, jak się okazuje, także kiedyś było grupą przyjaciół. Oba obrazy są mocno metaforyczne i można by je potraktować jako doskonałą ilustrację myśli Józefa Tischnera: „Tam, gdzie wolność przybrała postać nadziei, przestrzeń przybiera formę drogi, po której może poruszać

się wędrowiec. Gdzie wolność została przesycona lękiem, przestrzeń przybiera formę kryjówki, w której można się schronić przed groźbami świata” (Tischner, 2019, 285).

W filmach, w których morze pojawia się na ekranie, żywioł wody uzyskuje dodatkowe znaczenia. W *Zatopianiu Sozopolu* morze rezonuje z emocjami głównego bohatera. Zdjęcia do filmu kręcone były późną jesienią, co znajduje odbicie w kadrach; morze jest ciemne, wzburzone, dzikie. Nieco prześwietlone kadry pojawiają się jedynie w scenach wspomnień z dzieciństwa i scenach snów głównego bohatera, lecz mimo to zawarta w nich wizja jest mocno niepokojąca. Wraz z bohaterem nurkujemy i powoli z krajobrazu pełnego skał i roślinności morskiego dna przenosimy w stronę „wraku”, którym jest zatopiony dom. Jak się okazuje w trakcie rozwoju fabuły, morze z przeszłości jest przestrzenią niepokojącą i wrogą. Niesie wspomnienia dzieciństwa, despotycznego ojca oraz śmierci młodszego brata (obraz odnajdowania jego ciała w morzu obok zatopionego domu kończy powracający sen). A jednak morze w swym nieokiełznaniu paradoksalnie przynosi także spokój. Bohaterowie wpatrują się weń, jakby poszukiwali odpowiedzi na nurtujące pytania. Co ciekawe, dziki charakter morskiej przestrzeni zostaje w tym obrazie wsparty innym mocnym symbolem dzikiej natury – symbolem wilka. O ile w starożytności oraz symbolice chrześcijańskiej wilka utożsamia się ze złem, nienasyconą żarłocznością i pożądaniem (Kopaliński, 2001, 467), o tyle w potocznym rozumieniu często występuje on jako uosobienie siły i wolności. W taki sposób zdają się go interpretować twórcy filmu. Zwierzęta pojawiają się już na plakacie – cztery wilki wpatrujące się w morze, a na pierwszym planie bohater wyjący do księżyca. Jest to kolaż scen z samego filmu, które stanowią swego rodzaju kontestację dla pełnej ograniczeń rzeczywistości. Obraz przechadzających się swobodnie plażą wilków wchodzi w swoisty dialog z obrazem udomowionego psa na łańcuchu, gest zaś wycia do księżyca przez bohaterów staje się okrzykiem nieskrępowania i swobody.

Jeszcze inaczej przedstawiona zostaje przestrzeń wybrzeża Morza Czarnego w *Trampkach*. Bohaterowie filmu z różnych powodów w jednym czasie decydują się na porzucenie dotychczasowego życia i ucieczkę nad morze, dokąd wyruszą parami. Pierwsza dwójka to młoda dziewczyna, która wchodzi w rolę rodzica wobec własnej matki, i jej kolega. Oboje

