

Wojciech Józwiak¹
(Poznań)

Romowie w kinie bułgarskim – szkic do portretu

Słowa kluczowe: kino bułgarskie, obcy, Romowie, mniejszość etniczna, stereotyp
Keywords: Bulgarian cinema, alien, Roma, ethnic minority, stereotype

*Cygan to typowy złodziej, nie zrobi szwindla bankowego.
Mówi: kradnę, bo muszę wyżywić dzieci. Kłamie. Oni kradną,
bo lubią życie ponad stan, a nie znają pracy pożytecznej. Dla
nich złodziejstwo jest pracą.*

(Ostałowska 2012: 65–66)²

Romowie to etnos, który, opuszczając swą praojczyznę położoną na terenie północno-zachodnich Indii, pojawił się na Bałkanach (w tym również i na ziemiach bułgarskich), w XI wieku stając się integralną częścią mozaiki etnicznej zamieszkującej tę część Europy. Po osiedleniu się na nowych terenach Romowie przyjęli chrześcijaństwo, a następnie ich część, w wyniku zajęcia Półwyspu przez Osmanów, uległa islamizacji. Jednak niezależnie od wyznawanej religii niezmienną pozostała zajmowana przez Romów nisza ekonomiczna – trudnili się rzemiosłem i działalnością artystyczną, prowadząc życie zarówno koczownicze, a wraz z upływem czasu także osiadłe (Стоянова 2017: 18–31; Мизов 2006 а):

Podróżowali pieszo, wozami, konno. Wyruszyli z daleka, dotarli tutaj i będąc wiecznymi tułaczami, nie chcieli nigdzie osiąść na stałe. Nie było to

¹ ORCID 0000-0001-8433-0135

² Opinia więziennych psychologów na temat Romów osadzonych w więzieniu w Sliwenie w Bułgarii – 1999 rok.

dobrze widziane przez społeczności skupiające się w miastach, budujące trwałe siedziby, traktujące dom jako najważniejsze dobro z prawnie uzasadnioną podstawą własności, dobro, które zostawi się w spadku dzieciom. Nieprzychylnie odnosiły się do nich władze, które zawsze patrzą niechętnym okiem na rodziny w ruchu, trudniejsze do kontrolowania niż te ze stałym adresem.

(Caujolle 2000: 7)

Zaakcentowane przez współzałożyciela paryskiej agencji fotograficznej i galerii VU Christiana Caujolle'a cechy (nomadyzm i wiążący się z nim odmienny system wartości) przyczyniły się do wykrywania, obrosłego szeregiem stereotypów, złożonego współistnienia bułgarsko-romskiego, na którym w ogromnym stopniu zaważyły przekazywane przez świadectwa historyczne już w połowie XVI wieku, generalizujące opinie o przemieszczających się romskich grupach, dopuszczających się grabieży³ i niepokojących miejscową ludność (Марушиакова, Попов 2000: 42). Utrwalane przez stulecia niewątpliwie wpłynęły one na niemal zakorzenione w społeczeństwie bułgarskim przekonanie, że oskarżani o niemalże uwarunkowaną genetycznie skłonność do występku „wszystkiemu winni są Cyganie” [„циганите за всичко са виновни”]⁴ (Стоянова 2017: 373) i ukształtowały powielany, w przeważającej mierze negatywny, stereotyp Roma także w kulturze bułgarskiej.

Niezwykle trudno niepodważalnie ustalić, kiedy po raz pierwszy Rom został „zauważony” przez twórców kina bułgarskiego. Wobec szczątkowości zachowanych taśm filmowych z początków dziejów kinematografii bułgarskiej, można jedynie domniemywać, że obiektyw kamery, rejestrując sceny rozgrywane się na ulicach Sofii, utrwalił także (raczej w charakterze nieświadomych „statystów”) przedstawicieli najliczniejszej mniejszości etnicznej. Z całą pewnością obraz z 1922 roku (premiera we wrześniu roku 1923) *Момина скала*, na podstawie scenariusza i w reżyserii *Borisa Greżowa* (Кърджилев 1987: 89–92; Грозев 2011: 120–122),

³ „Ponieważ nie bardzo wiemy, kim są ci ludzie obstawający przy swoim prawie do swobody ruchu, otoczyliśmy ich budzącymi lęk mitami, zamiast starać się zrozumieć. Twierdzimy więc, że przynoszą nieszczęście, że rzucają urok, podobnie jak mówimy, że wszyscy są złodziejami, bo gdzie przechodzą, kradną kury, ale także małe dzieci, i że pukają do domów, oferując na sprzedaż koszyki po to, by upatrzeć sobie ofiary przyszłych kradzieży. Pomawiamy ich o cokolwiek, o wszystko (...)” (Caujolle 2000: 8).

⁴ [Tłumaczenia bułgarskich cytatów pochodzą od redakcji.]

był pierwszym bułgarskim filmem z romskim bohaterem. Twórca tego melodramatu, wyrastającego z żywej w bułgarskiej kinematografii tradycji obyczajowo-etnograficznej, wykorzystując zakorzenioną w folklorze opowieść o samobójczej śmierci dziewczyny porzuconej przez ukochanego, antagonistką głównych postaci (Liliany – Katia Stojanowa i Stojana – Boris Greżow) uczynił romską dziewczynę, która przybywszy z taborem, uwiodła, a następnie porzuciła Stojana, doprowadzając do tragedii obojga bohaterów. Po raz pierwszy także zastosowany został zabieg, który utrwalił się niemal powszechnie w kinie bułgarskim do czasów najnowszych – rola Romki Giuły powierzona została nieromskiej aktorce – Wiarze Sałpliewej–Stanewej⁵. Zabieg ten potęgował umowność „romskości”, która była niejako odtworzona, w dużym stopniu wyobrażona i oparta na stereotypie – upraszczającym szablonie wyznaczającym sposób, w który postrzegane są międzygrupowe różnice (Środa 2020: 202–211).

Wyrażona przez Siegfrieda Kracauera opinia, że film spośród innych współczesnych artystycznych środków wyrazu najpełniej ukazuje mentalność narodu bądź jego znacznej części, gdyż będąc dziełem zbiorowym, w dużej mierze odpowiada na życzenia/oczekiwania widza, pozwalając na ukazanie, przeobrażanie bądź utrwalanie rozwijanych przez naród tendencji, które niezwykle często trwają dłużej niż ich pierwotne (zapomniane, zlikwidowane) źródło, wymaga pewnej korekty w kontekście narzuconych decyzjami ideowo-politycznymi (socjalistycznej Bułgarii) optyk artystycznego przedstawiania rzeczywistości. Kino wolne od nacisków rządzących pozwala na odzwierciedlenie nie tylko konkretnej prawdy, przekonania, lecz swoistego zespołu psychologicznego, charakteryzowanego przez niemieckiego historyka i teoretyka filmu jako „nawarstwienie zbiorowej mentalności wykraczającej w mniejszym lub większym stopniu poza wymiary świadomości” (Kracauer 2009: 10). Tendencje narodu wzmagające się w okresach ekstremalnych przemian politycznych – pewnego rozkładu systemów psychologicznych (w bułgarskim kontekście – przemian 1989 roku), doprowadzają do ujawnienia dotychczas ukrywanego, zakorzenionego w tradycji sposobu postrzegania rzeczywistości.

