ПЕРСОНАЛИЯ
PERSONALIA

ИЗКУСТВОВЕДСКИ ЧЕТЕНИЯ
Тематичен рецензиран годишник за изкуствознание в два тома
2021. II. – Ново изкуство

ART READINGS
Thematic Peer-reviewed Art Studies Annual, Volumes I–II
2021. II. New Art

Отговорен редактор
Камелия Николова

Under the general editorship of
Kamelia Nikolova

Международна редакционна колегия
International Editorial Board
Adrian-Silvan Ionescu (Romania)
Elvira Popova (Mexico)
Fani Vavili-Tsinika (Greece)
Marina Frolova-Walker (UK)
Yana Hashamova (USA)

Редактори от ИИИзк
In-house Editorial Board
Ingeborg Bratoeva-Daraktchieva
Kamelia Nikolova
Katerina Gadjeva
Milena Bozhikova
Ventsislav Dimov

Institute of Art Studies
21 Krakra St.
1504 Sofia
Bulgaria
www.artstudies.bg

© Институт за изследване на изкуствата, БАН, 2022
© Institute of Art Studies, BAS, 2022

ИЗКУСТВОВЕДСКИ ЧЕТЕНИЯ

Тематичен рецензиран годишник за изкуствознание в два тома
2021. II. – Ново изкуство

ПЕРСОНАЛИЯ

•

PERSONALIA

ART READINGS
Thematic Peer-reviewed Art Studies Annual, Volumes I–II
2021. II. New Art

София 2022

Текстовете от този том са представени като доклади на международната конференция Изкуствоведски четения 2021, модул „Ново изкуство“, 13-15 април, 2021 г., София, Институт за изследване на изкуствата – БАН. Оценени са чрез peer-review като само преминалите успешно тази процедура и редакция се публикуват в изданието.

This volume`s texts are presented as papers at the International Conference Art Readings 2021, New Art Module, 13-15 April, 2021, Sofia, Institute of Art Studies – BAS. The articles are peer-reviewed and only the successfully went through this procedure and editing are published in the issue.

СЪДЪРЖАНИЕ / CONTENTS

Personality and Theatre art

Kamelia Nikolova. Teddy Moskov's theatre during the time of the political transition/ Театърът на Теди Москов във времето на политическата промяна 11

Petr Christov. The great Kundera (Theatre in the life & work of a novelist)/ Великият Кундера (Театърът в живота и творчеството на един романист) 19

Nikolay Iordanov. The actor between the "self" and the "other". A Model of transformations in performance/ Актьорът между „аз" и „другия". Модел на трансформации в представлението 37

Marina (Maka) Vasadze. A person's role and place in Kote Marjanishvili's expressionist performances/ Ролята и мястото на личността в експресионистичните представления на Коте Марджинашвили 45

Hanna Veselovska. The dual personality: Ukrainian hetman Mazepa in the artistic process/ Двойствената личност – украинският хетман Мазепа в художествения процес 53

Lasha Chkhartishvili. Personality and censorship in Georgian theatre of the Modernist Era (The example of Alexander Akhmeteli's play *Lamara)*/ Личността и цензурата в грузинския театър от епохата на модернизма (Примерът с постановката „Ламара" на Сандро Ахметели) 60

Albena Tagareva. Михаил Михайлов. Трансформации/ Mihail Mihaylov. Transformations 69

Michaela Mojžišová. Portraying the martyrs of the communist regime in contemporary operas/ Образи на мъченици на комунистическия режим в оперните произведения 79

Joanna Spassova-Dikova. The venting power of a generation of Bulgarian comedy stars/ Освобождаващата сила на едно звездно поколение български комици 87

Karol Mišovic. The legacy of Ján Borodáč in the past and the present Slovak theatre/ Наследството на Ян Бородач в някогашния и днешния словашки театър 96

Romeo Popiliev. Светът като воля за песен/ The world as a will for a song 107

Petar Denchev. Младен Младенов – театралното пространство в преход/ Mladen Mladenov: The theatrical space in transition 116

Rumyana Nikolova. Личността / личното в театъра на социализма/ The person/ the personal in the theatre of socialism 125

Personality and Fine arts

Christo Kaftandjiev. Migrating characters and stories in art: Semiotic aspects of intertextuality in advertising/ Мигриращите персонажи и истории в изкуството – семиотични аспекти на интертекстуалността в рекламата.....132

Nona Petkova. Едно семейство фотографи в България от края на XIX и началото на XX век/ A family of photographers in Bulgaria from the end of 19th and the beginning of 20th centuries 141

Miriam Sarah Marotzki. The intermediality of artists' (self-) fashioning as philosophers: The case Vasari/ Интермедиалността при формиране на художника като философ: случаят Вазари.....155

Johannis Tsoumas. Flaming passion and painting: Dante Gabriel Rossetti's eroticism in making art/ Пламенна страст и живопис – еротиката в творчеството на Данте Габриел Росети 164

Julia Modes. Murdered men: Cy Twombly's abstract history paintings/ Убити мъже – абстрактната историческа живопис на Сай Туомбли.....175

Irina Genova. Art personalia and the online education. Bulgarian / foreign artists in art education in Bulgaria/ Персоналии на художници и онлайн образование. Български / чуждестранни художници в обучението в България 189

Radosveta Kirova-Delcheva. In-between two Atlantic crossings: Early period of *R.S. Gerganoff*/ Между две презокеански пътувания – ранният период на *Р.С. Герганов* 198

Vesna Kruljac. Paintings of shadows as a metaphor for Ivan Tabaković's personal enigma/ Картините със сенки като метафора на личностната енигма на Иван Табакович.....208

Sasha Lozanova, Stela Tasheva. Married couples in creative symbiosis (Design and Architecture of the 20th and 21st cc.)/ Семейни двойки в творческа симбиоза (Дизайн и архитектура на XX и XXI век) 222

Marta Herucová. Kordoš's fly/ Мухата на Кордош.....236

Natasha Noeva. Скулпторът Михаил Кац – едно забравено име/ The sculptor Michail Katz – one forgotten name.....245

Ruzha Marinska. Да се върнем в 50-те/ Looking back at the 1950s 258

Katerina Gadjeva. Българските илюстрации към приказката *Червената шапчица* – поглед към XX век/ Bulgarian illustrations to the fairy tale *Little Red Riding Hood* – a look to the 20th century.....269

Daniela Chulova-Markova. Щрих към постмодерното лице на монументалиста Олег Гочев. Проблеми и взаимодействия в един стенопис в Сан Франциско/ Sketch to the postmodern face of the monumentalist Oleg Gochev. Problems and interactions in an unexplored mural in San Francisco.....285

Nadezhda Dzhakova. Автобиографичното в творчеството на художниците Аделина Попнеделева, Людмил Лазаров и Красимир Кръстев – RASSIM/ Autobiographical artworks by Adelina Popnedeleva, Ludmil Lazarov and Krassimir Krastev – RASSIM....293

Radoslava Guirguinova. Milko Bichev – the profile of a European architect/ Милко Бичев – профилът на един европейски архитект....303

Personality and Screen arts

Alexander Donev. Vasil Gendov: Towards the theatrical biography of a pioneer of Bulgarian cinema/ Васил Гендов – подстъпи към театралната биография на един пионер на българското кино....310

Marian Țuțui. Svetozar Botorić and his films: A great recovery/ Светозар Боторич и неговите филми – едно възхитително откритие....318

Mihai Fulger. Lilly Flohr: The first Western star of Romanian cinema/ Лили Флор – първата западна кинозвезда в румънското кино....326

Wojciech Jóźwiak. Личността на героя като модел за колективното социалистическо общество – филмов прочит/ A heroic individual as a role model for a collective, socialist society: Creation of a cinematic role....335

Deyan Statulov. Историческите личности в пропагандните филми на програмата „1300 години България"/ Historic figures in propagandist films under the *1,300th anniversary of bulgarian statehood* programme....346

Boryana Mateeva. Опозицията стари – млади и възгледът за личността в постмодерното българско кино/ The opposition young generation – old generation and the notion of personality in the post-modern Bulgarian cinema....354

Adronika Mártonova. От Йовков към Йовков – прочити извън образите (Към „Военен кореспондент", 2008, на Костадин Бонев)/ From Yovkov to Yovkov: Readings beyond the images (Toward *War Correspondent*, 2008, by Kostadin Bonev)....362

Svetla Hristova. Дейността на Атанас Славов в българското кино/ The work of Atanas Slavov in the Bulgarian cinema....371

Petia Alexandrova. Документалните уроци на Юлий Стоянов/ July Stoianov's documentary lessons....383

Teodora Stoilova-Doncheva. Ролята на личността във филма „Звярът е още жив"/ The person's role in the film *The Beast is Still Alive*....391

Svetlina Denova. Kliment Denchev: The Canadian actor/ Климент Денчев – канадският актьор....400

Petar Odazhiev. Стивън Зондхайм и проблемът за ритъма, времето и пространството във филмовия мюзикъл „Суини Тод: Бръснарят демон от Флийт Стрийт"/ Stephen Sondheim and the problem of rhythm, time and space in the musical film *Sweeney Todd: the Demon Barber of Fleet Street*....413

Angela Gotsis. Култивиране на признателността – Йонас Мекас и множеството му роли в американското експериментално кино/ Nurturing appreciation: Jonas Mekas and his multiple roles in the American experimental cinema.....425

Elitza Gotzeva. Authorship in creating characters in the complex TV drama/ Авторство при създаване на героите в комплексната телевизионна драма 435

Nadezhda Marinchevska. Българският феномен на глобализацията в анимационното кино – „Компот колектив“/ The Bulgarian phenomenon of globalization in animated cinema – “Compote Collective”.....445

Radostina Neykova. Образи на твореца в анимационното кино/ Images of the artist in animated cinema 453

Yvonne Schweizer. Profiles. Formatting the visual artist on Patreon.com/ Профили. Форматиране на художника на patreon.com.....466

Lena Králiková Hashimoto. Self-documentary pioneers: Shirouyasu Suzuki and Kazuo Hara/ Пионерите на самодокументирането – Широясу Судзуки и Кадзуо Хара 474

Maya Dimitrova. Персонализацията на комуникативните роли в екранните изкуства/ Personalisation of communicative positions in screen arts 482

Iosif Astrukov. Самотният зрител/ Lonely spectator 489

Zlatina Valchanova. Сериалът „Срам“ (2015–2017) – героят като личност в дигиталната епоха/ The TV series “Skam” (2015–2017) – the protagonist as a personality of digital age 500

Personality and Music arts

Katica Kulavkova. Dissociative syndromes and identity conversion: The narrative personae in the novel *Variations for Ibn Pajko* by Olivera Nikolova/ Дисоциативни синдроми и промяна на идентичността – повествователни персони в романа „Сказания за Ибн Пайко“ на Оливера Николова.....507

Demosthenes Fistouris. When the poet inspires a composer: The case of Kostis Palamas and Manolis Kalomiris/ Когато поетът вдъхновява композитора – случаят на Костис Паламас и Манолис Каломирис.....515

Olha Lihus. The phenomenon of passionate personality in the Ukrainian musical culture of the 19th–21st centuries/ Феноменът на пасионарната личност в историята на украинската музикална култура от XIX–XXI век.....528

Andrada Tatiana Crișan. Warfare in the musical mind/ Войната в музикалното съзнание 539

Anna G. Piotrowska. Between individuality and loyalty: The case of Romani musicians/ Между индивидуалността и лоялността в случая с ромските музиканти 547

Angelina Petrova. 1968: Прометеевият комплекс при реставрацията на идеологическия диктат и личното ѝ отхвърляне от композитори на Новата музика (Ив. Спасов, С. Пиронков, Л. Николов)/ 1968: The Prometheus complex in the restoration of the ideological dictate and its personal rejection by composers of New music (Iv. Spassov, S. Pironkov, L. Nikolov) 557

Cristina-Nicoleta Șoitu. Poetry – music – philosophy: Lucian Blaga and Romanian musical art / Поезия – музика – философия: Лучан Блага и румънското музикално изкуство 566

Stefka Venkova. Българският музикален съюз като професионално обединение: личности, взаимодействия, противопоставяния/ The Bulgarian Music Union as a professional association: personalities, interactions, oppositions 575

Ventsislav Dimov. Ракурси върху отношението учители – ученици: етномузикологът и „пеещият български народ“ (из биографичния и теренен опит на Райна Кацарова и Елена Стоин)/ Perspectives on the teacher – student relationship: The ethnomusicologist and the "singing Bulgarian people" (from the biographical and field experience of Raina Katsarova and Elena Stoin) 584

Alexandra Magazin. The personality of Marcel Mihalovici as reflected in two unknown documents/ Личността на Марсел Михаловичи според два непубликувани документа 592

Rossitsa Draganova. Руси Коджаманов (1866–1933). Историята на един педагогически музикант/ Rusi Kodzhamanov (1866–1933): The story of one pedagogical musician 600

Miglena Tzenova. Николина Георгиева, Мая Бежанска, Петко Славов и техният принос за рецепцията на японски традиционен театър в България/ Nikolina Georgieva, Maia Bejanska, Petko Slavov and their contribution to the reception of traditional Japanese theatre in Bulgaria 607

Diana Danova-Damyanova. Петър Ступел – фестивалният директор/ Peter Stupel – the festival director 614

Emiliya Zhunich. Диригентът Ромео Райчев и „блага“ на социализма/ The conductor Romeo Raychev and the "goods" of socialism 621

Anelia Yaneva. Как *Спящата красавица* на Шарл Перо и балетът на Чайковски – *Петипа* се превърнаха във вампирска сага/ How Charles Perrault's *Sleeping Beauty* and Tchaikovsky – *Petipa's* ballet became a vampire saga 629

Dzana Ivanova. Al Bano and Romina Power: The vocal duet as a creative wholeness/ Ал Бано и Ромина Пауър – вокалният дует като творческа цялост 636

Valeriy Fedotova. The origins of expressive dance and its creators/ Произход на експресивния танц и неговите създатели 642

Iliana Petrova Salazar. The trinity (body – soul – spirit) and its projections in the art work of Francois Delsart and Beinsá Dounó/ Триединството (тяло – душа – дух) и негови проекции в творчеството на Франсоа Делсарт и Беинсá Дунó 655

Rossen Methodiev Nikolov. Страданията на твореца в балета *Моцарт и Салиери* и в танцовата драма *Нестинарка*/ The sufferings of the creator in the ballet *Mozart and Salieri* and in the dance drama *Nestinarka* 663

Julia Romeova Yordanova. Социално-битови приказки за деца в балетни постановки/ Social tales for children in ballet performances 669

Maria Gabarova. *Лебедово езеро* на Бургаска сцена/ *Swan Lake* on Burgas opera stage 676

Zahari Nankov. *Танцът по спирала* и *принципът Еспирал* в България/ *The spiral dance* and *the Espiral principle* in Bulgaria 683

Milena Bozhikova. *Случаят Едип* и изкуплението на личността. Музикални решения през XX век/ The *Oedipus case* and the redemption of the person. Musical solutions in the 20th century 691

TEDDY MOSKOV'S THEATRE DURING THE TIME OF THE POLITICAL TRANSITION

Kamelia Nikolova[1]
Institute of Art Studies, Bulgarian Academy of Sciences; National Academy of Theatre and Film Arts, Sofia

Abstract: The text deals with the work of Teddy Moskov (b. 1960), a leading figure of the emblematic generation of directors who came in the mid- and the second half of the 1980s to reject the established in Bulgaria canon of a "Socialist Realism without borders" that acted as a catalyst for and became the main mover behind the reformation of Bulgarian theatre in the first decade after the 1989 political change in Eastern Europe. The study focuses on the relations of the prominent and highly original creative figure of Teddy Moskov with the ideological principles and his resistance to them, as well as on his role in Bulgarian theatre's transition from the belated modernism of the earliest rebels on the 1980s stage to the postmodern and contemporary hybrid forms of theatre. The research methodology combines contextual, theoretical and interdisciplinary analyses.

Keywords: stage director's personality and ideology, Bulgarian theatre after 1989, improvisational-clowning theatre, personality and society, hybridity

Teddy Moskov is one of the key figures of the emblematic generation of stage directors that appeared by storm around the mid-1980s in Bulgaria to become the main mover behind the rejection of the established ideologised conventions of the theatre practices of that period and the renewal of Bulgarian theatre of the 1990s, following the political change of 1989.

As soon as Teddy (Stefan) Moskov (b. 1960) completed his studies in Puppetry Directing at the Theatre Academy (NATFA) in Sofia in 1985, under the tutorship of Julia Ognianova, he made his presence strongly felt in theatre. As mentioned above, he became one of the leaders of the youngest generation of directors, who made their debuts by the mid-1980s, abolishing the canon of "Socialist Realism without boundaries" with their very first performances and blazing a trail in Bulgarian theatre by forming a new, alternative stage. The attempts of this alternative theatre to break with

[1] *DSc Kamelia Nikolova is a Professor at the Institute of Art Studies, Bulgarian Academy of Sciences, head of the Theatre Studies Programme and Professor in History of European Theatre at the National Academy for Theatre and Film Arts, as well as a visiting lecturer at the National Academy of Fine Arts, New Bulgarian University and abroad. Her publications include ten books such as: The Other Name of Modern Theatre. Stage Director (1995); Expressionist Theatre and the Body Language (2000); Theatre on the Border of the 20th and 21st Centuries (2007); History of Bulgarian Theatre (2011, in co-authorship); Bulgarian Theatre after 1989 and New British Drama (2013, 2018); Theatre at the Turn of the 21st Century (2015) and a number of studies and articles published in over ten languages. Editor-in-chief of the Yearbook of NATFA, member of the editorial board of Homo Ludens magazine and deputy editor-in-chief of Art Studies Quarterly.*

E-mail: kamelian@hotmail.com

the enforced aesthetic canon, and to achieve its own free expression and inventing of a new theatrical language were made in several directions, with that of the theatre of improvisation, clownery and grotesque standing alone and becoming the preserve of Teddy Moskov and his company La Strada/The Street.

In the autumn of 1986, Teddy Moskov formed an alternative group at Dobrich Drama Theatre and for several years staged his performances at various theatres across the country. Following the political change, they founded in 1991 an independent La Strada Theatre, later renamed The Street. The group was formed mainly of his fellow students, prepossessing them in favour of his idea to make a different theatre, to establish a theatre laboratory based on the principle of improvisation in the work with actors, to demonstrate a new aesthetic and political behaviour. In Dobrich, Teddy Moskov made his directorial debut in the 1986/87 season with *Some Can Do It, Others Cannot*, based on Margarit Minkov's tale *How Flying Has Been Invented*, boldly and strikingly declaring both his new aesthetic and categorical break with the existing canon. In this production, the director showed surprisingly easy and ludic disregard for the established rules and theatrical mindsets (Nikolova 1998: 177-178). Intended for children, the performance was based on impros, inventively blending strategies of puppetry with legitimate theatre, which in itself meant abandoning the area of the realistic psychological aesthetic. It was as early as then that Teddy Moskov formulated the subject that had preoccupied him ever since then. In his productions, he persistently shows, in various versions, the situation of a creative type of man in conditions of rudeness and cynicism of the simulative political projects and the weekday pettiness.

After this critically acclaimed debut and his clear-cut aesthetic and social activism Teddy Moskov staged his sophomore performance *Phantasmagorias*, put on at the Rhodopian Smolian Drama Theatre in 1988 and based on the novel *Klein Zaches Genannt Zinnober* (Little Zaches Called Cinnabar, 1819) by E.T.A. Hoffmann. This was the first ever production in Bulgaria based on a work by Hoffmann. The challenge undoubtedly facing Teddy Moskov after he made literally overnight a name for himself as a groundbreaking director with the premiere of *Some Can Do It, Others Cannot*, was to choose a literary work to adapt for his second production. A text he searched at the time not only had to suit his improvisational-clowning theatre, but also to contain new challenges to such a stage aesthetic. Hoffmann's *Little Zaches Called Cinnabar* both offered a wide range of challenges and contained especially provocative '*ideological aspects (…), which were proving particularly adaptable to the grotesque characters of Bulgarian reality*', as Svetla Cherpokova nicely put it in her article *E.T.A. Hoffmann in Bulgaria: Reception and Politics* (Cherpokova 2011: 293). The novel was translated into Bulgarian by S. Djamdjiev and published by Narodna Mladezh Press in 1976, in a book of Hoffmann's works, titled *The Nutcracker*. The book was republished in 1981 with the title *Fairy Tales*. Teddy Moskov used this translation for his dramatization, *Phantasmagorias*, including songs with lyrics[2] by Rada Moskova. The director's

[2] Under the title of the adaptation *Phantasmagorias*, it is written: "Improvisation [by Stefan Moskov] based on *Little Zaches Called Cinnabar* by E.T.A. Hoffmann. Lyrics by Rada Moskova".

adaptation overexposed and developed the ludic nature of the novel by concretising and making as transparent as possible for reading the political associations of the coarsened grotesque characters and the situations with the communist leaders, morals and practices in Bulgaria at the time.

The interpretations of Hoffmann's *Little Zaches Called Cinnabar* play an important role in the work of Teddy Moskov. At an interval of about one decade and a half – at the outset of his meteoric career and in 2004 – he put on three adaptations based on the novel by the German romanticist. All the three productions were titled *Phantasmagorias*, versions of the adaptation of the same name by Teddy Moskov (Moskov 2000: 171-186) of Hoffmann's tale, written for his earliest production in 1988 at the Rhodopian Drama Theatre. In the next 1989, the director staged a new version of this production at *Sirius* Municipal Theatre, Sofia, and in the 2003/2004 season he put on *Phantasmagorias* at Bulgarian Army Theatre. The director and his company gave a performance of this latter production under the original title, *Little Zaches Called Cinnabar*, at Thalia Theatre, Hamburg, in 2004.

Both the 1988 earliest production in Smolian, based on this adaptation, and its reworked version, translated in 1989 to the newly opened *Sirius* Municipal Theatre, Sofia, retained and built, above all, on its political focus, succeeded primarily as political theatre grotesques, salient and captivating for their improvisational inventiveness.

It was with those earliest productions, *Some Can Do It, Others Cannot* based on Margarit Minkov's tale and *Phantasmagorias*, an adaptation of Hoffmann's novel, that the director and his company boldly declared their novel aesthetic of improvisational-clowning theatre. This aesthetic was inventively developed in La Strada's 1990s productions. The critically acclaimed by both audiences and critics *The Street*, *Romeo and Juliet*, *Cyrano de Bergerac*, *Marmalade*, *The Master and Margarita* and *A Comedy of Servants* highlighted Teddy Moskov's staging strategy. Using inventive impros and collages of gags, clownery, puns, ironically twisting and playing on popular (theatre, art, literary, film) quotations and references, he involved spectators in a funny theatrical play and at the same time kept them in suspense of the challenges and provocations showering over them.

Emblematic to Teddy Moskov's improvisational theatre clowning is his 1990s production *Romeo and Juliet*, premiered in 1992 at the Youth Theatre, Sofia and six years later, in 1998 translated by the director onto the stage of his La Strada.

In Teddy Moskov's salient, challenging and very funny performance based on the most popular of Shakespeare's works, the Bard's text is transformed into a museum, where a 1990s crowd gapes at, touches and takes pictures of their stale ideas of eternal love, feud and death, displayed onstage in the form of fragments of stone statues and labelled together as *Romeo and Juliet*. Actors tour this text/museum as visitors. The pieces cut by their eyes in the classical account, are plots only in their own present-day minds. One of them, unexpectedly reminding the verse of Verona's awakening ("*What misadventure is so early up, that calls our person from our morning rest?*"), brings the stone exhibits to life to then suddenly become a busker singing canzonettas about Romeo and Juliet. Borrowing the costume and a

1. *A Comedy of Servants,* dir. Teddy Moskov, Bulgarian Army Theatre, La Strada Theatre, 2002. Photo: Bulgarian Army Theatre Archives

hand of Romeo's statue, he hurriedly rehashes the morning pining for Rosaline of the infatuated Renaissance youth as a longing of an adolescent, experiencing his sexual awakening. This actor's sceptical eye derisively juggles also with the myth of a beautiful and eternal love. His eye derides such love's claims for exclusivity and perpetuity but is unable (and unwilling) to hide behind the ironical grimace his own nostalgia for a true love, always unexpected, stunning, awkward and eventually short-lived or, as often as not, impossible in a world of conventions.

A distinctive feature of Teddy Moskov's production, essential at the time when he appeared in the early 1990s, is that the director inventively discarded a major stereotype of Bulgarian theatre from before the political change: the stereotype of a monolithic actor, of an actor mastering and handling onstage a single system of expression. Teddy Moskov's actor freely tours the museum of centuries-old acting, borrowing one thing here, another thing there, playing with some details or citing others in passing. This makes him a juggler, a clown, a desperate man, searching where to cling to in the commonplace and formulaic theatrical language; makes him/her a contemporary virtuosic actor, all illusions stripped away. It is this distinctive feature that unites the brilliant but quite different in every respect and unique actors of the same Teddy Moskov's cast: Maya Novoselska, Krastyo Lafazanov, Valeri Malchev, Christo Garbov.

At the turn of the millennium, in the 2003/2004 season, Teddy Moskov reverted once again to Hoffmann's novel, putting on a new rendering of his adaptation of *Little Zaches Called Cinnabar* at Bulgarian Army Theatre, a coproduction of the publicly funded institution and his independent company The Street. Teddy Moskov's third

staging of *Phantasmagorias* differed widely from his earlier productions, based on the same adaptation in the end of the 1980s, as he abandoned his strategies of a proper political show, offering a different type of relevance and social awareness. The 2004 *Phantasmagorias* (Premiere on 12.03.2004) is all about the cynicism of all simulative political projects and being steeped in cheap consumerism and well-being, which rules out the creative, spiritual man.

The performance begins with an indicative scene. Hristo Garbov as the Very Sad Clown leaves the group of the people from the small country of the 'very dense clowns', to remind spectators, humbly but insistently, that those who 'do not take part in the comedy', laugh at those, who like him and the rest of the actors, do whatever it takes to make them laugh. After these unusual for a clown opening lines, he sets about demonstrating tricks quite unpleasant for performing, but certainly hilarious such as pouring buckets of ice-cold or hot water or urine over himself, etc. Yet, apart from the mandatory attributes – an unusual baggy costume and red nose – there is almost nothing clownish in Hristo Garbov's presence onstage. His lines while accompanying these tricks are economical with words and descriptive, rather than performed with the overexposed spontaneity, energy and gaiety, typical of traditional clownery. His intonations vary between openly demonstrated, almost insurmountable fatigue and sadness and exploding self-mockery. His sorrowful, grim, unchanging face and slow and limp gesticulation stand in stark contrast to the postures a clown typically assumes: getting stuck in a bucket, funnily shaking off the water poured over him, etc. The contrast is so sudden and the performer's transition between the endpoints is so deliberately unenthusiastic and formal, that it after all fails to fulfil its traditional function to produce a comic effect (stemming from the 'inflexibility' (Bergson 1996: 12) of the character, caused by his inability to respond adequately to the changing situations), but rather seeks and achieves a different effect, i.e. to maintain an ongoing process of transformation of spectatorial reception: confusion and reflection wipe off the carefree smiles on their faces at the initial conventional reading of the actor's show.

The performance tells through inventive impros, based on Hoffmann's work, a simple and all too familiar story ('*so familiar, dear spectator, that we are wondering if we should tell it to you at all… You are well aware anyway*'). In the small country of the red noses inhabited by the 'very dense clowns', the reigning king is toppled and replaced by another. The latter promptly appoints as minister the most ridiculous of his subjects and they together take to caring about the 'happiness' of the rest by launching deadly comic initiatives like undergoing mandatory electroshock therapy, watching TV around the clock, etc. The achieved 'happy' situation amounts to four significant events that unambiguously characterise it: the estranging of the Very Sad Clown from the mass of the 'very dense clowns', who submissively yield with enthusiasm and patience to all the projects meant to 'improve' their existence and his desperate persistence to continue to 'play'; the rise and triumph of a typical product of the 'happy' situation: the Misshapen Creature (Nencho Ilchev); the Fairy (Nikola Dodov) leaving the people and the Poet's (Stefan Valdobrev) departure.

As mentioned above, the 2004 *Phantasmagorias* is all about the rudeness and cynicism of the political doublespeak and the pettiness of the world, about people being

steeped in consumerism and closing the door to creative (in the broadest sense of the word) man. A shy self-ironical thread of optimism inspired by the faith in the ineradicable creative impulse innate to human beings and therefore to the individual in whom it is inherent, runs through the generally bitter tone of the performance, as always with Teddy Moskov's works.

The composition of the comic action, creating, at first glance, an impression of a free and dedicated play on hitting randomly upon new ideas and favourite old gags, subjects and characters borrowed from earlier productions of the company, films (Fellini, Chaplin), anecdotes, TV shows and parodies, in fact precisely follows the turns and conflation of all the plot lines around the Very Sad Clown. There are three action lines: of the Poet, of the Fairy and of the Misshapen Creature. The performance follows each of them in sequence, with the sequence being interrupted by or supplemented with clownish interludes, jam sessions and laconic parodic sketches.

The character of the Poet is the final version of the Very Sad Clown, i.e., of the creative type of man as such, of an artist in particular. This is the reason why he is totally unfit for the 'happy' life built in the country of the 'very dense clowns' and is the first who is forced to leave it, and for good too, by being sent over to 'the netherworld'. The line of the Poet in the performance is developed by using two especially favoured by the director postmodern comic strategies: the literal parodic visualisation of established social myths and popular figurative expressions. Thus, the radical difference between the Poet and the rest more or less pliant is shown through the comic minimised reproduction of the traditional idea of him being 'not all there', i.e., completely engrossed in his own poetic worlds. The Poet rushes onstage yelling out loud '*I am so hungry I could eat a horse!*' and upon seeing a hen, fiercely chases it and just when both performers and spectators expect him to grab it and put it into a saucepan, he, in defiance of common sense and logic, plucks a feather to write inspiredly: '*I am so hungry I could eat a horse! / A horse, a horse, my youth for a horse*'. After all attempts to 'ground' him and inveigle him into serving the cause of making the society 'happy' ('a wife and three kids', 'pennies from heaven', etc.) fail, the Poet is sent to the netherworld by being asked, and rather mockingly too, to take his seat with the rest of the passengers travelling to the same 'destination'.

As the reason for the existence of poets is in the prodigy of poetry (i.e., in the creative flair for and attitude towards life) in dull dailiness, which prodigy according to those who put on the performance, is spread among the people by 'the fairies', the line of the Fairy is of paramount importance. This is the reason why she has a special monologue at the front of the stage, and the entire episode with her participation ends in a solo final ('*If someone wants to present flowers to me, do it now, because the performance is over for me*'). In the character of the Fairy, inventively built by the director and the actor, two ironically twisted emblematic quotations are combined: the idea of German romanticists that man embodies the perfect harmony between the spiritual and the corporeal (Man, Schickele, Wefel & Zweig. Eds. 1939: 354) and Don Quixote with his idealistic faith that '*there are still miserable creatures, subject to insults that cry out for satisfaction*' (Moskov 2000: 179). The latter quotation is directly underscored by assigning the role of the Fairy to Nikola Dodov, who played Don Quixote in Teddy Moskov's

earlier production, *A Comedy of Servants*, while in the former quotation a witty clue is provided to aid its decipherment: the funny German accent of the big, clumsy and lumbering, but likeable lady with a magic wand. Making sure that the red-nosed people in the 'happy' country do not need her any more, the Fairy, i.e., their need and ability to think independently, create and take stock of the spiritual wants, leaves them. It is no surprise at all that a world abandoned by poets (unconventional, inflexible, not coming to terms with the absurd life projects) and by the very need for poetry and harmony becomes a dull and hopeless place, suitable solely for the Misshapen Creature to live in (played by Nencho Ilchev with a slight tinge of grotesqueness) and for the Very Sad Clown. In the preposterous dramaturgy of this hopeless world the former is assigned the role of the main protagonist and the victor, while the latter is an outcast and a loser, doomed to try with Sisyphean perseverance and go beyond his just a few insignificant lines of spoken dialogue and reactions. An effort that will be over for the Very Sad Clown … 'When my wooden clogs blossom'[3]. But in Teddy Moskov's witty and poetic comedy shows, no matter how funny or sad they might be, exactly such impossible things may happen.

Bibliography

Bergson (1996): Bergson, Henri. Смехът [Smehat]. София.

Man, Schickele, Werfel, Zweig, Eds. (1939): Man, T., Schickele, R., Werfel, F. & Zweig, S. (Eds). Die Schonsten Erzahhlungen Deutscher Romantiker. Amsterdam.

Moskov (2000): Moskov, Stephan. Фантасмагории – импровизация на Стефан Москов по идея от „Малкият Цахес, наречен Цинобър" от Е.Т.А.Хофман [Fantasmagorii – improvizatsiya na Stefan Moskov po ideya ot "Malkiyat Tsahes, narechen Tsinobar" ot E.T.A.Hofman] – Homo Ludens, No. 1, 171-186.

Nikolova (1998): Nikolova, Kamelia. Двойното дъно на детския спектакъл („Някои могат, други – не", режисьор Стефан Москов) [Dvoynoto dano na detskiya spektakal ("Nyakoi mogat, drugi – ne", rezhisyor Stefan Moskov)]. In: Nikolova, Kamelia. Белези от нищото. Статии и есета за театъра [Belezi ot nishtoto. Statii i eseta za teatara]. София, 177-178.

Cherpokova (2011): Cherpokova, Svetla. Е. Т. А. Хофман в България: рецепция и политика [E. T. A. Hofman v Balgariya: retseptsiya i politika]. In: Научни трудове на Пловдивски университет „Паисий Хилендарски" [Nauchni trudove na Plovdivski universitet "Paisiy Hilendarski"], V. 49, No. 1. Plovdiv, 286-300.

[3] The Bulgarian equivalent of the English expression 'when pigs fly'.

ТЕАТЪРЪТ НА ТЕДИ МОСКОВ ВЪВ ВРЕМЕТО НА ПОЛИТИЧЕСКАТА ПРОМЯНА

Камелия Николова

Институт за изследване на изкуствата,
Българска академия на науките;
Национална академия за театрално и филмово изкуство

Резюме: Докладът разглежда работата на Теди Москов (р. 1960) – една от водещите личности в емблематичното режисьорско поколение, което при появата си в средата и през втората половина на 80-те години на XX век, отхвърля наложения в България канон на „социалистическия реализъм без граници“ и след това става катализаторът и основният двигател на обновлението на българския театър в първото десетилетие след политическите промени в Източна Европа през 1989 г. Фокус на изследването е проследяването на взаимоотношенията на ярката и самобитна творческа личност на Теди Москов с идеологическите норми и съпротивите ѝ срещу тях, както и ролята на режисьора за прехода на българския театър от закъснелия модернизъм на първите бунтари на сцената през 80-те към постмодерните и съвременните хибридни театрални форми. Изследователската методология съчетава контекстуален, театроведски и интердисциплинарен анализ.

Ключови думи: режисьорска личност и идеология, българският театър след 1989, импровизационен клоунаден театър, личност и общество, хибридност

THE GREAT KUNDERA (THEATRE IN THE LIFE & WORK OF A NOVELIST)

Petr Christov[1]
Charles University, Prague

Abstract: There are not many worldwide acclaimed authors who could be considered as "national" in two different cultures. Besides Samuel Beckett or Vladimir Nabokov, a third name could be added: Milan Kundera (*1929). A Czech(oslovak) novelist who emigrated in France or a French author, born in Czechoslovakia? Both and none at the same time, one could say.
As a Czech theatre historian, I should add that Kundera is not only a novelist but he has touched and affected the world of theatre and drama as well. On top of that, his life is full of theatrical events and acts. And Kundera has played (and still plays!) an important role in dealing with the Czech(oslovak) history and the legacy of the communist era.
From the point of view of Czech readers and theatre makers, it is well known that Kundera has officially authored three plays during his long career. On the other hand, when a French reader opens and flicks through the two volumes of the "complete works" of Milan Kundera published by *Gallimard* in a prestigious *La Pleïade* edition, he finds only one play included in the book(s): *Jacques and his Master* (*Jakub a jeho pán* / *Jacques et son maître*). There is not a trace (or maybe exactly only a trace!) of *The Owners of the Keys* (*Majitelé klíčů* / *Les Propriétaires des clés*) or *The Blunder* (*Ptákovina* / *La Sotie*) even though Kundera's play *The Owners of the Keys* has been translated in French in the beginning of the 1960s and was even performed in France back in 1969; this omission is made more striking by the fact that the play has met a large success on the Czech theatre stages in the 1960s.
To talk about Kundera's work is not an easy task: the work talks to you (as to the reader) and – at the same time – the author tries to guide you and explain how you should read it. However, Kundera repeats again and again that (let us generalize a bit): his work is (simply) his work. But why shouldn't we try to have a look at his writings for theatre(s)? and to ask ourselves: what does theatre mean for one of the most translated and read novelists of the world? What is the reception of his plays in his two homelands and why, for God's sake, Kundera's play *The Blunder* (written in 1969) and considered by its author – as late as 1990 – as "unstageable" has experienced a theatrical comeback in 2008 and is still played on the Czech stage in the 2020/21 season …?