pracują na budowie. On nie ma domu. Po kolejnej interwencji w sprawie matki dziewczyna i koczujący u niej chłopak postanawiają uciec. Na wybrzeże ruszają autostopem. Druga para to znany aktor w momencie kryzysu zawodowego i jego kolega, niespełniony scenarzysta, na co dzień pracujący w agencji reklamowej. Gdy na ich kryzysy twórcze nakładają się problemy natury osobistej, przyjaciele wsiadają do autobusu jadącego nad morze. Trzecia dwójka – muzyk rockowy i jego „młodszy brat”, chłopak, któremu Kosjo wyraźnie imponuje. Po bójce w barze, gdzie muzyk najpierw występuje, a potem zalewa alkoholem smutek po śmierci ojca, postanawiają porzucić miasto, wsiadają do auta i wyruszają nad morze. Drogi bohaterów spotykają się na jednej z dzikich plaż, jeszcze przed sezonem turystycznym. Morze i puste nabrzeże ujmowane są w raczej szerokich, tzw. ogólnych kadrach. Na początku woda jest chłodna i wzburzona, z czasem staje się coraz przyjaźniejsza – bohaterowie pływają w niej, myją się, łowią, a na brzegu rozbijają dzikie obozowisko. Między bohaterami niemal od początku zawiązuje się wspólnota, w której ustalono rotujący podział obowiązków na rzecz grupy. Widz obserwuje sceny pracy, wspólnych posiłków i rozmów. Co ciekawe, w ich trakcie właściwie nikt nie wraca do przeszłości. Padają raczej pytania o to, w co kto wierzy, jakie ma marzenia. Pojawia się zabieg filmu w filmie. Ponieważ aktor i scenarzysta przyjechali z planem nakręcenia filmu, ujęcia „z ręki” stanowią ważną część obrazu. Kamera przechodzi jednak z rąk do rąk tak, że poznajemy różne punkty widzenia. Zabieg ten wprowadza wrażenie spontaniczności i obcowania z prywatnymi nagraniami. Ponieważ akcja w filmie w większości rozgrywa się bezpośrednio nad morzem, stanowi ono mocny punkt całego obrazu. W przeciwieństwie do scen kręconych w miejskiej przestrzeni, nadmorskie kadry są jasne. W toku przebywania w naturalnej i przyjaznej przestrzeni przemianie ulegają także bohaterowie. Poznajemy ich jako ludzi na (takim czy innym) życiowym zakręcie, nad morzem otwierają się na innych, zaczynają się uśmiechać, zakochują się itp.

„Czy człowiek jako istota obdarzona wolą może przypisywać sobie wolność, czy też wolność jest tylko złudzeniem powstałym w człowieku dlatego, że widzi on nici konieczności, od których jego wola zależy, tak samo jak procesy przyrody?” – pyta Steiner (2000, 9), ale podobne pytanie można by postawić twórcom wszystkich trzech filmów. Dążenie

do osiągnięcia wolności bohaterów ich obrazów sprzężone jest bowiem z otaczającym ich światem fizycznym. Przypomnijmy, że Steinerowska filozofia, podobnie jak pedagogika, wyrosła z koncepcji monizmu ontologicznego. Z triady: ciało, dusza i duch, którym odpowiadają czucie, chcenie i myślenie, Steiner wyprowadza jeszcze inną triadę: postrzeganie zmysłowe – odczuwanie – myślenie i tworzenie wyobrażeń (Steiner, 2000, 111–113). Pogląd o prymarnej roli obserwacji wyraża także cytowany już Herman de Dijn. Według filozofa:

Pojęcia takie jak wolność czy wolna wola, nie należą pierwotnie do tej czy innej teorii. Są to pojęcia, które pochodzą z naszego potocznego i zdroworozsądkowego języka dotyczącego rzeczy. Są to pojęcia należące do, jak to niektórzy nazwali, ludzkiego świata czy też ludzkiej sytuacji, która jest światem pierwotnych znaczeń, a nie jedynie (czystej) obiektywnej kauzacji. Ten *Lebenswelt* jest światem, który jest zdominowany przez *pierwszeństwo obrazu* w tym sensie, że partycypanci rozumieją *implicite*, iż żadne wyjaśnienie w terminach tzw. *realnych istot* nie może zastąpić tego świata (de Dijn, 1997, 95–96).

Wybrzeże Morza Czarnego należy zatem w analizowanych filmach interpretować jako wyobrazenie łączące wiele płaszczyzn, z których najważniejsze to morze jako obiekt fizyczny, jego symboliczny sens powstały w wyniku połączenia obrazu z jaźnią (otwarta przestrzeń, nieokiełznany żywioł) oraz wytworzone na jego podstawie znaczenie społeczne. Takie ujęcie problemu pozwala zrozumieć żywotność tej metafory.

### **Wybrzeże Morza Czarnego jako symbol pokoleniowy**

Gdy mówimy o znaczeniu społecznym, jakie zyskała metafora zamykająca się bardzo często w jednym słowie – *морето* – należy podkreślić fakt swoistej mitologizacji tej przestrzeni jako strefy wolności w okresie komunizmu, szczególnie pod koniec lat 70. i w latach 80. minionego wieku. Wolnościowy charakter tego obszaru szczególnie mocno wybrzmiewa we wspomnieniach (v. e.g. zbiór pod redakcją Żaniny Dragostinowej, Драгостинова, 2022), w micie „warnieńskiej subkultury”



(v. Леви, 2013, 22 i n.) oraz fenomenie *July Morning*. Ze względu na ograniczenia wynikające z formy artykułu, skupię się na tym ostatnim, ponieważ w nim jak w soczewce skupiają się najważniejsze elementy ruchu hipisowskiego w Bułgarii, a jednocześnie wydarzenie to nie tylko jest kulturowane do dziś, ale można mu przypisać ogólnonarodowy charakter (Леви, 2013).

