

KULTURA MASOWA W BUŁGARII

MAGDALENA PYTLAK

Uniwersytet Jagielloński

WE WŁASNYCH OCZACH. BUŁGARZY WOBEC MNIEJSZOŚCI RELIGIJNYCH Z PERSPEKTYWY KULTURY POPULARNEJ

IN THEIR OWN EYES. BULGARIANS' ATTITUDE TOWARD RELIGIOUS MONORITIES FROM POP CULTURAL PERSPECTIVE

Streszczenie

Celem niniejszego tekstu jest przyjrzenie się obrazowi „siebie samych” oraz „innych”, jaki wyłania się z utworów bułgarskiej kultury popularnej.

W 2013 r. na antenach dwóch bułgarskich stacji telewizyjnych pojawiły się seriale historyczne *Дървото на живота* (*Drzewo życia*) oraz *Недадените* (*Niewydani*). Sam gatunek w ostatnich dekadach pojawiał się w Bułgarii bardzo rzadko. Dlatego obie rodzime produkcje były mocno promowane, a w trakcie emisji cieszyły się ogromną popularnością. Mimo że obrazy przedstawiają dwa momenty z historii kraju (pierwszy od zjednoczenia do wybuchu I wojny światowej, drugi – okres II wojny światowej), kluczową rolę odgrywa w nich postawa Bułgarów wobec siebie oraz innych, reprezentowanych głównie przez mniejszości wyznaniowe (Muzułmanów i Żydów).

Summary

The main purpose of the paper is to see how the postmodern Bulgarian popular culture (re)constructs narrative on Bulgarians.



Research material are two historical TV-series – *Недадените* (*Ungiven*) and *Дървото на живота* (*The Tree of Life*). Although they look at the different historical periods, they have few common points that allow us the comparison. They were both put on air in 2013 and were first Bulgarian historical series since the beginning of the 21st century. Furthermore, in both important element are religious minorities. By analyzing the narrative on the religious minorities we analyze Bulgarian self-narrative.

Słowa kluczowe: bułgarska kultura popularna, serial historyczny, mniejszości religijne, stereotypy

Keywords: Bulgarian popular culture, historical TV-series, religious minorities, stereotypes

W ostatniej dekadzie serial jako gatunek przeszedł wiele znaczących zmian. Według Henry’ego Jenkinsa transformacja seriali następowała wraz z przeobrażeniami różnych czynników społecznych, między innymi modeli biznesu, technologii, zwyczajów¹. Przemiany te przebiegały wielotorowo, a ich wspólnym mianownikiem jest nowy typ tej telewizyjnej rozrywki, nazwany przez specjalistów *post-soap* (zwany także *quality drama* lub *quality television*)². Uogólniając, należy stwierdzić, że nowe seriale – w przeciwieństwie do swych pierwowzorów – nie są tak schematyczne, często sięgają po intertekstualność, posługują się parodią i pastiszem, a ich odbiór wymaga pewnego przygotowania. Można je więc określić mianem postmodernistycznych. Powyższe zmiany wpłynęły na wytworzenie nowego odbiorcy. Podczas gdy „klasyczny” serial uważany był za rodzaj taniej i mało wymagającej rozrywki (tzw. *soap-opera*), telewizja spod znaku *post-soap* kieruje swą propozycję w stronę widza bardziej wymagającego. Jak zauważa Mirosław Filiciak:

Dla inteligentów oglądanie seriali telewizyjnych było przeważnie rodzajem wstydliwej przyjemności, a swego rodzaju „poczucie winy” towarzyszące ich oglądaniu stało się częścią potocznego dyskursu na temat telewizji³.

Dziś przeciwnie – serial stał się rozrywką inteligencji. Wpływ na zmianę miało także zwiększenie kanałów dystrybucji, transmedialność serialu. Dość wspomnieć choćby Internet i dostępne dzięki niemu platformy typu VOD, media społecznościowe, fora dyskusyjne. Według Pierre’a Lévy’ego specyfika nowej telewizji polega właśnie na tworzeniu programów, które będą dyskutowane, muszą zatem intrygować czy wręcz rzucać wyzwania. Co więcej, afirmuje się tzw. inteligencję kolektywną – ma-

¹ *Seriale tworzą nowe wspólnoty. Henry Jenkins w rozmowie z Szymonem Grelą* [w:] *Seriale. Przewodnik Krytyki Politycznej*, Warszawa 2011, s. 33.