Keywords: theatre, Czech theatre, playwrights, French literature, Milan Kundera, translation, intercultural approach

"Whenever you feel like criticizing any one" he told me, "just remember that all the people in this world haven't had the advantages that you've had."
F. S. Fitzgerald: *The Great Gatsby*

[1] *Petr Christov is an Assoc. Prof. at the Department of Theatre Studies, Faculty of Arts, Charles University, Prague, Czech Republic. Theatre critic, university teacher, translator. Research fields: French theatre and drama, medieval theatre, contemporary drama, translation of plays and novels (Jarry, Maeterlinck, Barbery, Djebar, Despentes, Bouraoui, Confino, Assous, Thièry, Ribes, Gabily, Roger-Lacan et alii), theatre criticism. Author of the books: Gérard de Nerval a jeho dvojenec (Gérard de Nerval and His Double, 2017), Maurice Maeterlinck: Krátké hry o smrti (Maurice Maeterlinck: Short Plays about Death, 2014), České drama dnes: rozhovory s českými dramatiky (Czech Drama Today: Interviews with Czech Playwrights, 2012).*
E-mail: christov@centrum.cz / www.petrchristov.com

"P*our tous les mordus de FIFA, tous les tordus qui rappent*
Comme Kundera la légèreté de l'être m'est insoutenable
Mais où jeter le leste? Je rêve de m'envoler
Voir s'lever le ciel loin d'ce stress qui veut m'enrôler"
NEKFEU: *J'AI LE SEUM*

"*We have art in order not to die of the truth.*"
F. NIETZSCHE: *THE WILL TO POWER*

Three given variables: Life, Work and Time; three major elements, three building stones in the story of an Artist. And what if we add: the life, work and time of Milan Kundera…? Well, the equation would definitely become more difficult to solve. And it is going to get even more complicated or maybe unsolvable when we would like to speak about Milan Kundera and his relation with theatre. However, dealing with Milan Kundera has never been effortless.

"Who is Milan Kundera?" is another question difficult to answer. It seems that Kundera himself would be happy if the answer would be as simple as this: a novelist. Or the Novelist? He would be happy if readers would read his work in the frame of his intentions. And he is and has always been trying to do all his best to succeed in this.

For several decades, he has conscientiously worked on his own image. Kundera's own "public relations" are almost impeccable. What do his readers know about him? Generally speaking: nothing more than what he wants them to know! He continuously writes and rewrites notes and forewords to his texts, always precisely analysing and commenting on his interpretation(s). He allows only a certain (restrained) number of "certified" authors and scholars to write about him and his work. And to write "kunderaly" correctly, of course! He has been almost always trying to persuade everybody that there is none but one Kundera: the Kundera's Kundera[2].

"Who is Milan Kundera?" Let me repeat the question once more and answer by another question: a Czech(oslovak) novelist who emigrated (in 1975) in France or a French author, born (in 1929) in Czechoslovakia? Both and none at the same time, one could say[3].

[2] The publication of Kundera's work in a prestigious French *La Pleïade* edition by the *Gallimard* publishing house is a specific conclusion of his (lifetime) effort. To be published in two leather bound volumes is considered as an entry among the ranks of the immortal classics. Undoubtedly, it is a consecration of Kundera's literary work. On top of that, France is the only country where his "complete works" have been published; only French culture, the culture which became in 1981 Kundera's "first culture", has been granted the author's permission to do that. On the other hand, *L'Oeuvre* of Milan Kundera (2011; revised volume 2017) is not edited as traditional "the complete works" edition but as a selection made by the author himself (not by an editor!) which is definitely a breach of the editing policy of the edition. But Kundera wants to be different - unique - and his friend Mr. Gallimard was ready to accept Kundera's project.

[3] It should be reminded that there are not so many worldwide acclaimed authors who could be considered as "national" in two different cultures. Milan Kundera could, from this point of view, join and enjoy the company of such stars as Samuel Beckett or Vladimir Nabokov.

Milan Kundera lives, speaks and writes (and has lived, spoken and written) in two languages and two cultures: emigration from Czechoslovakia to France in 1975, withdrawal of Czechoslovak citizenship in 1979, becoming a naturalised French citizen in 1981, official (re-)acquisition of Czech citizenship in 2019[4]. Milan Kundera has lived a half of his life between two nations[5]. And each of Kundera's cultures, Czech and French, knows a different Kundera!

To understand Kundera, one should be able to speak and understand more than one (of his) languages. The Czech Kundera is not the same as the French Kundera; there is no universal Kundera[6]. This is valid not only in the strict sense of translation but in considering specific parts of the author's work in the context of time and space as well. The point of view becomes crucial[7].

How many plays?

Let me ask you, my non-Czech-speaking reader, one question: do you know a playwright called Milan Kundera? Yes? As an author of one play – *Jacques and his Master*? Great, but one is not enough! More should be said about the intimate relationship between Kundera and the art of theatre[8].

First of all, the fact is that Kundera – regardless of what he claims – was a prominent and successful Czechoslovak playwright in the 1960s. Not too prolific but pretty influential. Jindřich Černý, a young theatre critic and historian back

[4] Each one of these events was highly politicised – the Czechoslovak communist government in the 1970s wanted to banish an unwanted artist as an example of the fate of those who betray socialism; a brand new French political representation (of François Mitterrand) in the beginning of the 1980s wanted to show the country's open-minded politics and – last but not least – Czech populist Prime Minister Andrej Babiš wanted to bask in the glory of worldwide known old man. Shortly, Kundera, an author who wants to deny all political readings of his works, has served (nolens volens?) more than once as an instrument in the hands of different regimes…

[5] It is notorious that after his emigration to France, Kundera has never wanted to be considered as a part of the émigré literature, as an author serving as an eyewitness about life under an oppressive political regime behind the Iron curtain. On the other hand: a "political" reading of his works is omnipresent, time becoming one of the biggest enemies of Milan Kundera, a universal Novelist.

[6] Reading, for example, his famous novel The Joke in Czech and in French evokes two or even three different receptions – if we take into consideration the Czech original and the two French translations: the first, by a controversial ex-communist Marcel Aymonin (which is after all not as bad as Kundera tries to persuade everybody), and the second, "completely revisited", "authenticated" and purified by author (which is, in fact, more distant from the Czech original).

[7] Kundera is aware of the importance of this problematic and likes to reflect on it: he is aware of the different dimensions of the reception of an artist (and his work); he thought-provokingly and inspiringly speaks about three different contexts: small (local), medial (e.g. "Mitteleuropa") and global. (For a different point of view of local/global tendencies, especially in theatre, see CHRISTOV, Petr. To Travel or Not to Travel. Open Up Your National Culture! Or Not?. Art Readings. Journeys. Vol. 2. 2020, 32-43.)

[8] Kundera is a very seductive theorist, a practising one - as we are going to see later. His volume of essays called The Art of the Novel has become notorious. His essays about music are great as well (Kundera has studied music in his youth, his father being student and close friend of Leoš Janáček, one of the most influent Czech composers of the 20th century). It is regrettable that Kundera has not tried to establish stronger links between his theatre/drama practice and his theoretical writings…

then, labeled Kundera as "*the most impressive playwright ever discovered by the National Theatre in Prague in its quest for a modern Czech drama*" (Černý 1962: 5) and he was definitely not the only enthusiast. However, this part of Milan Kundera's life/time/work is now almost forgotten by the author, at least for an international art (and research) market. At least for non Czech readers[9].

Although only *Jacques and his Master* (written 1971/staged 1975) was published in the Gallimard's *Oeuvre* of Milan Kundera, there are two other "officially approved" plays: *The Owners of the Keys* (published 1961/staged 1962) and *The Blunder* (written probably in 1966/published and staged 1969).

However, there is much more theatre and drama in Milan Kundera. In the period preceding his emigration (1970–1975), when Kundera could not officially work as an author or scholar[10], he was – most probably – writing scripts and plays under the names of other colleagues: the play *Juro Jánošík* (based on a story of a legendary Slovak brigand of the 16th/17th centuries, a kind of Robin Hood "à la Slovak"), staged in 1973, was presented as a work of Karel Steigerwald[11] (*1945), former student of Kundera's from the Film Faculty of Academy of Performing Arts (FAMU) who worked at that time as a scriptwriter at the Film Studios Barrandov. Nevertheless, according to the testimonies of living contemporaries and scholars, the play should be listed (in all probability) among Kundera's works for theatre[12].

In the 1960s, Kundera's signature could be found also on the front pages of the scripts of audiovisual adaptations of his own texts shot by Czechoslovak television or Film Studios: The Joke (1968, directed by Jaromil Jireš) and I, Mournful God[13] (1969, directed by Antonín Kachlík) are excellent examples of Czechoslovak "new wave" in cinema[14]. According to recent research and testimonies, Milan Kundera could (or should) be considered the author of two other TV scripts realised by Slovak television in the mid-1970s as well: A Game of Chess with Alekhine (1975, directed by Jozef Pálka) and the TV mini-series Girl for Two of Us (1975, directed

[9] And if not totally forgotten, at least trivialised and marginalised by the author and his official commentators.

[10] In 1970 he has been forced to leave his post of Associate Professor at the Film Faculty of the Academy of Performing Arts where he had taught for almost two decades (since he graduated in 1953).

[11] This practice of covering works of prohibited authors by names and authorities of the luckier ones was a common ruse in the period of so called "normalisation" in Czechoslovakia (ca. 1970–1989) and we can find it under other totalitarian regimes reinforcing official or unofficial censorships.

[12] As Lenka Jugmannová documented in her recent study (2017), the structure and composition of the play are similar and close to Kundera's previous writings for theatre, and bear little similarity to the work of Steigerwald, whose later plays are generally written in totally different manner. No doubts, Steigerwald has become one of the most important Czech playwrights of his generation, but he probably started his playwriting career later, in the late 1970s. In 1989, *Juro Jánošík* has been staged again, as always with Karel Steigerwald listed as the author of the play.

[13] Based on an eponym short story (*Já, truchlivý Bůh*) from the first edition of Kundera's *Laughable Loves* (1961).

[14] The list of other film and TV adaptations of Kundera's works would be longer even if our focus remains in the 1960s: *Nurse of my Nurses* (1963, for TV), *Nobody Will Laug*h (1965) or *Eduard and God* (1969). In 1968 a film adaptation of Kundera play *The Owners of the Keys* was created for Yugoslavian television as well.

by Karol Spišák), both officially labelled as written by scriptwriter Peter Ševčovič[15]. Kundera's artistic account from that period could be even charged by one (or two) radio play(s) and a translation of Alexandre Blok's play *The Rose and the Cross* (from the Russian)[16].

Almost all these "small", occasional and circumstantial writings are not considered by Kundera as worth to be mentioned among his own works. For sure, I can agree with him: some of them were written just to earn money, to survive in a difficult period of his life[17]. However, at least *The Owners of the Keys* and *The Blunder* (and/or *Juro Jánošík*) should not be denied to those who would like to learn more about Milan Kundera.

As a Czech theatre historian, I can't help myself: I have to consider Milan Kundera not only as a novelist. He has touched and affected the world of theatre and drama more than slightly (regardless of what he claims). On top of that, his life is full of theatrical events and acts. Kundera does not have to be a good actor to be a great player. And he has played (and he still plays, even in his nineties!) an important role in dealing with Czech(oslovak) history and the legacy of the communist era (again, regardless of what he claims).

Well, Milan Kundera – a Playwright: true or false?

I don't like theatre

Milan Kundera, the author of *Ignorance*, likes to repeat that he does not remember certain things and events and has forgotten many specific details. This method of effacing or modifying certain events, actions and works is a powerful weapon in his quest for self-canonisation as a successful and unique novelist. On top of that, Kundera does (and did) not hesitate to change or even invert his statements.

Kundera's first play – *The Owners of the Keys* (*Majitelé klíčů* / *Les Propriétaires des clés*) – was published for the first time (in Czech) in September 1961 on the pages of the then official and influent theatre review journal *Divadlo* (*Theatre*)[18].

---

[15] Some of this information could be found in the recent "unofficial" biography of Milan Kundera published in 2020 by Jan Novák. The book has caused vivid polemics in the Czech milieu, accusing Novák of denigration of Kundera and distortion of the facts. Novák's book is definitely not perfect but shows perfectly another side of a possible biographical approach to the artist completely opposite to what Kundera tries to promote during all his lifetime: an official version authorised by living artist vs. unofficial research, uncensored but based on information of the artist's life and work found in archival documents.

[16] The play has been staged in 1972 in a regional theatre in Pilsen (Plzeň), "officially" translated by an actor of the theatre (Jaroslav Konečný).

[17] Among other "unofficial jobs" Kundera had to do in the years preceding his emigration, is the writing of horoscopes for a popular Czechoslovak weekly magazine (*Mladý svět*) as well. It should be noted that this is not an entirely accidental or superficial activity as Kundera – and his wife Věra – have been interested in astrology for a long period of their lives.

[18] *Divadlo* was an official monthly theatre review journal published since 1949. Following the "socialist realist" era in the 1950s, the review has become legendary during the 1960s, mostly due to the supervision of two editors: Jaroslav Vostrý (co-founder of Činoherní klub theatre) and Milan Lukeš (scholar and translator). Czech readers of the review could get familiar with contemporary plays,

In a short note by playwright, preceding the text of play, one can read: "*[…] and I decided to saddle an another horse; it could be that drama has been tempting me for a long long time as the most architectural and the most synthetical of all literary genres; or maybe (and it could be the main reason) what I wanted to tell was possible to tell only in a play. […] I wrote my play; I finished it, the play is major of age; and I would probably not to obstruct it.*"[19] (Kundera 1961: 720).

The (adult) play has been staged for the first time only a few months later. In spring 1962, Kundera's first play had flown out from the playwright's nest and has started a successful tour of Czech and Slovak theatres all around the country: 11 shows opened only in 1962, with 6 other performances following in next four years[20]. The play began its life so enthusiastically and so independently that the author felt an urgent need to react almost immediately and to defend his play, to help it to find its voice and express itself to the public.

The reason was simple: the play and the stage productions had been successful but critics and spectators expressed different emotions and distinct points of view to what playwright had attended. Theatre, as an art escaping generally all attempts for the "total context" (to refer to Jacques Derrida), represents a danger for Kundera the writer: the danger of (artistic) independence and autonomy.

Kundera felt an urgent need to explain how his play and ideas were to be read and understood. In his commentary to the 1962 edition of the play, Kundera gives his own interpretation of the play and disagrees with certain theatre critics[21]: he points out that his play is neither "*any traditional drama from the World War Two resistance period, nor a play in the style of Ionesco*". He reminds that his play is a "*(100 minutes long) one act play*" and has to be read not as a simple story but as a complex structure of two parallel stories (the moral one and the banal one) completed by four "visions" of the characters[22]. Kundera comments also on a mo-

---

both Czech/Slovak and translated from other languages, and with current events in the world of theatre and drama. The review served as a fruitful connection of Czechoslovak theatre artists with their international companions. On top of that, the review had a brilliant visual layout designed by excellent scenographers and photographers such as Libor Fára and Josef Koudelka. In the beginning of 1970, the communist regime decided to impose a ban on the review, an actual issue of the review was destroyed and Divadlo suddenly disappeared from the map of the European theatre world.

[19] Unless noted otherwise, all translations from Czech are done for the purposes of the study by the author.

[20] If we read Czech interviews with Milan Kundera from the 1960s, he is depicted primarily as a prominent and promising playwright, his respected and acclaimed career of a poet from the 1950s slowly coming to an end. Shortly, Kundera becomes a famous Czechoslovak writer even before he has ever written a single novel – The Joke was published in 1967, after a couple of years of struggling with censorship.

[21] In the 1962 edition of the play, there can also be found a "methodical note" by Otomar Krejča, director of the Prague's stage performance, explaining his attitude to the play. Krejča describes his own approach to the staging of the play and, to conclude, he demonstrates an appreciation of the playwright's text: "*Kundera's play is very* close to the theatre we wanted to be heading *towards*. […Kundera] has an inclination to use all possible techniques of contemporary modern drama and to use them in a brand new way." (Kundera 1962: 12).

[22] The play is maybe formulaic in the sense of the subject – story is situated into a small Czech/Moravian city in the period of the Nazi occupation in the 1940s. In contrast, the structure of the

rality of the play and tries ironically to show that he – as a playwright – has not the same morality as his characters do: "*Some people would like to bring a lawsuit even against Shakespeare that he lett die an innocent Ophelia*" (Kundera 1962: 83-85).

However, in his commentary to the first edition of the play in 1961 (i.e., before the play was staged), Kundera claims that "*a play is always a bit cleverer than a playwright*" and humbly confesses that the reason for this is to be found not only in the fact that there is the "*author's sense and sensibility*" involved in the play but also "*experiences of the centuries of an ancient genre*" as well. (Kundera 1961: 720) On the contrary, in the playwright's note to the 4th edition published in 1964 – i.e., no later than three years after the first edition and the first note[23] – readers find completely different words: "*Maybe, I would never reveal this secret but I have never felt any attraction for theatre. […] I have always been deaf to theatre, I have even started to reconcile with this congenital disorder. Before I began writing my play, I could count all theatre shows I have ever seen in my life on the fingers of both hands. But I loved to read plays; drama has interested me forever – but only as a literary issue: same as short story, poem, novel; actor, director, stage can be easily left out of consideration.*" (Kundera 1964: 11).

Well, which Kundera to choose? Which Kundera to believe?

Anyway, the fact is that from the very beginning of his career Kundera has been attracted and repeatedly touched by the world of theatre. And he was not alone. He even constituted an integral part of a group of artists - the majority of them being prominent poets - who worked in cooperation with the artistic directors of the National Theatre in Prague in the late 1950s/1960s. This working group called "the National Theatre Workshop" (Dílna Národního divadla) was created under the supervision of the artistic director of the first Czechoslovak stage Otomar Krejča (1921–2009) and his friend and close artistic fellow-worker, dramaturge Karel Kraus (1920–2014)[24].

---

play is innovative and progressive – partly inspired by Brecht's narrative dramaturgy of and, perhaps, Sartre's "théâtre des situation". In Kundera's own words: "The first storyline, the one the critics have described, is reminiscent of the regular run of occupation dramas, the second storyline […] is perhaps more like the unfamiliar dramaturgy of the Ionesco type of anti- or pseudo-drama. […] Two voices […] individual strands of thought are gradually examined and reworked by both voices, i.e., by both storylines; meaning that all the strands of thought […] are in the play illuminated from both sides, from the point of view both of greatness and of pettiness" (Kundera 1962: 83-84; translated by Barbara Day).

[23] It should be noted that the play was met with a huge success, both official and artistic: not only was it re-edited four times in three years – once in a popular theatre review, twice as a book and once as a script in the edition of Czechoslovak literary agency DILIA – but the play was also awarded (1963) the most official "state prize" – named in honour of the first communist president of the Czechoslovakia Klement Gottwald.

[24] The stories of the life and work of Krejča and Kraus are perhaps as turbulent as Kundera's. Krejča and Kraus were banned from the National Theatre in 1961 and founded their own theatre company Divadlo za branou (Theatre behind the Gate) which was liquidated after a few theatre seasons, in 1972 (after Krejča's expulsion from the Communist party following the events in 1968). Krejča has (similarly to Kundera) lived through both phases – support of the regime (during the 1950s/1960s) and the persecution (after 1968). On the other hand, Krejča's work as director was known, due to his

Kundera – together with other excellent poets as the (younger) Josef Topol and the (older) František Hrubín – worked in the workshop and "developed" his play for the National theatre. The project of "drama laboratory" really had something to show: the plays written in the frame of the group were staged successfully all around the country and some of them can be still counted among the glories of modern Czech playwriting[25]. And so, Kundera's first play was written – officially – for the National theatre in Prague, under the supervision of the artistic duo Krejča-Kraus who tried to support the staging of innovative contemporary plays focusing on contemporary themes[26].

Nevertheless, the protagonist of Kundera's play is: "*immersed in a bourgeois environment of convention, complacency, and romantic love, from which he is roused by a call to arms from the Communist brotherhood*" (DAY, 2019: 133). The play represents: "*a conflict between certainty, as it were, in the justice of the Cause, the resistance to the Germans, and the 'weakness' of doubt that plagues the protagonist for whom (inverting Gorky's maxim) 'man' no longer sounds proud, and to whom the responsibilities of family present a counterbalance to those of political activism.*" (Cooke 1992: 80).

Simply put, the play could be contemporary and modern in the sense of structure and narrative form, characters could be progressively "trago-grotesque" (in Kundera's words) but the content, ideology and morality of the protagonist remains close to the traditional Socialist realism, even though Kundera's approach would be a (bit) reformist, not speaking about his qualities of poet-playwright. Therefore, this may be – as Barbara Day correctly notes in her book about modern Czech theatre (*Trial by Theatre*) – the reason "*why Kundera has not allowed the play to be published or performed since the late 1960s*" (Day 2019: 133). Kundera, himself, has later on labelled his first play as a "*very late school work*" written in his thirties; this adjusted self-evaluation should serve as a justification for Kundera to remove the play from the list of his complete works[27].

Regardless of the fact that the play has never been staged in Czech theatres since 1966, *The Owners of the Keys* was very quickly ready to start an international career: shortly after its publication in Czech, the play was translated into French, English, German, Russian (several times!), Bulgarian, Hungarian, Italian, and

international connections, also in French and German speaking countries as well (Belgium, Switzerland, Austria).

[25] Including *Srpnová neděle* (The Sunday in August) or *Křišťálová noc* (The Crystal Night) by František Hrubín or *Konec masopustu* (End of Carnival) or *Jejich den* (Their Day) by Josef Topol.

[26] However, Kundera's play encountered a period of "strong resistance, artistic and political, to Krejča's leadership, and official complaints about the (ideological) pessimism of his productions" (Day 2019: 131). The 1960/1961 season was already the last one for Krejča as an artistic director of the National Theatre but as Kundera's play had already been seen in Ostrava and Olomouc (Spring 1962), approval for the play was granted for the production of the National theatre even though it was directed by Krejča and scheduled for the next season (1961/1962).

[27] In 1991, Kundera revealed that when he read ("two years later" after the premiere of his play) Ionesco's play *Délire en deux*, he realised that "*it was exactly what I wanted to write when I started my Owners of the Keys…*".

Spanish. In 1962, the National theatre's stage performance of the play was invited to the prestigious *Théâtre des nations* festival in France. French theatre critics and artists[28] had been writing about inspiring Czech playwright influenced by Armand Salacrou and Eugene Ionesco but the project did not achieve the goal – the French audience could not yet enjoy a Czechoslovak theatre performance of Kundera's play, to an enormous disappointment of the playwright[29].

As numerous productions all over the world have demonstrated, the success of The Owners of the Keys was radiant and immediate. The play has found – in the 1960s – enthusiastic spectators in Moscow, Kyiv, Minsk, Tallinn, Göttingen, Frankfurt, Paris and even Montevideo. The popular poet had definitely become a promising playwright.

Briefly speaking, during the 1960s, Kundera is far from a negligible persona in Czechoslovakia: he is everything but the insignificant author that he – later on – will try to present to his new colleagues, friends and readers in the West. After his emigration, Kundera has continuously diminished the role he played in the Czechoslovak culture and society during the 1950–1960s and maximised his share in the reformist activities, including the influence of his opening speech during the famous congress of the Czechoslovak Union of Writers in 1967[30].

In the interview with his future close friend, the famous writer Philip Roth (November 1980), Kundera said that "*forgetting is a form of death ever present with-*

---

[28] Even an influential Louis Aragon who saw the show in Prague, found the play very interesting and promising. Just a short reminder: Aragon became a key person for Kundera's international success, not only in France. He wrote a famous foreword for the French edition of *The Joke (La Plaisanterie)* published shortly after the occupation of Czechoslovakia in August 1968. Aragon's text was highly political and provoked the reading of Kundera's novel primarily as a testimony of life under the communist regime which was completely opposite to the intentions of the author. On the other side: Aragon's commentary has caused a wave of interest for a Czechoslovak author. The political reading of Kundera's novel definitely helped to spread his international fame.

[29] In Kundera's beloved France, the play has not been staged more than twice: the first time was no sooner than in 1969 (dir. by André Reybaz); for the second – and the last time – the play was staged in Théâtre de l'Est parisien in 1974 (dir. by Georges Werler). Further productions have not been allowed by the playwright. However, surprisingly for many Czechs, in 2020 a production of the play has been announced by the National theatre in Brno, the city where Kundera was born. After more than half of a century, Milan Kundera has finally allowed his play to come back to his homeland. Kundera's restrictions were lifted but COVID-19 sanitary restrictions have postponed the opening night to 2021. (In 2016, one independent Czech amateur theatre company presented a short run of the play in Prague and the Arasbaran cultural center in Tehran announced a production of Kundera's play directed by Mr. Nader Naderpour in 2015).

[30] Kundera, as one of the official members of the executive committee of the Union, did not deliver his official speech but spoke provocatively about the role of culture in the life of small nations. However, he was not the only "rebel" speaker of the congress: Pavel Kohout, Václav Havel, Ivan Klíma, A. J. Liehm had also been very critical about the actual status quo of Czechoslovak culture and society. However, Kundera's "disobedience" did not destroy his position in the party and official cultural structures - he got only an official reprimand from the officials of the Czechoslovak Communist party. Kundera remained a communist and tried to support a reformist wing in the Party: "*Je suis persuadé que la cause d'un socialisme démocratisé n'est pas perdue*", Kundera claimed in a short interview for the French radio during his visit to Paris in October 1968 (on the occasion of the publication of *La Plaisanterie*).

in life." And a few lines later he adds: "*[Czech] history has been rewritten, monuments demolished.*" Talking about Czech/Czechoslovak history, Kundera talks about himself as well. In 1980, Kundera of the 1950s/1960s is (or should be) definitely dead. Or at least a controversial part of him.

A Symbol lost in translation?

"*What failed:* The Blunder. *I have written this play, I guess (I really guess: I have never been writing any diary and all re-dating depends on my less reliable memory), sometime in 1966, during one happy week in Turčianské Teplice spa. Unlike* The Owners of the Keys*, I like the play very much. However, it is more of a draft than a definitive and accomplished work. I have gone back to the play several times, to repair structural imperfections of the play but I have never succeeded. Maybe, one day, I will try once again. I don't know*", writes Kundera in his commentary to the first Czech edition of *The Joke* published after 1989.

The Blunder (*Ptákovina* / *La Sotie*) is a kind of *The Joke* in the shape of a play. Both written in the mid-1960s, the play and the novel deal with a similar situation caused by a silly joke, by an ambivalent provocation. A seemingly innocent "prank" takes a turn to absurd, tragic-comical consequences, to an existential tragedy which is nevertheless grotesque and brutally funny.

The play was published, similarly to Kundera's first play, as a supplement of the theatre review journal *Divadlo* (January 1969), side by side with the Czechoslovak premiere of the play which had taken place in a regional theatre in Liberec (Reichenberg). During the same turbulent year, *The Blunder* opened in another four Czech and Slovak theatres, including the famous Theatre at the Balustrades (Divadlo na Zábradlí) in Prague[31]. However, all the productions were removed from the programme in the first months of 1970, despite the great acclaim by the audience[32]. The reasons were all but artistic; Milan Kundera became an unwanted author and all his works were censored. His novels and short stories disappeared from bookshops and libraries, his plays were no longer allowed to be staged.

The Blunder, a play about power, control and manipulation, could be considered as an absurdist play influenced, perhaps, by Friedrich Dürrenmatt's "model plays". The language of Kundera's second play is playful and demonstrates a high topic on a low, bed story: all set in popular milieu of a school. Zdeněk Hořínek, the then dramaturge of the theatre in Liberec and editor of above mentioned *Divadlo* review, has aptly written in the programme for the first Czech production of the play that "The Blunder *comes from the family of ugly comedies: with Vitrac's* Victor *as its cousin, Grabbe's* Comedy, Satire, Irony and Deeper Meaning *as its uncles and Macchiavelli's,* The Mandrake *as its great-great-grand… mother. But above all, it*

[31] The play has been staged in Brno as well, where it was presented under a different, original title: *Two Ears, Two Marriages* (Dvě uši, dvě svatby).

[32] In 2015, a recently discovered audio recording of one of the last runs of the play at the Theatre at the Balustrades was officially released. Enthusiastic reactions of Czech audience on the recording prove that the play has been interpreted in a very political way, as a satirical allegory of the contemporary situation the society was in.

proudly proclaims its family relationships with the monstrous grotesques about Ubu by Alfred Jarry". However, Hořínek adds, "*despite such an international family tree, the play is unmistakably local. […] This story with these characters could happen only right now, right here, in our specific and complicated pettiness*". The fact that *The Blunder* has never been staged abroad is telling as there really was something very special and local about the play. How is it possible that other absurdist plays of "regional" (middle-European) playwrights such as Václav Havel or Slawomir Mrożek have been very successful not only in their respective homelands?

The problem consists neither in the story presenting a kind of a "show trial" with an innocent defendant, nor in the subject of auto-censorship of our own acts and speeches. The trouble comes from a symbol which is – paradoxically – not easy to translate into any other language, a symbol representing a vulgar indication. At the very beginning of the play, a figure of a rhombus with a segment of a line in the centre is drawn on the blackboard by a school headmaster[33]. This symbol represents the female sex and it is understood – in the region of the Central Europe – as a vulgar sign, a kind of "f-word". How to deal with a locally well-known symbol which does not seem to be understood in other cultures?[34]

In the reviews, we can read lines about "*an ancient sign of rhombus*" dating back supposedly to old runic letters but spectators of the 1969/1970's Czechoslovak productions could also read about "middle-European" locality of the symbol in the programs of the stage productions. Soon the theatre companies – directors, dramaturges and actors – became completely aware of the specificity of the sign. However, when Milan Kundera would later on comment on the reasons why he had never let the play be staged abroad, he would slightly change his attitude and perspective on time. In the last 30-40 years, Kundera regularly declares that he "*thought that the symbol is known worldwide. But then I realised that it says nothing to the French people and that this dirty sign is understood maybe only by the Czechs*". Kundera tries – once again – to persuade his readers that the progression of events was a bit different than what is revealed and attested in the archives. It is as if he was surprised by the fact which he definitely should have known earlier.

For a long period of time – almost four decades – *The Blunder* remained unstaged. As late as 2008, the director of the Czech literary and theatre agency DILIA Jiří Srstka (as a playwright's agent who was in personal contact with the author), persuaded Kundera that the play should be given a chance to be staged. Kundera did agree, under one condition: the production had to be directed by Kundera's friend and colleague with whom he worked in the 1960s Ladislav Smoček (*1932), a theatre director and playwright himself with a great sense for absurdity and the

[33] The symbol is written/drawn by a school headmaster, just as a simple joke; later on, he even adds his name to the symbol and would like to enjoy watching what is going to happen. But everything breaks bad and – at the end – the one who has started off as a "joker", becomes a victim of his own joke, a helpless observer of cruel games and events played all around him and with him as well.

[34] In my humble opinion as a translator and theatre scholar, I would suggest a possible solution: to substitute a purely visual symbol by a partly readable four letter English word (beginning with F). Surely, it is not the same, but it would serve well for the purposes of the play.

nonsensical[35]. Kundera made some slight alterations to the text but the play did not change a lot. What had changed though, was the political situation and therefore the context the play has entered and encountered. In 2008, an atmosphere of growing disillusion with the development of the society after 1989 was almost tangible – and the new socio-political context definitely helped for a concrete reception of Kundera's play.

At the same time, Kundera's *The Blunder* joined a wave of revival of works by the older generation of Czech playwrights. The Czech audience had re-discovered once famous and popular authors who have been silent for a long time: new plays such as Milan Uhde's *Miracle at the Black House* (written 2002, staged 2007) and Václav Havel's *The Leaving* (written 2006, published 2007, staged 2008) have become – together with Kundera's theatre comeback – top events of the seasons[36]. The old generation of Czech playwrights has shown its artistic vitality and proved that it understands the contemporary world. The legendary Czech "drama school" of the 1960s (of what we like to call the "golden sixties") have touched the hearts of spectators in the 21st century.

In Kundera's "*absurd grotesque about power and sex*" there was definitely less politics and more of "*common bollocks*", as critics pointed out in 2008. Kundera's anti-Ubu came back and struck once again. On top of that, in 2019, Kundera did allow another Czech production of a nearly forgotten play in a regional theatre in Hradec Králové – directed by enfant terrible of Czech theatre Vladimír Morávek. The playwright has come to the decision that he has nothing to be ashamed of, that *The Blunder* is not such a bad play and it could become an integral part of Czech drama patrimony.

Who is the Master here?

Maybe it is a sign of the age but Milan Kundera has (perhaps in celebration of his 90th anniversary?) decided to be more open to his (ex-first) homeland and he donated his personal library to the Moravian library in his beloved Brno. Czech readers and researchers should be able, in the near future, to gain easy access to many of Kundera's books gathered from all over the world. A nice gesture? Or a kind of reconciliation? Who knows?

However, in the catalogue of the exhibition devoted to Kundera's work[37], entitled "*Kundera (not lost) in translations*", there could be found, once again, only one theatre play. *Jacques and his Master* has been for a long time the only play Milan Kundera considered worth labelling as: "a play by Milan Kundera".

The story of the only official Kundera's play included in the Gallimard's *La*

[35] Smoček is the author of great plays such as *Dr. Burke's Strange Afternoon* (1966; *Podivuhodné odpoledne dr. Zvonka Burkeho*; the play has been translated in 14 languages!) and the one-act plays *Pique-nique* (1965; Piknik) and *The Maze* (1966; *Bludiště*). He was also a co-founder of *Činoherní club* theatre (est. 1965), one of the most inspiring Czech drama theatres in the last 50 years.

[36] Perhaps the new play by Pavel Kohout, *Éros*, could also be added to the list of these playwrights' comeback at the end of the first decade of the 21st century.

[37] Exhibition and book organised and published by the Moravian Library in 2019.

Pleïade edition is no less interesting than the stories of the two previous plays. If *The Blunder* could be described as a "drama variation" of a novel *The Joke*, this play, *Jacques and his Master*, plays with the novel by Kundera's favourite writer. A "drama variation" on Denis Diderot's novel *Jacques, the Fatalist* could be, in some way, seen as a conventional approach of one playwright (or dramaturge) to the classic literary work. However, as usually in the case of Kundera there is more than meets the eye.

The play was written in Czech (most probably in 1971)[38] and staged for the first time in the regional theatre Činoherní studio in Ústí na Labem in December 1975. Just a reminder: 1975 is the year of Kundera's emigration. The play has been staged as an adaptation of Diderot's novel entitled *Jacques, the Fatalist* and it was presented as the work of theatre and film director Evald Schorm who covered Kundera as the author of the adaptation in order for the play to escape the communist censorship.

However, the play has been scheduled (but not staged) previously in the programme of the Prague's Theatre at the Balustrades – bearing the name of its real author. On top of that, the play was to be staged in Zagreb, Yugoslavia as well (the production did not appear before 1980), once again with Milan Kundera listed as its author in the programme. These "details" have undoubtedly passed unnoticed by the official surveillance and communist censors, so that the young, thirty years old, director Ivan Rajmont (1945–2015) could create a stage production which became famous and has remained in the repertoire of the theatre until 1989 – and only a few insiders had any idea about the real identity of the playwright. The life of the first and almost the only Czech production of the play before 1989[39] was nearly independent of the playwright living in France.

After 1989, this very production got its second (and even third) life: since 1993 *Jacques and his Master* (with the same cast and in the same stage version) has been presented as a production of a private theatre (Theatre without the Balustrades) established and owned by one of the actors of the original cast. An almost underground, unofficial production has turned into a theatre business but – to be honest – it has succeeded in keeping (at least partly) its atmosphere and free spirit. The actors in the supporting roles have been changing unlike two main characters performed by the original cast: Jiří Bartoška (Jacques) and Karel Heřmánek (Master). The production ran – with several short breaks – from 1975 until 2014. Just imagine: the two main characters began performing their roles when they were 28 years old guys and completed the run of the production as 67 years old men!

---

[38] Kundera knows well that he wrote his play in Czech but this does not prevent him to ignore the following misleading question of writer and editor Jordan Elgrably without making an attempt to correct his interviewer (in the interview taken in 1987) – J.E.: "*You have written a play in French*, Jacques et son maître, *a homage to Denis Diderot, as well as several essays. When did you begin to feel comfortable using the language?*" / M.K.: "*Oh, in the last three or four years. When writing an article, I now write directly in French…*" Well, once again: just a small modification of reality which suits Kundera's goals and intentions.

[39] The play – always presented as authored by Evald Schorm – was staged again shortly before the Velvet Revolution, in April 1989, in a regional theatre in Ostrava.

For Kundera, his own intermedial variation on Diderot's theme represents a playful complement of his search for a theory of the novel. The play is not only a contemplation about life and fate; Kundera deals with possibilities of narration as well. The dialogues between Jacques and his Master are – in a certain way – a stage version of the theory of drama. It is as if Kundera drew on his experience as a scholar giving lectures on theory of literature and workshops on scriptwriting. Anyway, Milan Kundera managed to put theories of dramatic narration into practice[40].

On top of that, *Jacques and his Master* is a well written play: conventional in its form but inventive in terms of its ideas. The play represents a kind of slapstick comedy where physical actions and ass-kicking are replaced by words and dialogues. Jacques and his Master are two clowns, somehow related to the absurdity and existential fatality of Beckett's waiting vagabonds. The motto of Kundera's couple could be a simple variation of famous ancient *Dum spiro spero*: while I narrate, I live[41].