*July Morning* (Джулай Морнинг, Джуляят) jako święto funkcjonuje w Bułgarii od 1985 roku. Polega na wspólnym oczekiwaniu na wschód słońca 1 lipca i tym samym powitaniu lata. Odbywające się dziś w wielu miejscowościach i na plażach Morza Czarnego (przede wszystkim w Kamen Briag, Warwarze i Irakli) świętowanie, w którym uczestniczą tysiące Bułgarów, swój początek ma w Warnie, gdzie grupa młodych ludzi skupionych wokół Stefana Georgiewa (znanego jako Tjanata) przy piosence zespołu Uriah Heep „July Morning” celebrowało swą wolność. Rok wcześniej bowiem Tjanata, odbywając obowiązkową służbę wojskową, witał pierwsze promienie wakacyjnego słońca „w kamaszach”, sam, na wieży wartowniczej. Wówczas miał podjąć decyzję, że nigdy już nie będzie w tym dniu sam. Informacja od razu zyskała charakter ponadlokalny, ponieważ Tjanata przekazał ją niedługo potem grupie młodych ludzi podczas festiwalu jazzowego w bałkańskim Sopocie. Od tego czasu wydarzenie to obrosło legendą, a przede wszystkim stało się jedną z niewielu zbiorowych manifestacji swobody w totalitarnym państwie. Dość wspomnieć udokumentowany fotograficznie przemarsz młodych ludzi przez centrum Warny 1 lipca 1989 roku, niosących transparenty z hasłami „Kochaj!”, „Make love not war” czy symbolem pokoju (tzw. pacyfą) (Леви, 2013, 38–40). Ich uśmiechnięte twarze, śpiew na ustach oraz hipisowskie stroje i fryzury stanowią rażąco kontrast w zestawieniu z obrazami pierwszych otwarcie politycznych manifestacji w Sofii z grudnia tego samego roku. Uczestnicy „grudniowych mityngów” są niepewni, rozglądają się ze świadomością, że są obserwowani i nagrywani przez służby. Nie dziwi więc fakt, że warneńska grupa (zasilana przez młodych Bułgarów z innych miast) stała się jednym z symboli swobody. Witold Wrzosek wiąże opóźniony, nagły wybuch ruchu hipisowskiego w Polsce lat 80. z premierą filmu *Hair* Miloša Formana (Wrzesień, 2012, 68). Można założyć, że podobnie było w Bułgarii, gdzie film także pokazywano w latach 1981–1982. Z pewnością jednak można stwierdzić, iż hipisowski

styl życia realizowany był przez młodzież w okresie wakacyjnym nad morzem. Współcześnie widoczne są pewne tego echa m.in. w kulturze dzikiego biwakowania oraz nudyzmu. Obie kwestie są rzeczą jasną złożoną kwestią społeczno-obyczajową i prawną, z perspektywy niniejszej analizy ważny jest jednak fakt kultywowania owej tradycji, którą doskonale widać w filmie *Trampki*. Bohaterowie, jak już zostało wspomniane, tworzą wspólne dzikie obozowisko przypominające hipisowską komunę. Bardzo istotnym jej elementem, poza nieskrępowaniem (także w formie nagoci) jest jej otwartość na innych. Odmienność pojawia się zresztą w obrazie także dosłownie. Wśród osób przyłączających się do obozowiska jest między innymi Zambijczyk. Co ważne, jednej z głównych bohaterów okazuje się być reprezentantem mniejszości tureckiej w Bułgarii. W filmie oglądamy również inny (zmitologizowany wręcz) obraz będący udziałem poprzednich pokoleń – siedzenie przy ognisku, granie, śpiewanie oraz rozmowy o tym, co ważne, swego rodzaju bycie poza czasem (w filmie skądinąd podkreślone w scenie wyrzucenia telefonu komórkowego do morza). Jak się okazuje, widzowie filmu utożsamiają się z podobnymi doświadczeniami. W internetowej dyskusji na temat obrazu, w której dominuje bardzo pozytywne oceny, pojawiają się m.in. takie opinie: „Oglądałem ten film minimum 500 razy. Gdy jestem smutny albo kiedy jest mi dobrze, ponieważ widzę w nim wielką swobodę człowieka”<sup>1</sup> (YouTube, 2015a), „To właśnie my. Idealiści. Naturalny chaos. Nieskończona miłość. Ziemia. Rytm. Wolność. To więcej niż trzeba. Nomadzi pełni marzeń. Gajdy pod niebem i gajdy nad niebem. Siła wyższa w naszych kościach. Uwielbiam ten film, ponieważ jest tym wszystkim” (YouTube, 2015b). Recepcja filmu wskazywałaby zatem na częściowe przeniesienie pokoleniowego fenomenu na kolejną generację, która, co należy podkreślić, realizuje go w swoim własnym stylu.