² Zob. *Post-soap. Nowa generacja seriali telewizyjnych a polska widownia*, red. M. Filiciak, B. Giza, Warszawa 2011.

³ M. Filiciak, *TV czy nie-TV. Telewizja doby post-soap* [w:] *Post-soap. Nowa generacja...*, s. 246.

łe społeczności dyskutujące, omawiające i wspólnie przeżywające dany serial⁴. Nie bez znaczenia pozostaje także fakt obcowania z „tekstem” w domu, często w rodzinnym czy przyjacielskim gronie.

Mimo wielu zmian, co najmniej dwa elementy charakteryzujące ten gatunek telewizyjny pozostają niezmiennie. Po pierwsze, serial jest wciąż jednym z najłatwiejszych, o ile nie najłatwiejszym, sposobów dotarcia do masowego odbiorcy, przez co ma wpływ na kształtowanie poglądów politycznych i kulturowych. Należy jednak podkreślić, że formuła nowoczesnego serialu umożliwia tworzenie dłuższych, złożonych narracji, które przywiązują widza i sprawiają, że żyje on problemami bohaterów, a dzięki ich wielości i różnorodności ma możliwość utożsamienia się z postacią lub grupą postaci. Po drugie, serial bazuje na jednym z najbardziej podstawowych życiowych popędów – ciekawości, pełni więc we współczesnym społeczeństwie rolę dawnych ludowych gawędziarzy (potem powieści w odcinkach czy słuchowisk radiowych)⁵. Cechą immanentną serialu jest jego narracyjność. Wydaje się wręcz, że jeśli jakiś rodzaj narracji posiada dziś siłę sprawczą opowieści, jest nim właśnie serial.

Bazując na dwóch powyższych tezach, zamierzam przyjrzeć się obrazowi „siebie samych” oraz „innych”, jaki wyłania się z najnowszych utworów bułgarskiej kultury popularnej⁶, poprzez zbadanie narracji omawianych utworów w kontekście kształtowania tożsamości zbiorowej.

Materiał badawczy stanowią dwa seriale historyczne, które na antenach (dwóch różnych) stacji telewizyjnych pojawiły się w marcu 2013 r. Są to wyświetlany przez prywatną stację TV7 *Дървото на живота* (*Drzewo życia*) oraz *Неиздани* (*Niewydani*) emitowany w bułgarskiej telewizji publicznej (BNT). Serial historyczny w ostatnich dekadach nie należał w Bułgarii do ulubionych przez bułgarskich filmowców, dlatego obie rodzime produkcje były mocno promowane, a w trakcie emisji cieszyły się ogromną popularnością⁷. Mimo że obrazy przedstawiają dwa momenty z historii Bułgarii (pierwszy od zjednoczenia do wybuchu I wojny bałkańskiej⁸, drugi – okres II wojny światowej), kluczową rolę odgrywa w nich postawa Bułgarów wobec Innych, reprezentowanych głównie przez mniejszości wyznaniowe (Muzułmanów i Żydów), a tym samym prezentacja własnego wizerunku.

⁴ Zob. P. Lévy, *Collective Intelligence: Mankind's Emerging World in Cyberspace*, New York 2000.

⁵ Przeprowadzone w 1988 r. w Danii badania pokazały, że dla stałych widzów serialu jego oglądanie stało się „rytuałem potwierdzania własnego miejsca w świecie, w szczególności w konkretnym społeczeństwie”. Informację podaje za: W. Godzic, *Telewizja we współczesnym świecie*, Kraków 1999, s. 129.

⁶ Pojęcia „kultura popularna” używam za Markiem Krajewskim, według którego kultura popularna wywodzi się z kultury masowej, jest niejako jej kolejnym stadium (M. Krajewski, *Kultury kultury popularnej*, Poznań 2003).

⁷ Obydwa seriale na portalu społecznościowym Facebook polubiło około 30 tys. osób. Badania przed emisją wskazywały, że *Drzewo życia* planuje oglądać 11,5% z grupy 593 osób, a *Niewydanych* 8,5%. Informację podaje za ankietą przeprowadzoną wśród widzów, dostępną na: <http://www.slava.bg/polls/261.html> (dostęp: 15.11.2016).

⁸ W swej analizie zajmuję się pierwszym sezonem serialu.