⁵ To praktyka, która w żaden sposób nie została uzasadniona przez twórców kina bułgarskiego. Można jedynie domniemywać, że jej źródło leży w ignorowaniu, a nawet nie dopuszczaniu myśli o istnieniu potencjału aktorskiego u przedstawicieli mniejszości romskiej (i braku wykształconych aktorów). Można również domniemywać, że podłoże tego mechanizmu było w pewnym stopniu bliskie zjawisku *blackface* czy *yellowface*.

Od samego początku (tj. od roku 1922) twórcy filmowi ukazywali współistnienie przedstawicieli społeczności bułgarskiej i romskiej, opierające się na relacji zachodzącej pomiędzy Swoim i Obcym. Co ciekawe, kinematografia okresu socjalistycznego długo pomijała tematykę „romską”. Być może wynikało to ze zideologizowanego, centralnie sterowanego procesu, którego celem miało być zniwelowanie różnic społeczno-ekonomicznych dzielących Romów i Bułgarów, aby zgodnie z propagandowo podkreślaną ideą równości wszystkich ludzi niezależnie od rasy, pochodzenia i przynależności religijnej w pełni mogli włączyć się w program rozwoju socjalistycznego państwa (Стоянова 2017: 33, 369).

W tym duchu kwestię romską próbowali przedstawić twórcy pierwszego sezonu niezwykle popularnego serialu *На всеки километър* z 1969 roku. Odcinek ósmy zatytułowany *Циганка*, w reżyserii Nedełcza Czernewa i Lubomira Szarłandżiewa i na podstawie scenariusza Pawła Weżinowa, Swobody Byczwarowej, Kostadina Kiulumowa oraz Ewgenija Konstantinowa, był pierwszym obrazem w socjalistycznej kinematografii bułgarskiej, którego bohaterką twórcy uczynili romską dziewczynę. Dżałma (Pepa Nikołowa) to kolejna filmowa kreacja Romki stereotypowej, żyjącej w koczowniczej, niezwykle ubogiej i wielodzietnej rodzinie, której jedynym źródłem utrzymania jest „tańczący” niedźwiedź. „Romskość” została przedstawiona przez twórców filmu jak swoista maska (pełne dziur ubranie, muzyka, specyficzny język, brak dokumentów, umiejętność przepowiadania przyszłości, występy z niedźwiedziem czy naprawa metalowych naczyń) pozwalająca głównemu bohaterowi serii – udającemu romskiego „artystę”, komunistycznemu partyzancie Nikole Dejanowowi (Stefan Danaïłow) bez wzbudzania podejrzeń poruszać się po patrolowanym przez wojsko terenie. Utrwalana w bułgarskim obrazie filmowym romska maska to przebranie przesłaniające nie tylko oblicze (w przypadku dzieła Czernewa i Szarłandżiewa – odpowiednia, „upodabniająca” charakterystyka nieromskiej aktorki), lecz również, poprzez uzupełnienie o „ogólniejszą kategorię ekspresji”, wyróżniający kostium, obejmuje ona wszelkie inne formy transformacji wyglądu (Boholm 2005: 658–659). Dzięki temu zabiegowi utwierdzany był uniwersalny obraz o charakterze generalizującym, odnoszący się do całej społeczności romskiej, na którego wykreowanie wywarł dominujący wpływ w świadomości społecznej deprecjonujący wizerunek zaledwie jednej z wielu, choć najbardziej zauważalnej romskiej

grupy, której członkowie prowadzili nomadyczny styl życia (Стоянова 2017: 332).

W przesyconym ideologiczną propagandą⁶ obrazie filmowym Działma, uciekając od rodziny i przyłączając się do artystycznej „trupy” Dejanowa, stała się nieświadomą uczestniczką konspiracyjnych działań bułgarskich komunistów, za co zapłaciła najwyższą cenę – została zastrzelona, chroniąc Dejanowa przed kulami wojskowego patrolu.

Twórcy dzieła ukazali Romów jako grupę etniczną żyjącą w carstwie bułgarskim niejako na marginesie społeczeństwa, której potencjał, co było nowością w bułgarskim kinie, został dostrzeżony i ujawniony przez antyfaszystowskiego bojownika – ukazanego jako wzorowego, pozbawionego uprzedzeń komunistę⁷. Po przemianach, jakie nastąpiły w Bułgarii w wyniku przewrotu polityczno-społecznego, do którego doszło we wrześniu 1944 roku, socjalistyczne państwo „zatroszczyło” się o asymilację członków romskiej społeczności. Proces ten stał się także wyraźnie widoczny w odnoszącym się do współczesności kinie bułgarskim okresu BRL-u, którego twórcy wprowadzili szereg zmian do dotychczasowego sposobu kinowego przedstawiania członków społeczności romskiej. Zmiana postrzegania była wyraźnie widoczna w jednym z bardzo nielicznych bułgarskich filmów fabularnych powstałych pomiędzy początkiem lat 50. i końcem 80. XX wieku – głównym bohaterem filmu został przedstawiciel mniejszości romskiej. W 1978 roku swą premierę miał obraz *Покрив* w reżyserii Iwana Andonowa, na podstawie scenariusza Kyncza Atanasowa. Wpisując się w charakterystyczne dla kina bułgarskiego lat 70. XX wieku przemiany artystyczno-tematyczne (Грозев 2021: 10–25), twórcy obrazu przedstawili obraz prowincjonalnej, małomiasteczkowej codzienności, w której rozwija się romans pomiędzy kierowcą ciężarówki Kirilem Apostołowem (Petyr Słabakow) i Cyganką (po raz kolejny w roli romskiej dziewczyny Pepa Nikołowa). Burzliwy związek narusza monotonię i rutynę życia małżeńskiego Kirila, podporządkowaną konieczności ukończenia budowy domu (położenia tytułowego dachu). Przedstawionych w filmie Romów

⁶ Każdy odcinek serii poprzedzony był dedykacją poświęcającą filmy Bułgarskiej Partii Komunistycznej.

⁷ Nie dla wszystkich członków komunistycznego ruchu oporu był on dostrzegalny – towarzysz Dejanowa Mitko Bombata (Grigor Waczkow) nie może uwierzyć w autentyczność romskiej dziewczyny, podejrzewając, że jest to bardzo pomysłowy mimetyzm bułgarskiej komunistki.

nie wyróżniają stroje, prowadzą osiadły tryb życia, pracując w przemyśle⁸ lub rolnictwie – ich obraz udowodniać ma, że socjalistyczna asymilacja odniosła pełen sukces.

Przedstawiony w filmie Andonowa portret romskiej kobiety w zasadzie uzupełniał o osiem lat starszą interpretację Szarlandziewa i Czernewa, a nawet wizję Greżowa z 1922 roku – Cyganka (w filmie nie poznajemy imienia bohaterki), pomimo „przyswojenia” przez socjalistyczne społeczeństwo pozostała (wpisaną w romski „koczowniczy” stereotyp) kobietą pragnącą wolności i świadomą swojej wartości, którą bezpośrednio, brak zahamowań, zdecydowanie oraz sprzeciw wobec panujących schematów społecznych odróżnia od pochłoniętych pogonią za dobrami doczesnymi bułgarskich kobiet.

Romskość w filmie najwyraźniej akcentowana jest poprzez śpiewane przez Cygankę piosenki oraz pojawiających się w epizodzie, ściganych przez władzę ludową, romskich sprzedawców metalowych naczyń.