Kolejnym wartym odnotowania elementem kojarzącym wybrzeże Morza Czarnego ze strefą wolności w okresie komunizmu jest artystyczny charakter poszczególnych nadmorskich miejscowości. Jedną z ważniejszych jest Sozopol, którego nazwa ze starogreckiego oznacza

---

1 Wszystkie przekłady z języka bułgarskiego w tekście, jeśli nie wskazano inaczej, pochodzą od autorki artykułu.

miasto wybawienia, co chętnie przypominają mieszkańcy miasta. Choć początki artystycznej atmosfery miejscowości wiążą się bezpośrednio z okresem bułgarskiego modernizmu, to właśnie w okresie trwania Bułgarskiej Republiki Ludowej zyskało ono miano kultowego (НОВКОВ, 2019). Tęsknota za Sozopolem „z tamtych czasów” towarzyszy twórcom filmu *Zatapianie Sozopolu*, ale też znajduje oddźwięk w społecznym odbiorze filmu. Jak pisze Ingeborg Bratoewa:

Film dotknął mnie przede wszystkim metaforą zatapiania się tamtego mniej lub bardziej wymyślnego świata, w którym dorastało nasze pokolenie i wyzierającym z każdego kadru poczuciem winy i beznadziei. [...] Powiedziałabym, że to film o straconym czasie mojego pokolenia albo raczej o moim pokoleniu, zagubionym w czasie” (БРАТОВА, 2014).

Warto zaznaczyć, że Bratoewa w omówieniu obrazu dystansuje w znacznym stopniu od swojej filmoznawczej specjalizacji, na rzecz oceny bardzo subiektywnej i emocjonalnej. Inaczej pokoleniowość tego filmu odbiera młodsza generacja. W jednej z recenzji pojawia się opinia, że film stanowi zapis kryzysu pokolenia rodziców (ЙОВЧЕВ, 2014, 2). Można by zatem uogólnić, że obraz ma charakter generacyjny, okazuje się jednak, że jego przesłanie jest dużo bardziej uniwersalne. *Zatapianie* znalazło się w selekcji wielu międzynarodowych nagród filmowych, a kilka konkursów wygrało (m.in. czeski PIFF, amerykański International Independent Film Awards, 9 Europejski Festiwal Kina Niezależnego w Berlinie). A jednak bułgarscy widzowie szczególną uwagę zwracają na „melancholijny powrót do przeszłości” (ЦАНЕВА, b.d.). Ów powrót możliwy jest również dzięki wykorzystaniu kompozycji kultowej w latach 80. i 90. XX wieku grupy Ревю. Muzyka jako nośnik znaczeń w tym wypadku okazuje się stwarzać cały obraz pokolenia

dawnych hippisów, z których każdy jakoś ułożył sobie życie, lecz noszących w sercu sentyment do Sozopolu – magicznego terytorium ich młodości. Do ognisk na plaży, lokalnych knajp, bohemy artystycznej. To wrażenie w unikalny sposób przekazuje piosenka Ревю. Zespołu o kultowym statusie dla tego właśnie pokolenia – dziś około pięćdziesięcioletków (ЦАНЕВА, b.d.).