Mimo różnic zestawienie tych seriali wydaje się zasadne, bowiem ich kluczowe elementy można uznać za wspólne: są to seriale historyczne (kostiumowe), obsadę tworzą aktorzy uznani środowiskowo oraz przez publiczność, kręcone są one w tym samym czasie, czyli z jednej strony dysponują porównywalną technologią, z drugiej – są pierwszymi tego typu produkcjami od 30 lat w Bułgarii.

Analizy dokonałam, opierając się na modelu zaproponowanym przez Sarah Kozloff w studium *Teoria narracji a telewizja*⁹, dopełnionym o najważniejsze teorie narracyjności (głównie Barthes i Propp, a także Todorov¹⁰) oraz narracji telewizyjnej (Chatman, Fiske¹¹).

Z *Teorii narracji telewizji* Kozloff, której autorka wymienia wiele elementów składających się na specyfikę narracji telewizyjnej, wybrałam te najważniejsze, porządkujące. Przyjmuję za Kozloff, że każdą narrację telewizyjną tworzą trzy elementy – historia, dyskurs oraz ramówka. Historia to seria wydarzeń zaaranżowanych w określonym porządku. Telewizja wykorzystuje zdolność widza do wysnuwania wniosków o związkach przyczynowych z kolejności wydarzeń. Jak w każdej narracji nie wszystkie wydarzenia są tak samo ważne w historii i, jak zauważył Roland Barthes, można ustalić ich hierarchię. Seymour Chatman najważniejsze wydarzenia posuwające akcję do przodu proponuje nazywać „rdzeniami”, a te mniej ważne „satelitami”¹².

Dyskurs to sposób opowiadania/pokazywania.

Ramówka – moment i kontekst emisji (umiejscowienie w metadyskursie), wykorzystane medium.

Badając elementy składające się na narrację serialową, należy, według Kozloff, uwzględnić relacje między tymi trzema płaszczyznami. W omawianych tu serialach kształtują się one w sposób następujący:

1. Czas i przestrzeń

Zarówno w *Drzewie życia*, jak *Niewydanych*¹³ jeden odcinek trwa 45 minut (bez reklam). W obu przypadkach seria składa się z 12 odcinków. Należy jednak zaznaczyć,

⁹ S. Kozloff, *Teoria narracji a telewizja* [w:] *Teledyskursy. Telewizja w badaniach współczesnych*, red. R. C. Allen, red. nauk. wyd. pol. A. Gwóźdź, Katowice 1998, s. 66–96.

¹⁰ Zob. przede wszystkim R. Barthes, *S/Z*, przeł. M. P. Markowski, M. Gołębiowska, Warszawa 1999; *idem, Wstęp do analizy strukturalnej opowiadań*, przeł. W. Błońska „Pamiętnik Literacki” 1968, z. 4; W. Propp, *Morfologia bajki*, przeł. W. Wojtyga-Zagórska, Warszawa 1976; T. Todorov, *Poetyka*, przeł. S. Cichowicz, Warszawa 1984.

¹¹ S. Chatman, *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, London 1978 (książka dostępna na stronie: <https://archive.org/details/StoryAndDiscourseNarrativeStructureInFictionAndFilm>); J. Fiske, *Wprowadzenie do badań nad komunikowaniem*, przeł. A. Gierczak, Wrocław 2008.

¹² S. Chatman, *Story and Discourse...*, s. 53–56.

¹³ Pozwolę sobie w tym miejscu na podanie najważniejszych informacji na temat fabuły obu seriali. *Drzewo życia* jest sagą rodzinną. Opowiada dzieje rodziny Wylczewów – wielopokoleniowej rodziny

że *Niewydani* to tzw. miniserial; całość zamyka się w jednej serii, natomiast *Drzewo życia* to serial wielosezonowy (trwają zdjęcia do serii trzeciej)¹⁴. W obu przypadkach mamy do czynienia z określonym czasem historycznym – serie prezentują historię rozgrywającą się na przestrzeni około pięciu lat (N – 1940–1945; DŻ – 1908–1912). Obydwa rozgrywają się w Bułgarii, w konkretnych miejscach (N – Sofia; DŻ – Widyń), a ich akcja rzadko przenosi się „na zewnątrz”.