Kundera's variation on Diderot is occasionally staged all around the world. The playwright-novelist prefers "poor theatre companies", he does not have confidence in private professional companies. To focus on Czech theatre productions – more than 20 theatres in the Czech Republic have included the play in their repertoire since 1990. The 1990s could be definitely considered as a period of a real boom of Kundera – the playwright on the Czech stages – in the same vein as other previously prohibited authors and playwrights – but only 4 new productions of the play since 2010 are registered in the reliable database of the Czech Arts and Theatre institute.

Jacques and his Master soon found its way to the Slovak stages as well: the first Slovak production dated back to 1983. One decade later, in 1996, the Czech radio recorded a broadcast version of the play with Czech-Slovak cast: popular Slovak actors Julius Satinský (Jacques) and Milan Lasica (Master) speaking Slovak and the rest of the cast performing in Czech. This bi-lingual radio adaptation perfectly proves the comical potential of Kundera's play: the scenes of duo of excellent actors (comédiens) in which mainly Slovak is spoken are great examples of what good actors can do with Kundera's dramatic text. Lasica[42] and Satinský are far from

[40] During his long career, Milan Kundera has also written a couple of inspiring forewords and commentaries to the editions of the plays of other playwrights. Kundera has commented, among others, bothon Jean-Paul Sartre's plays translated into Czech (1967) and Václav Havel's plays (*Audience, Vernisage, Pétition*) translated into French (1980).

[41] The ending of the play shows an incontestable affinity with Beckett's *Waiting for Godo*t: "Jacques: All right, then, I want you to lead me... forward… / Master: (*Looking around, highly embarrassed*) Very well, but where is forward? / Jacques: Let me tell you a great secret. One of mankind's oldest tricks. Forward is anywhere. / Master: (*Turning his head round in a circle*) Anywhere? / Jacques (*Making a large circle with one arm*) Anywhere you look, it's all forward! / Master: (*Without enthusiasm*) Why, that's splendid, Jacques! That's splendid? (*He turns around slowly in place*) / Jacques: (*Melancholy*) Yes sir. I find it quite wonderful myself. / Master: (*…sadly*) Well then, Jacques, forward!" (Kundera 1985: 89) At the end of Ivan Rajmont's stage production, the actors stood still, precisely as Beckett's final stage direction requires: "*They do not move*."

[42] On top of that, Milan Lasica has produced an excellent translation of Kundera's play into Slovak.

devoted to every Kundera's word but their detached view helps a lot to express the meaning of the play. It is simple: actors could be, not only in this case, a bit cleverer than a play. And a playwright.

Theatre or novel!

And here we touch on, once again and for the last time, a substantial essence of Kundera's attitude to playwriting. Kundera requires from drama the same as from the novel: total context, absolute subordination to author's intentions. However, drama and theatre are not the same as a novel or a short story. Drama escapes the absolute control of its author. It is well known that for more than a century, the playwright is no longer the unique master of the show; the director stole some of his privileges. But Kundera wants to be different even though he has claimed, as we have seen, in the beginning of his playwriting career that "*the play is always a bit cleverer than the playwright*". To be a playwright in modern theatre means to become a part of a team. To join a collective work. On the contrary, to be a novelist is a solitary job. Choose what you want![43]

Theatre has shown to Milan Kundera that if he wants to exercise control over all his literary work, he has to renounce theatre practice which is a pity because he would be a great playwright. If he would like to…

After all, I have to confess that I have written a study about Milan Kundera who does not exist. That is, according to his opinion. In my opinion, Milan Kundera is (and always was) an inspirational playwright. In my opinion, Milan Kundera is one of the greatest performers of contemporary art as well: he has built himself as a living monument, as an exemplary model of himself. Milan Kundera denied himself in order to create Milan Kundera. And theatre helped him a lot in the process of his self-creation.

Milan Kundera is a great player. The pretentious one. One of the greatest.

His translation has been used for all the Slovak productions.

[43] As we know, Kundera has made his choice. On the other hand, the theatrical can be found, in a certain way, repeatedly in his novels as well: the structure of *The Farewell Waltz* is close to the form of vaudeville; one of the main characters in *The Festival of Insignificance* is a (wannabe) actor, with the meaningful nickname Caliban; to "act" and to "pretend" becomes a crucial topic of Kundera's last novel (which includes many allusions to the marionette theatre).

Bibliography

Brand (1988): Brand, Glen. Milan Kundera. An Annotated Bibliography. New York/London.

Biron (1979): Biron, Norman. Entretien avec Milan Kundera. – Liberté. Vol. 21, N° 1, 19-33.

Boyer-Weinmann (2009): Boyer-Weinmann, Martine. Lire Milan Kundera. Paris.

Brierre (2019): Brierre, Jean-Dominique. Milan Kundera, une vie d'écrivain. Écriture.

Burian (1973): Burian, Jarka M. Post-War Drama in Czechoslovakia. Educational Theatre Journal. N° 3, 299-317.

Chemin (2019): Chemin, Ariane. Kundera, le roman d'une vie (une série en six épisodes). – Le Monde [online]. Published on 15th-21st December.

Cooke (1992): Cooke, Michael. Milan Kundera, cultural arrogance and sexual tyranny. – Critical Survey. Vol. 4, N° 1, 79-84.

Černý (1962): Černý, Jindřich. Majitelé klíčů v Národním divadle. – Lidová demokracie. N° 18, 5.

Day (2019): Day, Barbara. Trial by Theatre. Reports on Czech Drama. Praha: Karolinum.

Elgrably (1987): Elgrably, Jordan. Conversations With Milan Kundera. – Salmagundi. N° 73, 3-24.

Galmiche (2002): Galmiche, Xavier. Le rire jaune dans l'oeuvre de Milan Kundera. – Esprit. N° 1, 52-61.

Hala (2006): Hala, Katerina. Jean-Paul Sartre a Milan Kundera. Drama Majitelé klíčů. In: Fedrová, Stanislava [ed.]. Otázky českého kánonu. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 485-492.

Hořínek (1969): Hořínek, Zdeněk. Dvojí způsob šoku. – Divadlo. N° 3, 1-4.

Jungmannová (2017): Jungmannová, Lenka. Diderot miloval mystifikace, a co Milan Kundera? – Česká literatura. N° 2, 235-256.

Krejča (1962): Krejča, Otomar. Režijní poznámka. In: Kundera, Milan. Majitelé klíčů. Praha: Orbis, 1-12.

Krupa (2002): Krupa, Hilary. The Actualization of Time and the Concept of Space in the Breaking of the Illusion. In: Milan Kundera's Play, Jacques and His Master. In: Otázky divadla a filmu. Sborník prací filozofické fakulty Masarykovy univerzity. Brno: Masarykova univerzita, 81-92.

Kundera (1985): Kundera, Milan. Jacques and His Master. Translated by Michael Henry Heim. New York: Harper & Row.

Kundera (1992): Kundera, Milan. Jakub a jeho pán. Brno: Atlantis.

Kundera (1961): Kundera, Milan. Majitelé klíčů. Divadlo. N° 9.

Kundera (1962): Kundera, Milan. Majitelé klíčů. Praha.

Kundera (1964): Kundera, Milan. Majitelé klíčů. Praha: Československý spisovatel.

Kundera (2006): Kundera, Milan. Nechovejte se tu jako doma, příteli. Brno: Atlantis.

Kundera (1969): Kundera, Milan. Ptákovina. Divadlo. N° 1.

Kundera (2017): Kundera, Milan. *Oeuvre*. Paris: Gallimard.

Kundera (2015): Kundera, Milan. *Ptákovina*. Brno: Atlantis.

Meyer (2015): Meyer, Holt. Dlouhé loučení Milana Kundery s Julkem Fučíkem a odpovědnost žánru První verze Umění románu a druhá verze Posledního máje. – Slovo a smysl. N° 23, 36-65.

Mravcová (1993): Mravcová, Marie. Kunderova "Variace na Diderota". – Česká literatura. N° 2, 153-172.

Novák (2020): Novák, Jan. Kundera: Český život a doba. Praha: Argo/Paseka.

Petras (2012): Petras, Martin. Tři období recepce díla Milana Kundery ve Francii. In: Fořt, Bohumil, Kudrnáč, Jiří, Kyloušek, Petr [ed.]. Milan Kundera, aneb Co zmůže literatura? Soubor statí o díle Milana Kundery. Brno: HOST 2012, 170-194.

Pierce (2009): Pierce, Gillian B. Theme and Variation: Milan Kundera, Denis Diderot, and the Art of the Novel. – The Comparatist. Vol. 33, 132-155.

Porter (1981): Porter, Robert C. Milan Kundera – A Voice of Central Europe. Aarhus: Aarkona Publ.

Rabkin (1985): Rabkin, Gerald. Milan and His Master. Performing Arts Journal. Vol. 9, N° 1, 17-24.

Riggan (1988): Riggan, William. The 1988 Neustadt International Prize for Literature: Jurors and Candidates. – World Literature Today. N° 1, 66-78.

Rizek (2001): Rizek, Martin. Comment devient-on Kundera? Paris.

Rubeš (2011): Rubeš, Jan. Translation as condition and theme in Milan Kundera's novels. In: BAER, Brian James [ed.]. Contexts, Subtexts and Pretexts: Literary Translation in Eastern Europe and Russia. Kent State University, 317-322.

Sartre (1973): Sartre, Jean-Paul. Un théâtre des situations. Paris: Gallimard.

Suchomelová (2018): Suchomelová, Lenka. Recepce Milana Kundery v českém a francouzském kulturním prostředí [The Reception of Milan Kundera in Czech and French Cultural World]. Thesis. Prague: Charles University.

Šimečka (2008): Šimečka, Martin. The Owner of the Key. – Respekt. 13.10.2008. [ONLINE] // https://www.respekt.cz/respekt-in-english/the-owner-of-the-key

Vodičková (2019): Vodičková, Marie, Balaštík, Miroslav. Člověk visící ve vzduchu. [interview with Věra Kunderová]. //http://www.h7o.cz/clovek-visici-ve-vzduchu

Vostrý (1962): Vostrý, Jaroslav. Potíže s klíči. – Literární noviny. N° 22, 4.

West (2009): West, Tim. Destiny as Alibi: Milan Kundera, Václav Havel and the 'Czech Question' after 1968. The Slavonic and East European Review. Vol. 87. N° 3, 401-428.

ВЕЛИКИЯТ КУНДЕРА
(ТЕАТЪРЪТ В ЖИВОТА И ТВОРЧЕСТВОТО НА ЕДИН РОМАНИСТ)

Петър Христов
Карловия университет, Прага

Резюме: На пръсти се броят световноизвестните писатели, смятани за „свои“ в две различни култури. Към автори като Самюел Бекет или Владимир Набоков може да се добави и името на Милан Кундера (р. 1929). Чех(ословашки) романист, емигрирал във Франция или френски писател, роден в Чехословакия? Човек би казал, че е и двете определения са едновременно верни и неверни.
Като чешки театрален историк бих добавил, че той е не само романист, но и е оказал влияние върху света на театъра и драматургията. А и животът му е изпълнен с театрални събития и действия. Кундера и до днес играе важна роля за интерпретирането на чехо(словашката) история и наследството на социализма.
Чешките читатели и театрални дейци знаят, че през дългия си творчески живот Кундера е написал три пиеси. От друга страна, когато френският читател прелисти двата тома „събрани съчинения“, издадени от „Галимар“ в престижната поредица „Плеяда“, ще намери само една пиеса – „Жак фаталистът и неговият господар“. Нито следа (или може би само следа!) от „Собствениците на ключове“ или „Грешката“, макар „Собствениците на ключове“ да е преведена на френски в началото на 60-те г. на XX в. и дори да е поставена във Франция през 1969 г., да не говорим за огромния ѝ успех на чешките театрални сцени през същото десетилетие.
Да се говори за произведението на Кундера е нелека задача – то ти говори като на читател, а същевременно авторът те насочва и ти обяснява как да го четеш. Кундера обаче повтаря ли, повтаря (нека все пак обобщим), че неговото произведение е чисто и просто негово произведение. Нека спрем поглед върху драматическите му произведения и да се запитаме какво е театърът за един от най-превежданите и четени романисти? Как се приемат пиесите му в двете му родини? И защо, за бога, пиесата му „Грешката“ (1969), смятана от самия автор през 1990 г. за „несценична“, се завръща на сцената през 2008 г. и все още се играе на чешка сцена през сезона 2020–2021?

Ключови думи: театър, чешки театър, драматурзи, френска литература, Милан Кундера, превод, междукултурен подход

THE ACTOR BETWEEN THE "SELF" AND THE "OTHER". A MODEL OF TRANSFORMATIONS IN PERFORMANCE

Nikolay Iordanov[1]
Institute of Art Studies, Bulgarian Academy of Sciences

Abstract: The text proposes an abstract model for types of transformations of the actor's self. This model is presented geometrically with schemes of rotations. There are movements both to a circuit where the actor's self seeks to acquire and even overlap with some other's identity – with the one of a *dramatis personae* or reaching other levels of reality of his/her own "I", and in the opposite trajectory where the rotation shows how his/her personality is gradually taken away and the actor becomes a pure art figure (Kunstfigur) on the stage. The schemes are displayed through emblematic theatrical figures and stage approaches.

Keywords: actor's presence, actor's transformations

Actor's onstage presence, in spite of aesthetics and stylistics, is always a kind of transformation. There are concrete stage methodologies and techniques for actor's work – they provide the algorithms for actor's professional training or for their stagecraft. Although today it is difficult to find "pure" aesthetics in acting, the systematic twentieth-century stage approaches (Konstantin Stanislavski, Bertolt Brecht, Jerzy Grotowski, etc.) still remain not just as a historical heritage, but also as current pedagogical practices and basic strategies for the actors.

There are also abstract theoretical models that aim to define acting. The earliest theorist of this kind is Denis Diderot, who made a distinction between the actor playing with real emotions and the actor who lacks emotions displaying only the illusion of feelings (Diderot 1830), Diderot being in favour of the latter approach to the role.

After Diderot, many attempts were made at proposing theoretical models to systematise the types of acting with such simplicity and clarity. One of the most remarkable in this regard is *The actor's presence. Three phenomenal modes* by the American theorist and playwright Bert O. States. It is based on the scheme of communication in the theatre hall between stage and audience: the actor (I) speaks to the audience (You) about the character (he/she/it). From this scheme States derives three models of acting: self-expressive, collaborative or referential mode (States 1983).

---

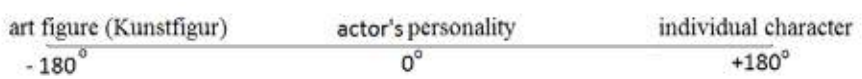
[1] *DSc Nikolay Iordanov is a Professor; a senior research fellow at the Institute of Art Studies, Bulgarian Academy of Sciences, and a part-time lecturer at the National Academy of Theatre and Film Arts (NATFA). His publications include three monographs, co-authorships of Encyclopaedia of Bulgarian Theatre and History of Bulgarian Theatre, vol. 4, as well as many studies and articles on the theory and practice of theatre. He is director of the Via Fest Foundation, organiser and curator of Varna Summer International Theatre Festival and of the platform World Theatre in Sofia. Member of the editorial boards of Homo Ludens magazine and the Yearbook of the NATFA.*

E-mail: n.iordanov@viafest.org

Another American theorist, Michael Kirby, broadened the range of the types of stage presences by including happenings and other forms of performance art. In these forms the very term "actor" is replaced by the notion of "performer", because it is not just a matter of transformation to another identity on the stage – it is rather a transformation depriving the player of their personality in the name of the performance itself, in favour of the "pure" performative act. Kirby outlines these possible functions of the *homo ludens* onstage by drawing a line whose endpoints are "not-acting" and "acting". In this linear model Kirby distinguishes several possible positions between the edges of this axis: stage actions outside the matrices of pretended or represented character, situation, place and time; presences onstage assumed as acting; as well as distinction between simple and complex play depending on the elements incorporated into the "pretence" (Kirby 1983). While admiring such precise theoretical models like Kirby's that aim to include all kinds of stage presences, one will inevitably note that the more types of acting they want to classify, the more complicated they become.

I believe that if we put the actor's self, his or her personality, in the very centre of an abstract model, this will allow us to grasp the logic of the many options for the actor's onstage transformations. Thus, we can also put the existing stage approaches bequeathed to us by the great reformers of theatre in a common logical scheme.

I accept the full embodiment of the character (à la Stanislavski, à la Strasberg), on the one hand, and the transmutation of the actor into a figure of art free of all imitation of life stereotypes (à la Gordon Craig's *Übermarionette*), on the other, as endpoints of the actor's transformations. Let us recall that Stanislavski and Craig are the pioneers of the modern theatre and their genius insights, both intuitive and conscious, set the basic directions for the actor›s strategies. At the centre of this hypothetical horizontal axis, I place the actor's personality. This circuit, presented as a line, would look like this:



Scheme 1.

But I prefer to imagine coordinate systems in which the actor's transformations take place, rather than just linear schemes. In this logic there are at least two coordinate systems in which we can think of the possible rotations of the actor's self (that is why there are degrees in this scheme). In fact, the idea of rotation as a preferred movement occurred to me from the origin of the word *role* in many languages. According to etymologists, it entered English in the "*early 17th century from French rôle, from obsolete French roule 'roll', referring originally to the roll of paper on which the actor's part was written*"[2].

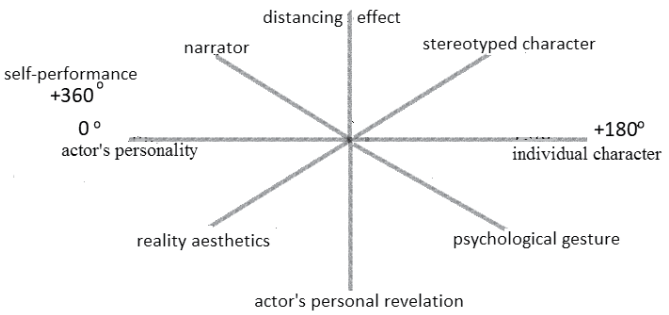
[2] Oxford dictionary: https://www.lexico.com/en/definition/role

The alternations in actor's personality leading to a complete transformation in a character would outline the first possible trajectory of rotation in a clockwise direction. If we could imagine this rotational motion in a coordinate system, we could guess the basic types of the actor's presence on the stage, which we know from the history of modern theatre as well as from the contemporary practices. Such kind of rotational movement shows a possible cycle of transformations of the actor's "I" based on the principles of theatricality, simulation, verisimilitude and authenticity.

We could also imagine a reverse rotation (as far as I remember in geometry the rotation counterclockwise is the straight rotation and the clockwise rotation is the reverse rotation but this does not matter in our case). The important thing is to highlight that there are movements both to a circuit where the actor's self seeks to acquire and even overlap with some other's identity – with the one of a *dramatis personae* or reaching other levels of reality of his/her own "I", and in the opposite trajectory where the rotation shows how his/her personality is gradually taken away and the actor becomes a pure art figure (*Kunstfigur*) onstage.

The other important thing is to imagine the rotations not only as revolutions to ±180° but as full turnovers to ±360°. We shall try to mark the basic positions on the move of these transformations – and we shall do this in steps of 45° of augmentation although fully aware that in reality there are hundreds of nuances between the mentioned fixed positions in the proposed schemes below.

So, the first coordinate system in which we shall place types of actor's presence shows how the other identity of a *dramatis personae* takes over the actor's self. The culmination in this turn is the ideal of Stanislavski for full embodiment of a character but there is a subsequent motion, which surpasses the idea of embodiment. It implies a peculiar return to the individuality of the actor but on a different level of existence in the theatre space.

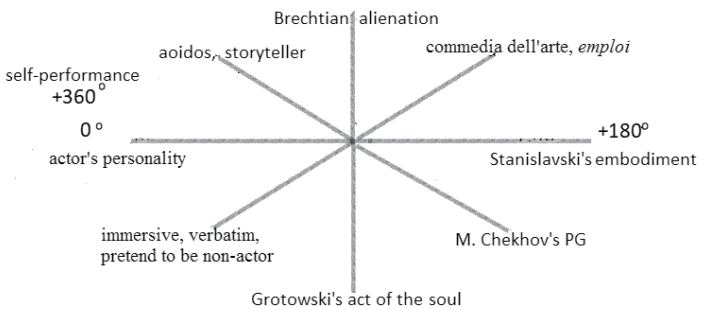


2. Rotation 1 A.

As we see from Scheme 2 the phases of transformation pass through several basic positions: 45° – the actor as a narrator – from ancient aoidos to contemporary storyteller; 90° – the actor as presenting but also commenting the interpreted

personage; 135° – the actor as a stereotyped character such as the personages in farce, burlesque, commedia dell'arte and other genres; as well as the *emploi* of the actor by which he/she proceeds to the particular individual character; 180° – the actor reaches the full embodiment of the character; 225° – subsequently upgrades the character's image through the actor's fantasy closely to the Michael Chekhov's term "psychological gesture", 270° – the actor travels to his hidden self and executes the ritual of existential revelation (Grotowski calls this act "self-penetration"); psychoanalytically this means revealing the subconscious "it" of the actor, but also the collective unconscious "we"; 315° – the actor pretends to be a non-actor as it happens in verbatim theatre, in immersive theatre and other forms which Carol Martin names "theatre of the real" (Martin 2013); 360° – a final return to the actor's self but as an artistic objective in itself – we could see this in the autobiographical theatre, in all forms of the so-called self-performance; here the boundary between actor and non-actor practically disappears.

The same abstract scheme could be easily displayed through emblematic theatrical figures and stage approaches:



Scheme 3. Rotation 1 B.

In this coordinate system the rotation centre is located between the actor's self and the ultimate goal of Stanislavski's system, and between Brecht's *Verfremdungseffekt* and Grotowski's act of personal revelation. The quadrants outline basic types of theatre and types of acting: 1. (0° to 90°) epic theatre; 2. (90° to 180°) enhanced theatrical presentation, theatre-in-theatre principle, theatre of improvisation, stage stereotypes; 3. (180° to 270°) deep psychological theatre and acting; 4. (270° to 360°) non-representational (but still) acting. And the axes of this coordinate system mark important distinctions. Thus, the vertical axis actually divides dramatic from postdramatic theatre [if we use the concept of H. T. Lehmann (Lehmann 2006)] or maybe it is better to use the term nondramatic [considering the reflections of Marvin Carlson over the notion of postdramatic (Carlson 2015)]. The horizontal axis in turn divides social from existential dimensions of the actor's art.

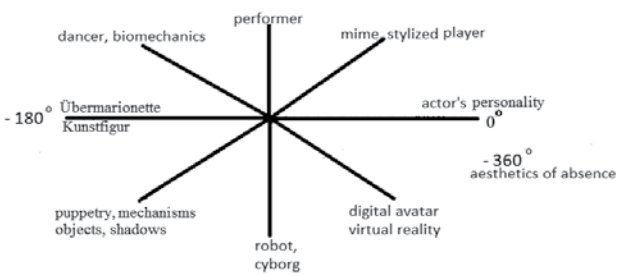
An important advantage of such a coordinate system is that it outlines the different levels of "reality" and "fiction" in the onstage transformations that we call

acting – from the act of narration to the theatre of the real, the so-called reality aesthetics in theatre. The last should be distinguished from the theatre producing onstage simulations of reality – the realism, as well as from the pure performative act; examples of reality aesthetics on the stage are some of the productions of Ivo van Hove, Christoph Marthaler, Romeo Castellucci and others.

It is the limit that we can think of the concept of *acting* after which it starts to be replaced by the term *performing* necessitates the need to imagine a reverse rotation in counterclockwise direction. It derives again from the starting position "actor's self" but the revolution shows in this case how actor's personality is taken more and more away. Gradually the actor transforms to a pure performer, after that to an art figure, and even further to some substitute of the live performer and finally to his/her complete absence.

In this kind of counterclockwise rotation the horizontal axis is drawn following the relocations from actor's personality to the ideal of Gordon Craig – the transformation of an actor in an *Übermarionette* ("Superpuppet"). Accordingly, the vertical axis of this second coordinate system is built around the agents of the performative act – the final positions of this axis are fixed through the figures of the pure performer at one end and of his/her non-human substitute at the other end, the robot and the cyborg. Therefore, the centre of this rotation lies between the actor's human nature and his/her conversion into a work of art, in an art figure (*Kunstfigur*), but also between the pure performative act and the non-human agent of action. In the scheme below we can see the phases of withdrawal from the actor's personality and from the human nature:

In order to preserve the logical connection with the first coordinate system this rotation is presented with negative degrees.



Scheme 4. Rotation 2.

The basic positions showing the phases of transformation in this rotation are as follows: –45° is the position where the actor is rather a stylised image or only an onstage figurant; at this point the actor's self is suppressed in the name of achieving a more abstract agent of action instead of imitation of life; –90° is the ideal for a pure performer who merges with the performative act in itself; again, it is an intense onstage presence but this is no longer the role-playing actor but a pure actionist and executant of action; such a shining example is Marina Abramović's art; –135° passes

the line of pure human movement on the stage, traced by the big names of modern and contemporary dance, but also by Meyerhold's biomechanics as well as by many other experimenters seeing in movement and physical expression the ultimate theatre act; –180° is the endpoint of this horizontal axis on which lays Gordon Craig's ideal for the actor trained and converted into an art figure, an *Übermarionette*; we can say that this ideal was largely achieved later in the dance theatre of Pina Bausch, in the surrealistic images of personages in Robert Wilson's productions, as well as in other appropriate examples of this kind of transformation; –225°: this is the point where the human body disappears from the visible part of the stage in order to move puppets, objects, mechanisms and shadows, which become themselves the agents of action; –270° is the state when the human presence becomes quite indirect, it is detected only in the programming of robots and cyborgs that take the place of the actor on the stage (we can only guess how far the development of these technologies could go); –315°: here the material reality – both the stage and the performers – dissolves into the digital spaces of the new media; but anyway theatricality continues to exist in virtual reality through the digital avatar of the agent of action; –360°: at the endpoint of this full rotation actually we reach the state which Heiner Goebbels labelled "aesthetics of absence" (Goebbels 2015) when the performer literally disappears to be replaced by any performative installation or by some traces of anyone's past presence; Enrico Prampolini, one of the pillars of Italian futurism, dreamed of such a possibility, and further to the works of Goebbels himself (*Stifters Dinge* for example) we can find such an approach also in one of the latest productions of Rimini Protokoll *Nachlass: Pièces sans Personnes*, where the real people who are mentioned have already passed away and the visitors to their reconstructed living or working spaces could witness only photos, documents, or video messages from their lives.

As in the previous rotation, we could find here basic types of theatre in the quadrants of the outlined coordinate system: 1. (0° to –90°) the visual theatre where the personage is rather a stylised image; 2. (–90° to –180°) the physical theatre, the theatre of movement; 3. (–180° to –270°) the puppetry and object theatre, the theatre of shadows; 4. (–270° to –360°) the theatre, which takes place by means of the new media or exists entirely in their virtual spaces.

In this coordinate system the two axes also make important distinctions. It is obvious that the horizontal axis marks the borderline between the human and the non-human nature of the agents of action, as well as between the metaphysics of presence and the aesthetics of absence. While the vertical axis separates the performers as images, as eidoses in the theatre space (real or virtual) from the performers who are the source of energies that drive the human body or its substitutes onstage.

An advantage of this scheme of reverse rotation is that it combines and at the same time differentiates the many meanings of the concept of performance that relate to the theatrical context.

In fact, we have two complementary coordinate systems built in the same geometric plane. The connection between them is the personality of the actor, his- or her- self, as well as the very principle of transformation, which lies at the heart of what we call theatricality. But all manifestations of the theatre actants taken with

their similarities and differences, in their totality, form the essence of the notions *acting* and *performing*.

Of course, there are no clear positions and distinctions. Real onstage acts happen somewhere between the abstract positions in the proposed schemes. And there are many hybrid theatre forms and approaches. The figure of the clown for example could be placed in quadrant 3 in the clockwise rotation if the actor interprets the character in a clownish way, but also could be placed in quadrant 1 in the counterclockwise rotation if we have clownade as a pure entertainment as in the circus or as in a theatre-in-theatre principle. Or the status of the theatre mask – it also takes a hybrid position between the actor transformed into a work of art but it could be seen as a device in the puppet theatre as well.

We could discover likewise other functions of the *homo ludens* in the broad field that encompasses the concept of "theatre" – for example we could analyse the actor as a medium reaching the individual subconscious through role-playing in Jacob Moreno's psychodrama or as a medium at the crossroads of cultures in Peter Brook's theatre. These functions already require the construction of different coordinate systems. In order to combine all possible manifestations and functions of the actor we will need three-dimensional models because these different coordinate systems would be placed in other planes with other centres of rotations. But if we imagine them, they would form a sphere around a conceptual centre, which by tradition we generally call "actor". To label this sphere we could use the Eugenio Barba's metaphor of "dilated body" (Barba 1995) to get an idea of the aura that potentially carries each actor around.

Bibliography

Barba (1995): Barba, Eugenio. The dilated body. In: Eugenio Barba, Nicola Savarese. A Dictionary of Theatre Anthropology. The Secret Art of the Performer. Transl. by Richard Fowler, Routledge. London and New York, 1995, 54-63.

Carlson (2015): Carlson, Marvin. Postdramatic Theatre and Postdramatic Performance. Rev. Bras. Estud. Presenca, Porto Alegre, Sept./Dec., v. 5, n. 3, 577-595.

Diderot (1830): Diderot, Denis. Paradoxe sur le comédien. Paris, Sautelet.

Goebbels (2015): Goebbels, Heiner, Jane Collins, Nicole Gronemeyer. Aesthetics of absence. Routledge.

Kirby (1972): Kirby, Michael. On acting and not-acting. (1972) – The Drama Review: TDR, 16(1), 3-15.

Lehmann (2006): Lehmann, Hans-Thies. Postdramatic Theatre. Routledge.

Martin (2013): Martin, Carol. Theatre of the Real. Studies in International Performance. Palgrave Macmillan, London.

States (1983): States, Bert O. The actor's presence. Three phenomenal modes. – Theatre Journal, 35: 359-75.

АКТЬОРЪТ МЕЖДУ „АЗ“ И „ДРУГИЯ“. МОДЕЛ НА ТРАНСФОРМАЦИИ В ПРЕДСТАВЛЕНИЕТО

Николай Йорданов
Институт за изследване на изкуствата,
Българска академия на науките

Резюме: Присъствието на актьора на сцената, независимо от следваната естетика и стилистика, неотменно е мислимо като вид трансформация. Текстът предлага един възможен абстрактен модел за типовете трансформации на актьорския „аз“. Личността на актьора се поставя в центъра на две ротации както в посока на часовниковата стрелка, така и в обратна посока, за да се свържат в обща логическа връзка изпълнителските стратегии на сцената. Едното движение тръгва от актьорската индивидуалност и следва търсенето и припокриването с друга идентичност – тази на персонажа, но също и до достигането на други степени на реалност на актьорския „аз“. Ротацията, обратна на часовниковата стрелка, показва постепенното отнемане на индивидуалността на актьора, за да се превърне в стилизирана фигура на сцена (*Kunstfigur*). Превъплъщаването в персонажа (а ла Станиславски) и трансформацията на актьора в Свръхмарионетка (а ла Крейг) са двете крайни точки на хоризонталната ос в предлагания абстрактен модел. Той обаче очертава две хоризонтални оси, които конструират две координатни системи: първият вертикал се полага между Брехтовото отчуждаване от образа и акта на „саморазголване“ на актьора, за който настоява Гротовски; втората вертикална ос се строи върху опозицията между чистия пърформър на сцената и неговите нечовешки заместители (куклата, робота, компютърно генерираните образи). В резултат се получават две допълващи се координатни системи, представящи различните сценични трансформации на агентите на действието. Взети заедно, те формират представите ни за играещия човек на сцената.

Ключови думи: актьорско присъствие, трансформации на актьора

A PERSON'S ROLE AND PLACE IN KOTE MARJANISHVILI'S EXPRESSIONIST PERFORMANCES

Marina (Maka) Vasadze[1]
Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University

Abstract: In the 1920s the expressionistic movement covered many areas of art, but it found greatest popularity in German theatrical art. Expressionistic theatre is characterized by: expressing the ideas directly, abstract characters who are embodiments of social functions. In dramaturgy, a person has become an addition to the profession chosen by himself/herself.
Throughout his creative career Kote Marjanishvili, the famous Georgian theatre director, constantly searched for new theatrical forms and techniques. Therefore, it is not surprising that he not only staged works by expressionist playwrights first at the Rustaveli Theatre, and then at the Marjanishvili Theater, but he also used expressionist performance techniques and scenographic approaches in combination with traditional Georgian theatre art. Marjanishvili staged plays of different genres or forms. Most importantly, he was never content with his achievements. He was a director in constant search. Marjanishvili was the first who used cinematic techniques in Georgian theater.

Keywords: theatre, dramaturgy, Georgia, director, form, person, scenography

By the 1920s, the expressionist movement had embraced many areas of art, but it was most popular in German theatre. Expressionist theatre is characterized by: direct expression of ideas, abstract characters who are embodiments of social functions. In drama, a person has become an appendage of a profession chosen by himself/herself. A large place in the work of expressionists was given to the unconscious, the loss of a person's inner integrity, the split personality. The features of expressionist dramaturgy are similar to those of intellectual dramaturgy. A certain thesis, an idea is given, and the action unfolds around it; there are no individual characters. For the German expressionists, theatre was a kind of "spiritual brotherhood", in which the audience was also involved. Thus, they tried to confront the theatre against discord and hostility existing in the society.

The history of modern Georgian theatre begins on November 25, 1922 with the premiere of Lope de Vega's *The Sheep Well,* staged by Kote Marjanishvili. Throughout his creative activity, Kote Marjanishvili was constantly looking for new theatrical directing forms and methods. Therefore, it is not surprising that

[1] *Marina (Maka) Vasadze, PhD, is an Assoc. Prof., Art studies at Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University, head of publishing house Kentavri at the same University, Secretary of the International Association of Theatre Critics (AICT-IATC) Georgian section. Research fields: theatre history and theory, theatre Critic, author of several monographs, textbooks, auxiliary textbooks for students and more than 300 articles. Author of the books: 'Semiotic of Robert Sturua theatrical language' (2016), Co-author of the book: 'Theaters in Tbilisi during the Transition Economy, Analytics, Pragmatics, Statistics' (2014), Co-author of the textbooks: 'History of the world theatre, 2' (2018), 'History of the world theatre, 3' (2020).*

E-mail: vasaddzemaka@gmail.com; mvasadze@tafu.edu.ge

he not only staged the works of expressionist playwrights, first at the Rustaveli Theatre[2], and then at the Marjanishvili Theatre[3], but also applied expressionist performing techniques and scenographic approaches in combination with Georgian traditional theatrical art.

In the 1923–24 season, he, as the artistic director, invited Mikheil Koreli[4], Sandro (Alexander) Akhmeteli[5] as stage directors of the Rustaveli Theatre and began working with them on the plays of German expressionist playwrights: *The Mirror Man (Spiegelmensch,* 1920*)* by Franz Werfel, Kieger, 1920), *From Morning to Midnight (Von Morgens bis Mitternachts,* 1916), *Gas* by Georg Kaiser, *Masses Man (Masse Mensch*, 1921) by Ernst Toller. Later, Marjanishvili returned to expressionist drama. The director, who was expelled from the Rustaveli Theatre, on November 3, 1928 opened the second state theatre of Kutaisi-Batumi[6], which he founded together with his associates, with the play *Hoppla, We're Alive! (Hoppla, wir leben!)* by Ernst Toller (Ill.1,2,3).

Akaki Vasadze[7], in his book *Memories, Thoughts*, describes in detail the hard work of the Rustaveli Theatre on the repertoire of the 1923–24 season, as well as the rehearsal process of expressionist performances. During one of the rehearsals, Marjanishvili said to Akhmeteli (with whom he staged *The Mirror Man*): "Observe time through the eyes of an artist. Feel it with your heart and listen to its pulse [...] What a huge change compared to yesterday [...] The rhythm of life changes in the blink of an eye. Today you are in one situation, and suddenly you find yourself in a different situation. They call it dispatch style, but this was found out by Anton Chekhov. [...] I do not mean that all expressionists, namely Toller, Kaiser or Werfel, are Chekhov or Gorky, God forbid, no [...] but it is obvious that they are trying to convey the present with all its peculiarities in their plays. Do you see what an emphasized relationship, attitude, in a word, what a sharp image their heroes demand, in what a fast pace and rhythm they move, what artistic metaphors they dictate?!" (Vasadze 2010: 158-159).

I think that already in that period Marjanishvili, as a great thinker and creator, felt and analyzed the real, true consequences of the Russian revolution of 1917 and the Sovietization of Georgia in 1921. Among other things, perhaps that is why he turned to the dramaturgy of the expressionists, whose works reflect the confrontation between the man, the person and the masses, society, and at the same time, most importantly, exhibits an ambivalent attitude towards revolutionary transformations.

The main problem in Franz Werfel's plays is a person's inner split. Georg Kaiser is against industrialization. He wants to create a world in which a person will not be a slave, but a master. Ernst Toller, in his dramatic works, tries to direct the

---

[2] Shota Rustaveli State Drama Theatre.

[3] Kote Marjanishvili State Drama Theatre.

[4] Mikheil Koreli (1876–1949) – well-known Georgian director.