Zakazana miłość Kirila i romskiej dziewczyny musi się skończyć – to także jeden ze schematów bułgarsko-romskich relacji utwierdzany przez kino. Winą zawsze obarczona zostaje wywodząca się z mniejszości etnicznej dziewczyna i to ona musi ponieść surowe konsekwencje przypisywanego jej czynu – „Ти ли си дето ни крадеш мъжете?” [Ty jesteś tą, co kradnie mężów?] (Андонов 1978). Kres związku jest dramatyczny, w dziele Andonowa na alternatywę zrzucenia kieratu zrutynizowanej codzienności negatywnie reaguje środowisko Kirila, przepędzając intruza stanowiącego zagrożenia dla ładu społecznego i demaskującego fasadowość pozornie szczęśliwego życia rodzinnego. Bohater kończy budowę domu, a przygoda z Cyganką staje się tylko wspomnieniem podkreślanym przez romską piosenkę śpiewaną podczas wyświetlania napisów końcowych filmu.

Co charakterystyczne, w filmie *Покрив* nikt z antagonistów nie atakował otwarcie etnicznego pochodzenia dziewczyny, jej zachowanie nie było kojarzone z etnosem, ukazana specyfika i brutalne zwyczaje życia rodzinnego nie zostały osądzone. To swego rodzaju „romskość ukryta”, z całą pewnością znana, lecz nie akcentowana i pozbawiona stygmatu. Cyganka pociągała Kirila swym odmiennym stosunkiem do rzeczywistości i negowaniem powszechnej pogoni za dobrami materialnymi – z „romskości”

⁸ Narzeczony/mąż dziewczyny, noszący przydomek „Мургавия“ [Śniady] (Grigor Waczkow), jest szefem działu sprzedaży w miejscowej cegielni.

pozostało znane np. z filmu *Greżowa uwodzenie*, które Andonow przedstawia jako swego rodzaju fenomen pociągającej, ponadetnicznej nonkonformistki.

Przełom polityczny, jaki w Bułgarii dokonał się z końcem lat 80. XX wieku, przyniósł szereg zmian także w życiu społeczno-kulturalnym, w wyniku których także problematyka romska zyskała w kinie bułgarskim nowe, coraz częściej starające się oddać realizm życia członków tej mniejszości etnicznej oblicze.

„Цигански квартал, незаконно изграден, да бъде опразнен и разрушен в десетдневен срок. Циганските катуни да се установят на постоянно местожителство във видинска околия”. [Nielegalnie zbudowana dzielnica cygańska ma zostać opuszczona i zburzona w ciągu dziesięciu dni. Obozy cygańskie mają przenieść się do mieszkań stacjonarnych w pobliżu Widynia.] (Ничев 1998) – w 1998 roku Iwan Niczew, na podstawie scenariusza Angela Wagensteina wyreżyserował film *След края на света*, w którym po raz pierwszy w kinie bułgarskim podjęta została próba ukazania wprowadzonego w połowie lat 50. XX wieku, wymierzonego w romskie grupy koczownicze przymusu stałego osiedlenia (Стоянова 2017: 264). Wpisując się w opisany przez Ingeborgę Bratoewą–Darackchiewą obserwowany w kinie bułgarskim trzeci kryzys tożsamości (Bratoewa–Darackchieva 2013: 254–256), dzieło Niczewa ukazywało (w niepozbowiony uproszczeń sposób) ostateczny rozpad wieloetnicznego i wielokulturowego społeczeństwa bułgarskiego, spowodowany gruntownymi przemianami, które zaszły w państwie po 1944 roku. Wątek romski był w obrazie zdecydowanie poboczny, jednak niezwykle istotny dla w pewnym stopniu idyllicznego ukazania przedwrześniowej Bułgarii, czasów, gdy na romskiej uroczystości bawili się Ormianie i Bułgarzy, okresu, którego niszczenie symbolicznie rozpoczęło się w filmie od zburzenia romskiego obozowiska przez przysłane z polecenia władzy ludowej buldożery. W interpretacji Niczewa wolni i szczęśliwi Romowie–koczownicy stanowić mieli integralny komponent etniczno-kulturowy zdegradowany i zdegenerowany w wyniku decyzji administracyjno-politycznych państwa socjalistycznego, zmierzających do stworzenia, jak określili ich nauczyciel i aktywista partyjny Stojczew (Aleksandyr Morfow), „цигански пролетариат” [cygańskiego proletariatu] (Ничев 1998). Potomkowie członków grupy przewodzonej przez Miumiuna (w tej roli Đoko Rosić – kolejny aktor nieromskiego

pochodzenia, grający Roma) ukazani zostali w filmie jako ludzie, którzy po przemianach 1989 roku znaleźli się na marginesie społeczeństwa – nielegalnie zamieszkują pustostany, żyją w skrajnej nędzy, wśród przedmiotów znalezionych na śmietnikach, pijani, brudni i poza sferą zainteresowań organów państwa.

Obraz zasymilowanych Romów prezentowany przez Iwana Andonowa w filmie *Покрив*, wraz z nastaniem nowej rzeczywistości polityczno-społecznej od końca lat 80. XX wieku odszedł do przeszłości, ustępując miejsca zupełnie nowym zjawiskom stanowiącym wyzwanie dla twórców kina. Reżyserzy portretujący w swych dziełach środowisko romskie stanęli przed koniecznością ustosunkowania się do, jak to charakteryzowała Płamena Stojanowa, narastającej wraz z pogłębiającym się kryzysem społeczno-gospodarczym i swobodnie wyrażanej w społeczeństwie bułgarskim niechęci wobec mniejszości etnicznej (postrzeganej jako istotną siłę sprawczą problemów i niedostatków ekonomicznych) oraz coraz wyraźniej akcentowanego braku tolerancji. Dodatkowo gruntowanych poprzez tendencyjność przekazywanych za pośrednictwem mediów informacji wpływających na ukształtowanie nowego rodzaju relacji wzajemnych, najczęściej opartych na antagonizmie oraz utwierdzanych za pomocą żywo obecnych wśród członków społeczeństwa stereotypów (skłonności do przestępczości i lekceważącemu stosunkowi do norm społeczno-prawnych) (Стоянова 2017: 373). Doskonałym potwierdzeniem tego negatywnego stosunku jest zanotowana przez Lidię Ostalowską, stanowiąca motto niniejszej pracy, wyrażona przez osobę będącą częścią państwowego aparatu resocjalizacyjnego pod koniec XX wieku, generalizująca opinia na temat Romów – notorycznych złodziei i kłamców.