Seymour Chatman wymienia pięć możliwości połączeń między historią a czasem trwania dyskursu: elipsę, scenę – czas historii i dyskursu są jednakowe, skrót, rozciąganie oraz pauzę¹⁵. W obydwu serialach układ jest linearny, dominują w nim sceny i elipsy. W N pojawiają się także skrót w postaci przypomnienia wydarzeń z poprzednich odcinków. Ponadto serial ten nakręcony jest w imitującej materiał z epoki sepii, a materiał filmowy uzupełniony jest o archiwalia (zdjęcia i filmy). DŻ nakręcone jest w ciepłych, stonowanych, zbliżonych do sepii barwach.

Jeśli chodzi o ramówkę, emisja DŻ odbywała się w niedziele o godzinie 20, w tzw. prime-time’ie. N wyświetlano w czwartki o godzinie 20.45. Na poziomie metadyskursu N wpisany był w obchody 70. rocznicy uratowania bułgarskich Żydów. Ważnym elementem jest również transmedialność obydwu seriali, ich funkcjonowanie poza kanałami telewizyjnymi, w Internecie – na oficjalnych stronach seriali oraz na ogólnodostępnych platformach Youtube i bułgarskiej VBOX7.

2. Uczestnicy

Jak pisze Kozloff, trudno jest wskazać rzeczywistego autora serialu, ponieważ przy produkcji pracuje bardzo duża liczba osób. Ograniczając się do scenariuszy omawianych utworów, należy podkreślić, że DŻ jest oparte na motywach powieści Władimira Zarewa¹⁶, natomiast twórcy N, jak dowiadujemy się ze strony internetowej oraz materiałów promocyjnych, mieli spędzić osiem lat w archiwach. W przypadku seriali mamy ponadto do czynienia z autorem implikowanym – w omawianych przez nas utworach mogą to być z jednej strony stacje telewizyjne, reżyserzy, ale też, z drugiej, aktorzy biorący udział w przedsięwzięciu. Dlatego raz jeszcze należy podkreślić, że znaczna większość aktorów biorących udział w omawianych projektach ma w Bułgarii status gwiazd teatru bądź filmu. Ponadto, jak w każdym utworze narracyjnym,

zamożnych Bułgarów na tle najważniejszych wydarzeń historycznych początku XX w. *Niewydani* ukazuje kulisy oraz kontekst społeczno-polityczny ratowania bułgarskich Żydów podczas II wojny światowej. Większość bohaterów serialu to postacie historyczne.

¹⁴ Aby uniknąć ciągłych powtórzeń, w dalszej części analizy używać będę skrótów: *Drzewo życia* – DŻ, *Niewydani* – N.

¹⁵ S. Chatman, *Story and Discourse...*, s. 67–68.

¹⁶ В. Зарев, *Бумуето*, София 1978. Powieść jest pierwszą częścią trylogii, której kolejne części służą za podstawę kolejnych serii *Drzewa życia*.

w serialu może się pojawić narrator wewnątrztekstowy. Tak też dzieje się w DŻ, w którym widza w akcję wprowadza klasyczny narrator, wnuk seniora rodu. W N brak takiej instancji. Ponieważ w obydwu przypadkach serial opowiada o wydarzeniach kilku lat, elipsy obejmujące dłuższe okresy bądź nagle zmiany miejsca sygnalizowane są napisami. Bardzo ważny element narracji stanowi także muzyka, która, jak zauważa Kozloff, „jest kanałem porozumiewania się niemej agencji narracyjnej z odbiorcami”. W omawianych serialach muzyka nie tylko buduje napięcie, nastrój, lecz także niejednokrotnie podkreśla tożsamość bohaterów poprzez wykorzystanie specyficznych instrumentów czy utworów.

Podobnie jak autor, również odbiorca tekstu serialowego może występować na kilku płaszczyznach. Może na przykład pojawić się odbiorca wewnątrztekstowy, czyli substytut publiczności na ekranie (zazwyczaj w postaci reakcji na żywo, tj. śmiech, oklaski itp.). Instancja ta jest jednak charakterystyczna dla seriali komediowych (tzw. sitcomów) i nie pojawia się w żadnym z interesujących nas utworów. Jest także widz implikowany, czyli pewien fikcyjny konstrukt, osoba, do której zwraca się implikowany autor. Wydaje się, że w przypadku DŻ implikowanym odbiorcą są Bułgarzy. Opowiadana historia ma raczej lokalny charakter. N zdaje się przeznaczony dla widza bardziej uniwersalnego, prezentuje bowiem w sposób dość przejrzysty, ale i atrakcyjny (m.in. nowoczesny montaż, wspomniane już materiały archiwalne) wydarzenia dotyczące w równym stopniu historii Bułgarii, co historii powszechnej. Jest wreszcie również widz rzeczywisty, czyli każda osoba oglądająca serial. Należy podkreślić, że DŻ cieszy się dużą popularnością wśród Bułgarów mieszkających poza granicami kraju, N natomiast został pokazany także w Izraelu.