[5] Aleksandre (Sandro) Akhmeteli (1886–1937) – well-known Georgian director.

[6] Kote Marjanishvili State Drama Theatre.

[7] Akaki Vasadze (1899–1978) – well-known Georgian actor, Kote Marjanishvili's student.

1. *Gas* by Georg Kaiser, scenographer Kirill Zdanevich, 1923
2. *Spiegelmensch* by Franz Werfel, scenographer Irakli Gamrekeli, 1923

3. *Gas* by Georg Kaiser, costume design by Kirill Zdanevich, 1923

action in a way similar to the processes of human consciousness, where dream and reality are intertwined.

The performance of the works of expressionist playwrights at the Rustaveli Theatre triggered odium towards Marjanishvili and the younger generation of creators who were cursed as traitors and anathematized by part of the cultural community of Soviet Georgia at that time. Marjanishvili, in order to protect young creators and himself, had to publish a letter in which he expressed himself ambiguously: "We are not politicians. We are the builders of culture and, above all, national culture, its language, its national peculiarities and temperament. It is as if we are standing in our homeland without a political struggle, but there are times when this should be reconsidered, re-evaluated, a way should be found to bring new treasures into the art treasury of mankind. Otherwise, we are doomed to freezing, death, loss of many values due to passive resistance to the needs of life and, possibly, the fatal death of the national image in art." (Marjanishvili 1947: 88).

Georgian theatre studies consider the performances staged by Marjanishvili at the Rustaveli Theatre based on expressionist drama a "failure". However, I think

that this was not a "failure", but rather Marjanishvili's masterclass for directors, actors and scenographers. I would also like to note that Marjanishvili entrusted the setting of the plays by Werfel, Kaiser and Toller to the very young Kirill Zdanevich[8] and Irakli Gamrekeli[9]. The scenography of these performances created by the expressionist techniques (stairs, trapezia, spatial division of the stage, etc.) was later developed in the performances of his student Sandro Akhmeteli. Moreover, Marjanishvili not only educated many great directors and actors in Georgian theatre, but also discovered and connected to the theatre artists such as Kiril Zdanevich, Irakli Gamrekeli, Elene Akhvlediani[10], Petre Otskheli[11], Lado Gudiashvili[12] and others.

While working on the plays of Werfel, Kaiser and Toller, Marjanishvili tried to reach beyond the schematic character of these plays. They do not entail character development. Characters are, so to speak, megaphones through which ideas are expressed. Akaki Vasadze, Ushangi Chkheidze, Kukuri Pataridze[13] – all of them note in their memoirs that the work on these plays gave them a lot. Flexible body, refined plasticity, gestures, different manner of speech... In short, Marjanishvili, working on these plays, refined the technical (and not only) characteristics of the new generation. Marjanishvili tried to emphasize "strained" emotions, passions and expression. Due to the fact that he worked on several plays at the same time, he often could not attend the rehearsals of *Masses Man* (Mikheil Koreli was the co-director) but, finally, when he found the time to make corrections, he completely turned the original idea upside down, left nothing of it, one might say. He generalized the concreteness of Toller's play – it was of little importance to him where the action takes place, in Bavaria or anywhere else on earth, and he did not care whether the characters were Bavarians or representatives of any other country. The main thing for Marjanishvili was to stage the problem of the confrontation between an individual and the masses, so he made the masses (people) the main character.

"He had to cohere polar points – realist, expressionist, mechanic-rhetorical, conditional theatrical methods" (Gugushvili 1979: 296) – writes Eter Gugushvili.

Marjanishvili used the principle of editing when working with the text he made cuts, shortened or shifted the text, sometimes even added new text. He was a full-fledged author of a play (later this approach was to become one of the main features of postmodern theatre). At the same time, he worked a lot, with the actor, the artist and the composer. Marjanishvili used cinematic methods in Georgian theatre – editing, close-up, simultaneous action in different planes of the stage, etc. In 1928, he turned directly to the use of film projection in Toller's *Hoppla, We're*

---

[8] Kirill Zdanevich (1892–1967) – Georgian artist of Polish origin, futurist artist, book illustrator, theatrical designer.

[9] Irakli Gamrekeli (1894–1943) – one of the founders of Georgian theatrical painting (scenographer).

[10] Elene Akhvlediani (1901–1975) – Georgian painter, graphic artist, theatre and film artist.

[11] Petre Otskheli (1907–1937) – Georgian theatrical artist (scenographer).

[12] Lado Gudiashvili (1896–1980) – painter, graphic artist, theatre and film artist.

[13] Pataridze Kukuri (Ivane) (1900–1982) – Georgian theatre director.

Alive! Marjanishvili was criticized that he borrowed this technique from Piscator. However, this is a ridiculous accusation, since Toller himself included a movie interlude in his play.

In the memoirs of Ushangi Chkheidze[14] and Akaki Vasadze, one can read the general principles of Marjanishvili's work, the main features of Marjanishvili's theatrical language, what directorial techniques the great artist used when working on expressionist drama. For example, in crowd scenes he demanded action, shouts along with malleable expression, rhythmic movements, etc. Marjanishvili made actors to sculpt their characters, starting from read-through rehearsals to the mise-en-scène. For him, of greatest importance for the actor's performance was the combination of emotion, speech and physical action. According to Ushangi Chkheidze, in his creative practice Marjanishvili surpassed Konstantin Stanislavski's theoretical works about acting.

"The views expressed by Stanislavski in the last years of his life. [...] From these views, we understand the importance he attached to the physical actions of the actor. Marjanishvili was no longer alive at that time, otherwise he would have felt great joy as an artist, because the methods he applied in his work with the actors was justified by Stanislavski's conclusions." (Chkheidze 1949: 15-16).

Marjanishvili staged performances of various genres and forms throughout his directing career. Most importantly, he was never satisfied with his achievements; he was a director in constant search. For example, he staged Toller's plays in various theatrical forms. The form found in *Masses Man* was no longer used in *Hoppla, We're Alive!* Later, his student Sandro Akhmeteli developed mass-monumental theatrical forms or techniques in his performances. In *Hoppla, We're Alive!* Marjanishvili created portraits of person-characters, scrupulously worked on various scenes. Ushangi Chkheidze vividly describes the episode when revolutionary-minded prisoners are awaiting their execution. Marjanishvili made this scene very intimate and deep. The moment of smoking a cigarette, which Toller had alluded to, became a focal point. He effectively incorporated cigarette smoking among the actor-characters and turned it into a symbol of victory over death for those awaiting execution (Ill. 4, 5).

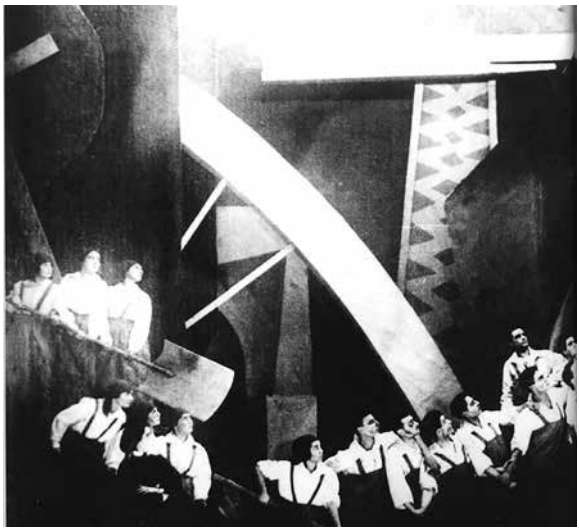
The term eclecticism was used to refer to a field of art that was considered "bad". An example is an excerpt from the article "Theatre Absurd": [...] "Epigonism. Dilettantism. Sitting between two chairs. Each play by Marjanishvili is eclectic sawdust: theatrical blackmail"[15]. It was written about Kote Marjanishvili in 1924, about a Georgian and not only Georgian theatre reformer. Paradoxically, the creators and authors of the magazine were in many ways his associates. I will repeat once again that Marjanishvili was much ahead of his time, therefore his contemporaries, even progressive thinkers, could not understand, could not perceive, could not appreciate the genius of Marjanishvili.

"What was the basis of Marjanishvili's performances?" These were, first of all,

---

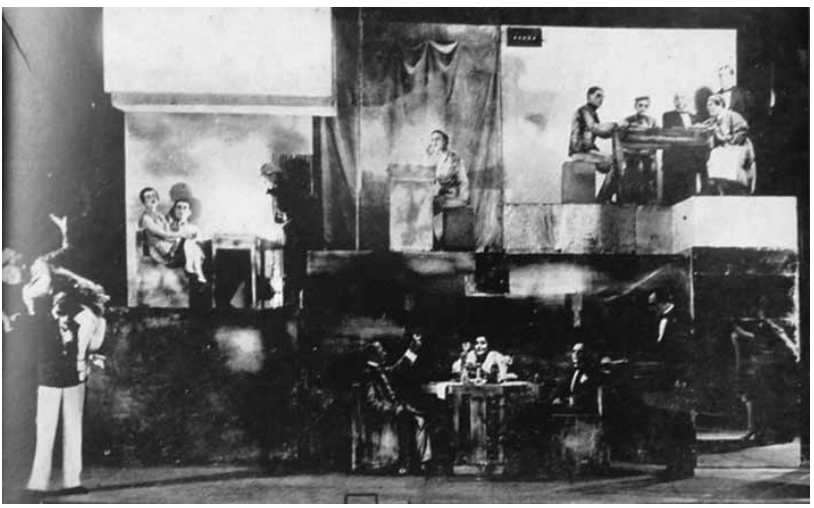
[14] Chkheidze, Ushangi (1898–1953) – a prominent Georgian actor, a student of Kote Marjanishvili.

[15] Theatre Absurd. (თეატრი აბსურდი). H2SO4. 1924, № 1, 46.



4. *Masse Mensch* by Ernst Toller, scenographer Kirill Zdanevich, 1924. Scene from the performance, directed by Kote Marjanishvili, co-director Mikhail Koreli

5. *Hoppla, We're Alive!* By Ernst Toller, scenographer David Kakakbadze, 1928. Scene from the performance, directed by Kote Marjanishvili
(All illustrations are kept in the museums of the Shota Rustaveli National Academic Theater and the Marjanishvili State Academic Theater. I thank these institutions for the opportunity to use the photographic material)



the basic principles of synthetic theatre: the use of all fields of art in performances, [...] a well-trained actor against this background, [...] emotional fullness, festive character, colorfulness, theatrical optimism, refinement of the mise-en-scène; often the inclusion of groups of sculptural character; the ultimate coordination of speech, gesture and movement, the wideness of the gesture, alteration of light and shade, the use of painting, music and lighting as elements organically included in the performance; the addition of comic elements to the tragedy, [...] maximum relief of the stage and abundance of music, presentation of the work in rich colors, but with a few strokes and minimum details." (Chkheidze 1949: 15-16).

In my opinion, this is the best example of modern theatre. Working in Ukraine, Russia or Georgia, Marjanishvili always looked for something new, constantly using various theatrical forms and techniques in staging classical or modern drama. One of the main motives of his work was the study of the role and purpose of a person in the world, which was reflected, among other things, in his expressionist performances.

Bibliography

Chkheidze (1949): Chkheidze, Ushangi. Kote Marjanishvili Director and Leader. (ჩხეიძე, უშანგი. კოტე მარჯანიშვილი რეჟისორი და ხელმძღვანელი). Tbilisi, pub. House Khelovneba (Art).

Gugushvili (1979): Gugushvili, Eteri. Kote Marjanishvili, Life in Art. (Котэ Марджанишвили, Жизнь в искусстве). Moscow, Art. 1979, 296. Available at http://teatr-lib.ru/Library/Gugushvili/mar/ (Accessed on 15 January 2021).

Marjanishvili (1947): Marjanishvili, Kote. Memoirs. (მარჯანიშვილი, კოტე. მემუარები). Tbilisi, publ. House Khelovneba (Art).

Vasadze (2010): Vasadze, Akaki. Memories, Thoughts. (ვასაძე, აკაკი. მოგონებები, ფიქრები). Tbilisi, publishing house Kentavri.

РОЛЯТА И МЯСТОТО НА ЛИЧНОСТТА В ЕКСПРЕСИОНИСТИЧНИТЕ ПРЕДСТАВЛЕНИЯ НА КОТЕ МАРДЖИНАШВИЛИ

Марина (Мака) Васадже
Грузински университет за театър и кино „Шота Руставели“

Резюме: През 20-те години на XX век експресионистичното движение се разпространява в много области на изкуството, но намира най-голямата си популярност в немския театър. Експресионистичният театър се характеризира с: директно изразяване на идеите и абстрактни персонажи, които са персонификации на социални функции. В драмата личността е превърната в допълнение към избраната от нея професия.
Известният грузински театрален режисьор Коте Марджинашвили през целия си творчески път непрекъснато търси нови театрални форми и изразни средства. Затова не е чудно, че не само поставя творби на драматурзи експресионисти първо в Театъра „Руставели“, а по-късно – и в Театъра „Марджинашвили“, но използва и експресионистични изразни средства в постановките си и сценографските си търсения в съчетание с традиционния грузински театър. Марджинашвили поставя пиеси от различни жанрове и форми. И което е най-важно – винаги се стреми към все по-нови и нови открития. Той е непрекъснато търсещ режисьор. Марджинашвили пръв използва кинематографични средства в грузинския театър.

Ключови думи: театър, драматургия, Грузия, режисьор, форма, личност, сценография

THE DUAL PERSONALITY: UKRAINIAN HETMAN MAZEPA IN THE ARTISTIC PROCESS

Hanna Veselovska[1]
Modern Art Research Institute,
National Academy of Arts of Ukraine

Abstract: The article examines the stage portrayal of Ukrainian hetman Ivan Mazepa (1639–1709) as a 'cultural hero' in the world's artistic heritage. The author focuses on two primary theatrical interpretations made in the style of romanticism, with the first interpretation derived from George Byron's poem and represented by an exotic but once popular genre hippodrama and the second one by melodramatic opera performances. The study reveals a considerable discrepancy between Mazepa's real life and the story of his fate as presented on stage, attributing the apparent tilt to fiction in the latter to the audience's preferences. In conclusion, it is argued that the hetman's image as a 'cultural hero', so much favoured by artists around the world, does not match the scale of Mazepa's personality as an influential political figure of his time.

Keywords: Ivan Mazepa, 'cultural hero', romantic theatre

The personality of Ukrainian hetman Ivan Mazepa (1639–1709), when viewed as a 'cultural hero', occupies a significant place in the global artistic process. Hundreds of works of various art forms are dedicated to him – including fine arts, literature, cinema, theatre and music[2]. His name proved inspiring to masters such as George Byron, Juliusz Slowacki or Pyotr Tchaikovsky, and prompted the American theatre of the 19th century to run a special series of adventure melodramas where the main character was invariably the lover boy Mazepa (or Mazeppa as in the English-language productions).

Quite confusingly, it is Mazepa's love exploits, either as a young Jura of the Polish King, or as a venerable old man – hetman of Ukraine – that serve as the basis for a plot in the majority of works in which Mazepa is put on a par with Don Juan and Casanova. As a result, the image of Mazepa as a 'cultural hero' of some special kind has become far more popular outside his homeland than he ever was as a real influential politician and statesman of his time with a tragic fate.

It is therefore only logical that the amazing transformation that has taken place in the world's cultural space with a real politician, whose artistic texts have

---

[1] *Hanna Veselovska is a theatre critic and scholar, Senior Research Fellow at the Modern Art Research Institute, National Academy of Arts of Ukraine. Her research and publication interests include: modern theatre theory, Ukrainian theatrical avant-garde. Among recent books (all in Ukrainian) are: The Twelve Productions by Les' Kurbas (2005); The Theatrical Intersections in Kyiv: 1900–1910s. Theatrical Kyiv's Modernism (2006); Ukrainian Theatrical avant-garde (2010); Modern Theatrical Arts (2014); Maria Zankovetska National Academy Ukrainian Drama Theatre. Time and Fates (1917–1944). Part 1 (2016); Theatre of Mykola Sadovsky (1907–1920) (2018); More Than a Theatre: Ivan Franko National Theatre, 2001–2012 (2019).*

E-mail: aveselovska@gmail.com

[2] See: Mazepiana (2009).

turned into a folklore character with a romantic trait, should be considered in the context of the theatre's potential for mystifications. The ability of theatrical art to transform reality beyond recognition, to create actual stage myths of a certain ideological, political, national orientation has more than once been the subject of scientific research. However, in our case with Mazepa, such stage myths have been formed not so much by political factors – although he himself was a well-known and influential statesman – as by trivial requests from the public, who usually have little or no knowledge as to who the hetman really was.

It should be noted that the initial formation of Hetman Mazepa's image as a 'cultural hero' – namely a cult figure who accumulates the values and worldviews of his time and people – had occurred during his lifetime, when he was a successful and influential politician. As is well known, Mazepa was actively involved in Ukraine's cultural and ecclesiastical processes in the late 17th century[3]. He personally financed the construction of many local churches and encouraged the conduct of theatrical and concert events, in the style of court entertainment by European aristocrats, at his hetman's residence in the town of Baturin.

Contemporaries who deeply revered Mazepa as a stigmatised traitor to the interests of the Russian tsar until his sudden escape, together with the King of Sweden Charles XII, dedicated to him a good many panegyric works. There, he appears as a personality very much defining the "mythological nucleus" of political power and national culture in the-then Ukraine. Also, in accordance with the panegyric tradition of the baroque period, a 1705's drama 'Vladimir' by Teofan Prokopovych presents, for the first time, Mazepa's stage image as a 'founder and benefactor' of the Kyiv-Mohyla Academy, someone who was entrusted by God to protect Ukraine by managing the legacy of Grand Duke Vladimir of Kyiv[4].

However, the existence of such a majestic image, obviously impressive to Mazepa himself, proved very short-lived, as a few years later Prokopovych replaced his dedication to the Ukrainian hetman with that to the Russian tsar. And it was only at the beginning of the 20th century when, along with the partial political rehabilitation of the disgraced hetman, there appeared several new neo-baroque dramas by Ukrainian authors, in which Mazepa began to be presented once again as a shrewd statesman and educator as well as a guarantor of social stability.

Despite the fact that in the context of events that were unfolding during the Great Northern War Ivan Mazepa had a real political influence on a European scale, served the Russian tsar, befriended the Swedish king and negotiated with the Polish one, he had never been a popular stage figure in the 18th century. In fact, Mazepa became interesting to the theatrical world only about a hundred years later, in the first half of the 19th century, thanks to the so-called Romantic artists, writers and poets. During this period the poems and dramas dedicated to Mazepa were penned by renowned authors such as George Byron (1818), Victor Hugo (1828), Alexander Pushkin (1829) and Juliusz Słowacki (1839). And importantly enough,

[3] See: Mazepa (2004).

[4] See: Lewin (2008).

the main plot in all their respective works was invariably based on a love story, the only difference being that Pushkin's Mazepa was a respectable old man in love with his sixteen-year-old goddaughter whereas other authors depicted him as a young man burning with passion for a noble lady.

The poetic versions of Mazepa's love adventures gave impetus to the formation of two different 'Mazepa-lympics' on stage. The first of these series owes its inception to Byron's poem 'Mazeppa', which presented the love story between the young Mazepa, as appearing in the shape of a page to Jan II Kazimierz, and a wife of the Polish nobleman by the name of Falbowski. The poem served the basis for a soon-to-be-mega-popular melodrama "Mazeppa [sic] or the Wild Horse of Tartary", which was written by H. M. Milner and was brought to light in 1831. The highlight of this melodrama was a tragic moment when the furious husband ordered to tie his wife's lover to be tied to the back of a wild horse, naked, and the animal to be released in the steppe. Byron and then Hugo masterfully painted pictures of the horse's frantic flight into the unknown. Similarly, the episode with the young Mazepa, again stripped and tied to the galloping horse, became a key point in Milner's melodrama, which was produced for and ran on the American stage.

The visual illusionist technique that became dominant in the theatrical practice of the time – aiming at persuasiveness and authenticity in the showing of a stage event, in our case the frightening image of a horse running with a naked young man on its back – paved the way for the creation of a new mystified image of Mazepa as a 'cultural hero' of Romanticism, someone fancifully desperate and unfailingly reckless. That way, however, took a while to go through, since initially, in the very first performances of 'Mazeppa', the galloping horse episode would be constructed fairly simplistically. As one recollection points out:

"The effect might be handled cheaply with a cardboard cut-out horse victim manipulated upstage, but more elaborate productions used a treadmill with a moving panorama to depict the ride through a hostile landscape." (Fisher 2008: 312).

During the mid-19th century, thanks to the mystified image of Mazepa the rider, the American theatre introduced a special play called 'Equestrian Drama' or hippodrama, featuring a live horse[5], with Mazepa was often represented by a dummy strapped to the animal's back. At the same time, as the audience's demands for the romantic hero's appearances continued to grow, the common desire to shed theatrical tears at the sight of an unfortunate handsome man doomed to death was leading up to one of the most skilful stage mystifications that proved so fascinating for decades to come.

In 1861, the role of the youth in the 'Mazeppa' melodrama was performed by the young actress Adah Isaac Menken, who would become incredibly popular shortly afterwards[6]. Here is a description of her performance:

"In the famous climactic scene, wearing flesh-coloured tights, she creates the illusion of nudity while strapped to the back of a horse sent galloping up a ramp

[5] See: Saxon (1968).

[6] See: Mankowitz (1982).

decked in canvas painted to represent a mountain." (Fisher 2008: XV).

So, as a 'cultural hero', Mazepa turns into a poetic stage symbol of sensuality, courage, passion, and even endurance, with the most important feature of his appearance being the beauty of his naked body, as it had been cultivated by the Romantics.

Thanks to Menken's initiative, the American stage received a special type of equestrian actresses who successfully combined in their performances a dramatic play with difficult circus-like stunts literally done on horseback. Apart from Menken herself, among the popular equestrian actresses who often risked their lives while playing Mazepa were Kate Raymond, Kate Fisher, Vernona Jarbeau and Leo Hudson, the latter eventually losing her life as a result of her horse's fall from the scaffolding.

The other, second type of 'Mazepa-lympics' from the Romantic era was formed and realised predominantly on the stage of European musical theatres. The impetus for this came from Pushkin's poem 'Poltava', which served as the basis for the libretti of the operas by Boris Fittingoff-Schell (1859), Pyotr Tchaikovsky (1884) and Marie de Grandval (1892). It is important to note here that, unlike the legend about young Mazepa being tied to a horse – of which there is no documented evidence – the story about the late love of the Ukrainian hetman was not a fiction. In creating his poem for the 120th anniversary of the famous battle near the Ukrainian town of Poltava, Pushkin may have well used materials from a respective criminal case against Mazepa with the convoluted but self-explanatory official title: 'The investigation case of Kochubey and Iskra in respect of their report on Hetman Mazepa-committed treason to the head of the state'.

However, according to a study in the French component of theatrical 'Mazepa-lympics', the mid-19th century operas were a kind of response, both ironic and political, to the sentimental hippodrama about Mazepa, which would be shown then at racetracks in America and Europe but which was already becoming boring to the audiences (Kiebuzinski 2004: 250). Apparently, the skilfully executed stage mystification, which turned the legend into a frightening circus reality, was no longer working to amaze that audience, who, nevertheless, did not cool off completely in their emotional attachment to the mysterious Mazepa.

In the newer, opera-related type of 'Mazepa-lympics', the Ukrainian hetman emerges as a respectable noble old man, passionate about a young beauty who responds to his feelings against her own father's will. At the same time, the events that had occurred in Ukraine at the beginning of the 18th century were presented with a somewhat exuberant theatrical imagination and in some ways resembled the medieval history of the venerable Dr. Faust, so loosely interpreted in the eponymous opera by Charles Gounod (1859).

As one could expect from all unwritten laws of the music genre, the documented love story looked less authentic on the opera stage than the fiction that was presented in the hippodrama where the man was portrayed by a woman. Perhaps that is why the Mazepa-focused operas became more of the symbolic acts of a political nature rather than the depictions of the history of the hetman's final years.

The majority of commentators who wrote either about Tchaikovsky's 'Mazepa' opera on the Russian stage or about Grandval's opera 'Mazeppa' associated these works to a large degree with politics, and the fact that through respective productions they were essentially broadcasting messages deemed important by the state.

Thus, in the case of the French opera, spectators were supposed to feel more sharply the pain cause by their country's loss of Alsace and Lorraine as a result of the Franco-Prussian war. By contrast, Tchaikovsky's 'Mazepa' triumphantly emphasised the conflict between the old order, as personified by the noble old Mazepa, and the new – the young and promising tsar – Peter the Great. In the political realities of the Russian Empire, this meant a confrontation between conservative and progressive elites in the state.

As a Ukrainian 'cultural hero', Mazepa was clearly absent from the Russian stage, in every discussed type of presentation there – melodramatic, hippodramatic and opera-related. Instead, he assumed the kitsch-like image of a lover, which was also used by touring theatrical troupes from Ukraine. Since the early 1890s, these groups had performed on various stages in Moscow, St. Petersburg, Warsaw and other cities of the Empire – primarily in the Ukrainian language and with a rather loose interpretation – their melodramatic alterations of Pushkin's poem; all in all, Ukrainian playwrights had created at the time about thirty dramatic versions of the poem.

Still, worth mentioning are two more or less successful attempts to disavow the kitsch-like image of the hetman on stage during that period. The first of such attempts can be seen in a play 'Mazepa' by Ukraine's national classic Ivan Karpenko-Karyi, who presented the love affair between the hetman and his goddaughter as a family drama provoked by parental tyranny. The other one was a 1913 performance also called 'Mazepa' based on a drama by the Polish playwright Juliusz Slowacki and staged at the Mykola Sadovsky theatre in Kyiv.

It appears quite telling that in the Polish author's work, Mazepa as a young page of King Jan II Kazimierz is actually a minor character who barely appears on stage. He is really young, handsome, successful in love and, against all odds, manages to avoid being killed, while his opponent inevitably dies. What is even more important, in Slowacki's play Mazepa is more of a rebel who longs for freedom and independence rather than an adventurer and a reckless lover. At the end of the day, it is that stage interpretation of Mazepa's image that proves especially popular with the Ukrainian audience in 1917–1918.

The assertion of Mazepa's personality as a unique freedom-loving 'cultural hero' of a truly European scale has become a fundamental artistic task in independent Ukraine. A whole chain of commemorative gestures performed or planned in Mazepa's honour in recent years – such as the printing of his portrait on Ukrainian banknotes, renaming the country's main airport after him and erecting monuments to him in Poltava and the Romanian town of Galati, where he was reburied in 1710 – suggest that Mazepa the hetman merits a special stage image. It may be also indicative that from the historical and political perspective Mazepa had long been recognised as an influential international figure by the very fact that his sol-

emn burial was attended by the King of Sweden Charles XII, Moldova's ruler, Mihai Ion Racoviță, representatives of the Ottoman Empire and a French ambassador, among all others. Yet, as a 'cultural hero' of the same calibre, he is still awaiting a proper recognition on stage.

Bibliography

Fisher, Londre (2008): Fisher, James and Londre, Felicia Hardison. Historical Dictionary of American Theater Modernism. Lanham, Maryland; Toronto; Plymouth, UK.

Kiebuzinski (2004): Kiebuzinski, Ksenya. "Mazeppa" Марі де Ґранваль на французькій оперній сцені. In: Відкритий архів. Щорічник матеріалів та досліджень з історії модерної української культури. Том 1. Київ, 245-284.['Mazeppa' Marie de Grandval na franzuskiy operniy szeni. In: Vidkrytyi arkhiv. Schorichnyk materialiv ta doslidzhen z istorii modernoi ukrainskoi kultury. Tom 1. Kyiv. Marie de Grandval's 'Mazeppa' on the French opera stage. In: The Open Archive. Source Materials and Studies in the History of Modern Ukrainian Culture. Volume 1. Kyiv].

Lewin (2008): Lewin, Paulina. Ukrainian Drama and Theater in the Seventeenth and Eighteenth Centuries. Edmonton.

Mankowitz (1982): Mankowitz, Wolf. Mazeppa: The Lives, Loves and Legends of Adah Isaacs Menken. New York.

Mazepa (2004): Mazepa e il suo tempo: Storia, cultura, societa / Mazepa and His Time: History, Culture, Society ed. by Giovanna Siedina. Alessandria.

Mazepiana (2009): Mazepiana Мазепіана: матеріали до бібліографії (1688–2009). Упоряд. Ольга Ковалевська. Київ. [Mazepiana: materialy do bibliografii (1688–2009). Uporjadnyk Olha Kovalevs'ka. Kyiv. Mazepiana: Bibliographic Materials (1688–2009). Compiled by Olha Kovalevs'ka. Kyiv].

Saxon (1968): Saxon, A.H. Enter Foot and Horse: A History of Hippodrama in England and France. New Haven-London.

ДВОЙСТВЕНАТА ЛИЧНОСТ – УКРАИНСКИЯТ ХЕТМАН МАЗЕПА В ХУДОЖЕСТВЕНИЯ ПРОЦЕС

Хана Веселовска

Институт за изследване на модерното изкуство
Национална академия за изкуства, Украйна

Резюме: В статията се разглежда сценичния портрет на украинския хетман Иван Мазепа (1639–1709) като „културен герой“ в световното художествено наследство. Авторката насочва вниманието си към две основни театрални интерпретации в стила на романтизма, като първата се основава на поемата на Байрон и е представена в екзотичния, но популярен навремето жанр на хиподрамата, а втората – като мелодраматични оперни представления. Изследването разкрива значителното несъответствие между реалния живот на Мазепа и съдбата му, представена на сцената, приписвайки на предпочитанията на публиката очевидната склонност на втората да я белетризира. В заключение са приведени доводи, че образът на хетмана като „културен герой“, толкова предпочитан от творците по света, не съответства на мащаба на личността на Мазепа като влиятелна политическа фигура на своето време.

Ключови думи: Иван Мазепа, „културен герой“, романтическият театър

PERSONALITY AND CENSORSHIP IN GEORGIAN THEATRE OF THE MODERNIST ERA (THE EXAMPLE OF ALEXANDER AKHMETELI'S PLAY *LAMARA*)

Lasha Chkhartishvili[1]
Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University

Abstract: The Reformer of Georgian theatre Alexander Akhmeteli dreamed about creating a "Georgian National Theatre". He set this goal even before joining the theatre world as a director. He wrote: "*Nothing can save us from degradation, except national art and also national theatre, we have had own theatre and I hope we will have it in the future*". By "our theatre" the director meant folk improvised mask theatre "Berikaoba", which entailed Georgian temperament and rhythm. The establishment of a national theatre would be impossible without national dramaturgy. *Lamara* by Gr. Robakidze turned out to be the right kind of literary material, on which Akhmeteli could base the staging of one of his masterpieces. A play based on a mythical story was turned into the heroic-romantic show by the director, and eventually became a monument of Georgian intangible culture.

Akhmeteli believed that besides the language, the national form should be manifested in rhythm and temperament, transmitting motion, speech or other nuances of the inner world of human beings. National original and folk music, songs, dances and rituals were significantly used in the play *Lamara*. The play received mixed reactions from the public. Partial society accused the director of an obsession with folklore, striving for exoticism, nationalism and formalism. Eventually, in spite of the great success in Moscow (Rustaveli Theatre was awarded with first-degree diploma at the Soviet Union Theater Olympics) the play was removed from the repertoire, the director was suspended from the theatre, and later arrested, finally he was executed.

Soviet censorship did not like Akhmeteli's approaches to art. Soviet ideologues tried in every way to resist the Georgian National Theatre. Rustaveli Theatre did not obey the censorship. This problematic relationship created a conflict between the government and the National Theatre, which ended tragically. The head and artistic director of the Rustaveli National Theatre Aleksandre Akhmeteli was first arrested and later (1937) sentenced to execution by shooting.

Keywords: personality, censorship, Georgian theatre, Alexander Akhmeteli, Gr. Robakidze's play *Lamara*

The peak of the development of Georgian modernism (1920–1930) coincided with the establishment of the Soviet government in Georgia (1921). The Bolshevik government did not interfere with freedom of the arts during the first decade of its rule. In the beginning of the 1920s and the 1930s, numerous modernist movements emerged in the various fields of Georgian art.

Since the 1920s Georgian theatre entered a new level of development, at the heart of which were the outstanding Georgian directors Kote Marjanishvili and

[1] *Lasha Chkhartishvili, PhD in Arts, is an Assoc. Prof. at the Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University. Founder and Researcher of the Modern Georgian Theatre Research Center of Ilia State University. Fields of scientific interests: arts research, theatre history and theory, modernism and contemporary theatre.*

E-mail: lchkhartishvili@tafu.edu.ge, lasha.chkharto@gmail.com

Sandro Akhmeteli. Their search for non-traditional forms was promoted by the broad inflow and the establishment of various fields and art forms in Europe. "*Georgian theatre fled to create theatre based on the European model, and to become an organic part of it but without losing its nationality. It took Kote Marjanishvili and Alexandre Akhmeteli titanic labor and struggle to gain international recognition at the beginning of the twentieth century*" (Chkhartisgvili 2016: 105). The name of the famous Georgian director, reformator of the Georgian theatre Alexandre (Sandro) Akhmeteli appeared for the first time on the poster of the Georgian theatre in 1920. By staging the symbolistic-expressionist play *Berdo Zmania* by the Georgian playwright Aleksandre (Sandro) Shanshiashvili the director attracted the attention of the intellectual society from the beginning of his career. Al. Akhmeteli was the main director of the Rustaveli Theatre since 1924 (and K. Marjanishvili was an artistic director), and from 1926 to 1935 he became the sole administrator of the Rustaveli Theatre (he was imprisoned in 1936 and shot in 1937).

Al. Akhmeteli dreamed about creating a "National Georgian Theatre", both in terms of form and content. Before becoming the director, he was intensively publishing his letters in the press, regarding the place of the Georgian theatre in the World Theatre and its future. In the program letter "The Georgian theatre of the future", which he read in 1915 during the Cultural Workers Society evening and was first published in the newspaper *Sakartvelo* (1915: 128) where he wrote: "*Great culture is always nationalistic… If we, Georgians, want to clearly show our national image, we should hurry and decide the fate of the Georgian theatre. Nothing will save us from degeneracy, besides the national art and also the national theatre, we had own theatre and hope we will have it*" (Akhmeteli 1964: 46). By "our theatre" Al. Akhmeteli meant the Georgian national folk improvisatory mask theatre – Berikaoba. The future director, who was to implement numerous reforms in the Georgian theatre, was seeking manners and forms of his theatrical model precisely in the folk performance tradition like the show "Sakhioba". "*First of all, Georgian National Theatre should be Georgian in its form, as theatre is a form by its nature*"[2]. Opinions expressed during the public speaking and in newspaper articles were implemented in the Rustaveli Theatre by Al. Akhmeteli. This happened relatively later and not only theatre, but the press and part of society and, above all, the Soviet government, struggling with everything national, especially in art, met the "novelty" with opposition.

The Establishment of the Georgian National Theatre would be impossible without national dramaturgy. This is why, Al. Akhmeteli frequently staged plays by the modern Georgian playwrights. In order to establish a theatrical model of the national content and form, it was necessary to create a rhythmic-plastic language. After long observation and research, Al. Akhmeteli staged the following productions: *Anzor* by S. Shanshiashvili, *Tetnuld* by Sh. Dadiani and *Lamara* by Gr. Robakidze. "Akhmeteli's Theatrical model" was especially outlined precisely in these three plays that he called "heroic-romantic" theatre, and the theatre researcher N.

[2] Ibid.: 47.

Arveladze termed it "political theatre-forum". The director considered the interpretation of the *Lamara* by Gr. Robakidze as the most comprehensive example of the Georgian National Theatre. National form and content were merged in this performance, acquiring universal scale, which was attested during the Rustaveli Theatre tour at the "Union Olympics" in 1930, Moscow.

Lamara, the epitome of the "National Theatre" created by Al. Akhmeteli was based on Georgian poetic and musical folklore, ethnography and ancient Georgian mythical story. He mythologized time and space (the work of the scenographer Irakli Gamrekeli), dressed the characters in national costumes, represented mountains on stage, promoted steady, confident movement of the characters, and that movement helped to create their temperament.

The myth of the snake-eater Mindia was first developed in Georgian literature by Vazha-Pshavela (the poem *Snake-Eater* was published in the newspaper *Iveria* in 1901). The idea for the stage interpretation of Mindia's myth was suggested to Grigol Robakidze by Kote Marjanishvili. The writer was thinking about creating the play for one and half months, paying attention to its form and language style. It took exactly two weeks for the completion of the playwriting process. He was given impetus by the fact that Georgia was preparing for the rebellion (Georgian rebellion of 1924 against the Soviet government). The defeat of the uprising outraged the writer even more. "*Maybe the martyred Georgian woke up in me in such intensity, that I subconsciously endeavored to immediately throw 'Lamara' against the enemies…*"[3]. Besides Vazha-Pshavela's poetry, Grigol Robakidze turned to Pshavi-Khevsurian folklore ditties to create the play. The play characters speak in archaic language, characteristic of the area of the Pshavi-Khevsurian gorges; dialogues are short and laconic, picturesque, intonational and rhythmic.