W kinowym portrecie Roma kreślonym w kinie bułgarskim po 1989 roku przeważa różnie oceniana odmiennosc, wyraźnie akcentowana już w obrazie z 1997 roku, w reżyserii Georgiego Diułgerowa i na podstawie scenariusza Diułgerowa oraz Swetosława Owczarowa *Черната лятовица*. Ten niemal etnograficzny, na poły baśniowy film, którego główną bohaterką jest młoda dziewczyna – Magdalena (Lubow Lubczewa), która postanawia, wbrew nienaruszalnej tradycji, sama zdecydować o swym losie i wybrać sobie przyszłego męża, pozwala na swoiste zanurzenie się w niezwykle kolorowy, przesycony kiczem, roztańczony romski świat, w którym panują nie zawsze zrozumiałe dla widza zasady życia

i często nieakceptowane obyczaje. Diułgerow przedstawia obraz romskiego świata pełnego kontrastów ekonomicznych, w którym (najczęściej nielegalnie pozyskane) bogactwo⁹ sąsiaduje ze skrajnym ubóstwem, a jego przedstawiciele (przede wszystkim zamożni, ale również – dla kontrastu – biedni) budzą skrajne emocje wśród części portretowanego w filmie bułgarskiego społeczeństwa – zawiedzionego i w większości poszkodowanego w wyniku przemian ekonomicznych, które zachodziły w państwie od początku lat 90. XX wieku. Romowie we współczesnym kinie bułgarskim to w przeważającej większości przedstawień członkowie mniejszości etnicznej oskarżanej o stanowienie zagrożenia dla „narodowego etnosu” (Appadurai 2009: 13) – w *Черната лятковица* antagonistami jest grupa skinheadów bijąca Romów – „przestępców i złodziei”. Charakteryzowany przez Ariuna Appadurai strach przed mniejszością to objaw szeregu niepewności generujących przemoc – skrajną i spektakularną, czasem okazjonalną, prowadzącą do czystek etnicznych. Podsycany jest on przez kryzys społeczno-ekonomiczny i słabość państwa niezdolnego do zapewnienia suwerenności gospodarczej. Dochodzi do wykrystalizowania większościowej, opartej na długiej historii bliskich kontaktów oraz określonego poziomu stereotypizacji, „tożsamości drapieżczej”, ukazywanej przez *gros* bułgarskich filmów, portretujących członków społeczności romskiej, wobec której ukazywana bułgarska większość postrzega siebie jako zagrożoną (Appadurai 2009: 15, 50–51, 57).

Strach przed mniejszością to przede wszystkim ukazywany przez twórców kina bułgarskiego strach przed obcym, za jakiego uważany jest Rom:

Ако хората имаха един език, тогава нямаше да има цигани, българи, мюсюлмани, християни. А всички щяха да са едно. (...) Българи и цигани, ние сме хора, ние сме едно.

[Gdyby istniał jeden język, nie byłoby Cyganów, Bułgarów, muzułmanów, chrześcijan. Wszyscy byłiby jednością. (...) Bułgarzy i Cyganie, wszyscy jesteśmy ludźmi, jesteśmy tym samym.]

(Дюлгеров 1996)

⁹ „Този е много богат! Има две коли. Едната е мерцедес, другата – джип” [Ten jest bardzo bogaty! Ma dwa auta – mercedesa i jeepa] (Дюлгеров 1996).

– próba pokonania strachu, przewyciężenia uprzedzeń nie spotkała się w filmie Diułgerowa z masowym odzewem innych twórców – a na przedstawiane przez twórców kina bułgarskiego relacje bułgarsko-romskie cieniem położyła się opozycja swój–obcy, regulująca wzajemne związki zachodzące pomiędzy przedstawicielami mniejszości etnicznej i obawiającej się jej członkami większości.

„Мангал”¹⁰, „черньо”¹¹, „мръсен циганин”¹² – to epitety, którymi od lat 90. XX wieku w filmach portretujących współczesne społeczeństwo bułgarskie bardzo często określano Romów. Te stygmatyzujące przezwiska o charakterze rasistowskim wyraźnie określiły portretowaną relację bułgarsko-romską w takich obrazach jak np. *Черната лястовица, Емигранти* (2002, reż. Iwajło Christow i Ludmił Todorow, scen. Ludmił Todorow) czy *Лейди Зу* (2005, reż. Georgi Diułgerow, scen. Georgi Diułgerow i Marin Damianow). Naznaczenie poprzez dyskryminującą akcentację koloru skóry i utożsamienie jej z brakiem czystości uzasadnia Mary Douglas – „brud to coś, co nie jest na swoim miejscu”, a zgodnie z moralnymi i społecznymi klasyfikacjami wszelkie elementy zacierające granice uważane są za obrzydliwe. Romowie to, postrzegana jako mobilna mniejszość, niemile widziana w przestrzeni państwa narodowego grupa etniczna, dzięki której zacierają się granice między „nami” i „nimi”, między tu i tam, tym, co w środku, i tym, co na zewnątrz (Appadurai 2009: 49).

– С циганите оправия няма.

– Не може да е чак толкова зле. Те са хора все пак.

– Е, хора са не отричам, но са по-други – цигани. Те от Индия са ги изгонили, както знаете. То ние ли ще се оправим с тях?! Е, то има начин, разбира се. Но сега сме демокрация, не може.

[– Cygan nie zna porządku.

– Nie jest chyba tak źle. Przecież są ludźmi.

– Ludźmi są, ale Cyganie są inni. Wiadomo, że wygonili ich z Indii. To my mamy sobie z nimi poradzić? Jasne, że jest sposób, ale teraz mamy demokrację i nie jest to możliwe.]

(Аврамов 2019)

¹⁰ Osmolony, metalowy pojemnik służący za palenisko.

¹¹ Czarny.

¹² Brudny Cygan.

Dialog pomiędzy Georgim (Ruszi Windinliew), głównym bohaterem obrazu z 2019 roku *Снимка с Юки*, w reżyserii Łyczezara Awramowa na podstawie scenariusza Dymitra Stojanowicza, a majorem policji Grigorem Antonowem (Dimityr Marinow), w jednoznaczny sposób wyraża sposób postrzegania przez Bułgarów przedstawicieli romskiej mniejszości. To obcy, którzy, jak charakteryzował Georg Simmel „dziś przyszli, jutro zostali”, potencjalni wędrowcy stanowiący szczególny rodzaj składnika społeczeństwa, niejako wewnętrzni wrogowie, których „pozycja (...) jako członka grupy obejmuje zarazem moment wykluczenia” (Simmel 1975: 504–505). Jak uzupełnia Zygmunt Bauman, obcy (w obrazie filmowym – Romowie) pojawiają się „nie proszeni w polu mego widzenia, tak że jestem skazany na przyglądanie im się z bliska. Czy chcę tego czy nie, wkraczają w świat, w którym żyję, i nie zdradzają chęci wyniesienia się” (Bauman 1990: 61–62).

Nie kryją się, przeciwnie – są doskonale widoczni i głośni (muzyka), co tylko pogłębia rozdrażnienie ich obecnością – nie rozplývają się w tłumie, a próby dostosowania się, naśladowania, pogłębiają tylko uczucie nieufności.

По народност български цигани ни водят. Па какви ни таксуват, не знам. (...) Християни сме (...). Вярваме в Бога, кръщаваме се, венчаваме се, както сте вие българите, така сме и ние (...)

[Mają nas za bułgarskich Cyganów. To nie wiem, za jakich nas uważają. Wierzymy w Boga, chrzczimy się, żenimy, jesteśmy tacy sami jak wy, Bułgarzy.

(Дюлгеров 2005)

– deklaruje matka tytułowej bohaterki drugiego w dorobku Georgiego Diułgerowa „romskiego” filmu *Лейду Зу*. Obcy zasiedziały (Waldenfels 2002: 37), za jakiego w większości filmów w ocenie członków bułgarskiej społeczności „tubylczej” uważany jest Rom, pozostanie obcym bez względu na jego asymilacyjne działania, a na ilustrowane przez twórców współczesnego kina bułgarskiego relacje zachodzące pomiędzy swoim/Bułgarem, a obcym/Romem często cieniem kładzie się, w dużym stopniu zbudowana na przesądach, niemożność dostrzeżenia jakichkolwiek zalet obcego/Roma idąca w parze ze skłonnością do wyolbrzymiania jego wad – zarówno istniejących, jak i wyimaginowanych (Waldenfels 2002: 44).