3. Wydarzenia/Fabuła

Większość badaczy narracji telewizyjnej zgadza się, że serial jest dziś dominującym gatunkiem narracji mitycznej (przede wszystkim zwraca się uwagę na immanentną cechę serialu, czyli powtarzalność aktu odbioru)¹⁷. Jako opowieść seryjna ma on budowę cykliczną i niedomkniętą. Wymaga więc od odbiorcy pracy interpretacyjnej polegającej na jednoczesnym biernym „pamiętaniu” i aktywnym „odpamiętywaniu” podstawowych wątków narracji, biografii bohaterów, rozpoznawaniu kluczowych miejsc akcji. Odbiorcy seriali zjawisko to określają często mianem „bycia wciągniętym” w serial. Postawa taka charakteryzuje się jednoczesnym zdawaniem sobie sprawy z fikcji i irracjonalnym uczestnictwem w życiu bohaterów. Lektura tekstu serialowego odpowiada w tym sensie przemianie „historii” w „naturę” Barthes’owskiej

¹⁷ Zob. m.in. S. Chatman, *Story and Discourse...*; J. Fiske, *Wprowadzenie do badań...*; S. Kozloff, *Teoria narracji a telewizja*.

koncepcji dynamicznej recepcji mitu¹⁸. To dynamiczne czytanie narracji mitycznej opiera się na strukturalnych cechach komunikatu. Barthes nazywa je „trzecim nastawieniem” (w odróżnieniu od pierwszego – cynicznego i drugiego – demystyfikatorskiego). W eseju *Lektura i rozszyfrowanie mitu* Barthes pisze, że:

[...] trzecie nastawienie jest dynamiczne, konsumuje mit zgodnie z właściwymi celami jego struktury: czytelnik przeżywa mit niczym jakąś historię zarazem prawdziwą i irracjonalną¹⁹.

Zmiana historii w naturę powoduje utożsamianie z bohaterami i przeżywanie ich perypetii. Życie serialowych bohaterów ma potencjał, aby realizować Barthes’owskie trwanie mitu.

Wydaje się, że w przypadku obydwu omawianych seriali bułgarskich odwołanie się do wspólnego doświadczenia powinno niejako gwarantować trwanie mitu, a tym samym realizację potencjału przeżywania opowiadanych historii. A jednak sięgając po wydarzenia historyczne, twórcy seriali odwołują się do już utrwalonych wyobrażeń, narracji i mitów dobrze znanych. Może się więc okazać, że recepcja zależeć będzie od swoistej „poprawności” narracyjnej, stopnia spełnienia oczekiwań, wypełnienia pewnych gotowych ram semantycznych.

Jak już zostało zaznaczone, skupimy się na jednej warstwie fabularnej – stosunku Bułgarów do mniejszości religijnych, a tym samym ich (Bułgarów) autostereotypie.

W serialu DŻ²⁰ mniejszością narodową i religijną są Turcy. Osią fabularną relacji bułgarsko-tureckich jest historia miłosna. Najstarszy, najbardziej prawy syn Wyłczewów, oficer, patriota, ucieleśnienie honoru, zakochuje się z wzajemnością w dużo młodszej córce przyjaciela rodziny, zamożnego bułgarskiego Turka, Mehmeda Altyna. Wątek wielkiej, niemożliwej miłości (kwestia wiary jest tu niepodważalna) pojawia się już w pierwszym odcinku. Obraz, jaki wyłania się z wydarzeń rdzeni i satelitów, posługując się terminami Chatmana, można by rozłożyć na następujące elementy:

Obraz Turczynki jest reprezentowany przez dwie postaci, matkę i córkę. Córka – Azra, piękna, mądra, ale całkowicie ubezwłasnowolniona, chce się uczyć, być kimś więcej niż żoną i matką. Jednakże zgodnie z decyzją rodziny (główne skrzypce grają tu ojciec i brat) ma zostać wydana za mąż za mężczyznę z bogatego tureckiego rodu. Matka natomiast jest w pełni podporządkowana mężowi.