Badane obrazy filmowe, jak już odnotowano, opowiadają o doświadczeniu trzech generacji. W *Polowaniu na małe drapieżniki* młodzieży licealnej oraz pokolenia o ponad dwadzieścia lat starszego, w *Trampkach* – generacji trzydziestolatków, a w *Zatapianiu Sozopolu* – pięćdziesięciolatków. Na pierwszy rzut oka wydawać by się mogło, że wybrzeże Morza Czarnego realizuje w omawianych filmach odmienne wyobrażenia. Dla najstarszego pokolenia byłby to świat, który odszedł, dla średniego – świat, który jeszcze jest i należy go chronić, dla najmłodszego – świat, który po prostu jest. Gdy jednak popatrzymy na obrazy przez pryzmat posttotalitarnych przemian, okaże się, że za metaforą wybrzeża Morza Czarnego jako przestrzeni wolności stoi wspólne doświadczenie jej braku w okresie transformacji ustrojowej. Perspektywa ta towarzyszy także rodzimym widzom omawianych filmów. Krytyczka Mirosława Kortenska w *Zatapianiu Sozopolu* najbardziej doceniła właśnie reminiscencje z przeszłości. W swojej recenzji napisała:

Historia [...] zaczyna się powrotem do początków historii pewnego pokolenia czasu bolesnej tranzycji. Kiedy zaczynało grzać słońce i zaczynało się lato, w świadomości Bułgarów istniało jedno bardzo przyciągające miejsce, miejsce swobody, pięknego morza, miłości. Miejsce innego życia, prawdziwego życia, które przyciągało grupy młodych wówczas pokoleń, choćby na trochę, miejsce – kult życia innego rodzaju, nie takiego jak co dzień, nie jak cały rok, miejsce, które uwalniało duszę, wdychało się morskie powietrze, muzykę... I tak do września. I tak latami. Mówię o Sozopolu – wentylu bezpieczeństwa okresu transformacji (Кортенска, 2015).

W negatywnej ocenie *Trampek* krytyk Borisław Gyrdew jako jedyny walor filmu wskazuje „grupowy portret straconego pokolenia bułgarskiej transformacji ustrojowej, które nastrojone nonkonformistycznie ucieka od świata popytu i *mutri* i zamieszkuje w wymyślonym przez siebie świecie na brzegu morza” (Гърдев, 2015). Z kolei w przypadku *Polowania na małe drapieżniki*, sami twórcy dedykują obraz „Dzieciom, które dorastały w czasie, który nazwalibyśmy *tranzycją*” (napis pojawia się na końcu filmu).

Ciekawie w tym kontekście rysują się punkty kulminacyjne, które stanowią zakończenia omawianych obrazów. W *Polowaniu...* pokolenie

uwikłane w kryzys tranzycji umiera, niestety rykoszetem ginie także jeden z przedstawicieli młodego potransformacyjnego pokolenia. Następuje symboliczne przeniesienie ran na kolejną generację. Beztroskie życie nastolatków kończy się wraz z tragiczną śmiercią przyjaciela. W *Zatapianiu Sozopolu* nad miasto nadciąga ulewny deszcz, który w domyśle mógłby zrealizować zawartą w tytule wizję. Bohaterowie w finałowej scenie przeżywają swego rodzaju katharsis, uwalniając się niejako od przeszłości. *Trampki* z kolei kończy policyjny pościg. Młodzi bohaterowie osaczeni przez przedstawicieli „systemu” decydują się na ostateczny przejaw wolności. Odtwarzając finałową scenę kultowego filmu *Thelma & Louis*, pędzą samochodem wprost w nadmorskie urwisko. Inaczej jednak niż w przypadku amerykańskiej produkcji, gdzie ostatnia klatka filmowa to zatrzymany kadr lecącego auta, samobójczy skok bohaterów bułgarskiego obrazu kończy się happy endem. W ostatniej scenie cała szóstka wesoło unosi się na tratwie. Finał niesie idealistyczne przekonanie o możliwości wyboru całkowitej, ale, co ważne, jednocześnie jednostkowej i wspólnotowej wolności.