„С тези цигани тука няма оправия. Само от брадва разбират. Всичко вземаха.” [Z tymi Cyganami nie ma porządku. Tylko toporem można im przemówić do rozumu. Wszystko zabrali.] (Аврамов 2019:) – Rom w opinii bohaterów obrazu Łyczezara Awramowa *Снимка с Юки* to złodziej i krętacz, który ustępuje wyłącznie przed siłą, a Kamen Kalew w filmie *Лице надолу* z 2015 roku (na podstawie scenariusza Kamena Kalewa i Emmanuela Courcola) kreśli jego portret jako stręczyciela, sprzedającego własne córki zachodnim „klientom” – krystalizuje się negatywny stereotyp Roma, groźnego przestępcy, głównego winowajcy złej sytuacji społeczno-gospodarczej w państwie.

Bułgarscy twórcy filmowi przedstawiając współczesne społeczeństwo bułgarskie, akcentują dominujący wśród znacznej grupy jego przedstawicieli pogląd o romskim zagrożeniu i przeświadczenie, że Rom to potencjalny „wszystkiemu winny” wróg. Reakcją na *horror alieni* (Waldenfels 2002: 42) jest przedstawiona np. przez Diułgerowa w *Черната лятковица* agresja, ale głównie to charakteryzowana przez Zygmunta Baumana, na podstawie koncepcji Ervinga Goffmana, obywatelska obojętność. „Случаят с умрялото циганче да не мислите, че е прецедент. Напиват се, пребиват се от бой и си лягат. То, ако не беше дете, нямаше и да ме викнат тук. Не че сега някой се интересува...” [Nie myślcie, że przypadek zmarłego dziecka cygańskiego jest precedensem. Upijają się, biją i potem idą spać. Gdyby nie chodziło o dziecko, nawet by mnie tutaj nie wzywali. A i teraz nikogo to nie obchodzi...] (Аврамов 2019) – major Grigorow w filmie Awramowa, szczerze przedstawiając poziom zainteresowania organów ścigania wyjaśnieniem przyczyn śmierci romskiego chłopca, dowodzi skali obojętności, udawania, że „nie patrzemy, nie słuchamy, a przede wszystkim, że nie interesuje nas, co robią inni” (Bauman 1996: 73). To obojętność wystudiowana, która, jak udowadnia Zygmunt Bauman, doprowadza do umocnienia niedostrzegalnego i wydającego się niemożliwym do pokonania muru niechęci i wrogości pomiędzy swoim (Bułgarem) a obcym (Romem), zwiększającego dystans pomiędzy przedstawicielami etnicznej grupy dominującej a członkami mniejszości.

Mur pomiędzy Bułgarami i Romami to nie tylko obojętność i niejako zakodowana dążność do niedostrzegania, lecz także przegroda realna, ściany kwartałów miejskich, ulic zamieszkałych przez Romów. Niemal wszyscy autorzy współczesnego kina bułgarskiego, w których

dzielach choćby epizodycznie pojawia się tematyka romska, jak np. Georgi Diułgerow (*Лейди Зу*), Milena Andonowa (*Маймуни през зимата*, 2006, scen. Milena Andonowa, Marija Stankowa), Wasil Žiwkow i Iwan Czerkełow (*Обърната елха*, 2006, scen. Iwan Czerkełow, Wasil Žiwkow), Stanisław Donczew (*Корнус за бързо реагиране*, 2012, scen. Stanisław Donczew, Wasko Mawrikow), Kamen Kalew (*С лице надолу*, 2015, scen. Emmanuel Courcol), Nikołaj Wolew (*Извън пътя*, 2018, scen. Nikołaj Wolew), Łyczezar Awramow (*Снимка с Юки*) czy Wiktor Bożiłow (*Голата истина за група Жигули*, 2021, scen. Nelly Dimitrowa, Wania Nikołowa), ukazywali swych bohaterów z mniejszości etnicznej jako ofiary specyficznej, opartej na izolacji formy radzenia sobie z obcym. Dążność do przywrócenia sytuacji, gdy zamieszkały przez grupę teren wolny był od obcych, może się wyrażać w działaniach zmierzających do odesłania ich na miejsce, z którego przybyli (niewykonalne w przypadku Romów), w szykach i prześladowaniu (forma ukazana m.in. przez Diułgerowa w obrazie *Черната лястовица*), wreszcie w najczęściej ukazywanej w bułgarskich obrazach – separacji. Twórcy powstałych po 1989 roku obrazów portretują Romów poddanych dyskryminującej gettoizacji, stygmatyzującemu osiedleniu w izolowanych częściach miast, miasteczek i wiosek. Separacja ma charakter nie tylko terytorialny, lecz także i duchowy – ograniczający kontakt wyłącznie do niezbędnego minimum (Bauman 1996: 67–69).

- Искам да отидем при циганите.
- Говорихме за това. Не.
- Какво толкова? Просто искам да ги снимам.
- Казах не и точка. Не са такива, каквито си ги представяш. Не свирят на цигулки и не гадаят през кристални топки.
- Откъде знаеш?
- Просто знам.

- [– Chciał(a)bym pójść do Cyganów
- Rozmawialiśmy o tym. Nie.
- Jak to? Chcę tylko zrobić zdjęcie.
- Mówiłem nie i koniec. Nie są tacy, jak sobie wyobrażasz. Nie grają na skrzypcach i nie wróżą ze szklanych kul.
- Skąd wiesz?
- Po prostu wiem.]

(Аврамов 2019)

Przedstawieni w obrazie Bułgarzy uważają, że Romów się nie odwiedza, nie poznaje, w kontaktach wzajemnych należy zachować bezpieczny, podszyty strachem i uprzedzeniami dystans. Bułgarzy nie wkraczają bez wyraźnej potrzeby na teren ze zdewastowanymi blokami, pokryty labiryntem ciasnych, ciemnych uliczek, ciągnących się wzdłuż nieotynkowanych domów – wydających się być w fazie wiecznej, nieukończzonej budowy, chatynek skleconych ze znalezionych (zdobytych) materiałów, sprawiających wrażenie, że w każdej chwili mogą się rozpaść, i wszystko to tonące w śmieciach i chaosie – najczęstszy obraz siedzib romskich, zamieszkałych przez Romów kwartałów, przekazywany przez bułgarskie kino. Uderzają widoki skrajnego ubóstwa (np. *Черната лятовица*, *Обърната елха*, *С лице надолу*, *Маймуни през зимата*) kontrastujące z krzykliwym bogactwem – ukrywanym bądź manifestowanym (np. *Време за жени*, *Черната лятовица*). To miejsca, które w przeświadczeniu ukazywanych na ekranie filmowym przedstawicieli większości etnicznej mają być źródłem wszelkiego zła i występku.