The subject of the play was followed the myths of the main character of the Vazha-Pshavela's poem *Snake-Eater*. After staging the play, the author, absolutely justly, protested and painfully perceived the attempt his work to be considered as secondary to the *Snake-Eater*. [Before the rehabilitation of repressed persons (1956 and following years) Vazha-Pshavela's name featured on the posters of the production instead of Grigol Robakidze's, and even in academic literature qualified theatre researchers mentioned Vazha-Pshavela as a author of *Lamara*].

As regards Grigol Robakidze, the basis of the legend was rooted in folklore tradition and the play originated from the modernistic point of view and thus belonged to the Georgian theatrical avant-garde. In his theatrical universe, myth, history and reality interchange. It doesn't only reflect modern life, but also revives history and dresses reality in heroic-romantic garments.

For a good while, the controversial issue among the Georgian theatre critics was the identity of the author of the stage interpretation of *Lamara*. The reason is that two stage versions existed: the first edition was created by Kote Marjanishvili and Alexandre Akhmeteli as joint directors (1926), and the other was created by Sandro Akhmeteli (1929). The rehearsal process of *Lamara* was launched by

[3] Ibid: 276.

Kote Marjanishvili in 1926. According to the memories of the play participants and contemporaries, it turns out that, originally, Kote Marjanishvili worked on the performance, which was conceived as a play of the lyrical-romantic character. As it turns out, K. Marjanishvili managed to work only on the beginning, the second and third acts of the play. Due to his illness, he had to temporarily stop his professional activity and Al. Akhmeteli had to complete the production. Actor Akaki Vasadze recalled: "*Mise en scenes of the three acts were set up by Kote Marjanishvili. He asked Iona Tuskia to write the music from the beginning to the end, artist Lado Gudiashvili had sketches agreed with Marjanishvili, in accordance with the artistic approach established in the staging. The fourth act was staged completely by Sandro Akhmeteli and the play was released independently. Kote blamed Sasha for imposing superficial rhythm, excessive historical pace and unreal temperament throughout the scenes*"[4]. In fact, contemporaries of Akhmeteli and the actors participating in the play have similar recollections: M. Kvarelashvili, R. Lagidze, Gr. Kostava, etc. In fact, the play premiere took place under Akhmeteli's direction and the final concept of the play belonged to him; moreover the fourth act which marks the tragic and heroic culmination and reveals the high humanism of the characters was staged solely by him. "The play of lyric-romantic character started by Marjanishvili, Akhmeteli turned into the heroic-romantic one. In this play he revealed his main creative principle of primary integrity. *Lamara* was the first play in which Akhmeteli put forward a serious statement of the *heroic-romantic theatre*. It was the first case in which Marjanishvili categorically refused to be the author of the play, as he considered this staging as inappropriate to his intention" (Davitaia 1981: 113). *Lamara* turned out to be the reason behind the creative conflict among the two great directors. K. Marjanishvili left the Rustaveli Theatre and Al. Akhmeteli took over his position.

In 1929 A. Akhmeteli returned to *Lamara*. He retained the same music (composer Iona Tuskia), but he entrusted the scenography to Irakli Gamrekeli, who completely changed the set (Lado Gudiashvili was an artist for K. Marjanishvili). He also replaced two of the leading actors: instead of Tamar Chavchavadze (*Lamara*) and Ushangi Chkheidze (Torghvai) who left the theatre, spectators saw Tamar Tsulukidze and Vaniko Abashidze. Akaki Vasadze, performing Murtazi, who was assigned as a director by Al. Akhmeteli, remembers that the director changed three acts. "*Akhmeteli subjected each act to the musical rhythm. Crowd scenes also were based on the exact rhythm*" (Vasadze 2010: 309). Pastoral scenes of the shepherd boys were performed by the women in the Kote Marjanishvili's edition, but Al. Akhmeteli decided that these roles should be played by men. In the new version, this episode became a competition between the shepherd boys. They uttered the phrases in the selected rhythm and timbre with the song in the background. This episode added a manly look to the play.

Akhmeteli's points of view that the Georgian actor must be *igniferous, frisky*

[4] Interview with Akaki Vasadze. In: Et. Davitaia. J*oint stagings of Kote Marjanishvili and Sandro Akhmeteli*. Tbilisi 1981, 125.

and spirited, flexible, insolent, volitional, must have mastered his own body, voice, must be able to sing, dance, must be educated, and equipped with general knowledge laid the foundation for his theatric model. In his opinion, only such an actor could create Georgian theatre, by the movement and rhythm of the Georgian man. The director considered that national form, besides the language, must reveal itself in rhythm and temperament, express the movement, speech or other nuances of the inner world of the person. From this standpoint he tried to implement plays by his contemporary playwrights. National music, song and dance were significantly used in these plays and these templates were employed in the scenography.

Al. Akhmeteli decided the new edition of *Lamara* to be completely dominated by heroic attitudes. The four acts led to the culmination in the final act, where Lamara's father Icho (actor Akaki Khorava), obsessed with his thirst for revenge, wants the blood, totally different from Kists' world, falling apart in the fourth act, with its traditions, culture and mysticism. Spectators were attracted and fascinated by the mysticism nested in the mountains and the conflict between two worlds, two different cultures.

The play provoked great reaction both in Georgia and the whole Soviet Union. Public opinion was divided in two, equally radical directions. *Lamara* turned out to be a fatal play for the Rustaveli Theatre and its author himself. On the one hand the director achieved national, original and universal (with universal actors) theatrical models, the result he always dreamed of. *Lamara* became the program play of the Rustaveli Theatre, where the director found such theatrical language that best represented the identity of the Georgian National Theatre, its form and content. *Lamara* should have become the trunk line on which Al. Akhmeteli was going to continue his creative journey. But this play turned out to be the major compromising material for which the Soviet government were to shoot him, in an "infallible" detection nationalism and formalism. The way which Al. Akhmeteli found by staging *Lamara*, was *dangerous for the theatre* (this is how the press evaluated it then), as Soviet government required Soviet theatre to show modern life. But Al. Akhmeteli sought the national beginnings in the theatre. Theatre historians admit that exactly *Lamara* was the peak of Al. Akhmeteli's creative power, where he achieved complete harmony of the word and movement, and precision of the form. "*Akhmeteli's Lamara was like premature violet, in the time when everything was assessed from the position of the class struggles, when the proletarian writers had other requirements from the theatre...*" (Kiknadze 2001: 593). The play was being performed with a storm of applause and mocking whistling in the background. After the premiere of *Lamara*, major party newspaper *Communist* (May 1, 1930) published the following: "*Lamara* is a step back, it can't give anything to the working class". Akhmeteli met such negative and unjust assessments calmly, and responded to the opponents demurely and with great grief regarding the accusations, which were heard in response to his staging of *Lamara*.

The director had the following responses to the accusations that arose from the staging of *Lamara* within the public and party circles: "*Can Georgian theatre use the folk song in revealing its ways? I ask the same regarding choreography and*

words… National theatre first and foremost relies on the internal sources and these sources don't have solely local importance, but are also important for the Union" (Akhmeteli 1964: 131). Party officials accused the director of nationalism. The astonished director responded to another accusation as follows: "*Love befriended people, instead of being enemies and abiding to the ancient tradition of taking blood, the same love connected them. Why is it called nationalist? If it is nationalist, then what does internationalist mean? What are humanism and philanthropy, who can distinguish and judge them…*" (Kiunadze 2001: 593). Party officials, especially in the Kremlin, were irritated that Akhmeteli presented shows nourished with original, national folklore and ethnography (*Anzror*, *Lamara*, *Tetnuld*). To the accusation heard during the summary discussion after the tours of the Rustaveli Theatre actors, Akhmeteli responded as follows: "*They say that it is either folklore or exotics. The word exotics is a horrible one, in my opinion, this word mustn't be used in the Soviet reality, as exotics is an imperialistic word describing the colonies. Now I will give you a song to listen, where three voices sing along, three voices actively interchange each other, and you will see that this is the supreme form of music and not a primitive one. We are dealing with the revealing of the folk genius...*" (Akhmeteli 1964: 131). It is a known fact that Al. Akhmeteli didn't stand out for his diplomatic skills (besides his legal education), especially when communicating with the politicians, this is why he did not hide and sincerely stated during the above mentioned meeting that: "*We must sincerely state that we created heroic theatre, Rustaveli Theatre cannot be the saviour theatre. I don't want the saviour theatre, I refuse Soviet reality, I cannot imagine that saviour theatre can manage to represent the new Soviet reality.*" (Akhmeteli 1964: 129)

The most severe public assessment of the play *Lamara* was by the Russian playwright, journalist and critic Osaf Litovsky – it found the disadvantages in the *perfect play* (Litovsky's words) and that they were revealed through the *false notes of the nationalist folklore*. In the conclusion, published by the jury, states: "*Rustaveli Theatre cannot completely respond to the requirements of the Soviet society…the possibility to exceed the national moments of the Georgian classic literature introduces danger. It was revealed in 'Lamara', where the social meaning of the images is not sufficiently broad. Rustaveli Theatre must closely connect with the proletarian sector of the Georgian playwrights in the future…*". And finally, the jury thinks that: "*avoiding some of the dangers mentioned above, an ideological deepening of the modern themes and further processing of the creative method set by the theatre will give the Rustaveli Theatre opportunity to move forward among the world theatres and strengthen its position, which it reached by the achievements at the First Olympics of the Peoples Art*" (Arveladze 2019: 206). This conclusion of the jury was signed by the chair of the organizational committee of the Olympics Felix Cony and the Executive secretary of the Olympics Alexey Glebov. The document is dated 11 July 1930. It is strange that before publishing the official conclusion, Felix Cony was interviewed after the show and regarding the play *Lamara*, he said the following: "*Rustaveli Theatre surprises me with its professional mastery, greatest artistic achievements. We are especially happy that this theatre expresses the growth and prosperity of the Soviet*

Georgian culture"[5]. Parallel to the negative and trendier assessments, quite opposite opinions were published in the Soviet Union press.

Positive feedback in the union and local press regarding the play *Lamara* came predominantly from the foreign experts. The performances of the Rustaveli Theatre on tour were attended not only by the representatives of the broad diplomatic corps, but by more than 30 journalists and critics from Europe and the USA. The American writer Anna Lousie Strong was among them; she wrote the following regarding the tour of the Rustaveli Theatre in Moscow: "*Georgian theatre surprises us with its high scenic culture. The third act of 'Lamara' achieves a level of elevation in its dramatism and architectonics, which I've never seen on the world stage… My best theatrical impressions in Moscow come from the Rustaveli Theatre. This theatre must be seen abroad, we must study this special creation of the Georgian theatre, which made us happy spectators today*"[6] (*Izvestia* daily, 167. 19 June 1930). The American theatre critic Hellie Flanagan also did not hide his excitement; in the letter published in the *Vecherniaia Moskva*, he wrote: "*Lamara seemed to me a completely unusual show. Music, dance, and the creativity of the actors's are interlaced in the brisk harmony on the scenic background, which represents artwork and bold architecture at the same time. On the one hand the show appeared to me as a ballet, on the other hand – it was like an artwork where the acting persons represented the paints. It was also an exciting symphony, where both the sound and the set are equally important*"[7].

After the production returned back to Georgia, the Georgian Communist party created the commission that discussed the removing of the play *Lamara* from the repertoire. It is clear from the session protocols that there was diversity of opinions, but the commission determined that the play should be removed from the repertoire. The head of the theatre did not obey the commission resolution, and the government reprimanded Akhmeteli.

Soviet censorship did not like Akhmeteli's approach to art. Soviet ideologues tried in every way to resist the Georgian National Theatre. Rustaveli Theatre did not obey the censorship. This kind of relationship created a conflict between the government and the National Theatre. The conflict between the government and the Theatre ended tragically. The head and artistic director of the Rustaveli National Theatre Aleksandre Akhmeteli was first arrested, then (1937) sentenced to be shot.

Akhmeteli, and his work for the Rustaveli Theatre, was considered an ideological tribune and posed serious danger for the Soviet government. That is why he was soon removed from the main Theatre of the country and executed as a "Public Enemy". The mentioning of his name was banned until the beginning of the repressed persons' rehabilitation process in 1956. Thirty years later, in 1954, after Stalin's death, Grigol Robakidze, the author of the play, being in emigration (Switzerland), wrote: "*Akhmeteli created a brand new, purely Georgian style in Lamara.*

---

[5] N. Shvangiradze. *Tours to Russia and Ukraine*. In: *Sandro Akhmeteli*. Tbilisi, 1967, 78.

[6] *Izvestia* daily, 167. 19 June 1930.

[7] *Vecherniaia Moskva* daily, 24 June 1930.

What I mean by this can be perceived by every theatre expert, if s/he has seen the Jewish theatre 'Gabima' or heard about Japanese Kabuki." (Robakidze 2003: 277).

Akhmeteli really created national and modernist Georgian theatre, which disappeared with his death; however, the great creative inheritance remained, influencing the next generation of directors and Georgian theatre in general. His letters regarding the theatre are still relevant to the newsworthy issues, which need solutions and accordingly, sound modern. Nowadays, Georgian theatre is not abducted by seeking the national theatrical forms. Akhmeteli's creative inheritance will open the closed door for the people wanting to explore the universe, called the "Georgian National Theatre".

Bibliography

Akhmeteli, S. (1964). Letters, Tbilisi.

Arveladze, N. (2019). Regimens and Directors. P. I, Tbilisi.

Chkhartisgvili, L. (2016) Issues of scenic interpretation of "King Lear" in European and Georgian theatres, Tbilisi.

Robakidze, Gr. (2003). Dramas, Letters on Theatre, Tbilisi.

ЛИЧНОСТТА И ЦЕНЗУРАТА В ГРУЗИНСКИЯ ТЕАТЪР ОТ ЕПОХАТА НА МОДЕРНИЗМА (ПРИМЕРЪТ С ПОСТАНОВКАТА „ЛАМАРА“ НА САНДРО АХМЕТЕЛИ)

Лаша Чхартишвили
Грузински университет за театър и кино „Шота Руставели“

Резюме: Реформаторът на грузинския театър Сандро Ахметели (Александре Ахметелашвили) мечтае да създаде „Грузински национален театър“. Той си поставя тази цел още преди да стане театрален директор. Пише: „Нищо не може да ни спаси от деградация, освен националното изкуство, а също и националният театър, имахме собствен театър и се надявам да го имаме и в бъдеще“. Под „собствен театър“ директорът има предвид – импровизирания маскиран народен театър „Берикаоба“, който е емблема на грузинския темперамент и ритъм. Създаването на национален театър би било невъзможно без национална драматургия. Творбата „Ламара“ на Григол Робакидзе се оказва подходящ литературен материал, върху който Ахметели може да изгради своята постановка-шедьовър. Това е пиеса, базирана на митична история, която е превърната в героично-романтично представление от режисьора и в крайна сметка се превръща в паметник на грузинската нематериална култура.
Ахметели вярва, че освен езика, белези на една нация са ритъмът и темпераментът, които предават движение или друг вид наратив от вътрешния свят на човека. Оригинална народна музика, песни, танци и ритуали са използвани до голяма степен в пиесата „Ламара“. Реакциите на публиката са смесени. Част от обществото обвинява режисьора, че се е вманиачил по фолклора, със своя стремеж към екзотика, национализъм и формализъм. В крайна сметка, въпреки големия успех в Москва (театър „Руставели“ е награден с диплом от първа степен на театралната олимпиада на Съветския съюз), пиесата е премахната от репертоара на Театъра, режисьорът е отстранен, а по-късно – арестуван и екзекутиран.
Съветската цензура не харесва подходите на Ахметели по отношение на изкуството. Съветските идеолози се опитват по всякакъв начин да се противопоставят на „Грузинския национален театър“. Театър „Руставели“ не се подчинява на цензурата и това отношение създава конфликт между правителството и Националния театър, който завършва трагично. Директорът и художествен ръководител на театър „Руставели“ – Сандро Ахметели първо е арестуван, а по-късно (1937) е осъден на екзекуция чрез разстрел.

Ключови думи: личност, цензура, грузински театър, Сандро Ахметели, пиесата „Ламара“ на Григол Робакидзе

МИХАИЛ МИХАЙЛОВ. ТРАНСФОРМАЦИИ

Албена Тагарева[1]

Институт за изследване на изкуствата,
Българска академия на науките

Абстракт: В началото на 50-те години на XX век в сценичната практика навлиза първият випуск сценографи. Повечето от дипломираните студенти започват работа първоначално в театрите в страната: Русе, Плевен, Варна, Бургас, Сливен, Пловдив и др., където откриват съмишленици в лицето на режисьорите и успяват да изградят и утвърдят собствени виждания за пространството. Един от тези студенти е и Михаил Михайлов, който заедно с режисьора Вили Цанков се впуска да изследва възможностите на условността. Докладът ще представи професионалния път на сценографа и развитието на неговите виждания за пространството във взаимната работа с Цанков. Разгледани са спектаклите „Хамлет“ (1956), „Ричард II“ (1964) и „Ромео и Жулиета“ (1966), които представляват и най-ярките примери за трансформацията и професионалния път, който сценографът и режисьорът изминават заедно.

Ключови думи: сценография, Младежки театър, размразяване, Вили Цанков, Михаил Михайлов, „Хамлет“, „Ричард II“, „Ромео и Жулиета“

Първите професионални сценографи в българския театър, започнали своята практика в началото на 20-те години на XX век, полагат и основите за развитието на специалността и обучението на младите театрални художници, които от началото 50-те години активно започват да работят в театрите в страната. През 1939 г. по настояване на Иван Пенков е създадено ателието по сценография и театрален костюм към Художествената академия, а по-късно – през 1947 г., отново по негова инициатива се обособява и самостоятелната специалност „Сценография“ към приложния отдел на Академията. Пенков, заедно с Георги Каракашев на по-късен етап, са двамата учители, които обучават младото поколение професионални сценографи, придобили образованието си в България, и които формират т.нар. второ сценографско поколение.

Един от първите студенти, завършили специалността, е Михаил Михайлов, който е наричан от съвременниците си „сценографът на Вили Цанков“[2]. Михайлов е роден в София на 26 май 1924 г. в семейството на дърводелец и домакиня. Средното си образование получава в Духовната семинария, а през 1946 г. е приет в Художествената академия в ателието на проф. Иван Пенков. Неговият творчески път започва веднага след дипломирането му през 1951

[1] *Albena Tagareva is an Asst. Prof., PhD, Theatre Department, Institute of Art Studies, Bulgarian Academy of Sciences. Her interests are focused in the field of scenography and theatre history. As a young researcher she has been participated at several conferences with papers from her PhD thesis: The Set Design at the National Theatre from 1944 until 1968.*

E-mail: albena.tagareva@gmail.com

[2] Разговор с Никола Петков, проведен от автора на 2 февруари 2021 г.

1. Михаил Михайлов, Държавен архив, Варна / Mihail Mihaylov, Government Archive, Varna, f. 1550, a.e. 1, op. 953, 00l

г. и продължава повече от 30 години, а през последните 10 от тях е главен художник на Младежкия театър.

След дипломирането си Михайлов е разпределен в новосъздадения театър в Благоевград. На практика той е и първият професионален сценограф на този театър. През 1953 г. е преместен във Военния театър в София. Само след шест месеца обаче, поради „лични съображения“[3], моли да бъде освободен и е прехвърлен в театъра във Варна, където работи в продължение на седем години. Именно тук Михайлов среща в професионална среда режисьора Вили Цанков. Въпреки че на Варненска сцена двамата работят само върху три постановки: „Оптимистична трагедия“ (1954) от Всеволд Вишневски, „Къщичка в покрайнините“ (1955) от Алексей Абрузов и „Хамлет“ (1957) от Шекспир, в следващите години двамата се превръщат в устойчив творчески тандем.

Особеното за началото на професионалната кариера на младите сценографи дипломирали се в края на 40-те и началото на 50-те години е фактът, че те правят първите си стъпки в сценографията в условията на догматичния социалистически реализъм. Само за няколко години обаче тази ситуация се променя. След смъртта на Сталин през 1953 г. започват процеси на ревизия в Съветския съюз, а с това и в страните от Източния блок. След провеждането през 1956 г. на т.нар. Априлски пленум на ЦК на БКП, в България започват процеси на десталинизация в изкуството или с други думи – поставя се началото на т.нар. размразяване и развенчаването на култа към личността[4].

Оказва се, че сценографите много бързо успяват да отхвърлят както илюстративните модели на принципа „както в живота“, в които са работили неизменно до средата на 50-те години, така и да започнат да предлагат решения с ярка условна среда. За разлика от своите учители като Иван Пенков и Георги Каракашев, и сценографи като Асен Попов, които след 1956 г. много бързо се връщат към естетиката и стила си от междувоенния период, младите сценографи едва сега (след 1956 г.) имат възможността да изградят и да

[3] Автобиография на Михаил Михайлов, лично досие, Архив СБХ.

[4] Вж.: Николова, Р. Модел на функциониране на Българския театър в периода 1956–1989 година. София, 2020 и. Попилиев, Р. Цензурата по времето на комунизма или режимът на забраняване – позволяване. София, 2018.

утвърдят свой индивидуален стил и почерк (Динова-Русева 1966: 5).

В интервю за списание „Театър“ от 1970 г. Михаил Михайлов споделя, че през първите години от своята професионална кариера е посветил на усъвършенстването на уменията си като театрален художник. „Моят престой в Благоевградския театър бе свързан със задачата да изуча занаята. (…) Занимавах се с описателната страна, с театралната декорация, а не със сценографията“ (Михайлов 1970: 19-20). Като ученик на Иван Пенков, Михайлов е изключително добре запознат с разликата между декорация и сценография и той не пропуска да го покаже в първия момент, когато това е възможно. Времето, прекарано във Варненския театър, и най-вече срещата с Цанков провокират у художника стремеж към собствен сценографски стил и отърсване от „занаятчийството“. Постановката, в която първо и най-силно личи това е „Хамлет“ от Шекспир, чиято премиера е на 22 март 1957 г. Срещата между двамата има трансформиращо значение за развитието на сценографа.

Режисьорът и художникът работят заедно по създаването на сценографското решение. Цанков е сред режисьорите с много богата визуална култура. Той държи изключително на концептуално решената сценография. Въпреки това обаче ролята на Михайлов за визията на спектакъла не е второстепенна и не е подценявана от рецензентите. Художникът е добре подготвен както по отношение на изграждането на конструкцията, така и за създаването на динамика и композирането на експресивно осветление.

Постановката на Цанков предизвиква бурни реакция със своята ярка визуалност и стилизация. Тя е силно критикувана най-вече заради нереалистични режисьорски решения (актьорската игра, мизансцен, цялостен ритъм и внушение), но също така и заради визията на декора и осветлението. Въпреки това, впоследствие постановката е сочена като една от първите смели крачки към разчупването на модела на догматичния социалистически реализъм. Централният елемент в решението на Цанков и Михайлов е дъговидна стълба, изградена върху сценичния кръг, която започва от нивото на пода и в най-високата си част достига до средата на сценичния портал (Ил. 2). Стените ѝ са плътни (затворени с плат), върху които са нарисувани бели квадрати, напомнящи очертанията на зид. Стълбата наподобява крепостна стена. Дъговидната ѝ форма и разположението ѝ върху кръга позволяват само с едно завъртане на сценичния механизъм промяна на обстановката и мястото на действието (вътре в замъка или извън него). В зависимост от необходимостта (интериор или екстериор) с помощта на чигите се спускат конкретни елементи, които допълват обстановката. Така решеното пространство създава необходимите условия за разгръщането на мизансцените както по ширината и дълбочината на сцената, така и във вертикала. Въпреки че към днешна дата решението може и да изглежда до голяма степен бутафорно с рисуваните върху плат елементи, за времето, в което е създадено, е ново и различно спрямо еднообразните илюзионистични постановки, съставящи репертоара на всички театри в страната.

Само месец след премиерата във вестник „Народна култура“ излиза

2. *Хамлет* от Шекспир (1957), реж. В. Цанков, Държавен архив, Варна / *Hamlet*, Shakespeare (1957), dir. V. Tsankov, Government Archive, Varna

силно критична статия, чийто автор вижда прилика между решението на Цанков и Михайлов за стълбището с декорите във филма „Хамлет“ на Лорънс Оливие (1948 г.), както и с концепцията за пространството и актьора на Гордън Крейг. Въпреки многото критики Любомир Огнянов признава майсторството и новаторство на Вили Цанков. Той заявява: „Такъв „Хамлет“ нашият театър до днес не познава“ (Огнянов 1957: 2). Това е на практика и първата постановка на Шекспировата трагедия след комунистическия преврат (Николова 2018: 172). Думите на Огнянов не бива да се приемат като възторг, а по-скоро като учудване на смелостта на режисьора и сценографа така категорично да загърбят пълните декори и да търсят решение в духа на Гордън Крейг. След 1948 г. това е първият спектакъл, който така категорично скъсва с натуралистичната визия и принципа „както в живота“.

След първоначалните полярни мнения, няколко години по-късно в анализа си за развитието на българската сценография Вера Динова-Русева посочва „Хамлет“ като: „Една от най-ранните положителни прояви на младите театрални декоратори […] В общото конструктивно решение на декора с игрална площадка, която създава възможност за богат мизансцен, се появи символът на контрастното прожекторно осветление, които помогнаха да бъде изразена образно вечно търсещата мисъл на Хамлет“ (Динова-Русева 1966: 5). Контрастното осветление се превръща в устойчива тенденция в постановките през 60-те години, не само в представленията на Вили Цанков. Изваждането на лицето на актьора, чрез поставянето върху него на един единствен лъч светлина и потапянето на останалата част от сцената и тялото му в мрак се приема за адаптиране на Брехтовия жест на обръщане на актьора към публиката.

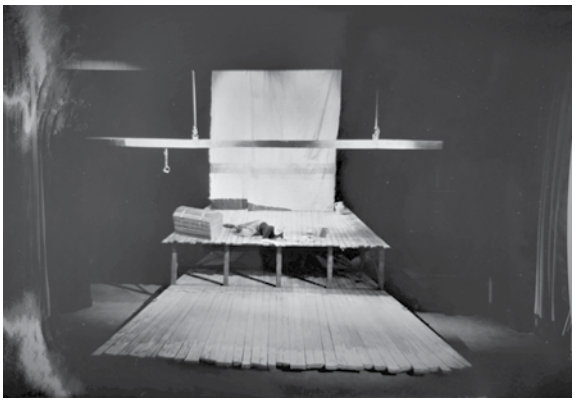
Вили Цанков напуска театъра и града след тази постановка и през есента на 1957 г. заминава за Бургас, където заедно с Юлия Огнянова, Леон Даниел и Методи Андонов, формират театър на съмишлениците. Михайлов остава във Варна, където продължава да работи до 1961 г., когато е назначен в Младежкия театър в София (в онези години носещ името Народен театър за младежта). През същата година в театъра е назначен и Вили Цанков. Две години преди това „Бургаският експеримент" е шумно прекратен. В Младежкия театър Михайлов и Цанков отново се срещат и заедно създават два от емблематичните за 60-те години спектакъла „Ричард II" (1964) и „Ромео и Жулиета" (1966). Тук е важно да се отбележи фактът, че постановките са създадени след преломната за размразяването 1962 г., която много изследователи определят за край на този процес. Именно това е и причината за все по-честите и шумни акции от страна на властта и критиката срещу „прекалената" либерализация в театъра[5].

Още със своя дебютен – като тандем на сцената на Младежкия театър – спектакъл „Леа" от Юхан Смуул (1961), Вили Цанко и Михаил Михайлов отново успяват да привлекат вниманието на критиката. Този път обаче то е изцяло в положителна посока. Михаил Михайлов прави силно впечатление със сценографското си решение, което е в модерната за времето линия на композиране на груби натурни елементи, в случая дъсчен материал, текстил и концептуалното използване на осветлението.

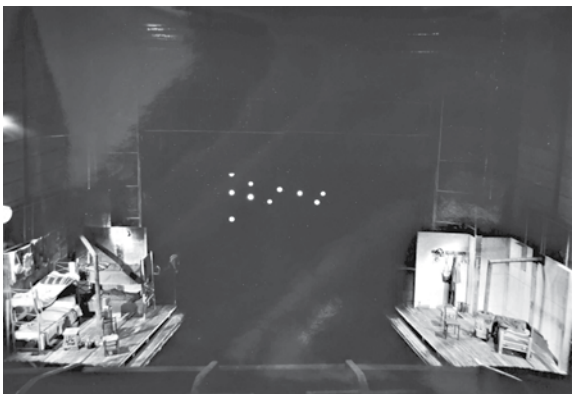
Михайлов проектира в тази стилистика още няколко постановки, които обаче имат различни слабости, както от гледна точка на режисурата и драматургията, така и в овладяването на изграденото пространство. Това са „Усилие" от Никола Русев, реж. Вили Цанков (1962) и „Левски" от Васил Мирчовски, реж. Гертруда Луканова (1963). Най-цялостно и категорично въздействащите спектакли на двамата са вече споменатите „Ричард II" и „Ромео и Жулиета".

С постановката си на „Ричард II" Вили Цанков отново предизвиква реакцията на критиката. Основният упрек е към режисурата, която е развихрила въображението си е се е увлякла в пластическата пищност на сценичния образ на спектакъла. Режисьорът Никола Петков, който е пряк свидетел, описва постановката така: „Вили Цанков беше разделил придворните на Ричард на групи, които стояха от двете страни на празната сцена. Тези групи се движеха непрекъснато, разминаваха се на втори план, а после на първи в един динамичен, хореографиран, от днешна гледна точка, мизансцен. Той искаше да направи така, че тази обстановка около Ричард да е като плаващ пясък, нестабилна, защото когато хората се движат тяхната устойчивост е намалена и те много по-лесно могат да бъдат дестабилизирани. Това е и при-

[5] Вж.: Николова, Р. Модел на функциониране на Българския театър в периода 1956–1989 година. София, 2020; Дойнов, П. Българският соцреализъм 1956, 1968, 1989. Норма и криза в литературата на НРБ. София, 2011; Калинова, Е. Българската култура и политическият императив. 1944–1989, София, 2011.



3. *Леа* от Юхан Смуул (1961), реж. В. Цанков, Младежки театър /
Lea Yuhan Smuul (1961) dir. V. Tsankov, Youth Theatre, Sofia



4. *Усилие* от Никола Русев (1962), реж. В. Цанков, Младежки театър /
Effort, Nikola Rusev (1962), dir. V. Tsankov, Youth Theatre, Sofia

5. *Ричард II* от Шекспир (1964), реж. В. Цанков, Младежки театър /
Richard II Shakespeare (1964), dir. V. Tsankov, Archive Youth Theatre, Sofia

чината сцената да бъде празна“[6].

Сценографските елементи, които Михаил Михайлов поставя на сцената са изключително пестеливи и деликатни. В дъното са композирани един над друг два големи резбовани фриза. Те са достатъчни за сценографа и режисьора да представят лукса на дворцовата атмосфера.

Михайлов избира елементи, символизиращи кралската власт като лилията, лъва, короната и т.н., с които декорира плоскостите на сцената.

С постановката на „Ромео и Жулиета“ Вили Цанков ярко демонстрира съвременното си театрално мислене, което обаче става и формалната причина това да бъде последният му спектакъл на сцената на Младежкия театър. Критикът Димитър Канушев пише: „Идейните слабости и недостатъци в метода на режисурата, проявени и в други постановки, вземат връх. Неуспехът е „програмен“, той засяга дълбоко възгледите на Венелин Цанков за съвременния театър.“ (Канушев 1966: 8). Отново критиките са насочени към прекаленото концептуално мислене на режисьора, липсата на поетичност, еклектичност, гротескност и карикатурност, приземяване и осъвременяване на образите. Това са само част от прегрешенията, които се приписват на спектакъла. От друга страна, именно съвременният прочит и приближаването на персонажите до съвременните млади хора е онова, което отличава постановката на Цанков и я превръща в хитов за времето си спектакъл.

За разлика от „Ричард II“, където сценографското решение е окачествено като „вярно“, то в „Ромео и Жулиета“ сценичният образ на спектакъла е критикуван. Михайлов и тук прилага композиционната стратегия от „Ричард II“, като оставя сценичното пространство свободно, а декорът представлява плоскости, разположени П-образно в сценичната кутия. В двата края на авансцената той изгражда две златни кабини, които са и спорния елемент от сценографското решение. Режисьорът обиграва тези кабинки находчиво и остроумно, като чрез тях мигновено пренася действието от Ренесанса в съвременността и обратно. Тези кабинки приличат ту на камери, ту на телефонни будки, като част от разговорите между Ромео и Жулиета протичат сякаш по телефона (Топалджикова 2008: 268).

В дълбочина и от двете страни на сцената Михайлов е издигнал плоскости на чиги и е поставил дори таван. Така игралното пространство е затворено като кутия без една страна. Въпреки тази привидна статичност на декора, стените всъщност са подвижни и участват активно в действието. Композирани са от отделни панели, които в зависимост от мястото на действието се завъртат. Така от едната страна, те представляват метални графични панели с монархически символи, а от другата им страна, са разположени репродукции на ренесансови картини.

В динамиката на действието тези пана се отварят – оттам влизат и излизат актьорите, като по този начин се променят изображенията, а с това и мястото, на което се случват събитията.

---

[6] Разговор с Никола Петков, проведен от автора на 2 февруари 2021 г.

6. *Ромео и Жулиета* от Шекспир (1966), реж. В. Цанков, Младежки театър) / *Romeo and Juliet* Shakespeare (1966), dir. V. Tsankov, Youth Theatre, Sofia

7. *Ромео и Жулиета* от Шекспир (1966), реж. В. Цанков, Младежки театър / *Romeo and Juliet* Shakespeare (1966), dir. V. Tsankov, Youth Theatre, Sofia)

След този така спорен спектакъл Вили Цанков е принуден да напусне театъра. Въпреки последствията за режисьора и една част от актьорската трупа, която също напуска, сценографът Михаил Михайлов остава неизменна част от Младежкия театър. Това обаче не се оказва пречка за продължаването на сътрудничеството между двамата.

Работата на Михаил Михайлов като сценограф може да се характеризира с лаконизъм и философска дълбочина, които той успява да изведе на сцената

в тясното сътрудничество с режисьора. В интервю за списание „Театър“ от 1974 г. той обобщава концепцията си за функцията на сценографията в театралното представление така: „Истинската сценография овеществява идеи, а не имитира натура. Овеществява мисли, а не обстоятелства.“ (Михайлов 1974: 21). В над тридесет-годишната си професионална практика Михайлов се стреми да отстоява това чрез работата си. Двамата с Вили Цанков създават стилизирани, концептуални сценографски решения, които съчетават функционалността с красотата на формите.

Освен с Вили Цанков, М. Михайлов работи и с много други режисьори предимно на сцената на Младежкия театър, като: Асен Шопов, Николай Люцканов, Леон Даниел, Димитрина Гюрова, Младен Киселов, Николай Поляков, Гриша Островски и др. Той успява да си спечели уважението им с факта, че винаги се стреми да съобрази визуалната среда с изискванията и концепцията за спектакъла, да я направи удобна за изразяване на конкретните виждания на постановчика. Средствата, с които постига това, са преди всичко модерните за времето натурални материали като сурово дърво, текстил, метал и др. Въпреки натуралната грубост на първичния материал, художникът се стреми да търси красивото във всички елементи, които поставя на сцената. Именно тази склонност към финия детайл и изящество отличават работата на Михаил Михайлов.

Библиография

Извори

Лично досие на Михаил Михайлов, Архив СБХ [Lichno dosie na Mihail Mihaylov, Union of Bulgarian Artists]

Използвани източници

Doynov (2011): Дойнов, Пламен. Българският соцреализъм 1956, 1968, 1989. Норма и криза в литературата на НРБ [Doynov, Plamen. Balgarskiyat sotsrealizam 1956, 1968, 1989. Norma i kriza v literaturata na NRB]. Sofia.

Kalinova (2011): Калинова, Евгения. Българската култура и политическият императив 1944–1989 [Kalinova, Evgeniya. Balgarskata kultura i politicheskiyat imperativ 1944–1989]. Sofia.

Nikolova (2018): Николова, Камелия. Режисьорски стилове в театъра в България след Втората световна война (1944–2018) [Rezhisyorski stilove v teatara v Balgariya sled Vtorata svetovna voyna (1944–2018)]. Sofia.

Nikolova (2020): Николова, Румяна. Модел на функциониране на Българския театър в периода 1956–1989 [Model na funktsionirane na balgarskiya teatar v perioda 1956-1989]. Sofia.

Popiliev (2018): Попилиев, Ромео. Цензурата по времето на комунизма или режимът на забраняване-позволяване [Tsenzurata po vremeto na komunizma ili rezhimat na zabranyavane-pozvolyavane]. Sofia.

Topaldzhikova (2009): Топалджикова, Анна. Разриви и нови посоки. Българският театър от средата на 50-те до края на 60-те [Topaldzhikova, A. Razrivi i novi posoki. Balgarskiyat teatar ot sredata na 50-te do kraya na 60-te]. Sofia.

Dinova-Ruseva (1966): Динова-Русева, В. Съвременната сценография в българския драматичен театър [Savremennata stsenografiya v balgarskiya dramatichen teatar]. – Изкуство, № 5, 5.

Kanushev (1966): Канушев, Д. Ромео и Жулиета [Romeo i Zhulieta]. – Народна култура, № 11, 12.03.1966, 8

Mihaylov (1974): Михайлов, М. За някои проблеми на сценографията [Za nyakoi problemi na stsenografiyata]. – Изкуство, № 2, 21.