Według autorów *Leksykonu tradycji bułgarskiej* „Morze Czarne nigdy nie stało się znaczącym mitologemem kultury bułgarskiej” (Szwat-Gyłybowa, 2011, 185). Trudno się zgodzić z tym stwierdzeniem w odniesieniu do przestrzeni wybrzeża Morza Czarnego i jego funkcjonowania we współczesnej kulturze. Zawarta w artykule analiza trzech filmów fabularnych pokazuje, że czarnomorskie wybrzeże jest w dużej mierze symboliczną przestrzenią wyobrażonej wolności. Jej znakowy charakter opiera się na metaforze żywiołu – nieskończonego, dzikiego, wolnego. Według Steinera postrzegana przestrzeń wpływa na jaźń, dzięki czemu powstaje wyobrażenie. W omawianym przypadku możemy mówić o wyobrażeniu zbiorowym. Jak zostało wykazane, idealizacja figury wybrzeża Morza Czarnego jako przestrzeni wolności mogła być reakcją na sytuację społeczno-polityczną kraju. Kreowana celowo w okresie międzywojennym, swą realizację osiągnęła w okresie reżimu totalitarnego, a ugruntowała w czasie „niekończącej się” dla wielu transformacji ustrojowej. Dlatego, w moim przekonaniu, nie da się jednoznacznie odpowiedzieć na zadane na wstępie pytania o to, czy dana przestrzeń może stać się pełnym ekwiwalentem, faktyczną realizacją kategorii wolności, czy pozostanie jedynie jej wyobrażeniem. Dążenie

do realnej wolności w przestrzeni bułgarskiego wybrzeża Morza Czarnego pozostaje sprzężone z jego metaforycznym i wyobraźniowym wymiarem.

### Bibliografia

- Dijn de, H. (1997). *Wolność we współczesnej kulturze*. Przeł. A. Szutta. W: *Wolność we współczesnej kulturze*. Red. zbior. Lublin: Redakcja Wydawnictw Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, s. 95–114.
- Gadacz, T. (2020). *Filozofia wolności*. „Miscellanea Posttotalitariana Wratislaviensia” nr 8, s. 21–31. <https://doi.org/10.19195/2353-8546.8.2>
- Górecki, O. (2019). *Wprowadzenie. Stan badań nad kategorią wolności w literaturze przedmiotu*. W: *Wolność człowieka i jej granice. Antologia pojęcia w doktrynach polityczno-prawnych*. Red. O. Górecki, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, s. 9–25. <https://doi.org/10.18778/8142-180-5.02>
- Kopaliński, W. (2001). *Słownik symboli*. Warszawa: Oficyna Wydawnicza Rytm.
- Kuderowicz, Z. (2004). *Wolność*. W: *Słownik filozofii*. Red. J. Hartman. Kraków: Zielona Sowa, s. 247–249.
- Matusiak, A., Polak, A., Wolting, M. (2020). *Wolność w horyzoncie posttotalitarnym*. „Miscellanea Posttotalitariana Wratislaviensia”, nr 8, s. 9–17. <https://doi.org/10.19195/2353-8546.8.1>
- Steiner, R. (2000). *Filozofia wolności*. Przeł. J. Prokopiuk. Warszawa: Spectrum.
- Sztompka, P. (2000). *Trauma wielkiej zmiany. Społeczne skutki transformacji*. Warszawa: ISP PAN.
- Szwat-Gyłybowa, G. (red.) (2011). *Leksykon tradycji bułgarskiej*. Warszawa: Slawistyczny Ośrodek Wydawniczy.
- Tishner, J. (2019). *Kot pilnujący myszy*. Kraków: Znak.
- Wrzesień, W. (2012). *Subkulturowe i postsubkulturowe powroty a relacje międzypokoleniowe w rodzinie*. „Ruch Prawniczy, Ekonomiczny i Socjologiczny”, r. LXXIV, z. 3, s. 65–74. <https://doi.org/10.14746/rpeis.2012.74.3.3>
- YouTube. (2015a, 5 czerwca). Komentarz @emilvasilev1914. YouTube. <https://tinyurl.com/3n6yhfwf>. (23.11.2023).
- YouTube. (2015b, 5 czerwca). Komentarz @victoriakarakoleva4304. YouTube. <https://tinyurl.com/3dcze54x>. (23.11.2023).
- Братоева, И. (2014). *Критичен поглед: „Златна роза 2014” – в търсене на изгубеното време*. „Въпреки”. <https://bit.ly/3Rrip9R>. (29.11.2023).
- Варзоновцев, Д. (2009). *„Разорочаваното общество”. Опит за разбиране на промяната*. София: Лице.
- Вълчанова, И. (2007). *Потъването на Созопол*. София: Сиела.