„Циганите за всичко са виновни” [Cyganie wszystkiemu są winni] (Стоянова 2017: 373) – obarczani przez ukazywanych w kinie Bułgarów winą za własne niepowodzenia, klęskę projektów naprawy sytuacji społeczno-gospodarczej kraju, postrzegani jako uprzywilejowana (nieśluszenie) strona w konkurencji o oferowane przez państwo uprawnienia lub możliwość korzystania z państwowych zasobów, symbol klęski i przymusu, skaza na wizji „czystości narodu i sprawiedliwości państwa” (Ап-падурай 2009: 48). To nastawienie społeczne determinuje portretowany przez twórców kina stosunek Bułgarów do romskiej mniejszości oparty na mechanizmie kreacji kozła ofiarnego. Jak dowodzi René Girard, typowym zachowaniem jest ześrodkowanie wrogości na członkach mniejszości etnicznej przez przedstawicieli większości, co jest niezwykle istotnym kryterium relatywnej i transkulturowej selekcji ofiarniczej (Girard 1987: 29). „Бащата има склонност към физическа саморазправа след употреба на алкохол. При циганите това е чест случай.” [Ojciec ma skłonność do rękoczynów po spożyciu alkoholu. Wśród Cyganów często tak się zdarza.] (Аврамов 2019) – tragiczną śmierć romskiego chłopca w filmie Аврамова trzeba wyjaśnić, winny musi ponieść konsekwencje – bez szkody dla społeczeństwa będzie „wskazanie” sprawcy (ojca dziecka), a jednocześnie umożliwienie uniknięcia kary prawdziwemu winowajcy (Bułgarowi). Rom

to przecież „системен битов насилник” [systemowy sprawca przemocy domowej] (Аврамов 2019), więc oczywisty wyrok został przez miejscową większość wydany niemal natychmiast. „Sprawca” pada ofiarą stygmatyzujących stereotypów oraz reakcji większości na niepokoje związane z wyimaginowanym lub prawdziwym strachem o własne bezpieczeństwo (Арпаdurai 2009: 48–49).

„Никой не се държи добре с циганин просто така. Никой.” [Nikt nie traktuje Cyganów dobrze tak po prostu. Nikt.] (Аврамов 2019) – zwierza się głównemu bohaterowi filmu *Снимка с Юки* żona romskiego protagonisty (w tej roli niezwykle sugestywna i autentyczna, nieprofesjonalna aktorka romskiego pochodzenia Krasimira Iwanowa), opowiadając o bezpodstawnym (podyktowanym pochodzeniem etnicznym) oskarżeniu męża (boksera z szansą na udział w igrzyskach olimpijskich) o kradzież pieniędzy. „Можеш да се махнеш от гетото, но не можеш да махнеш гетото от себе си” [Możesz wydostać się z getta, ale nie możesz pozbyć się getta z siebie samego.] (Дончев 2012) – niejako dopełnia wypowiedź romskiej kobiety z obrazu Аврамowa, szef grupy przestępczej Georgiew (Marian Wylew) w filmie Stanisława Donczewa *Корнус за бързо реагиране* – współczesne kino wyraźnie ukazuje, że Rom w oczach Bułgara pozostanie Romem z całym bagażem negatywnych stereotypów, od których nie zdoła (większość mu nie pozwoli) uciec.

Аз по принцип така не говоря. Това е твоята представа за ром. Аз виж как говоря. (...) Със жена ми, след като се преместим в ново жилище, след тази сделка, ще живеем по доста европейски стандарти.

[Ja zasadniczo tak nie mówię. To twoje wyobrażenie Roma. Zobacz, jak mówię (...). Po przeprowadzce do nowego mieszkania będziemy żyć z żoną zgodnie z europejskim standardem.]

(Дончев 2012)

– nakreślony przez Stanisława Donczewa w quasidetektywistyczno-gangsterskiej komedii opartej na odwróceniu cech przedstawionych postaci (nieudacznik, gangster – Bułgar i inteligentny – Rom) *Корнус за бързо реагиране* obraz Roma – Kutruma (Bashar Rahal¹³) jest jedną z nielicznych

¹³ Tym razem rolę Roma powierzona została aktorowi pochodzenia libańsko-bułgarskiego.

i niezwykle specyficznych (noszących wyraźnie groteskowy charakter) propozycji odmiennego, choć wykorzystującego stereotypy ukazania członka tej mniejszości etnicznej – półanalfabety, żyjącego na marginesie społeczeństwa przestępcy, alkoholika, handlarza częściami samochodowymi lub kradzionymi autami, a wreszcie stręczyciela kupującego swymi córkami.

За нас ще работи най-известният майстор в страната. Завършил лондонска художествена академия, има множество награди и е циганин.

[Będzie pracował dla nas najbardziej znany specjalista w kraju. Skończył akademię sztuk pięknych w Londynie, ma na koncie wiele nagród i jest Cyganem.]

(Дончев 2012)

– tak scharakteryzował Kutruma przywódca grupy przestępczej, który, chcąc wykorzystać talent artystyczny Roma do celów niezgodnych z prawem, uzasadniał swój wybór (wskazując na przynależność etniczną) przypisanej członkom tej mniejszości skłonności do występku. Donczew w swej satyrze na społeczeństwo bułgarskie początku XXI wieku i klisze współczesnego kina próbował pokazać, niewyobrażalną dla większości Bułgarów (oraz bułgarskich bohaterów filmu) drogę „wyjścia z getta”. Reżyser, wykorzystując powielane przez kino schematy – wielodzietnej rodziny z dziećmi o oryginalnych imionach (Achilles, Herodot, Herkules i Rambo), skleconym z resztek domostwie, zabłoconych ulicach romskiej dzielnicy, kontrastuje je z dobrze wykształconym, uczciwym, znającym języki obce, dobrze ubranym i przygotowującym się do wystawy swych prac w Luwrze Romem, stanowiącym przeciwieństwo dla portretowanych w obrazie zaściankowych, postrzegających mniejszości w sposób stereotypowy Bułgarów.

Współczesne kino bułgarskie podejmuje także próbę ukazania formy bezkonfliktowego „uporania się” z obcym/Romem – to opisywane przez Bernharda Waldenfelsa przyswojenie, które „obiecuje strzec obcego przez opracowanie go i absorbcję” (Waldenfels 2002: 48). U źródeł tego procesu leży potrzeba poznania, usuwająca „niepokój płynący z tego, co obce” (Waldenfels 2002: 48), potrzeba odnalezienia czegoś znanego, odkrycia wśród obcego, tego, co już nie niepokoi.

„Не сме просяци, семейство сме, ние сме като хората” [Nie jesteśmy żebrakami, jesteśmy rodziną, jesteśmy jak wszyscy] (Андонова 2006) – najważniejszą życiową zasadę przekazuje swym dzieciom Dona (Bonka Iliewa–Boni) romska bohaterka obrazu Mileny Andonowej *Маймуну през зимата*, trylogii o ponadczasowości i uniwersalności macierzyństwa. Przystwojenie oparte jest na procesie ześrodkowania, który w filmach bułgarskich kreślących portrety Romów przybiera głównie postać etnocentryzmu, budowanego na tym, co własne – zbiorowe i prowadzące do sprowadzenia obcego do własnego, do własnych wyobrażeń i opinii (Waldenfels 2002: 49). Zauważenie w romskiej kobiecie matki, gotowej w obronie swych dzieci zabić pedofila, „dobrego człowieka”, który przygarnął pogardzaną przez wszystkich rodzinę, to ukazanie człowieka z zasadami moralnymi, gotowego do poświęceń dla dobra dzieci.