Obraz Turka – młody Fatih to czarny charakter, zdrajca, zapatrzony w Turcję, brutalny. Stary Mehmed jest prawy, ale całkowicie zamknięty w świecie islamu.

Obyczaje przedstawione zostały jako bardzo tradycyjne. Za przykład może tu posłużyć scena zaręczyn Azry. Wyboru narzeczonego dokonuje jej brat, po czym

¹⁸ R. Barthes, *Mitologie*, przeł. A. Dziadek, Warszawa 2008.

¹⁹ *Ibidem*, s. 261.

²⁰ Opuszczam tu niesłychanie ciekawą kwestię samego tytułu oraz nasuwającej się wielości tropów.

z Turcji przybywa matka kandydata. Pod koniec wizyty Azra podaje jej kawę; jeśli przysłała teściowa powie, że niedobra – kandydatka dla syna się nie spodoba, jeśli ją wypije – zaręczyny stają się faktem. Zakochana w kim innym Azra soli kawę, ale kobieta nie tylko ją wypija, lecz także komentuje jako słodką. Los młodej bohaterki jest więc przesądzony.

Relacje społeczne między Bułgarami a Turkami są więcej niż poprawne. Bułgarscy Turcy to pełnoprawni obywatele, szanowani, bogaci, przyjaźnią się z rodem Wyłczewów. Napięcie między Fatihem a Jordanem wzrasta (kwestie narodowe) proporcjonalnie ze wzrostem uczucia między Jordanem i Azrą. Kiedy spotkania zakochanych wychodzą na jaw, dziewczyna ma zostać wywieziona do Turcji w celu jak najszybszego wydania za mąż.

Kolejny element to historia miłosna, która pojawia się jako motyw zakazanego uczucia. Obie rodziny przeciwne są związkowi Azry i Jordana. Młodzi postanawiają jednak zawalczyć o swe uczucie. Jedynym wyjściem jest ślub i dziewczyna postanawia rzec się islamu, gdyż jak wyznaje: „Jordan jest jej wiarą”. Azra ucieka od rodziców, ale ponieważ jest nieletnia, siłą zostaje powstrzymana przed konwersją oraz ślubem i zamknięta w areszcie. Bardzo ciekawa jest reakcja społeczeństwa naddunajskiego Widynia, które nie tylko zaczyna żyć historią wielkiej miłości („jak z literatury rosyjskiej”), ale wręcz żąda wydania dziewczyny. Skandowanie „Hurra, niech żyje miłość między Bułgarią a Turcją” (mimo że w tym samym czasie w Macedonii Bułgarzy walczą z Turkami) przeradza się we wtargnięcie rozentuzjzmowanego tłumu do urzędu i „odbitcie dziewczyny”. Koniec jest tragiczny. Ginie Fatih.

Obraz, jaki wyłania się z narracji serialu, jest stereotypowy, całkowicie spójny z obrazem utrwalonym w dyskursie literackim i historycznym Bułgarów. Ciekawa jest tu manipulacja mitem – historią, która miała mieć miejsce w podobnym czasie w innym naddunajskim mieście, Ruse, w którym nieletnia Turczynka miała poślubić starszego od siebie Bułgara. Podobno podczas wesela zginęło wielu osób, ale nie młodzi. Ci mieli żyć razem i doczekać się potomstwa. W poprawionej, serialowej wersji dziewczyna po śmierci swego brata i związanym z tym poczuciem winy nie była w stanie żyć z Jordanem. Jak na epopeję przystało, nieszczęśliwa miłość umożliwia wybuch „prawowitego” uczucia, które da podwaliny nowego porządku – bohaterski Jordan łamie konwenanse i żeni się ze służącą Janą (od zawsze w nim zakochaną), babką narratora. To symboliczne połączenie przedstawiciela sfer wyższych z dziewczyną z ludu (prostą, piękną, dobrą) zapowiada zmiany społeczne. Miłość Bułgara i Turczynki nie mogła się udać, ponieważ symbolizowała dawne czasy (1400–1700 – panowanie Turków w Widyniu) i szła niejako w poprzek narracji.