Ognyanov (1957): Огнянов, Любомир. „Хамлет"?... От Шекспир ["Hamlet"?... From Shakespeare?"] – Народна култура, № 12, 13.04.1957.

При Михаил Михайлов. Сценографът – развълнуван съвременник [Pri Mihail Mihaylov. Stsenografat – razvalnuvan savremennik]. – Театър, № 9, 1970, 19-20.

MIHAIL MIHAYLOV. TRANSFORMATIONS

Albena Tagareva
Institute of Art Studies,
Bulgarian Academy of Sciences

Summary: In the early 1950s, the first class of scenographers entered the profession. Most of the graduates started working for theatres around the country, in Ruse, Pleven, Varna, Burgas, Sliven, Plovdiv, etc., where they found some followers among directors and succeeded in developing and consolidating their own visions of space. One of these students was Mihail Mihaylov, who, together with the director Vili Tsankov, embarked on a journey to explore the opportunities of convention. This paper presents the career path of the scenographer and the development of his visions of space in collaboration with Vili Tsankov. It deals with the plays *Hamlet* (1956), *Richard II* (1964) and *Romeo and Juliet* (1966) as the best cases in point of the transformation and the career path the scenographer and the director trod together.

Keywords: scenography, Youth Theatre, the Soviet thaw period, Vili Tsankov, Mihail Mihaylov, *Hamlet*, *Richard II*, *Romeo and Juliet*

PORTRAYING THE MARTYRS OF THE COMMUNIST REGIME IN CONTEMPORARY OPERAS

Michaela Mojžišová[1]
Institute of Theatre and Film Research, Slovak Academy of Sciences

Abstract: The study analyses the chamber operas by the Czech composer Aleš Březina (1965) *Zítra se bude...*(2008) [Tomorrow There Will Be ..., 2008] and *Toufar* (2013). It focuses on the author's vantage from which he captures the theme of heroism. The central figures of both operas are the victims of the communist regime in the former Czechoslovakia: a prominent politician, lawyer Milada Horáková (1901–1950), sentenced to death in a fabricated monster trial as an alleged traitor of the republic, and the Roman Catholic priest Josef Toufar (1902–1950), martyred by the State Security minions in the so-called Číhošť miracle court case. Despite their thematic closeness, a similar documentary form, and the same interpretive team, the operas differ in the composer's different views on the lead characters and in the form of their heroism: while Horáková was active and defiant, Toufar found peace of mind and was reverent.

Keywords: contemporary opera, documentary opera, communism, heroism, Aleš Březina, *Zítra se bude...* [Tomorrow There Will Be ...], *Toufar*

Biographical themes have a strong position in the history of opera. However, while real, fully-fledged characters served as an artistic inspiration to Baroque or Romantic composers, modern operas give prominence to the historical plausibility of their portrayal, with documentary opera undergoing a true boom, especially in the past two decades. The heroes of biographical operas are not only prominent personalities of international acclaim, but also less known or even utterly unknown people. The reason why opera composers bring them into the open are timeless messages that ensue from their – mostly difficult – life paths.

Among the opera pieces motivated in this way are two chamber operas by the Czech composer and musicologist Aleš Březina (1965) *Zítra se bude...* (2008) (Tomorrow There Will Be …, 2008) and *Toufar* (2013). The central figure of a "*musical story about the trial of Milada Horáková*", which is the subtitle to *Zítra se bude...*, is the politician and lawyer Milada Horáková (1901–1950), tried and sentenced to death in a fabricated monster trial as an alleged traitor of the republic. *Toufar*, a

[1] *Mgr. Michaela Mojžišová, PhD., is a senior fellow at the Art Research Centre of the Slovak Academy of Sciences, Institute of Theatre and Film Research, Bratislava, Slovakia. Research fields: theory of opera theatre, contemporary opera theatre, history of Slovak opera theatre. Author of the books: "Od Fausta k Orfeovi: opera na Slovensku 1989–2009 vo svetle inscenačných poetík (2011) (From Faust to Orpheus: Opera in Slovakia between 1989 and 2009 in the Light of Staging Poetics), Napísal som maličkú opierku: premeny komornej opery na Slovensku (2018) (I've Written a Little Opera: The Transformations of Chamber Opera in Slovakia). Editor-in-chief of the scientific Slovenské divadlo/Slovak Theatre journal. Vice-president of the Slovak section of AICT.*

E-mail: michaela.mojzisova@savba.sk.

documentary chamber opera, sets to music the story of a Roman Catholic priest Josef Toufar (1902–1950), who died due to the brutal torture by State Security agents when he was coerced to give false testimony in the so-called Miracle of Číhošť case. The librettos of both opuses are a collage of unadapted original archival documents and political materials. The authors of the former opus are Aleš Březina and director Jiří Nekvasil. The latter libretto was written solely by Březina who collaborated with historian Stanislava Vodičková from the Institute for the Study of Totalitarian Regimes. The opera themes are identical: an individual's conflict with the totalitarian power, the clash of faith and conscience with brutal violence. The impression that the operas are "in two numbers" is also enhanced by an almost identical teams of performers in both productions staged by the Prague Theatre Kolowrat[2].

Milada Horáková

The name of the first opera is derived from a flashy optimistic song to a film on building socialism *Zítra se bude tančit všude* (1952) (Tomorrow, People Will be Dancing Everywhere, 1952). Its author, writer and dramatist Pavel Kohout (1928), initially a staunch supporter of Stalinism, was later persecuted by the regime as a dissident. He granted permission to turn it into one of the few non-documentary operatic numbers (*IV Into Solitude in Dance, or Which Tune Tomorrow).* The original lyrics were dismantled in the opera and the words were again randomly pieced together. The outcome is almost an incomprehensible Dada form of expression, evocative of the emptiness of the words in an absurd time.

Aside from this number and chanson numbers *I Prologue* and *IV Epilogue,* the text of the opera was created by a collage of authentic materials: police reports, trial records, correspondence or excerpts from the propaganda press of that period. They were selected and incorporated by the authors into the structure of the score with a great sense of dramatic contrast and dynamism, capturing the period from the preparation for Horáková's detention, through her trial, down to conviction and execution. The score is divided into fourteen self-contained numbers, but the authors claim this was a coincidence rather than a deliberate symbolism of the Stations of the Cross. Their ambition was to avoid pathos and to maintain emotional distance from the theme. The overriding dramatic principle is non-identification; therefore, all characters have multiple identities. This applies not only to countertenor Jan Mikušek and the young girls from the Kühn Children's Choir and from Canti di Praga, but also to the central protagonist of the production, the Czech alto and mezzo-soprano Soňa Červená (1925).

The personality of this unusual woman and female artist whose exceptional singing and acting career paths evolved in immigration, served as an impetus to the operatic piece. As was noted in her study by the Czech theatrologist Helena

[2] *Zítra se bude...*, premiered on 9 April 2008, conductor Marko Ivanović, choirmasters Jiří Chvála, Jan Krejčík, stage design and costumes Daniel Dvořák, direction Jiří Nekvasil; *Toufar*, premiered on 18 September 2013, conductor Jiří Štrunc, choirmaster Petr Louženský, stage design Nikola Tempír, costumes Vladimíra Fomínová, direction Petr Zelenka.

Spurná, "*the borderline between the text, music, and stage became freely passable; the opera as the product of the composer's and the librettist's work acquired its final form only at the production level – it acquired the form of authorial theatre, operating in a unique constellation of its creators and performers.*" (Spurná 2018: 55). The fate of Soňa Červená bears many similar features to that of Milada Horáková. Červená's parents survived imprisonment in concentration camps. Her mother's broken health was among the reasons why the singer was hesitant to immigrate in 1948 together with her spouse, owner of a chocolate factory, who was persecuted by the State Security Service as a "class enemy." Shortly afterwards, Červená's mother ended up like Milada Horáková two years on – Horáková had also endured Nazi camps and what fascists failed to accomplish was carried through by communists. Červená's mother was charged with collaborationism and she passed away under unclear circumstances after six days of interrogation in Pankrác prison in Prague. The singer was also persecuted by the State Security Service until her illegal leaving the country for the Federal Republic of Germany in 1962.

A temptation to identify Soňak Červená with Milada Horáková is more than obvious but this was exactly what Aleš Březina tried to avoid: "*If I wanted everyone to impersonate a character, I'd end up in psychologism which is completely alien to me. (…) I didn't want to create music theatre, which raises trivial emotions in people. Texts and their interpretations in this opera are more important to me than the psychology of characters.*" (Jůzová 2008: 41). Soňa Červená not only delivers Milada Horáková's words, but also recites or sings the chief prosecutor's role and lends her deep alto to Horáková's father.

Some opera numbers have the nature of dull official records. For example, *II Trial List* – blunt case file of Milada Horáková and accomplices, *III Narking*, in which a rundown of Milada Horáková's movement is given by a State Security senior officer, or in *V Arrest Record* listing the items Horáková had on her at the time of detention. Frightfully terse is also number *XI The Sentence*, pronouncing four death penalties, four life imprisonments, 110 years of incarceration and high pecuniary penalties for the remaining convicted and sentenced persons. Among the most powerful opera numbers is *VII Arrangement of the Trial Itself*, which is an extensive conspiracy document, giving exact instructions on how the trial should be staged. In it, inter alia, five prosecutors are presented, willing to unscrupulously serve the purport. Their characters are portrayed by five young girls clad in black pioneer scarves and blood-smeared aprons who do not sing dramatic texts but rather in an epic way impersonate the characters of judges.

In number *VIII Indictment*, Soňa Červená assumes the prosecutor's role and in a harsh and hateful tone indicts Milada Horáková and accomplices of the crime of high treason and of espionage. Contrasting number *IX Cross-examination* follows, which is the only number heard as authentic radio recording, with the real voices of Milada Horáková and interrogating prosecutor Juraj Vieska. In an absurd dialogue deliberating the alleged preparation of third world war, Vieska aggressively jumps into Horáková's speech, trying to confound her and assign her the role of a woman who is willing to play hardball even in her closest family.

Number *X Concluding Speech before the Court* cites passages from Horáková's defence speech. In counterpoint, the passages are disrupted by excerpts from hate letters written by "the working class", a memento of the monstrous phenomenon of manipulated petitions, which was a component part of the sham trials of the 1950s. The hysteric persistence of letters stands in sharp contrast to the peaceful and stoic words of the indicted woman: "*I carried out my deeds consciously and also want to bear full responsibility for them and will resignedly accept the punishment that will be found for me.*" (Březina 2008: 92).

In a work composed with a vision of rational distancing, there is only one number directly affecting the spectator's emotions, although pathos is also consistently eliminated from it, namely, *XII A Plea for Mercy*, in which Horáková's old father and her 16-year-old daughter Jana approach president Klement Gottwald, with a plea to grant her clemency. A letter edited by the skilful hand of a lawyer balances between an effort of a man of honour to retain dignity in an absurd situation and an imploring desire to save his beloved child. Declaimed by the velvet alto of Soňa Červená who recites it a cappella in the context of a known outcome of the trial, it sounds eminently tragic.

The following excerpts from the last letter written by the sentenced woman, in number *XIII The Execution of Dr. Milada Horáková*, are delivered by a girls' choir, and not by Červená. They are concluded by calm and appeasing words: "*I am humble and committed to God's will. He determined this test for me and I am undergoing it with a single wish to fulfil God's law and retain my pure human name. Do not weep! Do not languish much! It is better this way than dying slowly. My heart would not long endure lack of freedom any more. (...) I am not helpless and distressed. I am not acting. I feel so calm inside since my conscience is clear.*" (Březina 2008: 100).

Aleš Březina formulated his understanding of Milada Horáková as follows: "*For me, Horáková is a Gandhian figure unable to feel hatred for her slayers. She lights fire by the very way she behaves. It goes without saying that her faith in God is strong but her faith seems to be even deeper than ordinary Christian faith, her approach to life and especially to death is a Buddhist approach, the way I see it. (...) Gandhi survived and strived to fight for a cause, while Horáková became a victim.*" (Jůzová 2008: 40). In this sense, Horáková's farewell letter would undoubtedly be a cathartic finale, but authors do not bring the opus to an end in this way. The operatic piece is bridged by a chanson interconnecting *Odevy levné* (2007) (Cheap Clothes, 2007) – a poem by Jan Vodňanský – and a verse from the poem by Jan Zábrana *Mladé letá* (1967) (The Young Years, 1967), which is its *I Prologue* and *XIV Epilogue.* As stated by music critic Jiří Černý who was a teenager at the time of Horáková's trial: "*If, according to the composer's wish, the opera about the trial is to be a 'self-reflection on our big national shame', its arc finds a natural climax in Jan Zábrana's verses: 'and arresting everyone, and arresting everyone…*" (Černý 2008: 33).

Much like the dramaturgy of texts and their production form, in Aleš Březina's words, their setting to music has its origin in "*demonstrating Brechtian-Weillean theatre*" (Jůzová 2008: 41), i.e., in a bright mix it blends bel canto, melodramatic, minimalist, meditative, and chanson elements. The seemingly plain and legible op-

eratic language builds on refined colour combinations of a chamber group of musical instruments (violin, violoncello, bass clarinet, bassoon, cembalo, percussion instruments), distinct rhythmisation (tambourine, marimba, carillons, xylophone, typewriter), divergent human voices (deep alto, high countertenor, ethereal girl sopranos), and on contrasting unison passages and harmoniously elaborate passages.

Creative professionals captured the theme with an ambition to compel the audiences to an active, critically committed position on the depicted events within the meaning of Brechtian theatre. According to theatrologist Helena Spurná, the production was devised "*to make the viewer feel part of it and, at the same time, to maintain critical insight into and recognition of the tragic consequences of a political manipulation of public opinion and each one of us*". (Spurná 2018: 61).

Josef Toufar

"*[Milada Horáková] (...) was aware that she was fighting in a war where unfair practices were used, and that her actions might lead to her execution. That is why until the last moment we see a brave, unsubjugated woman, a heroine with whom the spectator identifies himself/herself. Toufar had no desire to be a fighter or a martyr, he was a man rendering service to his neighbour. If in Tomorrow There Will Be we portrayed the regime through the eyes of Milada Horáková who knowingly made the supreme sacrifice, in Toufar – The Torture Games, we do so from the point of view of the victory of the regime.*" (Mojžišová 2014: 228-229).

The above words were used by Aleš Březina in an interview within the *Parallel Lives* project, to characterise different vantages from which one can see the victims of the communist regime who became heroes of his chamber operas. Further he turned his attention to the so-called Číhošť miracle – to the Holy Mass on the third Advent Sunday of December 1949, during which a cross standing on the main altar moved several times of its own volition. It happened during a sermon whose theme was *Here among you is one whom you do not know*. Father Josef Toufar noticed nothing, as he had his back turned to the tabernacle and could not see the cross move. The communist power, waging fierce political and ideological struggle against the Catholic Church, decided to exploit the event for propaganda purposes: it declared the event a provocation on the part of the clergy in the services of the Vatican. The miracle of Číhošť cost Josef Toufar his life, he was brutally tortured by the State Security Service who forced him to confess that he mean-mindedly faked the event on the order of the church dignitaries.

After an educated woman and active politician, functionary of the Czechoslovak National Socialist Party (note: no affiliation with the German Nazi Party), head of the Czechoslovak Women's National Council and member of the National Assembly, a simple parish priest was brought into Aleš Březina's focus. Toufar's path to priesthood was not easy. After his father's death he had to work on a family farm. He graduated from high school at 33 and was ordained at 38. Living contemporaries would refer to him as a person who was able to get together believers and unbelievers. He had a natural authority, he was not only a good priest and teacher, but he was also a man who would not shun working in the field. That evening,

when the communist secret police (ŠtB) tricked him and abducted him from the parish, he had attended a firefighter's ball together with the villagers, but left early, to memorise his Sunday sermon. Given his position and general popularity, he posed a principal threat to communist ideology. However, he was no rebel against secular rule and the mystic event in the church got him in a situation whose riskiness he was aware of: "*Our pastor was afraid of it, he said, oh, Lord, what trouble is Lord sending on me*", testifies a parishioner, one of the nineteen witnesses of the supernatural phenomenon, in a documentary by Roman Vávra *Jako bychom dnes zemřít měli* (2016) (How We Should Die at Present, 2016).

The music in *Toufar* is tonal and modal, pleasant-sounding to the listener. Aside from other inspirations, it also draws on spiritual music: chamber orchestra (bass clarinet, violin, keyboard and percussion instruments), in dramatic passages and scenes linked to the church environment the complementing sound is that of the organ. Again, it is a number opera, this time, consisting of eleven self-contained numbers. Josef Toufar is the only character rendered by a single performer who is not rendering any other part (Ján Mikušek). That explains why drama actor Vladimír Javorský retained his simple, natural, and human nature unlike Soňa Červená and the members of Kühn Children's Choir who rendered a range of protagonists in an out-of-touch manner, without putting themselves in their characters. Such is his faith, in which he seeks to preserve purity while finding himself between the millstones of the struggle between ecclesiastical and secular power. ("*We have not yet declared it a miracle until the commission approves it. (...) For the time being, purely a thing can be stated. God has shown that He is indeed among us. It is a great grace of God for our little church*." – from a letter to Father Josef Sedlák), and also such is his relationship with the parishioners, which emanates from a letter to friends theologians ("*I teach carols and manger poems to children*") (Březina 2013: 54 a 51).

A musically modified excerpt of the song *Nesiem vám noviny* [Bringing the Good News to You] in number 4 is suddenly discontinued by a demagogic radio speech by the Prime Minister of the Czechoslovak Republic Antonín Zápotocký about Jesus, who had grown up in the meantime and no longer sleeps like a poor man amongst the animals, but is now clad in neat clothes as Father Frost (Santa Claus), with red stars on shafts and in factories lighting his way. It is not the only period audio or audio-visual recording used by the theatremakers to demonstrate the manipulative methods of the Communist Party. Following the scene of Toufar's torture (*7 Torture of the Prisoner No. 8016*), number *8 Press Conference,* is projected onto an open white altar, which is scribbled over with the conspiracy schemes between The Wall Street, the Vatican, and Číhošť, the feature documentary *Běda tomu, skrze něhož přichází pohoršení* (Krátký film Praha 1950) (Alas for the One through Whom the Umbrage Comes)[3]. At that time, the propaganda film, which was supposed to reveal the fraudulent origin of the Miracle of Číhošť, was shown in most of the cinemas across the country. The original commentary to the film is turned off in the production, its text is sung in a sharply rhythmic part by Soňa

[3] The film is available at://www.youtube.com/watch?v=msGdYUMZiNA.

Červená. For a brief moment, the real Josef Toufar also appears in the documentary, preaching from the pulpit balcony. In fact, he was brought to the church for a film re-enactment, savagely beaten he was forced to fake the miracle. Shooting had to be repeatedly discontinued due to his poor health condition. He was only a few hours before his death. Eventually, he had to be replaced by a double to finish the shooting.

In *Toufar,* like in *Zítra se bude...*, (*11 Toufar's Death)* a letter addressed to president Klement Gottwald is heard at the end. It was written by Toufar's niece, begging for information about her uncle, in an ethereal way sung by a choir member. Her childishly gentle and humble singing is given a negative reply uttered in a stern voice by another choir member: "*As for the niece of priest Toufar, it is not advisable to inform her of the death of her uncle*." (Březina 2013: 70). At that time, Josef Toufar had been buried for a year under a false name in a mass grave.

Neither the opera *Toufar* nor its production met with an enthusiastic reception by the professional community comparable to that of the production *Zítra se bude....* Critics claimed that the texts were inadequately selected, music was occasionally illustrative, they also lacked a greater degree of anti-illusiveness, which was successfully used in the first production. But the main reason for being reserved towards *Toufar* was the incommensurability of the portrayed personalities. While the story of an active, unwavering politician appealed to a wide target group of (especially educated) viewers, a Catholic priest, who did not oppose the regime and humbly bore his cross, came out as passive and not heroic enough. As claimed by Helena Spurná: "*The story of the village priest Josef Toufar, who was crushed by fate, lacks the power and magnitude of the story of Milada Horáková. Horáková's engaged activity during the Nazi occupation and after the war, her uncompromising attitude towards social and political injustice, and her bravery in the face of a struggle lost in advance with the communist machinery displays the pathos of almost the magnitude of ancient tragedy. In contrast to a strong female personality (...), the protagonist is a man of no impressive qualities and action and he takes a rather resigned attitude.*" (Spurná 2018: 63).

The author was aware of this fact, however, he clearly recognised not only the obvious heroism of Milada Horáková, but also the unpretentious bravery of Josef Toufar: "*Milada Horáková was a fighter by nature, she knowingly assumed a lot of risks. With her Nazi concentration camp experience, she knew that the new totalitarian communist power would also try to eliminate her. Josef Toufar found himself at the centre of an event which he himself did not even see with his own eyes. However, not even cruel torture could make him betray his faith in God and admit to an act of deception which he had not committed. He did not lose his fate, his heroism, and compared to the heroism of Milada Horáková, he remained passive. This is neither judgement nor comparison, it's the reason behind my portraying two different forms of heroism in two different ways.*" (Mojžišová 2014: 229).

Bibliography

Březina (2008): Březina, Aleš – Nekvasil, Jiří. *Zítra se bude*…. Libretto. In: *Březina, Aleš. Zítra se bude…*[programme booklet]. Praha: Národní divadlo, 2008. 103.

Březina (2013): Březina, Aleš. *Toufar*. Libretto. In: *Březina, Aleš: Toufar* [programme booklet]. Praha: Národní divadlo, 2013. 113.

Černý (2008): Černý, Jiří. Operní proces s Horákovou. In: *Svět a divadlo*, 2008, Issue 4, 26-33.

Jůzová (2008): Jůzová, Markéta. Zítra se bude... Hudební meditace nad okolnostmi procesu s Miladou Horákovou. In: *Harmonie*, 2008, Issue 4, 38-42. Available at: https://www.casopisharmonie.cz/rozhovory/zitra-se-bude-hudebni-meditace-nad-okolnostmi-procesu-s-miladou-horakovou.html [Accessed 23 February 2021].

Spurná (2018): Spurná, Helena. Dokumentární opery o éře stalinizmu v Československu aneb Milada Horáková a ti druzí. In: *Opus musicum*, 2018, Issue 5, 52-72.

Mojžišová (2014): Mojžišová, Michaela. Theatre is driven by contrast. Czech Republik: Composer Aleš Březina about Toufar – The Torture Games. In: Vannayová, Martina – Šimko, Ján (eds.). *Parallele Leben/Parallel Lives*. Berlin: Theater der Zeit, 2014, 227-238. ISBN 978-3-943881-87-5.

The study is an output of the project VEGA 2/0110/19 Poetics of Contemporary Performance Art.

ОБРАЗИ НА МЪЧЕНИЦИ НА КОМУНИСТИЧЕСКИЯ РЕЖИМ В ОПЕРНИТЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Михаела Мойжишова

Институт за изследване на театъра и киното, Словашка академия на науките

Резюме: Изследването анализира камерните опери на чешкия композитор Алеш Бржезина (1965) „Ще има утре...“ (2008) и „Тоуфар“ (2013). Вниманието е насочено към ъгъла, от който авторът пресъздава темата за героизма. Главни герои и в двете опери са жертви на комунистическия режим в бивша Чехословакия – Милада Хоракова (1901–1950), юрист и известен политик, осъдена на смърт за предателство срещу Родината на чудовищен процес чрез изфабрикувани доказателства, и католическият свещеник Йозеф Тоуфар (1902–1950), превърнати в мъченици от тъмничарите на тайните служби на съдебния процес срещу т.нар. „Чудо в Чихощ“. Независимо от тематичната си близост, сходната документална форма и еднакъв изпълнителски състав, оперите се различават по концепция от страна на композитора по отношение на главните герои и формите на героизъм – Хоракова е активна и непреклонна, а Тоуфар е постигнал душевен мир и се държи почтително.

Ключови думи: съвременна опера, документална опера, комунизъм, героизъм, Алеш Бржезина, „Ще има утре...“, „Тоуфар“

THE VENTING POWER OF A GENERATION OF BULGARIAN COMEDY STARS

Joanna Spassova-Dikova[1]
Institute of Art Studies,
Bulgarian Academy of Sciences

Abstract: The paper is part of a larger study on acting in Bulgaria after the World War II. An accent is put on the comic acting art and its possibi lities to criticise the foibles of society and to unleash democratic energies. In focus is the role of the founders of the Theatre of Satire in 1956 and of the star generation of Stoyanka Moutafova, Georgi Kalojanchev, Georgi Partsalev, Grigor Vachkov, Tatiana Lolova and others for the resistance against the established socialist canons in art and the restrictions in life against the free spirit. An important problem is the development of a new Aesopian language on the stage for telling truths about the shortcomings of the socialist society and power. The paper discusses the complex relationship between person – art – ideology, where the factor of personal responsibility and civic valour is crucial for the preservation of human dignity and real cultural values.

Keywords: comedian, *persona*, Theatre of Satire, power of acting, audience

Actor's *Personālia*

The main focus of the paper is on the idea of the personal impact of a creator in the development of art and culture and in theatre in particular. This presentation is part of a larger study on acting in Bulgaria after the World War II. An accent is put on the comic acting art and its possibilities to criticise the foibles of society and to unleash democratic energies. The role of the founders of the Theatre of Satire in 1956 and of the star generation of Stoyanka Moutafova, Georgi Kalojanchev, Georgi Partsalev, Grigor Vachkov, Tatiana Lolova and others in the resistance against the established socialist canons in art and the restrictions in life against the free spirit are discussed. The main problem is how to keep the memory of a person, taking into account his/her importance to society. One of the ways is the creation of *personālia*.

The word comes from classical Latin *personālia*, neuter plural of *personālis*, after *generalia*, *marginalia*, *pastoralia*, *regalia*, etc. In the *Dictionary of Bulgarian Language personālia* is defined as *entry*, usually in an encyclopaedic dictionary that

---

[1] *Dr Joanna Spassova-Dikova is a Professor at the Department of Theatre, Institute of Art Studies, Bulgarian Academy of Sciences from 1993. In 1992 she defended her PhD thesis at the St. Petersburg State Institute of Theatre, Music and Cinematography. Since 2013 until 2021 she holds the position of Scientific Secretary of BAS. Her publications include the books About Two Actors' Constellations (2004), Bulgarian Theatre between the Two World Wars during the 20th Century, (V. IV in co-authorship, 2011), Melpomene behind the Iron Curtain. Part I. National Theatre: Canons and Resistances (2015), Bulgarian 20th Century in arts and culture (in co-authorship, 2019) as well as numerous studies and articles on theatre in specialised encyclopaedias and periodicals at home and abroad. She is a lecturer at various universities, leader and coordinator of scientific projects in Bulgaria and abroad.*

E-mail: joanasd@yahoo.co.uk

contains information about the life and work of a particular person (Personalia – Rechnik na balgarskia ezik). I would argue that *personālia* is simply an *entry in an encyclopaedic dictionary*. It has to be much more and, in a way, to enlighten different aspects of personal life, work, activities, allusions, belonging, ideas, influence, impact, etc., of somebody. I dare to say that in a scholarly sense it is not a genuine synonym for biography as far as it has to reincarnate the spirit of a person. Here I envisage a very specific field of theatre acting and creating of actor's personālia. The work is very difficult and delicate, where the most important thing is not to deliver information about the biography, facts, personal life, all the gossips around a figure, but to reveal the complex aura, the live presence of a person. The actor on stage creates dynamic images *hic et nunc* in a live performance, which disappear and remain only in the minds of the participants of the theatre act. The complete reconstruction is almost impossible. A theatre historian has to use many vague evidences – memories, critical texts, reviews, portraits, iconographic materials, audio, or audio-visual records (if any) to draw some rather incomplete picture with the inevitable help of his/her inspiration. In this sense an actor's personālia cannot be objective, it always is refracted through the prism of the own knowledge and views of its writer. Here I would say: the more the knowledge – the less the subjectivism. But the accumulation of knowledge about one person is the acquisition of knowledge about a world, a universe, when one gets to the Socrates' paradox: "*I know that I know nothing*". I do not want to fall into fallibilism in the sense used by Charles Peirce that "*people cannot attain absolute certainty concerning questions of fact*" (Peirce 1955: 59). I believe that more or less veridical actor's personālia is possible, taking into account all the difficulties. Moreover, a collective *personālia* of a troupe or whole actor's generation could be created, which is an attempt undertaken by the researcher of this project.

The Comedian – *Persona non grata*

I will begin with a good case in point from Bulgarian theatre of an almost flash changing of public notions towards the figure and role of comedy and the comedian from *persona non grata* to *persona grata*, where the personal impact of a number of people was of a great importance. This is the case with the newly established Theatre of Satire in Sofia with Order No. XVII-D-997 by the Ministry of Culture of 28 November 1956 (Archives State Agency, f. 1555, inv. 1, a.u. 11, 62). This theatre was intended to be of a "particular purpose". Its mission, as stated by the director Mladen Kisselov, "*was the bad, ugly, old, unfit, dead, layered on the bottom or still brooding the water of the rushing life, to be energetically extracted onstage and stigmatised with the devices/means of the theatre*." (Kisselov 1982: 4).

Here I would like to note that comedy was a rare phenomenon in socialist culture in the preceding years. The theatre repertoire was strictly programmed and censored. It was limited to the Soviet and contemporary Bulgarian drama and mostly aimed to establish the positive values of the new system. Comedy, which presupposes a critical attitude towards social foibles, was considered by the authorities as dangerous, and was avoided. The comic, parodic, ironic, grotesque was

a trademark characteristic only of the enemies from the capitalist camp, who had to be ridiculed (Spassova-Dikova 2015; Popiliev 2018).

In the mid-1950s, after the death of Stalin in 1953, the noose was loosened. This reflected in a number of initiatives and attempts among intelligentsia in countries with socialist regimes.

In Bulgaria this new situation led to the idea of founding a Theatre of Satire.

In fact, the activities had started a little bit earlier, even before the death of Stalin, by young people like Dimitar Chavdarov – Chelkash, Valeri Petrov, Radoy Ralin – at that time not yet prominent authors, grouped around the newspaper *Sturshel* (*Hornet*). This theatre had to incarnate the public opinion, to be of the kind of the mentioned newspaper – full of humour, criticism, caricature, pointedly contemporary. Already in November 1952, the director Anastas Mihaylov was invited by the editorial staff of the *Sturshel* newspaper in connection with the undertaken initiative to establish a satirical playhouse. At the request of Neycho Popov, a project for the future theatre was mapped out, which had to be honest, clean, clear, bright, live and malicious expression of criticism and self-criticism, as well as to promote the Bulgarian and the foreign classical humour in the form of miniatures (small forms, light, "portable"). The staff had to comprise young gifted actors with ethical qualities, enthusiasm, with new approach, frank, truthful, fast working, initiative in acting, able to withstand feverish pace of work, selflessness – and certain sacrifice, not random, but selected from the start from graduates. They could be juniors and seniors mainly from the State Drama School and the Academy of Music, i.e., students who could find realisation at such a theatre. They had to be united by a single spirit, method, approach, conceptual-artistic breeding, with a new taste. Such a theatre, which would be artistically managed and with a repertoire to be specified and determined by the editorial board of the *Sturshel* newspaper, according to its founders, needed a permanent troupe of actors, as well as playhouse, permanent orchestra, compère (Mihailov 1994: 141-165).

Rehearsals started under the guidance of Anastas Mihaylov. The other members of the team were Neycho Popov, Itshak Fintsi, Hari Toromanov, Avram Pinkas, Ivan Rachev, Pavel Dubarev, Grigor Vachkov, Petar Peykov, Dosyu Dosev and others. The prepared production was a composition of different scenes. The director Stefan Surchadzhiev was also involved in the work. The performance titled *Starshelov teatralen spectakl* (*Sturshel's Theatrical Performance*) was planned for the beginning of March 1953. The first night performance was thwarted by Stalin's death on 5th of March and it took place some days later on 16th of March on the stage of theatre *Balkan*.

The performance was a huge success. A number of reviews came out. Something new, something promising appeared in the Bulgarian cultural space.

The beginning of the Bulgarian satirical theatre was laid with this staging, which however didn't last as it was discontinued by the Political Bureau, yet some years passed before its official inauguration.

On April 7th 1957 the theatre opened for the first time in the premises of the branch of the National Theatre (today's theatre *Salza i smjah* / *Tear and Laugh*)

1. The program *Starshelov teatralen spektakl* (Sturshel's Theatrical Performance)

2. *Banja* (*Bathhouse*) by Vl. Mayakovski, dir. Stefan Surchadzhiev, Inauguration of the Darjaven satirichen teatar (State Satirical Theatre), 1957

with the staging of Stefan Surchadzhiev *Banja* (*Bathhouse*) by Vladimir Myakovski. In this performance the other actors of this generation of signatory comedians in the Bulgarian theatre had already joined the troupe.

The Comic Star – *Persona grata*

The performances in the Theatre of Satire became popular mainly with the bright performing of the new generation of actors in the theatre, such as Georgi Partsalev, Georgi Kaloyanchev, Grigor Vachkov, Encho Bagarov, Konstantin Kotsev, Leda Taseva, Neycho Popov, Stoyanka Mutafova, Tatiana Lolova, Nevena Kokanova, etc. Their personal impact in the fight for breaking the established socialist theatre canon during the previous decade was enormous.

This generation managed to change completely the figure of the comedian, ignored for almost a decade from the normative socialist critics, from *persona non grata* to *persona grata* by proving how necessary for the society is the venting power of comedy and laughter.

Maybe it is important to mention that the tradition of Bulgarian theatre acting, during the processes of professionalization, modernization and Europeanisation, as well as institutionalization of Bulgarian culture, for half a century, before the period discussed, was much more directed in the field of the "serious drama" rather than in comedy (Spassova-Dikova 2004; Spassova-Dikova 2015). This doesn't mean that there were not achievements in comedy of some actors such as Krastjo Sarafov, Petko Atanasov, Konstantin Kisimov, etc., but in a way the label

"comedian" was of a lower category. It is indicative that Konstantin Kisimov one of the few Bulgarian comic actors, defined as *clown eccentric* (Yordanov, Popiliev, Nikolova, Decheva, Spassova 2011: 465-468), dreamed to play Hamlet. Finally, he took the part, but the critics were rather condescending to his on their opinion "ridiculous image" (Spassova-Dikova 2004: 52-53).

Already in the mid-1950s the young actors – founders of the Theatre of Satire – just from the beginning entered as rising comedy star actors on the theatrical sky. In fact, they could be identified as the first generation of Bulgarian comedians not only in theatre, but also in the so called *estrade* (popular music stage), cinema and TV.

These actors were born between the beginning of the 1920s and the mid-1930s. So, at that time they were between 23- and 35-years old enthusiasts. For example, Stoyanka Mutafova was born in 1922, Georgi Kaloyanchev and Georgi Parcalev – 1925, Grigor Vachkov – 1932, Tatyana Lolova – 1934, etc. Part of them were graduated from the High Institute of Theatre Art. Many of them were disciples of the theatre director and founder of the Theatre of Satire prof. Stefan Sarchadjiev. I would like to mention that Stoyanka Mutafova (one of the oldest members of the troupe) first was a student in the State Theatre School. Then she studied acting in Prague in the master class of prof. Salzer. Exception was Georgi Parcalev who first studied medicine at Sofia University and then during the first half of the 1950s was an actor in amateur troupes.

The performances in which they played were emblematic for the awakening of the trapped in the shackles of the socialist canon theatre: *Banja* (*Bathhouse*; 1957), *Darvenitza* (*Bedbug*; 1959), *Mysteria Bouffe* (1967) by Mayakovski; *Dvanaisette stola* (*The Twelve Chairs*) after Ilf and Petrov (1958); *Predlojenie. Svatba. Ubilei* (*Proposal. Wedding. Jubilee*) by Chekhov (1960); *Chichovci* (*Uncles*) by Vazov (1960); *Udarjimijat vazhod na Artuto Hi* (*The Resistable Rise of Arturo Ui*) by Brecht (1961); *Mihal Mishkoed* (*Mihal the Mouseeater*) by Dobroplodni (1963); *Smartta na Tarelkin* (*The Death of Tarelkin*) by Suhovo-Kobilin (1965); *Mnogo shum za nishto* (*Much Ado About Nothing*) by Shakespeare (1965); *Revizor* (*The Government Inspector*) by Gogol (1966), etc.

The directors Metodi Andonov, Asen Shopov, Mladen Kisselov, Grisha Ostrovski and others worked in the theatre. The inauguration of the new theatre building in 1966 was marked with the staging of *Oblichaneto na Venera* (*Dressing of Venus*) by Dobri Zhotev, director Leon Daniel. This was a firework spectacle with music, songs and dances. The first Bulgarian rock-band Bundaratsite played live. One of the participants said that this was the bomb of the season.

It was always performed in a full auditorium. The applause does not cease. The creators of this spectacle felt that they urged young people towards freedom of the spirit. In fact, this was the message of the play and the music – to convey the spirit of rock-and-roll (Yanev 2007: 23).

Persona libera

One of the highest merits of the Satirical Theatre from this period, especially after the mid-1960s was that it was promoting contemporary Bulgarian comedy.