Obrazu nakreślonego przez Andonową dopełnił Łyczazar Awramow, który w *Снимка с Юки* ukazał niezwykle interesujący proces przyswojenia dokonujący się pod wpływem innego obcego – tytułowej Juki (Kiki Sugino), japońskiej żony głównego bohatera Georgiego, z którym przybywa do wiejskiego domu jego dziadków. Tragiczne wydarzenie, śmiertelne potrącenie samochodem małego Asencza – romskiego chłopca (Adam Sotirov) i związane z tym wyrzuty sumienia Japonki, pogłębione przez niesłuszne oskarżenie ojca (Serafim Todorow) o śmierć dziecka, doprowadziły do swoistego *katharsis*, którego pod wpływem żony doświadcza Georgi. Juki postrzega Romów bez bułgarskiego balastu stereotypów i uprzedzeń, posługuje się (w kontaktach z Bułgarami) wyłącznie językiem angielskim – jest więc „odporna” na stygmatyzujące komentarze mieszkańców wsi. Obca postrzega innych obcych bez strachu i lęku, bez towarzyszących Bułgarom obaw, a wreszcie bez lekceważącego dystansu. Dokonuje aktu oczyszczenia – przyznając się Romom do popełnionego czynu (to gest bardziej symboliczny niż rzeczywisty, gdyż czyni to po japońsku), a pod wpływem żony i jej doświadczeń Georgi dostrzega w obcym/Romie coś własnego, znanego, nie niepokojącego. „Сега си върви, няма да те утрепя. Мислех го. И себе си няма да затрия, няма да е толкова лесно. Затова, дето направихме двамата с теб, не заслужаваме да мрем, а да живеем” [Idź teraz, nie zabiję cię. Miałem taki zamiar. Siebie też nie zabiję, nie ma tak łatwo. Za to, co wspólnie zrobiliśmy, nie zasługujemy na śmierć, tylko na życie.] (Аврамов 2019), przyznając się do winy, spodziewa się kary

wymierzonej przez byłego boksera, jednak zaskakujące zachowanie ojca dziecka, ujawniające nieoczekiwaną moralność i poczucie honoru sprawia, że dochodzi do swoistego przyswojenia dokonanego w obliczu łączących przedstawicieli dwóch etnosów tragedii.

Wśród powstałych po 1989 roku filmów bułgarskich należy wskazać także takie, gdzie postać Roma pojawia się jako tło lub epizod akcentujący multietniczność świata przedstawionego, byłyby to np. obrazy w reżyserii Iliana Simeonowa *Пазачът на мъртвите* (2006, scen. Ilian Simeonow), Ilii Kostowa *Време за жените* (2006, scen. Iliia Kostow), Jawora Gyrdewa *Дзифт* (2008, scen. Władisław Todorow), Nikołaja Mutańcziewa *Още една мечта* (2012, scen. Christina Apostołowa) czy Wiktora Bożiłowa *Голата истина за група Жигули* (2021, scen. Neli Dimitrowa, Wania Nikołowa). Rom stał się niemal integralnym bohaterem kina bułgarskiego, będąc niemal stałym wyznacznikiem „bułgarskości/bałkańskości” wieloetnicznego miejsca akcji. Wśród większości obrazów niezwykle przygnębiających, których twórcy kreślą portret przedstawicieli romskiej mniejszości w bardzo ciemnych barwach, podkreślając odrzucenie i brak perspektyw (np. *Лейди Зи* Georgiego Диулгерова czy *С лице надолу* Kamena Kalewa), wyróżniają się próby przedstawienia wzajemnych relacji bułgarsko-romskich opartych na partnerstwie, zaufaniu i przyjaźni (np. *Пазачът на мъртвите* Iliana Todorowa, *Извън пътя* Nikołaja Wylewa czy *Голата истина за група Жигули* Wiktora Bożiłowa).

Zmiana jest szczególnie widoczna w obrazach powstałych od początku XXI wieku, twórcy zrywają z utrzymywaną w kinie bułgarskim praktyką i role romskich bohaterów powierzają aktorom romskiego pochodzenia – np. Serafim Todorow i Krasimira Iwanowa jako ojciec i matka zabitego Asencza w filmie *Снимка с Юки*, Bonka Iliewa–Boni w roli Dony w filmie *Маймуни през зимата*, Paweł Paskalew w roli Leczka w obrazie *Лейди Зи* czy Sali Ibrahim jako Salia w dziele *Извън пътя*. Dostrzeżenie potencjału aktorskiego u przedstawicieli mniejszości, niezwykle często naturalszczyków, to z całą pewnością próba obalenia stygmatu pariasa znajdującego się na marginesie społeczeństwa, niegodnego zaufania przestępcy i pogardzanego oszusta. Z całą pewnością przyczynia się do zwiększenia autentyzmu odtwarzanych postaci – bardzo często aktorzy, którzy dodatkowo nierzadko posługują się na ekranie językiem romskim, czego skrajnym przykładem jest obraz *Обърната елха* Žiwkowa i Czerkełowa,

w którym romscy bohaterowie noweli zatytułowanej *Платоходка* posługują się nietłumaczonym językiem romskim. Kwestie wypowiedane w niezrozumiałym zarówno dla bułgarskich bohaterów filmu, jak i dla widzów, w sposób oczywisty podkreślają w obrazie wyobcowanie Romów¹⁴.

Nieodłącznie związane z Romami, oparte na stereotypach obawy zauważalne były w kinematografii bułgarskiej niemal od początku jej powstania. Motyw romski, obecny od lat 20. XX wieku, uległ wyraźnej transformacji, na której swe piętno odcisnęły zarówno uwarunkowania społeczne, jak i naciski polityczno-ideowe. Wyraźna zmiana w sposobie kreślenia portretu Roma nastąpiła w kinie bułgarskim po przełomie polityczno-społecznym końca lat 80. XX wieku. Uwolnieni od ideologicznych nacisków władz partyjno-państwowych twórcy filmowi ukazali stereotypy towarzyszące obrazowi Roma w świadomości społecznej Bułgarów, przedstawili fobie, strachy i lęki przeszkadzające w nawiązaniu relacji wzajemnych. Wizerunkowi Roma towarzyszy także kreślona przez reżyserów, takich jak np. Georgi Diułgerow, Milena Andonowa, Łyczezara Awramow czy Kamen Kalew, charakterystyka współczesnego społeczeństwa bułgarskiego o wyraźnie widocznych w obrazach kinowych cechach opisywanej przez Appadurai tożsamości drapieżczej, u podstaw której leży przeświadczenie jakoby „większość (...) mogła stać się mniejszością, o ile nie zniknie inna mniejszość” (Appadurai 2009: 58). Strach przed zagładą generuje niechęć i wrogość wobec przedstawicieli romskiej mniejszości, co z kolei utrudnia proces poznania i przyswojenia.

Nie ulega jednak najmniejszej wątpliwości, że obraz Roma stał się bardzo istotnym i niemal nieodłącznym motywem współczesnego kina bułgarskiego. Podjęta przez Wiktora Bożiłowa, Łyczezara Awramowa, Nikołaja Wylewa czy Stanisława Donczewa próba zdjęcia z Roma nałożonej na niego, podbudowanej krzywdzącymi stereotypami maski umożliwiła nakreślenie portretu pozytywnego, w którym pojawiają się tak nieobecne wcześniej cechy (i odmawiane romskim bohaterom przez ich bułgarskich antagonistów) jak moralność czy silne poczucie honoru. Jednak bez względu na okres powstania filmu, stopień jego zaangażowania ideologicznego czy społecznego, uniwersalne, ponadczasowe i nieusuwalne pozostają pewne trwałe składniki stereotypu jak zamiłowanie do śpiewu,

¹⁴ Żiwkow i Czerkełow chcieli ukazać uniwersalizm poczucia bliskości, dążenia do kontaktów międzyludzkich, pragnienie miłości i akceptacji.

muzyki i tańca, umiejętności handlowe oraz wielodzierność, stanowiące nieodłączny element, kreślonego przez kino bułgarskie, portretu Roma.