Swoista epopeiczność wyłaniająca się z historii nieszczęśliwej miłości dominuje zresztą w całej narracji DŻ. Mamy oto sagę rodzinną z klasycznym, patriarchalnym układem. Bułgarskość jest w niej wręcz wyidealizowana. Mimo różnorodności bohaterów (czarne owce pojawiają się i w rodzinie Wyłczewów, i w społeczeństwie) dominuje obraz Bułgara jako dumnego patrioty, dobrego, walecznego, społeczeństwo

zaś jest otwarte i tolerancyjne. Turcy natomiast jawią się (z drobnymi wyjątkami) jako ludzie uparci, zamknięci i brutalni.

W świetle powyższego nie dziwi bardzo pozytywna recepcja serialu. Co ciekawe, jest on określany nie tylko jako „światny”, „prawdziwy”, ale jest też wysoko oceniany pod względem jakości i przeciwstawiany tureckim operom mydlanym, nadawanym przez większość bułgarskich stacji. Jednak przymiotnikiem najczęściej pojawiającym się na forach dotyczących serialu jest „bułgarski”.

W przypadku N relacje Bułgarów z innymi nacjami (Niemcy) lub Bułgarami innego pochodzenia lub wiary (bułgarscy Żydzi) stanowią właściwie główną oś wydarzeń. Zależności rodzinne są tu daleko mniejsze (poznajemy dwie rodziny żydowskie, rodzinę carską, resztę bohaterów łączy zależności społeczne – sąsiedzkie, pracownicze itp.). Najważniejszy element stanowi polityka, a właściwie to, co dzieje się za zamkniętymi drzwiami, kulisy podejmowania decyzji i organizacji działań. Obraz narodowości oraz ich relacji, jaki wyłania się z serialowej narracji, jest następujący:

Żydzi to w pełni zasymilowani obywatele, inteligentni, prawi, szanowani (główni bohaterowie to aptekarz oraz rabin z rodzinami). W Bułgarii czują się bezpiecznie. Gdy docierają pierwsze wieści o prześladowaniach Żydów, obozach pracy i gettach w Europie, ogólnie panujące przekonanie na temat ewentualnego zagrożenia zaprezentowane na spotkaniu przedstawicieli gminy żydowskiej sprowadza się do zdania: „To Bułgaria, tu coś takiego nigdy się nie wydarzy”.

Niemcy reprezentowani są przez wysokiej rangi oficerów, którzy przedstawieni są jako swego rodzaju maszyny do wykonywania rozkazów. Tego samego oczekują zresztą od swych sojuszników.

Obie grupy zaprezentowane są zgodnie z ogólnie przyjętym w Bułgarii dyskursem – niewielka mniejszość żydowska jest integralną częścią społeczeństwa bułgarskiego, w którym czuje się bezpiecznie, natomiast reprezentanci nazistowskich Niemiec to bezduszni służbiści. To, co burzy „porządek” narracji, to sylwetki Bułgarów, reprezentujące różne postawy, także skrajne. Większość z nich to postacie prawdziwe, historyczne. Widz zostaje wprowadzony w kulisy trudnych rozmów oraz politycznych rozgrywek i osamotnienia, jakich doświadczył Georgi Peszew – poseł odgrywający główną rolę w uratowaniu bułgarskich Żydów. Niepodważalnie pozytywną i bohaterką rolę pełni Cerkiew bułgarska, przede wszystkim metropolita Cyryl. Poznajemy także owładniętego ideologią czystości rasy komisarza do spraw kwestii żydowskich, Aleksandra Belewa (doskonała kreacja Dimitra Banenkina) czy Lubena Zagorskiego – faszystującego studenta ekonomii, który organizuje antyżydowskie akcje chuligańskie, a potem zostaje przewodniczącym studenckiego związku „Brannik”, będącego bojówką nazistowską na usługach Belewa.

Pełną dramatyzmu złożoność sytuacji, w jakiej znalazło się społeczeństwo bułgarskie w okresie II wojny światowej, reprezentuje postać Liliany Panicy, sekretarki Belewa. Z jednej strony krnąbrna pracownica otwarcie wypowiada swoje pozytywne zdanie na temat ludności żydowskiej, ostrzega przedstawicieli gminy na przykład

o planowanych transportach, z drugiej – zakochuje się w swoim przełożonym. Ta pełna napięcia i sprzeczności historia miłosna (uczucie odwzajemnione) staje się emblematyczna dla prezentacji napięć i sprzeczności, jakie stały się udziałem Bułgarów tego okresu.