3. Konstantin Kissimov – Hamlet, *Hamlet* by William Shakespeare, dir. Nikolai Massalitinov, National Theatre, 1941

4. *Mihal Mishkoed* (*Mihal the Mouseeater*) by Sava Dobroplodni, dir. Metodi Andonov, Satirichen teatar (State Satirical Theatre), 1963

In the performances of the Satirical Theatre of contemporary Bulgarian plays a new in a way Aesopian stage language was sought for. They enjoyed a strong public interest. Among them were: *Kogato rozite tancuvat* (*When the Roses Dance*), Valeri Petrov (1961); *Improvizacii* (*Improvizations*) by Valeri Petrov and Radoy Ralin (1962); *Sumatoha* (*Commotion*; 1967), *January* (1973), *Lazaritsa* (1977) by Radichkov; *Romeo, Juliet and Petrol* by Ivan Radoev (1968); *Starcheto i strelata* (*The Old Man and the Arrow*) by Nikola Rusev (1969). The plays by Stansilav Stratiev *Rimska banja* (*Roman Bath*; 1974); *Sako ot velur* (*Suede Jacket*; 1976); *Reis* (*Bus*; 1979) became extremely popular. *Velikdensko vino* (*Easter Wine*; 1978) and *Odissei patuva za Itaka* (*Odysseus Travels to Ithaca*; 1985) by Konstantin Iliev; *Procesat protiv bogomilite* (*The Trial Against the Bogomils*; 1969) as well as *Poslednata nosht na Socrat* (*The Last Night of Socrates*; 1986) by Stefan Tsanev; *Mata-Hari* (1982) by Nedyalko Yordanov. They dealt with contemporary problems by means of returning to the past. These timid protests against the authorities encouraged the society to take part through the theatre in the exposing of the disabilities of the contemporary socialist society.

Thanks to this kind of satirical staging essential deficiencies of the new system were expressed meeting a broad social resonance and support. This criticism wasn't usually a direct one. It could be read by the audience "between the lines" of

5. *Revizor* (*The Government Inspector*) by N.V. Gogol, dir. Metodi Andonov, Satirichen teatar (State Satirical Theatre), 1966

6. *Oblichaneto na Venera* (*Dressing of Venus*) by Dobri Zhotev, dir. Leon Daniel, Darjaven Satirichen teatar (State Satirical Theatre), 1966

7. *Improvizacii* (*Improvizations*) by Valeri Petrov and Radoy Ralin, dir. Grisha Ostrovski, Darjaven Satirichen teatar (State Satirical Theatre), 1962

8. *Sumatoha* (*Commotion*) by Yordan Radichkov, dir. Metodi Andonov, Darjaven Satirichen teatar (State Satirical Theatre), 1967

the pronounced text on stage. In the metaphoric and allegoric characters on stage spectators discovered similar phenomena of the surrounding socialist reality.

The Satirical Theatre affirmed its own image. The actors together with the directors were trying to develop a specific bright comedy Aesopian language, based on parody, hyperbole, absurd, grotesque.

At that time there was no other theatre that had a higher, absolute and end point of the political irreconcilability as the Satirical Theatre, disclosed "indirectly" by means of deforming reflection of the social disabilities and the human weaknesses.

With the founding of the Satirical Theatre, a unique phenomenon emerged in the cultural space, it appeared at a place, where humour was the main weapon for social criticism, where the people got closer to each other and by means of art were trying to jointly resist the imposed canons. The comedians came out in the spotlight not only in the theatres, but also on the pop music stages, in the cinema theatres and on TV. In the following decades, they became favourites of the audience.

9. Poster from Rimska banja (Roman Bath) by Stanislav Stratiev, dir. Neycho Popov, Artist Lyudmil Chehlarov, Darjaven Satirichen teatar (State Satirical Theatre), 1974

The comic art passed the evolution of the comedian and his/her audiences from *Persona non grata* to *Persona grata* in the sake of *Persona libera*.

Bibliography

Sources

Archives State Agency, f. 1555, op. 1, a.e. 11, 62 – Централен държавен архив, ф.1555, оп. 1, а. е. 11, 62 – Заповед № XVII-Д-997 на Министерство на културата от 28.11.1956 [Zapoved № XVII-D-997 na Ministerstvo na kulturata ot 28.11.1956].

Literature

Kisselov (1982): Kisselov, Mladen. In: Брошура „25 години сатиричен театър", Държавен сатиричен театър [Broshura "25 godini satirichen teatar", Darzhaven satirichen teatar]. Sofia.

Mihailov (1994): Mihailov, Anastas 1994: Театърът: Изживяно и изстрадано [Teatarat izjivjano i izstradano]. Sofia.

Peirce (1955): Peirce, Charles Sanders, The Scientific Attitude and Fallibilism. In Buchler, ed., Philosophical Writings of Peirce. New York: Dover, 1955, 59.

Personalia – Rechnik na balgarskija ezik [Персоналия – Речник на българския език]. Avail-

able at: ПЕРСОНАЛИЯ – Речник на българския език 2.0 (chitanka.info) [Accessed 10 March 2021]

Popiliev (2018): Popiliev, Romeo. Цензурата по времето на комунизма или режимът на забраняване – позволяване [Tsenzurata po vremeto na komunizma ili rezhimat na zabranyavane – pozvolyavane]. Sofia.

Spassova-Dikova (2004): Spassova-Dikova, Joanna. За две актьорски съзвездия [Za dve aktjorski sazvezdija]. Sofia.

Spassova-Dikova (2015): Spassova-Dikova, Joanna. Мелпомена зад желязната завеса [Melpomena zad jeljaznata zavesa]. Sofia.

Yanev (2007): Yanev, Rumen. Вкусът на времето. Щурците – българската рок легенда [Vkusat na vremeto. Shturtsite – balgarskata rok legenda]. Sofia.

Yordanov, Popiliev, Nikolova, Decheva, Spassova (2011): Yordanov, Nikolay, Romeo Popiliev, Kamelia Nikolova, Violeta Decheva, Joanna Spassova. История на българския театър. Българският театър между двете световни войни на XX век [Istoriya na balgarskiya teatar. Balgarskiyat teatar mezhdu dvete svetovni voyni na vek]. T. 4, Sofia: Institute of Art Studies – BAS.

ОСВОБОЖДАВАЩАТА СИЛА НА ЕДНО ЗВЕЗДНО ПОКОЛЕНИЕ БЪЛГАРСКИ КОМИЦИ

Йоана Спасова-Дикова

Институт за изследване на изкуствата,
Българска академия на науките

Резюме: Статията е част от по-голямо изследване за актьорско майсторство в България след Втората световна война. Акцентът е поставен върху комедийното актьорско изкуство и възможностите му да критикува слабостите на обществото и да стимулира отключването на стремежите за демократично общество. Във фокус е ролята на основателите на Сатиричния театър през 1956 г. и на звездното поколение на Стоянка Мутафова, Георги Калоянчев, Георги Парцалев, Григор Вачков, Татяна Лолова и други за съпротива срещу установените социалистически канони в изкуството и ограниченията срещу свободния дух. Важен проблем, който се разисква, е развитието на новия Езопов език на сцената, който да казва истини за недостатъците на социалистическото общество и власт. В статията се разглежда сложната връзка между личност – изкуство – идеология, където личната отговорност и гражданската доблест са от решаващо значение за запазването на човешкото достойнство и реалните човешки ценности.

Ключови думи: комик, *persona*, Сатиричен театър, сила на актьорското изкуство, публика

THE LEGACY OF JÁN BORODÁČ IN THE PAST AND THE PRESENT SLOVAK THEATRE

Karol Mišovic[1]
Institute of Theatre and Film Research, Slovak Academy of Science

Abstract: Slovak professional theatre is among the youngest in Europe. Its official birth dates back to 1920 when the Slovak National Theatre was established. However, the first Slovak director came into the picture four years later, when Ján Borodáč was appointed to the position. He was a strict follower of Stanislavski's system throughout his entire life, and he thoroughly refused theatre practices that went beyond the Moscow Art Theatre, which he adored rather uncritically. He was the one who created the dramaturgy plan (as the director of the Drama Body of The Slovak National Theatre from 1929 to 1945) and therefore also the direction profile of our professional theatre as such. Borodáč dismissed Avant-garde and anti-illusive elements both in drama and theatre productions as he did not consider them creative or artistic. Borodáč laid down the foundations of Slovak professional theatre; however, by setting rigid barriers, he also prevented the integration of the elements integral to the European theatre of the period. The presented paper does not intend to introduce Borodáč's profile as a director. Instead, it seeks to review his work within the Central European context and to acknowledge his founding legacy as well as the reprehensions concerning the stylistic rigidity of the Slovak National Theatre. The study does not avoid the subject of the confrontation in terms of the quality between the Slovak National Theatre (regarding the management and dramaturgy of the theatre) of the interwar and during the Second World War with its closest counterpart – Czech culture.

The year 2020 was dedicated to the centenary of the establishment of Slovak national theatre. Many Slovak theatre productions referred to distinguished personalities or controversial topics in Slovak history (not only exclusive to theatre). One of them was the production of the State Theatre in Košice called "Borodáč alebo Tri sestry" [Borodáč or Three sisters]. The production intended to present Ján Borodáč as a poor boy who was born in Austria-Hungary and became one of the most representative personalities of Slovak theatre culture while contextualising his life within significant historical events. Borodáč was indeed among the most controversial personalities of the Slovak cultural sphere who was active working in the theatre both during the Second World War (the period of the first Slovak Republic) and during the times of the Socialist Realism in the 1950s. Theatre critics have not formed an objective attitude towards his political positions. The Košice production directed by Júlia Rázusová seeks to present him through several viewpoints – historical, private and socio-political. Rázusová belongs to the generation of young Slovak directors who have a distinct opinion and are culturally distanced from the founding generation of the Slovak theatre-makers. Her creative means combine physical theatre, psychological motivations and experimental expressions; hence, all the means that are in direct opposition to Borodáč's former approach to direction.

[1] *Karol Mišovic, PhD, is graduated at the Theatre Department of the Academy of Performing Arts in Bratislava in 2012. In 2015 he obtained his PhD at the same Department. He is interested in the research of Slovak theatre history, especially the direction and acting of the 20th century. He has published several monographs on the history of Slovak actresses – Javiskové osudy [Fortune on the Stage] (2016) and Soňa Valentová Cesta herečky [The Destiny of Soňa Valentová] (2019). He worked in the Theatre Institute in Bratislava between 2012–2019 and has become an academician at the Institute of Theatre and Film Research of the Slovak Academy of Science since 2019.*

E-mail: karol.misovic@savba.sk.

This paper is foremost a historical overview of the uniqueness of the personality that formed the first years of Slovak professional theatre culture as its sole creator. At the same time, the study analyses the view of a young generation Slovak director on Borodáč's personal and professional legacy.

Keywords: Ján Borodáč, Júlia Rázusová, Slovak National Theatre, State Theatre in Košice, acting, directing style, contemporary theatre

The progress of Slovak theatre would have been much slower without him, yet it would have also been more progressive. This sentence can perhaps serve as a short characterisation of the personality and the legacy that Ján Borodáč left in Slovak professional theatre.

In 2020, Slovak theatre celebrated the hundredth anniversary of the establishing of the Slovak National Theatre, which marks the beginning of Slovak professional theatre culture. Several theatres joined the celebrations during the jubilee year; however, these were interrupted by the international Covid-19 pandemic. Slovak repertoire and independent theatres have been embracing the key events and distinctive personalities of Slovak theatre history related to the centenary since 2019. The State Theatre in Košice decided to create a production about one of the most outstanding, yet also one of the most contradictive personalities of Slovak theatre – Ján Borodáč (1892–1964). However, the production entitled *Borodáč alebo Tri sestry* [Borodáč or Three Sisters] did not have a proper premiere in the theatre in front of a live audience[2].

Ján Borodáč belonged to the founding generation of Slovak professional theatre professionals. His career spanned interruptedly from 1921 until his death in 1964 forty-three years in total – this is almost half of the existence of a Slovak professional theatre scene. He held positions of power practically continuously and therefore had an impact on its aesthetic development. Borodáč began his career as an actor but quite early took up directing, teaching and translating drama. He was the director of the Slovak National Theatre between 1929–1945[3] and of the Košice theatre between 1945 and 1953. He was an outright supporter of Konstantin Sergeyevich Stanislavski's method from the beginning of his career. Still, the state of affairs during the first years of the work of the Slovak National Theatre and the lack of academic literature meant that this adherence to Stanislavski was only an inspiration rather than a strict application of his method. Borodáč couldn't have practised it in its essence. That is also why Slovak theatre had been so retrograde for so long. It distanced itself from the fierce development of theatre culture in the rest of Central Europe. It developed from the realist conventions when Borodáč, as the lead figure, scrupulously rejected any reaction to modern theatre tendencies. He was familiar with the productions by Max Reinhardt, Soviet Avant-garde

[2] The original premiere scheduled for April 2020 was postponed to September 2020. Due to the restrictions imposed by the pandemic situation it was then cancelled three hours before the beginning of the performance. The theatre launched an online premiere in January 2021.

[3] With the exception of the season 1931/1932.

1. Karol Horák – Michal Ditte – Michal Baláž: Borodáč or Three sisters. State Theatre in Košice, Košice, 2020, dir. Júlia Rázusová. Photo by Ján Štovka

directors such as Meyerhold, Vakhtang and Tairov or Czech modernist directors Karel Hugo Hilar or Viktor Šulc. nevertheless, the only dramatic and acting style Borodáč professed throughout his entire life was psychological realism. At the time when the Slovak National Theatre was established that approach had already become obsolete in Europe, and theatre professionals inclined towards more modern approaches, such as the Avant-garde. Its expressions, contradicting theatre traditionalism, penetrated Slovak theatres by way of a more prolonged process.

During the Second World War, the Slovak theatre culture was able to metaphorically open the windows to perceive trends from Europe thanks to the new generation of directors (especially Ján Jamnický and Ferdinand Hoffmann). Borodáč, who sacredly imposed Stanislavsky's method, was openly opposed to Meyerhold's theatre approach. In his own words: "*Stanislavsky's system is my primary directive in building Slovak professional theatre culture. I want to have people on stage, living people, not puppets created from a dead substance. An actor is not a piece of clay or stone. An actor should and must live. (...) To make this short and clear: stage needs life – but in a creative form. Realism, especially the form it has taken nowadays, is not and ought not to be the copy of mundane life, but also not of a circus*"[4]. The puppets and the circus he mentioned represented his perception of Meyerhold's theatre. Since the beginning of his professional work, he was regarded as a theatre traditionalist due to his rigid nature and a lifelong adoration of the Moscow Art Theatre. Although he was the founder of Slovak professional theatre and the first Slovak professional director, his retrograde theatre approach significantly delayed the development of Slovak theatre.

[4] BORODÁČ, Janko. Do novej divadelnej sezóny. [Into the New Season] In Slovenské pohľady, 1938, Vol. 54, No 8-9, 496.

2, 3, 4. Karol Horák – Michal Ditte – Michal Baláž: Borodáč or Three sisters. State Theatre in Košice, Košice, 2020, dir. Júlia Rázusová. Photo by Ján Štovka

Borodáč played a crucial role in the building of Slovak theatre culture. He was the one who promoted an increased number of productions in the Slovak language when the theatre was only in its beginnings (the Czech language was more widespread in the 1920s and 1930s). He introduced dramaturgy based on Slovak and Russian classics as well as contemporary drama. This artistic policy remains mostly intact nowadays. He supported new writers and helped to establish the first Slovak acting school. There are even more signs of Borodáč's pre-eminence in our cultural history. However, aesthetically, he was stuck in the 19th century, and, as a person he was stubborn, uncompromising and conservative. He is regarded as a highly controversial personality because of his religious devotion to the theatre (he sometimes capitalized the word theatre in his diaries) and uncritical adherence to Stanislavsky. At the same time, he leaned towards national political movement during the war. Until today no monograph would assess his personality objectively[5]. There are only partial studies.

All this made the initiative of Košice theatre to present a production regarding his personality a considerable challenge. The production was not meant only to praise the devoted former director of the theatre, who was quite a patriarchal figure in his aesthetic. The contemporary creators were to present an objective view on such a well-known personality that still invokes many questions and controversies. The initiators of the project were Peter Himič (dramaturg and the director of the theatre between 1998 and 2019) and the director Júlia Rázusová. The connection of Rázusovej and Borodáč has been quite antagonistic since the beginning. The director uses theatre language that synthesises realistic motivations and stylistic expressions. She occupies a unique place among young Slovak contemporary directors. As she said: "*Janko Borodáč was the founder of the Slovak professional theatre. Simultaneously, he was a creator of conservative theatre conventions that remained dominant until today, despite the younger generations of theatre professionals' antagonism. After more thorough research, I have realised that Borodáč would probably cry if he could see many of the things I enjoy doing in the theatre*"[6]. Rázusová began the project by clearly distancing herself from his philosophy. This allowed productive, creative contrast between the conservative historical figure and the director who continuously denies the prevalent canon of psychological acting.

The dramaturgs Miriam Kičiňová and Peter Himič, together with the director, asked three author representing different generations – Karol Horák (1943),

---

[5] Rudolf Mrlian published a monograph entitled *So slovenským divadlom: Životné dielo Janka Borodáča a Oľgy Borodáčovej-Országhovej* [Together with Slovak Theatre: The Lifelong Creative Work of Janko Borodáč and Oľga Borodáčová-Országhová] in 1957. The publication presents a quite idealised profile of the first Slovak theatre professionals, biased and seen through the lenses of the Communist ideology.

[6] DZADÍKOVÁ, Lenka – RÁZUSOVÁ, Júlia. Slzy Janka Borodáča: Nielen športovec vie zdokonaľovať svoju formu. [The Tears of Janko Borodáč. Not Only a Sportsman Can Improve his Form] In: Mloki, 23.12.2020 [online]. Available online: https://mloki.sk/slzy-janka-borodaca-nielen-sportovec-vie-zdokonalovat-svoju-formu/ [quoted. 20.02.2021]

Michal Ditte (1981) and Michal Baláž (1986) – to write on specific topics (for example, Borodáč and politics, Borodáč and family, Borodáč and war) implying their poetics. Horák's situations were imitations of historical realities. Ditte chose a more precise documentary approach based on the surviving archive material, and Baláž used humour to aim his segment towards the absurdist style of 'Monty Python'. Rázusová incorporated the separate scenes together, also using scenes from Chekov's drama *Tri sestry* [Three Sisters] (Ill.1,2.3,4). The creators kept altering the text as they were in the process of rehearsing the performance. However, from the final piece's perspective, the play's text was the weakest part of the production. The dialogues and situations were often mismatched, and the authors remained true to historical facts instead of using their fantasy's full potential. The experiment with three different viewpoints has fragmented the production rather than contributing to its integrity.

The central theme of the production is Ján Borodáč remembering his life. He talks about the most critical moments of his personal and professional life or briefly presents other personalities to the audience from the directorial side-box number six (supposedly the real spot from where Borodáč used to watch every premiere). The time and space logic offered the audience to follow his thoughts coming and going without abiding to precise chronology. The scenes from his life and youth were intersected with the rehearsal of his primary production at the Košice Theatre – *Tri sestry* [Three Sisters] by Anton Pavlovich Chekhov.

Producing Chekhov's plays was Borodáč's ultimate goal. His production of *Višňový sad* [The Cherry Orchard] in 1934 at the Slovak National Theatre had suffered in terms of quality due to the weak acting; furthermore, his directing approach did not tackle all the layers of the text. The *Tri sestry* [Three Sisters] he produced in Košice was among the best Slovak theatre productions of the 1950s. While in the 1920s and 1930s, his directing approach was based mainly on his experience as an actor, in 1952, his position as the director stemmed from more profound expertise. His knowledge of Staniskavsky's method was backed up by research of the original literature instead of on the formulations and hypotheses taken from other authors.

On top of that, he also had at his disposal a more experienced theatre company and more time for rehearsal (in comparison with the pre-war rehearsal time usually restricted only to several days). The necessary budget for the stage and costume production he had also superseded the funds available previously. It is also important to note that Borodáč did not produce drama only through the narrow lenses of Stanislavsky's system when the state imposed the Socialist Realism method. He knew Stanislavsky's original work well enough, so he tried to express the drama's psychologically-realistic dimension. His production was not a uniform fulfilment of the aesthetic dogma of Socialist Realism introduced by Andrei Alexandrovich Zhdanov, comparable to many other such productions in Czech and Slovak theatres. Moodiness, robust internal dramatisation and precise psychological reading of the implications regarding each of the characters – that was the characteristics of the production Borodáč created in Košice. That was the reason why

Júlia Rázusová chose *Tri sestry* [Three Sisters] as the baseline of her production on Borodáč. Chekhov's text represents not only his Košice era, but also allowed her to highlight the intersections between the director and the characters. Rázusová said: "*When I saw archive materials on Borodáč's direction of Tri sestry [Three Sisters] in Košice I knew precisely how to connect the texts – it was Chekhov's theme of personal accomplishment and the metropolis. Three sisters, each in their unique way, interpret aspects of Borodáč's life. We can follow the career path of a married, childless couple through Olga. Masha confronts Borodáč with his conservativism and rigid viewpoints on art, and finally, Irina opens the topic of leaving for the capital city*"[7].

The primary element of Rázusová's production is a white sheet covering the central stage plan spreading towards the rigging-loft. The sheet is printed with a reproduction of the original front page of Borodáč's direction notes for *Tri sestry* [Three Sisters]. This element was seemingly intended to represent everything that Borodáč was surrounded by and what he was building. The sheet came down slowly during the scene, describing how he was accused of collaborating with the totalitarian regime and was sent from Bratislava to Košice. His world collapsed, and he had to begin from square one in building Slovak theatre culture in Košice after years of hard work in the capital. The sheet became the fuselage of a crashed plane, symbolising his previous career's wreckage and the state of the Košice theatre building after the war.

The surviving photographs and the available information on the production suggest that he followed the core intentions of the production by the Moscow Art Theatre directed by Vladimir Nemirovich-Danchenko in 1940. Markéta Plachá, the costume designer of Rázusová's project, drew her inspiration from Borodáč's production. Gradually revealed on stage are the rough outlines of the interior of the house belonging to the siblings Prozorovfrom Chekhov's drama, which are similar to those that Ladislav Šestina designed for Borodáč. The actresses playing Chekhov's Olga, Masha, and Irina wear costumes with printouts of production photographs of their predecessors from 1952. That allows us to compare the current and the past representations of each of the characters.

Rázusová got a lot of inspiration from the original direction book and Borodáč's notes. His words and thoughts are voiced by the character of Borodáč during the rehearsal of *Tri sestry* [Three Sisters] as part of the new Košice interpretation. His authentic expressions help to illustrate Borodáč's actual thought process.

However, the scenes of the rehearsal of *Tri sestry* [Three Sisters] are not self-sufficient in Rázusová's production. Many of Chekhov's dialogues become bridging thoughts connecting the scenes of Borodáč's youth in Prešov, his military service during the First World War, and other critical moments of his life that formed him personally and professionally. The character of Ján Borodáč personalises the dialogues and gets transferred to the past through powerful auto-

[7] RÁZUSOVÁ, Júlia. S režisérkou Júliou Rázusovou o Borodáčovi. [On Borodáč with the Director Júlia Rázuszová]. In: www.sdke.sk, 17. 9. 2020 [online]. Available online: http://www.sdke.sk/sk/cinohra/s-reziserkou-juliou-razusovou-o-borodacovi [quoted. 20. 2. 2021].

suggestion. That is why he perceives the rehearsal so intensively. He directs the production of a play by his admired Chekhov, but at the same time, his own fate is mirrored through the various characters of the play. Except for the parallels mentioned above evoked in the characters of the sisters, the character of an inexpressive rural teacher, Kulygin, has a lot in common with Borodáč. When the actor that is supposed to play the character does not arrive at the rehearsal, the character of Borodáč automatically takes on the role. Although this has not happened to the real Borodáč, the characteristics of the teacher correspond to the personality of Ján Borodáča.

It should be noted that Rázusová was not trying to replicate the famous Košice production. "It's not a reconstruction of Borodáč's production of *Tri sestry* [Three Sisters]. We used the play's structure to tell the Slovak theatre's story through various stages of Borodáč's life. We wanted to confront the 'old theatre' with the new theatre's mode of expression"[8]. Except for presenting the historical facts and the myths surrounding Ján Borodáč, the director has decided to exhibit the development of the acting aesthetics in Slovak theatres within the four acts of Chekhov's drama. From the declamatory style of the 1920s which falsely regarded articulation and exposed illustrative action as representing the character's state of mind, up to non-psychological acting far from authentic life's visual and aural appearance. The illustration of the development of acting practices within the scope of a hundred years of the Slovak professional theatre scene's existence is also the symbol of the progress that Borodáč could not comprehend or accept. The actors in Rázusová's production begin the first rehearsal with enthusiasm, and they show respect for Borodáč's remarks on archaic phonetics and excessive illustrative gestures. As the story unfolds, we follow Borodáč's life and the creation of the production *Tri sestry* [Three Sisters] from the first to the final rehearsal. As the production begins to shape itself, the actors' attitudes change and their perceptions of the director Borodáčovi change as well. The actors openly oppose and ignore his suggestions. It results in a situation when all the actors except his wife Oľga enter the stage wearing modern colourful costume accessories (glasses and watches). They act in total opposition to what Borodáč asks them to. They deliver the dialogues solely into the microphone. Theatre aesthetics have evolved, but Borodáč has remained anchored in the past. He cannot comprehend what happened and what went wrong. In this theatre shortcut the reality of the fate of Ján Borodáč is revealed. The brief description of the dramaturgical and text structure of the production suggests that it was quite a challenge for the Košice theatre company. The production does not have a clear, logical storyline. The individual scenes do not follow any chronological or spatial order. It is as if we were looking into Borodáč's mind, who thinks about the rehearsals of *Tri sestry* [Three Sisters], then he remembers a conflict with his wife or his entry exams at the Prague Conservatoire. A characteristic trait of Júlia Rázusová's poetics is the

[8] OPOLDUSOVÁ, Jena. Divadelník, čo prežil americký sen. [A theater man who survived the American Dream] 25. 9. 2020 [online]. Available online: https://kultura.pravda.sk/divadlo/clanok/563820-divadelnik-co-prezil-americky-sen/ [quoted. 20. 2. 2021].

denial of detailed psychological acting. The actors had to adopt the approach of immediate cut, eclectic expressions, contrast between movement and verbal expression, accelerated pace that allows the historical facts to be transformed into a metaphorical image. The director incorporates everything into a potent combination of psychological nuance and stylistic distance. The representation of historical persons from Czechoslovak culture was not aimed as a precise historical replica. Rázusová and the actors used a particular typological feature that became the baseline for the character's perception. For example, Jaroslav Kvapil was defined by his poor vision, and the actor playing his character, Juraj Zeyták, had a white cane and often performed with his eyes closed. Ľubica Blaškovičová played a neo-romantic Czech actress Marie Laudová who was characterised by excessive articulation and passionate gesticulation. Borodáč's favourite actor Andrej Bagar was a bohemian. Therefore, Stanislav Pitoňák, who represents him, imitates copulatory movements, and whenever there is an opportunity to drink alcohol, he drinks from several glasses. Those elements are not self-serving and integrate well into the stage action. Playfulness and grotesque expressions are used intentionally. On the other hand, the actors playing the married couple Ján and Oľga Borodáč, Matej Erby (understudy Martin Stolár) and Alena Ďuránová, combine their personal acting approaches with an the copying of the expressions (both verbal and body) of the couple[9].

Similarly, the historical facts are only the basis for the stage hyperbolising and the highlighting of the given scene's central theme. An example of this approach is the crucial discussion between Borodáč, then working as a teacher and Albert Pražák, Czech academic and literary historian. Rázusová illustrates this important moment without creating any fatalistic atmosphere, although Borodáč regarded it as crucial for his career because it was Pražák who advised him to become an actor. Rázusová based the scene on the historical fact that the two men met at the party after the training of the eastern Slovakian actors. Therefore, the director presented the event as a lively party, where Albert Pražák is not an idealised professor but rather a bohemian who uses his education to make an impression and flirt with women. Borodáč bumps into him when he is dancing and flirting with a girl, and Pražák assumes, perhaps on a whim, that he is talented and should pursue a career as an actor. Rázusová removed the gloriole from many of the historical facts and assumptions and observed them from the perspective of a contemporary author. She prefers a clear expression of the topic rather than pursuing historical accuracy.

The production poster depicts the actresses playing the three sisters in their period costumes as they tear the paper caricature of Ján Borodáč placed on the head of the actor playing him. The creators clearly communicate their wish to talk about the unexplored profile of this personality in our history. They try to find his real face. We are familiar with the cover but not the content. Although Borodáč was the founder of the theatre culture in the Slovak language and it is impossible to

[9] Analyses of the acting in MIŠOVIC, Karol. Od piedestálu k ľudskej tvári – Od reality k hereckej interpretácii. Matej Erby a Alena Ďuránová ako manželia Borodáčovci. [*From pedestal to human face - From reality to acting interpretation. Matej Erby and Alena Ďuránová as husband and wife Borodáčovci].* In: *kød - konkrétne o divadle*, 2021, Vol. 15, No 3, 44-49.

analyse our theatre history without him, there are still many questions that need to be resolved regarding his career and personality. Júlia Rázusová and her team tried to express those questions rather than answer them. By no means had she tried to magnify his gloriole; but she also didn't want to show disrespect towards him and his legacy. Rázusová founded an association called *Slzy Janka Borodáča* [The Tears of Janko Borodáč] that organises workshops on contemporary acting methods. They are pretty unknown in Slovakia and entirely opposed to Borodáč's perception of theatre, hence the evocation of his tears in the name of the association. Rázusová fights the archaisms prevailing in Slovak theatre culture through her theatre work, yet she managed to create a unique production about the best-known theatre traditionalist. *Borodáč alebo Tri sestry* [Borodáč or Three Sisters] is a production that proves the fact that the opposites attract each other.

Bibliography

Borodáč (1995): Borodáč, Janko. Spomienky [Memoris]. Divadelný ústav: Bratislava, 344.

Borodáč (1938): Borodáč, Janko. Do novej divadelnej sezóny. [Into the New Season] In: Slovenské pohľady, 1938, Vol. 54, No 8-9, 496.

Dzadíková (1938): Dzadíková, Lenka – Rázusová, Júlia. Slzy Janka Borodáča: Nielen športovec vie zdokonaľovať svoju formu. [The Tears of Janko Borodáč. Not Only a Sportsman Can Improve his Form] In: Mloki, 23.12.2020. Availavble at: https://mloki.sk/slzy-janka-borodaca-nielen-sportovec-vie-zdokonalovat-svoju-formu/ [quoted. 20.02.2021].

Mišovic (2021): Mišovic, Karol. Od piedestálu k ľudskej tvári – Od reality k hereckej interpretácii. Matej Erby a Alena Ďuránová ako manželia Borodáčovci. [From pedestal to human face – From reality to acting interpretation. Matej Erby and Alena Ďuránová as husband and wife Borodáč]. In: kød – konkrétne o divadle, 2021, vol. 15, No 3, 44-49.

Mrlian (1957): Mrlian, Rudolf. So slovenským divadlom: Životné dielo Janka Borodáča a Oľgy Borodáčovej-Országhovej [Together with Slovak Theatre: The Lifelong Creative Work of Janko Borodáč and Oľga Borodáčová-Országhová]. Bratislava: Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 422.

Opoldusová (2020): Opoldusová, Jena. Divadelník, čo prežil americký sen. [A Theaterman who survived the American Dream]. In: Pravda, 25.09.2020. Availavble at: https://kultura.pravda.sk/divadlo/clanok/563820-divadelnik-co-prezil-americky-sen/ [quoted. 20.02.2021].

Rázusová (2020): Rázusová, Júlia. S režisérkou Júliou Rázusovou o Borodáčovi. [On Borodáč with the Director Júlia Rázuszová]. In: www.sdke.sk, 17.09.2020. Available at: http://www.sdke.sk/sk/cinohra/s-reziserkou-juliou-razusovou-o-borodacovi [quoted. 20.02.2021].

The study is an output of the project VEGA č. 2/0173/19 The pathway of Slovak Theatre from a closed to open Society (events, personalities, productions).

НАСЛЕДСТВОТО НА ЯН БОРОДАЧ В НЯКОГАШНИЯ И ДНЕШНИЯ СЛОВАШКИ ТЕАТЪР

Карол Мищович

Институт за изследване на театъра и киното, Словашка академия на науките

Резюме: Словашкият професионален театър е сред най-младите в Европа. За негово начало се смята основаването на Словашкия национален театър през 1920 г. Но първият словашки режисьор се появява четири години по-късно, когато на тази длъжност е назначен Ян Бородач. Той през целия си живот стриктно се придържа към метода на Станиславски и напълно отхвърля театралните похвати, надхвърлящи рамките на Московския художествен театър, пред който благоговее напълно безкритично. Именно той създава драматургичния план (в качеството си на завеждащ постановъчната част на Словашкия национален театър през 1929–1945) и съответно – режисьорския профил на словашкия професионален театър. Бородач отхвърля авангардните и нереалистичните елементи както в драмата, така и в театралните постановки, тъй като не ги смята за творчески и художествени. Той поставя основите на словашкия професионален театър, но издига безкомпромисни прегради и възпрепятства включването на елементи от тогавашния европейски театър. Статията не си поставя за цел да очертае режисьорския профил на Бородач, а вместо това разглежда творчеството му в контекста на Централна Европа, наследството му на основател, както и упреците относно стилистичната непреклонност на Словашкия национален театър. Изследването се спира и на въпроса за противопоставянето на качеството на Словашкия национален театър (с оглед на функционирането и драматургията му) от периода между двете световни войни и през Втората световна война, и най-близката до него чешка култура.

Предходната 2020 г. премина под знака на стогодишнината на професионализма на театъра. Много словашки театри представиха видни личности или спорни моменти от словашката история, свързани не само с театъра. Една от постановките беше на Държавния театър в Кошице, озаглавена „Бородач или три сестри“ [Borodáč alebo Tri sestry]. Идеята е да се представи Ян Бородач като бедно момче, родено в Австро-Унгария, което става една от най-представителните личности в словашката театрална култура, като едновременно с това разглежда живота му в контекста на значими исторически събития. Бородач е една от най-спорните фигури в словашката културна среда, работили в областта на театъра както по време на Втората световна война (времето на първата Словашка република), така и в периода на социалистическия реализъм през 50-те години на XX в. Театралната критика не е изградила обективно отношение към политическите му позиции. Постановката на театъра в Кошице, режисирана от Юлия Разусова, се стреми да го представи от няколко гледни точки – историческа, лична и социално-политическа. Разусова принадлежи към поколението млади словашки режисьори, разграничили се и по отношение на мнението си, и в културен план от поколението на основателите на словашкия театър. Нейните творчески средства съчетават синтез от физическия театър, психологически обосновки и експериментална изразност, т.е. всички нейни художествени средства са пълна противоположност на някогашния режисьорски подход на Бородач.

Статията е преди всичко исторически преглед на уникалната фигура на единствения творец, формирал началния период на словашката професионална театрална култура. Същевременно изследването анализира схващането на словашки режисьор от младото поколение за неговото лично и професионално наследство.

Ключови думи: Ян Бородач, Юлия Разусова, Словашки национален театър, Държавния театър в Кошице, актьорско майсторство, режисьорски стил, съвременен театър

СВЕТЪТ КАТО ВОЛЯ ЗА ПЕСЕН

Ромео Попилиев[1]
Институт за изследване на изкуствата,
Българска академия на науките

Абстракт: Неслучайно заглавието е перифраза на основното съчинение на А. Шопенхауер „Светът като воля и представа“ – любима философска книга на модерния български писател и драматург Петко Ю. Тодоров още от 1901 г. В доклада се анализира един от основните му текстове, поначало дълбоко облъхнати от лични, психологически мотиви – драматическият епилог „Страхил страшен хайдутин“ (1905). Тук тихата воля на автора се дирижира от ритъма на народната песен, като извлича своите представи и спомени от родния Еленски Балкан, с реалните и митологичните му топоси и образи. Много често Тодоров нарича идилиите и драмите си „песни“. В този „епилог“ волята за живот и власт се преодолява и надживява в името на вечната смърт-песен (песента, която остава след смъртта).

Ключови думи: Балкан, село, горе/долу, млади/стари, живот/смърт, хайдутин, бесило, ритъм

Хайдутинът, широко възпят в българските народни песни, е третото прочуто чедо на Балкана; той е най-малкият брат на Змея и Самодивата. Но ако първите две фигури, с които се срещаме в драмите „Самодива“ и „Змейова сватба“ на Петко Тодоров, са свръхестествени, а в най-добрия случай хибридни, Хайдутинът е само човек. В известен смисъл той е наследник на Юнака, но с по-тясно пространство на действие от него. Макар да слиза в полето, за да мъсти на „народните изедници“ заради неправдите им, основният му бивак, пък и поле на действие остава Балканът. И както пише Раковски: „В места лесовна свобод’ искали,/ Турско губителско насилие/ Мъжески в’ гори са’ оттласкали/ Живели са’ живот с веселие./ (Rakovski 1926: 54), Хайдутинът се явява удобен и естествен прототип както на романтичния, така и на „неоромантичния“ герой, а и на по-сетнешния модерен индивидуалист. Той има една-единствена годеница, която трябва да посрещне с бяла риза и развят перчем: Смъртта. Бялата риза, която подобно на самодивите ще му помогне да полети към безсмъртието на народния песенен спомен и развятият перчем, който го родее със Змея Горянин. Особено през 30-те години пиесите с „хайдушки сюжети“, най-често тясно преплетени със социални мотиви, наводняват българските сцени.