Bibliografia

- Appadurai, A. (2009). *Strach przed mniejszościami. Esej o geografii gniewu*, przeł. M. Bucholc. Warszawa: PWN.
- Bauman, Z. (1996). *Socjologia*, przeł. J. Łoziński. Poznań: Zysk i S-ka.
- Boholm, Å. (2005). Weneckie widowisko karnawałowe w maskach, przeł. J. Jaworska. W: Kolankiewicz, L. (red.), *Antropologia widowisk. Zagadnienia i wybór tekstów*. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 658–667.
- Caujolle, Ch. (2000). Wstęp, przeł. M. Bruczkowska, A. Mitraszewska, N. Schmeder. In: Wójcik, P. *Cyganie z obu stron Karpat*. Warszawa: Agora SA, 7–9.
- Girard, R. (1987). *Kozioł ofiarny*, przeł. M. Goszczyńska. Łódź: Wydawnictwo Łódzkie.
- Kracauer, S. (2009). *Od Caligariego do Hitlera. Z psychologii filmu niemieckiego*, przeł. E. Skrzywanowa, W. Wertenstein. Gdańsk: słowo/obraz – terytoria.
- Ostałowska, L. (2012). *Cygan to Cygan*. Wołowiec: Czarne.
- Simmel, G. (1975). *Socjologia*, przeł. M. Łukasiewicz. Warszawa: PWN.
- Środa, M. (2020). *Obcy, inny, wykluczony*. Gdańsk: słowo/obraz – terytoria.
- Waldenfels, B. (2002). *Topografia obcego. Studia z fenomenologii obcego*, przeł. J. Sidorek. Warszawa: Oficyna Naukowa.
- Братоева–Даракчиева, И. (2013). *Българско игрално кино от Калин Орелът до Мисия „Лондон“*. София: Институт за изследване на изкуствата – БАН.
- Генчева, Г. (1988). *Български игрални филми. Анотирана илюстрирана филмография, том 2 (1948–1970)*. София: Д-р Петър Берон.
- Генчева, Г. (2008). *Български игрални филми. Анотирана илюстрирана филмография, том 3 (1971–1980)*. София: Д-р Петър Берон.
- Грозев, А. (2011). *Киното в България. Част I (1897–1956)*. София: Фабер.
- Грозев, А. (2021). *Киното в България. Част III (1970–1980)*. София: Фабер.
- Кърджилов, П. (1982). *Български игрални филми. Анотирана илюстрирана филмография, том 1 (1915–1948)*. София: Д-р Петър Берон.
- Марушиакова, Е.; Попов, В. (1993). *Циганите в България*. София: Клуб 90.
- Марушиакова, Е.; Попов, В. (2000). *Циганите в Османската империя*. София: Литавра.
- Мизов, Б. (2006 а). *Българските цигани (Бит, душевност, култура)*. Т. 1. София: Авангард Прима.

- Мизов, Б. (2006 б). *Българските цигани (Бит, душевност, култура)*. Т. 2. София: Авангард Прима.
- Стойанова, П. (2017). *Циганите в годините на социализма. Политика на българската държава към циганското малцинство (1944–1989)*. София: Парадигма.

Filmografia

- Аврамов, Л. (2019). *Снимка с Юки* [movie]. Chouchkov Brothers, Wa Entertainment.
- Андонов, И. (1978). *Покрив* [movie]. Студия за игрални филми. Творчески колектив „Хемус“.
- Андонова, М. (2006). *Маймуни през зимата* [movie]. Proventus Film House, Tatfilm.
- Божилков, В. (2021). *Голата истина за група Жигули* [movie]. Concept Studio.
- Волев, Н. (2018). *Извън пътя* [movie]. Nikothea Film.
- Грежов, Б. (1922). *Момина скала* [movie]. Луна филм.
- Гърдев, Я. (2008). *Дзифт* [movie]. Мирамар филм.
- Дончев, С. (2012). *Корпус за бързо реагиране* [movie]. Dynamic Arts.
- Дюлгеро̀в, Г. (1996). *Черната лястовица* [movie]. Radiovision Plus.
- Дюлгеро̀в, Г. (2005). *Лейди Зи* [movie]. Borough Film.
- Живков, В.; Черкелов, И. (2006). *Обърната елха* [movie]. Class Film/filmkombinat, with the support of NFC/BNT/Mitteldeutsche Medienforderung.
- Калев, К. (2015). *С лице надолу* [movie]. Le Pacte, Waterfront Film, Left Field Ventures.
- Мутафчиев, Н. (2012). *Още една мечта* [movie]. PREMIERstudio.
- Ничев, И. (1998). *След края на света* [movie]. БНТ, Hellenic Radio & Television (ERT), Marathon Films, Мета БМ-4, Saxonia Media Filmproduktion GmbH.
- Симео̀нов, И. (2006). *Пазачът на мъртвите* [movie]. Камера/Аджом, БНТ, Национален филмов център.
- Христов, И.; Тодоров, Л. (2002). *Емигранти* [movie]. НФЦ NAFTEX-BULGARIA HOLDING БНТ.
- Шарланджиев, Л.; Чернев, Н. (1969). *На всеки километър. Девета серия. Циганка* [movie]. БНТ.

The Roma ethnos in Bulgarian cinema – sketch of a portrait

Summary

The Roma people – an ethnic group which left their ancestral homeland in north-west India to appear in the Balkans (including Bulgarian lands) in the 11th century, and became an integral part of the ethnic mosaic inhabiting this part of Europe. Based on stereotypes, the fear of strangers, and the fear for one's own existence inherent to the Roma, has been noticeable in Bulgarian cinematography nearly from its beginnings.

The Roma theme, present since the 1920s, has undergone a clearly visible transformation due to the changing social conditions and political and ideological pressure. A distinct change in the way the Roma has been portrayed took place in the Bulgarian cinema after the political and social breakthrough of the late 1980s. Freed from the ideological pressure on the part of the party and state authorities, film makers have portrayed stereotypes accompanying the image of the Roma in the Bulgarian collective consciousness as well as the phobias that hindered the establishing of mutual relations. Such image of the Roma is accompanied by one foregrounding the characteristics of the contemporary Bulgarian society, presented by directors such as Georgi Dyulgerov, Milena Andonova, Lychezar Avramov, or Kamen Kalev, with prominent features of a predatory identity as described by Arjun Appadurai, i.e. one based on a conviction that the majority could become a minority unless another minority disappears. The fear of extermination generates aversion and hostility towards the representatives of the Roma minority, which makes the recognition and assimilation processes difficult.

Wojciech Józwiak, dr hab., bułgarysta, literaturoznawca, profesor UAM, zatrudniony w Instytucie Filologii Słowiańskiej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Główne zainteresowania naukowe: bułgarska proza XIX–XX wieku, kino bułgarskie doby socjalistycznej, numizmatyka słowiańska. Autor monografii: *Piśmiennictwo polskiej misji unickiej na terenie Bułgarii w drugiej połowie XIX wieku* (2008), *Obraz początku i końca średniowiecznego państwa w bułgarskiej powieści historycznej z lat 1874–1989* (2017).

e-mail: wojj@amu.edu.pl