Oddzielne studium można by poświęcić demitologizacji postaci cara Borysa III, symbolu dobrego i silnego władcy, który w serialu został przedstawiony jako osoba pełna wątpliwości, szukająca porad u innych.

O ile DŻ dotyka mitu „bułgarskości”, czyli pewnego zespołu cech o dość delikatnych granicach, N reinterpretują zmitologizowane wydarzenie historyczne, często określane jako najważniejsze w nowożytnej historii Bułgarii (głównie dzięki jego międzynarodowemu wymiarowi). Brak jednoznacznej oceny, gotowej interpretacji, jaka pojawia się w podręcznikach, filmach i książkach na ten temat, czyli przełamanie dotychczasowej narracji, okazuje się dla wielu nie do przyjęcia.

Jak możemy wyczytać w jednej z recenzji:

Niewydani ponosi klęskę jako serial, ponieważ w przeważającej części jest nudny i bez wyrazu. Ponosi klęskę także jako serial historyczny, ponieważ jest niejasny, a wydarzenia w nim przedstawione wątpliwe. Ale nie to jest najstraszniejsze – głupich i nieprawdziwych filmów historycznych jest multum. **Najstraszniejsze jest to, że *Niewydani* ponosi spektakularną klęskę jako serial „bułgarski”, ponieważ zamiast potwierdzić i pochwalić osiągnięcia naszego narodu, prezentuje Bułgarów jako okrutnych i złych antysemitów²¹.**

W tym miejscu zaznaczyć należy, że kluczowe dla recepcji omawianych seriali okazały się także strategie narracyjne. Mimo że DŻ oparte jest na fikcji (powieści i scenariuszu dość swobodnie czerpiącym z różnych historii), relacja historii, dyskursu i ramówki tworzy opowieść nawiązującą formalnie do wielkich dziewiętnastowiecznych realistycznych narracji, tym samym łatwiejszą w odbiorze. Bazujący na archiwalnych materiałach historycznych N, wykorzystując surowy język filmowy i ostre cięcia, komplikuje odbiór, podsycając tym samym ambiwalencję prezentowanych wydarzeń.

Podsumowując, można stwierdzić że obraz innych kultur i wyznań prezentowany w najnowszych utworach kultury popularnej właściwie całkowicie zależy od utartych, ogólnie obowiązujących przekonań – zarówno dla bułgarskich Turków, jak i Żydów zarezerwowany jest obraz stereotypowy, jak gdyby niepodlegający reinterpretacji; dla tych pierwszych – ich odrębność kulturowa i niemożność pełnego porozumienia, dla drugich – ich pełna asymilacja i swego rodzaju zakorzenienie w kulturze bułgarskiej.

²¹ M. Jankow, <http://podmosta.bg/nedaenite/> (dostęp: 15.11.2016). Przekład oraz pogrubienie moje – M. P.

Elementem podlegającym ewaluacji okazał się obraz własny Bułgarów, ich zachowania wobec tzw. innych. Co ciekawe jednak, powtórne przyjrzenie się historii dotyczy jedynie czasów nieodległych, świeżych (mit bohaterstwa ocalenia ludności żydowskiej budowany był od początku lat 90. zeszłego wieku). Modele utrwalone, zarówno na poziomie treści (historie), jak i sposobu ich prezentacji (dyskurs), pozostają niezmiennie.

Literatura

- Barthes R., *Mitologie*, przeł. A. Dziadek, Warszawa 2008.
- Barthes R., *S/Z*, przeł. M. P. Markowski, M. Gołębiowska, Warszawa 1999.
- Chatman S., *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, London 1978
- Fiske J., *Wprowadzenie do badań nad komunikowaniem*, przeł. A. Gierczak, Wrocław 2008.
- Godzic W., *Telewizja we współczesnym świecie*, Kraków 1999.
- Krajewski M., *Kultury kultury popularnej*, Poznań 2003.
- Lévy P., *Collective Intelligence: Mankind's Emerging World in Cyberspace*, New York 2000.
- Post-soap. Nowa generacja seriali telewizyjnych a polska widownia*, red. M. Filiciak, B. Giza, Warszawa 2011.
- Seriale. Przewodnik Krytyki Politycznej*, Warszawa 2011.
- Teledyskursy. Telewizja w badaniach współczesnych*, red. R. C. Allen, red. nauk. wyd. pol. A. Gwóźdź, Katowice 1998.