- Гавранова, М. (2014). *Динамика в българския културен ценностен модел в условията на преход*. „Българско списание по психология”, nr 1–3, s. 184–195.
- Гърдев, Б. (2015). „Кецове” за никъде. „Културни новини”, 25.11.2011. <https://bit.ly/47VY0iw>. (29.11.2023).
- Драгостинова, Ж. (red.) (2022). *Голи и солени (морето преди бетона)*. София: Кръг.
- Йовчев, Х. (2014). „Потъването на Созопол” – спира ли дъждът след десетата бутилка водка? „Под Моста”, 28.11.2014. <https://podmosta.bg/sozopol/>. (25.11.2023).
- Кирова, М. (2023). *Българската литература през 21 век (2000–2020)*. Ч. 1. София: Colibri.
- Кортенска, М. (2015). „Потъването на Созопол”, или как изчезва отдушникът на прехода. „Труд”, 2.06.2015. <https://trud.bg/article-4798119/>. (29.11.2023).
- Леви, Р. (2013). *Джулай морнинг като национален феномен*. „Анамнеза”, r. 8, t. 1–2, s. 14–99.
- Новков, М. (2019). *Морето! Най-страшното събитие!* „Култура”, 16.11.2019. <https://bit.ly/47HpicO>. (29.11.2023).
- Цанева, Ц. (b.d.). „Потъването на Созопол” – меланхолично пътуване към миналото в търсене на отговори. „Hera.bg”. <https://www.hera.bg/s.php?n=4878>. (20.11.2023).
- [Bratoeva, I. (2014). *Kritičen pogled: „Zlatna roza 2014” – v t’rsene na izgubeno vreme*. „V’preki”. <https://bit.ly/3Rrip9R>. (29.11.2023).
- Varzonovcev, D. (2009). „*Razoračovanoto obšestvo*”. *Opit za razbirane na promānata*. Sofiā: Lice.
- V’lčanova, I. (2007). *Pot’vaneto na Sozopol*. Sofiā: Siela.
- Gavranova, M. (2014). *Dinamika v b’lgarskiā kulturen cenosten model v usloviāta na prehod*. „B’lgarsko spisanie po psihologiā”, nr 1–3, s. 184–195.
- G’rdev, B. (2015). „*Kecove*” za nik’de. „Kulturni novini”, 25.11.2011. <https://bit.ly/47VY0iw>. (29.11.2023).
- Dragostinova, Ž. (red.) (2022). *Goli i soleni (moreto преди бетона)*. Sofiā: Kr’g.
- Jovčev, H. (2014). „Pot’vaneto na Sozopol” – spira li d’žd’t sled desetata butilka vodka?, „Pod Mosta”, 28.11.2014. <https://podmosta.bg/sozopol/>. (25.11.2023).
- Kirova, M. (2023). *B’lgarskata literatura през 21 век (2000–2020)*. Ч. 1. Sofiā: Colibri.
- Kortenska, M. (2015). „Pot’vaneto na Sozopol”, ili kak izčezva otdušnik’t na prehoda. „Trud”, 2.06.2015. <https://trud.bg/article-4798119/>. (29.11.2023).
- Levi, R. (2013). *Džulaj morning kato nacionalen fenomen*. „Anamneza”, r. 8, t. 1–2, s. 14–99.
- Novkov, M. (2019). *Moreto! Naj-strašnoto s’bitie!*. „Kultura”, 16.11.2019. <https://bit.ly/47HpicO>. (29.11.2023).
- Caneva, C. (b.d.). „Pot’vaneto na Sozopol” – melanholično p’tuvane k’ m minaloto v t’rsene na otgovori. „Hera.bg”. <https://www.hera.bg/s.php?n=4878>. (20.11.2023).]

- **MAGDALENA PYTLAK** – Bulgarian scholar, Slavic scholar, translator, doctor of humanities in the field of literary studies (2010). She works as an assistant professor at the Institute of Slavic Philology of the Jagiellonian University. Her research interests include contemporary Bulgarian literature and culture, as well as broadly understood translation studies. She is the author of the book *Polyphony in Translation. How Poles and Bulgarians Read "Demons" by Fyodor Dostoyevsky*, numerous scientific publications and popular science texts. Translator of contemporary Bulgarian literature into Polish.