---

[1] *DSc. Romeo Popiliev is a Professor, head of the Theatre Department at the Institute of Art Studies, Bulgarian Academy of Sciences. He works on the field of theory and history of theatre and he has published the following books in the area: The Comic and the Life of Bulgarian Comedy. Between the Two World Wars; Theatrical Critique in the Two Critical Decades; The Dramas of Yordan Radichkov or the Simultanious Non- Simultanious; The Historical Drama: historical, mythical and political trajectories; The Resistance of Drama in Resistance Drama.*

E-mail: romeo_popiliev@abv.bg

Един от най-известните герои на този дял от народното творчество е Страхил войвода. Той дори се води за историческа личност. Смята се, че е роден в с. Ветрен, Пазарджишко и предвожда паравоенно формирование на страната на Хабсбургите в Австро-турската война от края на XVII в., която достига и западните български краища.

„Драматическият епилог в едно действие“ на Петко Ю. Тодоров „Страхил страшен хайдутин“ разказва обаче една съвсем лична история, в която хайдушките героични дела отсъстват. Пиесата е окончателно написана през 1905 г. в Елена и за пръв път е публикувана в сп. „Мисъл“, год. 15, 1905. Впрочем, през тази година писателят отпечатва и идилията си „Молба“, която разказва за „златна Злата“, цял живот мечтаеща за своя Страхил и живееща в песните за него. Пак по това време Тодоров споделя на д-р Кръстев за „есенната, тиха тъга“, с която го полъхва този сюжет, който, макар и шаблонен, се смята от него за изграден с нова и оригинална техника (Bilyarski 2003: 89). През 1910 г. драматичният епилог излиза в сборника „Драми“ с едно мило посвещение от автора: „На моя майстор Пенчо Славейков посвещавам тая тиха песен.“ (Todorov 1957: 451). Още през 1905 г. интерес към пиесата проявява Загребският народен театър, а нейният текст бива отпечатан в „Српски Кньижевни Гласник“ (1905, № 8). Както ще видим, „епилогът“ по интересен начин успява да се появи през същата година на сцената на Белградския театър.

Подобно на драмата „Самодива“ и този текст на П. Тодоров е излят в ритъма и мелодиката на народната песен. Още ремарката под списъка с действащите лица насочва към този стил: „Из тъмните дебри-усои на стария Балкан е водил преди години дружина Страхил страшен хайдутин, а далеко в равно Романье млада невяста Милкана е жалила и копняла низ попови двори.“ (Todorov 1957: 186). Но ще стане дума не за подвизите на Страхил горе, а тъкмо за миналите му копнежи и жалби с Милкана долу, до поповите двори. Интересно е как млад човек, само на 24 години, пише един толкова тъжно отекващ епилог. Той дори звучи като прекалено ранна равносметка.

Вече в миналото са историите за хайдутите и техните юначества. Перспективата при Тодоров е по-скоро обърната: в преносния смисъл на корелацията горе/долу тук ниското е високо: търси се вътрешното за сметка на външното; интересът е към душата, а не към телесността на действието; не към бъдещето, а към очакването на вече неотменимото и неизбежното. Дебрите-усои на стария Балкан са *тъмни*, отишли в миналото. Драматичното действие на „Страхил страшен хайдутин” – както при повечето пиеси на П. Тодоров, освен при „Първите“ и „Самодива“ – започва в тиха есенна вечер. Мястото е дворът на поповата къща в село от равнината. Названието на областта е Романя. Над нея, на север, вече в гънките на Балкана се намира Загоре. Началната сцена между Милкана, поповата снаха, загорка, която жали за смъртта на първото си чедо и чийто съпруг романец, т.е. местен човек, е на гурбет и по-младата му сестра Калина, поповата щерка, представлява разговор за песните, които се пеят по тези места. Споменават тъжните песни за Страхил – „напев без думи, жалба без сълзи“. Отново се поставя характер-

ното за Тодоров разделение между волните планинци (загорци), с техните песни и кротките полянци (романци). Песента е свобода и сила. И думите на Калина и Милкана се редят като в песен. Така ще бъде до края:

Калина – Воля и младост – във ваше Загорье, буле. Там всичко като песен върви. Денем млад войвода с отбор дружина сянка държи на цяло пригорье, а смръкне ли се – и напети юнаци се смъкват по седенки. Живот ли е – живота в полето, момци ли са – момците по нази – До един се сврели в село – момите са от тях по-сърцати!

Милкана – Загорец къща не храни, Калино – вашите момци са всички къщовни стопани.

Но влиза поп Никола и внася своята различна тема и мотив: упованието в Бога, вярата и рода, както и смирената жалба по черното тегло, робската неволя и бащиния гроб – макар някога като млад той също да се е бунтувал. На неговата покорна житейска позиция Калина рязко отговаря: „Не съм зараснала аз с таз земя – жива да се погребвам в нея! Виж, загорци като горски орли се ширят над земя и вода – ни от турчин, ни от яничарин искат да знаят!“. При тези думи Милкана се усмихва мълчаливо.

В тази кратка, въвеждаща сцена се оформят трите позиции и трите основни емоционални тона, които ще се редуват до финала. Но настъпва суматоха в селото, тъй като двама турски сеймени водят окования Страхил. Калина е разочарована от негероичния му вид, Милкана също коментира развълнувана: „Свел очи, оборил глава…Омекнала мъжка сила, отпаднала десница“. Оттук до края започват да се редуват два паралелно разгръщащи се диалога: по-бързият, жив, понякога сериозен, понякога шеговит разговор между Калина и Лудо-младо от една страна, и жалбата на Страхил и Милкана по миналото и спомените на *чаша ракия*, от друга. Линията на Страхил и Милкана върви бавно, трудно и равно, линията на младите е весела и начупена:

Страхил – (след кратко мълчание) – Ний вече свършихме, а там отново захващат.

Милкана (ако добавим „наша ремарка“: *поправя го*) – Тепърва захващат.

След продължаващата любовна задявка на младите между клоните на зелените дървета, следва връщането на по-старите към техните някогашни „присмехи и задевки по извор и хора, песни и припевки по седенки“. Така се стига до болезнения спомен, когато Милкана дава китката си на поповото чедо: „в черква порасло, с порязаници отхранено, кое се бои на мравката път да мине…“. Следва споменът как и защо Страхил се отказал да отмъщава, срещайки Милкана и мъжа ѝ в гората. Причината е неочаквана, защото се оказва, че самият Балкан предразполага към самота и съзерцание – така унесен бил заловен и самият Страхил от сеймените. По този начин Тодоров ни представя един съвсем различен образ на смръщения и буреносен Балкан от обичайните му литературни и драматургични варианти в нашата литература; обратно, тук той е *смиряващ, притихнал*. Не може ли и Балканът да бъде тихо ложе, смълчан гроб? В неговото лоно човек остава „сам-самичък със свойта жалба без жалост, със свойта мъка без тъга“; изчистен; отвъд до-

бро и зло, отвъд човешките страсти. „Сам душманин да видиш насреща и него ще прегърнеш!“. Може ли така – самият Балкан да пречупи хайдутина!?[2] (Schopenhauer 1940: 122). И не само това, а и приспивното, сънно движение на действието противоречи на храбрия възрожденски патос и на емблематичния призив на Д. Чинтулов в песента му: „Стани, стани, юнак балкански!“. Юнакът, след кратко събуждане от няколковековното иго, отново е решил да заспи… Всъщност това потъване на човека в природата, в нейното загадъчно шумолене, определено изглежда като нещо източно, но също така представлява и определено *идилична* настройка; т.е. *градска* по своята същност, тъй като селянинът използва природата само като оръдие на труда, без да има време да ѝ се наслаждава. (Авторът нарича своите разкази тъкмо „идилии“). Змеят от „Змейова сватба“ също иска да накара Цена да потъне сред лоното на природата и да остане завинаги там, с него.

Бие клепалото, поп Никола тръгва за вечерня, но тук за контраст настроението при Милкана и Страхил все повече се повдига и стига до стандартния хайдушки песенен мотив за ризата от „тънка коприна“, приготвена за хайдутина пред бесилото:

Страхил – …Утре на бесилка като увисна – отдалеч да се белее, перчема вятър да развява – с чест юнашка да умра, хайдушка чест да не посрамя!...А след мене, ти имаш глас меден, загорски: след мен песни подйеми, Милкано!

Милкана – Наши песни по хубост и воля, по младост в тях и себе да допея най-подир – в една песен да остана да живея!

Според финалната ремарка преминената Калина тръгва за вода към извора. Като че ли е завършен кръговратът, реката на разказа е изтекла и отново сме в началото, при извора. И може би всичко ще се повтори? Високият емоционален градус, който се достига на края като че ли съединява ритмично и сюжетно линиите на Страхил – Милкана и Лудо-младо – Калина. Първата линия, дотук бавна и напевна, на финала рязко вдига своя градус и сякаш на свой ред подкрепя подкрепящата и оглеждаща се в нея сюжетна линия на Лудо-младо и Калина, която с бързия си ритъм през цялото време се опитва да набере и задържи височина. Но по принцип тя също е обречена на „падане“… Най-ниско долу, подобно на права черта, се удължава линията на поп Никола – изразителят на постоянната, устойчива, но непродуктивна традиция. Очакваното затихване и *спадане* на емоцията на действието към финала, което може да се види в много от драматическите текстове на емблематичните модерни европейски драматурзи от онова време, тук не се случва. Напротив, настроението на финала рязко се вдига, което обаче, съвсем не отменя общия смисъл на бавния упадък, който внушава текстът. Краят е ново начало, но но-

---

[2] Нека приведем едно разсъждение на Артур Шопенхауер, любимият философ на Тодоров, за волята и нейното пречистване: „В някои индивиди тя се проявява по-мощно, в други – по-слабо. Някъде е огряна повече от светлината на познанието и е по-смирена, някъде по-малко. Докато, най-после, в отделния индивид това познание, пречистено и възвисено от самото страдание, достига точката, гдето явленията, „булото на Майа“, не го мамят вече“. Страхил на П. Тодоров достига именно до тази точка.

вото начало ще бъде с все същия край. Така „приповдигнатият“ финал като че ли трябва да затвърди, да подчертае текста само като епилог; да му придаде поантата, която ще отправи историята на Страхил и Милкана към песента, откъдето тя насетне ще може да се завръща.

Всъщност *песента е рамката на цялото*; драмата започва в една тиха вечер с „естетическия спор“ между Калина и Милкана за песните и завършва с обещанието за изпяване на нова песен. *Земното и материалното са обречени, но песента остава вечна* – това звучи достатъчно символистично. И в тази пиеса, както в „Самодива“ ритъмът е този, който *някак* спомага за допълването на смисловите празноти. Редуват се различни настроения, или линии от настроения, вливащи се в сякаш народнопесенния поток.

Страхил от планината (всъщност два пъти страшен: и като „Страхил“, и като „страшен хайдутин“), който се стреми да наложи *своя закон* над законите на рода и традицията, подобно на много други герои на Тодоров от неговите идилии („Несретник“, „Змейно“ и др.) е тласнат по пътя към несретата и бунта от любовното разочарование и заедно с него – от нараненатa си гордост. Конкретната причина за индивидуалистичната нагласа на Змея и презрението му към обитателите на „долната земя“ така и не става ясна, но може да намери обяснение с неговата различност и неприемане от останалите. В този смисъл отхвърленият от средата, ако не загърби миналото и не скъса веднъж завинаги с него, не може да израсне като осъзнат индивидуалист, т.е. да се превърне в горд самотник. С помощта на вездесъщия Балкан, Страхил почти успява да влезе в истинското изваяние на спокойната и блажена самота, озарен от внезапно „сатори“ (както биха казали дзенбудистите) и разкъсал илюзорното „було на Майа“. Но пазителите на реда, сеймените, рязко и грубо го изтръгват от това ново и просветлено състояние и го запращат долу, при хората, за да си разкаже историята и тя да се нареди в песен. Още след помирението си с миналото, Страхил остава с отпаднала воля сред усоите на Балкана; като че ли смъртно ранен, но без да го усети. И тук се вижда цялата апоретичност и непостижимост на *свръхчовека* в намерението му да пребивава гордо там, горе, без никакви обвързаности с течащия долу живот; без никаква любов или омраза, която да го свързва с него; свободен от ритуалите му. Но ако е възможно да се живее така без воля за любов или омраза и без минало, необходимо ли е изобщо бъдеще? Какво тогава следва *да бъде?* Дали Страхил е поредният неосъществен индивидуалист в творчеството на Тодоров; един отпаднал индивидуалист? Или по-скоро не – като свършен в желанията си още в Балкана, той остава завършен и съвършен, надмогнал волята за власт.

Като че ли в този драматически епилог е показана една лична, интимна история. Дали не и заради това традиционната роля на Балкана е помиряваща, вместо бунтовна; размекваща, вместо мобилизираща? Или пък пред нас не се развива една само интимна история? Казахме, че в действието се вплитат три ритмични линии: на все така пълзящата, бавна традиция, представена от поп Никола, на преждевременно настъпилата умора при Страхил и Милкана, и на самата непосредствено бликаща младост в лицата на Калина и нейния изгор-

ник Лудо-младо. Тези три ритъма се онагледяват от трите различни ритуала на тези фигури и двойки като поведение и действия, доколкото всеки ритуал означава последователност и твърд, неизменен ред. (*Тук ритуалът го разбираме като повторяем и специфичен начин на поведение и движение, а ритъмът е скоростта на неговите части.*) Бавно влизащият и излизащ от къщата поп Никола, тихо разговарящите на масата в трема Милкана и Страхил на чаша ракия, надничащите и изчезващи сред зеленината млади, чуруликащи някъде горе като птички: всички те не нарушават ритуала си на движения и позиции. Единствено при Страхил и Милкана към края той се променя и разчупва, събужда се и прекрачва от миналото в настоящето, подкрепяйки така бликащата жизненост на младите, за да остане като песен в бъдещето. Но не е въпросът само във вечната опозиция младост/старост, една от многото инкарнации на основната опозиция горе/долу, чиято напрегнатост видимо се усеща и в останалите драми на П. Тодоров, така, както в Ибсеновите „Майстор Солнес", „Когато ние, мъртвите, се пробудим" и др. В кратката пиеса на Тодоров – тази тиха, интимна песен на душата – съвсем основателно може да се потърси и политическият смисъл: именно в самата конфигурация и обособеност на трите сюжетни, ритмични и ритуални линии, които макар тук-там да се докосват, остават всяка за себе си. Поначало те са разположени и се развиват в общата времева рамка на „черното тегло и робската неволя", която обаче, изглежда прекалено обща, дори абстрактна и не означава непременно и само „турското робство" или „османското владичество". Тя въобще ограждa неизменния, общ и в крайна сметка тягостен политически и изобщо битиен порядък. Поп Никола, разбира се, представлява в него политическата линия на старите: това са не само просветителите и дейците на църковната борба, а изобщо хората, които са изградили и на които все още се крепи този ред. Страхил и Милкана изразяват линията на дееспособното, отиващо към средно поколение: това са някогашните бунтуващи се млади, но твърде рано състарени и преждевременно уморени, отказали се от волята за живот, изгубили посоката и смисъла на борбата си. (Това вероятно е поколението на Тодоров и Яворов?) Младите Калина и Лудо-младо са изпълнени с воля за живот, но не могат да му придадат нова посока и цел. Изглежда така вижда политическата диспозиция на силите в обществото към онзи момент Петко Тодоров. Но всъщност няма конфликт *млади/стари*, ако изключим декларираното в началото несъгласие на Калина с покорната житейска позиция на поп Никола, а само едно неизбежно движение на линията на младостта към тази на старостта; към винаги устойчивата и протяжна там, долу, линия. Така трите ритъма в пиесата обозначават и трите времена: на младите, на зрелите и на старите, които текат паралелно и почти независимо, като тук-там се докосват и раздалечават. Старите са потопени в едно свое окончателно „винаги", времето на зрелите върви назад, към коментара на миналото, а младите се опитват нервно и живо да гледат напред и да кроят планове. *Общото време се е разпаднало, поело е в различни посоки - не само независими, но и някак взаимно отчуждени и вече не е възможно да бъде колективно обитавано. Така и волята за постигането на общото е безсилна.*

Остава само възможността за сублимация на волята в песен.

Яворов, след като прочита текста на своя приятел от Кръга „Мисъл", му пише: „Ако подсилиш *настроението*, ще бъде още по-хубаво. Недей забравя, че Страхил, както е вързан, не може да се *преоблече*." (Yavorov 1979: 115). Извън хумора в тази забележка, всъщност Страхил от пиесата няма и нужда от окови. На едно място в текста се споменава как поп Никола, заедно с още няколко селски първенци, „правят с ръце знакове пред сеймените, че се обзалагат за хайдутина", докато в същото време Калина носи вече за простиране: жест, сочещ и към неизбежното бесило. Какъв е този облог на поп Никола и първенците със сеймените така и не става ясно, но вероятно той представлява потвърждение, че заловеният е именно Страхил и е обещание от страна на първенците, че хайдутинът няма да избяга. Прави определено впечатление тази *незаинтересуваност* към съдбата на хайдутина от страна на всички персонажи, извън първоначалната им изненада от неговото залавяне. (Дали отдалече тук не просветва прословутата верноподаническа нагласа на град Елена, родното място на писателя?). Но тази незаинтересуваност не е само към хайдутина. Без младите, близко вгледани един в друг, всички останали са твърде незаинтересувани от движението на живота, от другите, а и от себе си. *Освен краткия си гърч в младостта, животът всъщност е една протяжна смърт и остава само нейната тъжно проточваща се песен.* Или вместо „остава", тя по-скоро наново се ражда? *След като волята за живот и власт затихва, се ражда смъртта-песен.* „Смърт-песен, това е новият нюанс на живота в смъртта", ще отбележи по-късно Владимир Василев (Vasilev 1992: 166).

Д-р Кръстев е особено категоричен в преценката си на текста: това е „откъм композиция и вътрешно осмисляване най-издържаната от първите три драми на поета и говори за напълно закрепнала драматическа мощ." (Krastev 1978: 425). В редица статии и отзиви този „драматически епилог" на П. Тодоров се признава за най-значимото му произведение, не само драматично. Най-категоричен в тази посока в началото на 20-те години ще се окаже поетът Гео Милев, който ще сравни драмата на Тодоров с „неподвижния театър" на Морис Метерлинк[3] (Milev 1971: 104).

Но този текст така и не успява, за съжаление, да прозвучи в по-голям български театър както тогава, така и по-късно. Но интересно е, че „Страхил страшен хайдутин" се играе още през 1905 г. в „Белградското драмско позорище" като част от програмата, посветена на Първия конгрес на южнославянските писатели и журналисти. По азбучния ред на нациите биват представени от сръбски актьори четири спектакъла, като първият е тъкмо върху нашата драма. Следват по една хърватска, словенска и сръбска пиеса[4] (Milanova-Dimitrova 2007: 169-181). Театралната вечер е определена от печата като „драматическа

---

[3] Статията „Страхил страшен хайдутин" на Гео Милев е публикувана на френски във в. "L'Echo de Bulgarie", бр. 2297 от 25 юни 1921 г., с подпис I. K.

[4] Людмила Миланова-Димитрова нарича статията си „Тройният театрален дебют на Петко Ю. Тодоров", защото това изобщо е първата театрална постановка на неговия „епилог", първият „пробив" в чужбина на автора и първата българска пиеса, играна на сръбска сцена.

манифестация на идеала за южнославянско единство". Пиесата е преведена на сръбски в „Южнославянския алманах" и е поставена от режисьора Милорад Гаврилович. Едни от сръбските критици смятат, че актьорите не са успели да постигнат „верния елегичен тон" и че „тази тиха песен от младата душа на поета, ще остане винаги приятна за четене, но не и за поставяне", а според други пиесата дори била, поне от литературна гледна точка, най-силната от всички, представени същата вечер. Впрочем, дали ако текстът беше изигран у нас по същото време, критическите отзиви нямаше да носят почти същото съдържание? Нашият театър все още не е бил готов за тази модерна, символистична драма на Петко Тодоров. Но пропусната и през 20-те години на миналия век, тя съвсем не можеше да бъде поставена по времето на социализма, с неговия задължителен „исторически оптимизъм". След бурните 90-те години – както в политическия, така и в театралния смисъл – вероятно през XXI век най-сетне ще дойде и нейният час.

Библиография

Bilyarski (2003): Д-р Кр. Кръстев, П. Славейков, П. К. Яворов, П. Ю. Тодоров. Кръгът „Мисъл". Кореспонденция. [D-r Kr. Krastev, P. Slaveykov, P. K. Yavorov, P. Yu. Todorov. Kragat "Misal". Korespondentsiya.] Sofia.

Krastev (1978): Кр. Кръстев. Български критици. Д-р Кръстьо Кръстев. [Kr. Krastev. Balgarski krititsi. D-r Kr. Krastev.] Sofia.

Milanova-Dimitrova (2007): Миланова-Димитрова, Людмила. Тройният театрален дебют на Петко Ю. Тодоров [Troyniyat teatralen debyut na Petko Yu. Todorov]. In: Годишник на Народния театър „Иван Вазов", 2007, София, 169-181.

Milev (1971): Милев, Гео. Избрани произведения в два тома. Т. 2. [Milev, Geo. Izbrani Proizvedenya v dva toma. T. 2.]. Sofia.

Rakovski (1926): Раковски, Георги Сава. Горски пътник. С Предвестник на Горски пътник и показалец [Gorski patnik. S Predvestnik na Gorski patnik i pokazalets]. Sofia.

Schopenhauer (1940): Шопенхауер, представен от Томас Ман. Светът като воля и представа [Schopenhauer, predstaven ot Tomas Man. Svetat kato volya i predstava; Schopenhauer, Artur. Die Welt als Wille und Vorstellung.] Sofia.

Todorov (1957): Тодоров, Петко Юрданов. Събрани съчинения в три тома. Т. 2. Драми [Sabrani proizvedeniya v tri toma. T. 2. Drami]. Sofia.

Vasilev (1992): Български критици. Владимир Василев. Студии, статии, полемики. [Balgarski krititsi. Vladimir Vasilev. Studii, statii, polemiki.]. Sofia.

Yavorov (1979): Яворов, П. К. Събрани съчинения в пет тома. Т. 5. [. Sabrani sachineniya v pet toma. T. 5.]. Sofia.

THE WORLD AS A WILL FOR A SONG

Romeo Popiliev
Institute of Art Studies,
Bulgarian Academy of Sciences

Summary: It is no coincidence that the title is a paraphrase of the central work of Arthur Schopenhauer, *The World as Will and Representation*, a favourite philosophy book of Bulgarian modernist writer and playwright Petko Y. Todorov since 1901. This paper analyses one of his main works, deeply influenced by his personal and psychological motives, the dramatic epilogue *Strahil the Terrible Haidouk* (1905). Here the quiet will of the author is led by the rhythm of the folk song, evoking ideas and memories of the Central Balkan Mountains, where his native town Elena nestles, with its real and mythological topos and images. Todorov would often call his idylls and dramas "songs". In this "epilogue", the will to live and to be powerful is overcome and outlived in the name of the eternal death song. (The song, which remains after death).

Keywords: Balkan, village, above–below, young–old, life–death, haidouk (outlaw), gallows, rhythm

МЛАДЕН МЛАДЕНОВ – ТЕАТРАЛНОТО ПРОСТРАНСТВО В ПРЕХОД

Петър Денчев[1]
Институт за изследване на изкуствата,
Българска академия на науките

Абстракт: Тази статия прави преглед на някои от емблематичните представления на сценографа Младен Младенов от 60-те, 70-те и 90-те години на миналия век. Докладът се опитва да очертае промените в сценичния език на Младенов.

Ключови думи: пространство, сценичен дизайн, естетика на пространството, сценография, режисура

Художникът Младен Младенов е едно от най-ярките имена в българския театър от 60-те години на миналия век до самия му край. Името му се свързва с особени плодотворни партньорства с режисьорите Леон Даниел, Юлия Огнянова, Крикор Азарян, Стоян Камбарев. Работата му в театъра се разполага в четири десетилетия. Белязана е едновременно със специално отношение към пространството и неговата образност в театъра, както и с аналитичното отношение към драматургията. В този доклад ще се направи опит за реконструкция на някои важни спектакли от неговия път и да бъдат начертани векторите, по които се движи неговата работа. Важно е да се отбележи, че Младенов е човек, който влиза в театъра от живописта – такова е и неговото образование. Завършва Художествената академия при Илия Петров през 1958 г. В момента на навлизането му в театъра, той не познава условностите на социалистическия реализъм в театъра, но пък познава съветския реализъм в изобразителното изкуство, който вече е бил наложен от края на 40-те в българското културно пространство[2]. Единственото, което познава от театъра обаче, по негови думи, са безинтересни спектакли от сцената на Народния театър[3].

Младен Младенов попада първо в Бургаския театър след злощастно уволнение като художник на Дома на флота във Варна, където е заминал да работи след края на своето следване. В Бургас се установяват и основите на

---

[1] *Petar Denchev is a PhD student at the Institute of Art Studies, Bulgarian Academy of Sciences, Theater Department. Research fields: use and function of the space in the theater. He graduated from NATFA 'Krastyo Sarafov' in Drama Theater Directing (2010) and 'Theater Art' (2017). He has staged plays by Edward Albee, Jordi Galceran, Sarah Rulh, Shakespeare, Molière. His performances have attended various festivals and forums in Serbia, Romania, Kosovo and Montenegro.*

E-mail: peterdentchev@gmail.com

[2] Според интервю с Младен Младенов, направено от автора за този текст (26.11.2020 г.).

[3] Според Topaldzhikova, Anna. Разриви и нови посоки – българският театър от средата на 50-те до края на 60-те [Razrivi i novi posoki – balgarskiyat teatar ot sredata na 50-te do kraya na 60-te]. Петко Венедиков [Petko Venedikov]. София, 2009, 282-284.

тандема между него и Леон Даниел – едно партньорство, което е изпълнено с напрежение, взаимна провокация, но и вълнуващи театрални факти. На практика това партньорство завършва и с голям скандал по отношение на спектакъла „Хамлет", който последно правят заедно на сцената на Военния театър през 1965 г. Важно е да се отбележи обаче, че образите на спектаклите, които създават Даниел и Младенов, се превръщат в знакови за театъра на 60-те години, а партньорството им представлява интересен обект за изследване именно заради своята противоречива същност.

Първата им работа заедно е пиесата „Сизиф и смъртта" от Робер Мерл, която Даниел е започнал с Константин Джидров в Бургаския театър. Всъщност, по думите на Младенов, проектът е започнат от Методи Андонов и Джидров, преди Андонов да отиде в Сатиричния театър и е изоставен. Първата напълно самостоятелна постановка с Леон Даниел, Младенов реализира малко по-късно, това е спектакълът „Чудак" (1959–1960 г., отново в Бургаския театър) по Назъм Хикмет; спектакъл, който след това пренасят и на сцената на Театъра на въоръжените сили в София (1961–1962). Младен Младенов се отличава с особено изобретателно визуално мислене, което следва драматургията, но предлага неочаквани образи, които да провокират измислянето на сценичните ходове. Така например в „Чудак", вътре в самия спектакъл се открива вътрешна цитатност – в една от първите сцени на стената се появява картина със сценографския образ (как ще изглежда сцената) от по-късното развитие на сцената (Ил. 1).

Следващите спектакли, които създават заедно са „Океан" от А. Щайн (1962–1963), „Поетът и планината" (1963–1964) от Иван Теофилов, „Спящата красавица" (1963–1964) от А. Гуляшки и Владимир Каракашев и „Хамлет" (1964-1965 г.) от У. Шекспир. И четирите представления са на сцената на Театъра на въоръжените сили (днес Театър „Българска армия"), като само три от тях представляват интерес по отношение на пространството и визуалната част на спектакъла. В „Океан" Младенов измисля, че ще построи конструкция, която под ъгъл излиза от авансцената и влиза в салона, почти до втория или третия ред. Идеята е тази конструкция да бъде изпълнена от корабни дъски, въпреки че по сюжет става дума за военна флотилия и военните кораби имат метални палуби[4].

Но веднъж тръгнал в тази посока на конструиране на средата, той решава да запълни и пространството между дъските с дзифт, за да създаде докрай автентично, конкретно усещане за материалност. Останалата част от пространството е решена така: по средата на сцената има две чиги и две щанги, които са направени, така че да се куплират и там се нареждат капаци. Като се вдигнат чигите, се образува нещо подобно на мост. Ето какво казва Младен Младенов конкретно за това пространство: „Краищата на чигите са вързани, за да не се люлеят и от тоя мост са спуснати от две места отвесни метални стълбички, за да го захващат и за пода. Има и парапет с метални пръч-

[4] Според интервю с Младен Младенов, направено от автора за този текст (26.11.2020 г.).

1. Младен Младенов, Пространството в преход, „Чудак“

ки. Стените на сцената са голи, няма завеси, и са нацапани със сиви шупли. Виждаха се галерии, фенери, прожектори. А кулисите бяха винкелни рамки с ламарина, които са тежки. Работниците, които правеха промените бяха в работни матрьоски униформи. Получи се комбинация от метал, бетон, дърво, мостове и тук-таме някоя преградена кулиса, която представлява каюти. И постоянно се движеше нещо и нещо се правеше. На кораба матрьосите работят през цялото време. Още в началото като обяснявах, казваха, че ще бъде много шумно. Защото те като ги насят, ги тръскат кулисите, коват, чукат, правят. И трябваше да викат. Аз знам, като бях във Варна на корабите няколко пъти – като ходят по тия железа, работят мотори, и хората крещят непрекъснато.“[5]

[5] Младен Младенов, из интервю направено от автора за този текст (26.11.2020 г.).

Ето каква реконструкция за това пространство предлага отзив на Васил Стефанов за спектакъла: „Отказът от обичайна илюзия на бутафорията, заменянето ѝ с реално усещане за „истинност", за натурност на предметите, откритото показване как се „прави" театър подсказват за стремеж към някаква сурова правда и откровеност, търсеща близост с откровеността на водената в пиесата полемика" (Stefanov 1973: 47). Освен това Стефанов критикува образа на това пространство: „По-важното е, че декорът остава прекалено чужд на всичко друго в спектакъла" (Stefanov 1973: 47). Представлението започва с флотски бал и заедно с композитора Кирил Дончев вкарват живота музика на сцената. Като технология всъщност цялото представление не крие своята направа – стените на сцената са открити, дъното се вижда, открити са и прожекторите.

До голяма степен, реконструирайки картината на представлението според разкази и рецензии, а и според фотографиите, в цялост тя се превръща в спектакъл, който изключително много напомня на Брехтовата естетика. Спектакълът е доста успешен и е приет добре, както от публиката, така и от критиката. Принципът да се употребява открита театрална условност с реална вещественост, която Младен Младенов и Леон Даниел установяват в този спектакъл, ще се прояви отново в постановката на „Хамлет" (Ил. 2). И точно там ще се превърне в проблематично звено.

В „Поетът и планината" от Иван Теофилов Младен Младенов измисля стилизирана среда, която обаче е решена (според Х. Азарян) като живо платно[6]. Както тя го описва в своята дипломна работа, части от които са намерили място в мултимедийното издание за Леон Даниел – в дъното на сцената е разположен фотос на планина[7]. Пред него всъщност преминава автомобилно шосе, по което са разположени километрични камъни, отмерващи дължини. В хода на действието фотографското изображение се заменя с рисувани декори в сцените, които трябва да бъдат с фантазен характер, а пък стилът на рисуване се променя в хода на действието. Представлението е замислено така, че да има водещ, който коментира действието. Сцените са разделени на такива, които са измислени, и такива, които са въображаеми. Младенов решава, че въображаемите сцени ще бъдат решени в цвят и ще бъдат в различни стилове, все едно авторите им са различни художници. А пък реалните сцена са решени с гигантография. Както посочва Младен Младенов: „Значи, слагаме, един асфалт и две пътни пирамидки, и на асфалта пунктирна линия. И зад него има гигантография с изрязани по снимката контури – закачена на чига. А пък измислената сцена – пада проспект и там е нарисувано нещо като Ван Гог да кажем, или пък като Стоян Венев."[8]

Сюжетът на представлението е конструиран от различни „пътни бе-

---

[6] Вж.: Azaryan, Hermina. Леон Даниел в периода 1961–1965 [Leon Daniel v perioda 1961–1965]. Дипломна работа. 1980. In: Театърът на Леон Даниел. Мултимедийно издание, 2011.

[7] Пак там.

[8] Младен Младенов, из интервю направено от автора за този текст (26.11.2020).

2. Младен Младенов, Пространството в преход, „Хамлет".

лежки", които поетът Иван Теофилов е събрал по време на една екскурзия в планината и на практика осветлява различни перспективи на взаимоотношения между изкуството и фалша, между искреността и претенцията за искреност. Поради пародийния характер на представлението, то много бързо е атакувано и свалено от афиша на театъра. Една от статии, които го осъжда е „Безсъдържателно изкуство", публикувана в списание „Театър" (Penev 1964: 26-30). Неин автор е Пенчо Пенев. В статията спектакълът се критикува като самоцелно упражнение по формализъм: „Тук трябва направо да се каже, че в духа на субективизма се защищава самоцелното, независещо от обективното съдържание значение на формата в постановката и своеобразната драматургия. Получила се е такава „значима форма", която не отразява почти никаква връзки и отношения на обективния свят – една форма сама за себе си" (Penev 1964: 26).

„Хамлет" е спектакълът, който от всички, които заедно с Леон Даниел осъществяват, носи най-много проблеми – и на режисьора, и на сценографа. На първо време, основните постановъчни усилия са насочени към това как да бъде реализирано представлението без властта или някой заинтересован

да провиди аналогии с българската действителност в сюжета. Режисьорското намерение на Леон Даниел по всяка вероятност е да направи сюжета актуален и атрактивен. Такива са и намеренията му, когато споделя на Младенов, че знаменитият монолог на Хамлет, трябва да бъде „послание на Шекспир към нашето поколение“[9]. Предложението на Младен Младенов за цялото пространство е то да бъде решено като пътуващ театър в театъра – все едно зрителите са попаднали на случайно представление на театър „Глобус“ в турне. Така се появяват и решенията за палатката, в която се развива голяма част от действието, за гробарите – с наличието на истинска, веществена пръст в условната среда и т.н.

Този подход, комбиниран с пространствените и визуални решения, които Младен Младенов предлага за спектакъла, заедно с и без това метафоричния сюжет, налагат усещането, че сценичният разказ се гради като своеобразна притча за актуалното време, за 60-те години в България. Интересно е да се проследи, благодарение на разказите на Младенов, как се раждат решенията за отделните сцени, защото те показват не само духа на времето, но и предпазливостта, с която се работи при наличието на явна цензура. Така например, по време на обсъжданията, на репетициите Младенов предлага Клавдий да бъде алхимик, сам да е изобретил отровата, с която е убил бащата на Хамлет. Даниел не се съгласява с това предложение, докато Младенов не му предлага решението той да бъде представен като спортен тип и да прави упражнения на успоредка. Под натиска на своите притеснения обаче Даниел се отказва от това, за да не бъде кралят оприличен като „кукла на конци“ (Младенов му дава за пример детска играчка-фигурка, която е вързана с две летвички и се премята, подобно на спортист на успоредка). Така стигат до решението той да вдига щанги[10].

Ето какво казва Младен Младенов: „Сега от дистанцията на времето виждам как под цензурния натиск, който отразява тогавашното политическо мислене, ние сме съчинявали отговори на евентуални нападки, които да съответстват на цензурната логика и по този начин постоянно все повече и повече сме осъвременявали автора. Така могат да се постигнат резултати, които побъркват и цензури, и участници, и зрители. След премиерата имаше отзиви, които те карат да мислиш, че в салона има хора, които получават халюцинации. Даже опитни театрали като Васил Стефанов твърдяха например, че кралят е ходел с „червен каскет“. Други виждаха петолъчка на трона на краля. Пак добре, че не са видели американското знаме“[11].

След излизането на спектакъла, критиката акцентира на това, че по всичко изглежда, че режисьорът е освободил персонажите от тежестта на историческия контекст. Постановъчните и пространствените решения водят зрителя към това да се асоциира с живота на персонажите. Спектакълът

---

[9] Младен Младенов, из интервю направено от автора за този текст (12.02.2021).

[10] Младен Младенов, из интервю направено от автора за този текст (12.02.2021).

[11] Пак там.

3. Младен Младенов, Пространството в преход, „Януари“.

не се задържа дълго на сцена, а не след дълго театърът бива реорганизиран – от Театър на въоръжените сили на Театър „Народна сцена“. След този спектакъл партньорството между Леон Даниел и Младен Младенов се разпада.

С годините Леон Даниел продължава своята разнообразна и интересна кариера, но никога отново в партньорство с Младен Младенов. Но именно в тези няколко спектакъла, които създават заедно, проблясват характерните артистични търсения, благодарение на които в крайна сметка и театралната условност е напълно реабилитирана за следващите десетилетия. Нека да видим как продължава работата на Младенов в театралното пространство в прехода към следващите десетилетия. Двата важни художествени факта за партньорството между Младенов и Крикор Азарян са разположени в самото начало и в края на следващото десетилетие (1971–1979). Може би най-важното представление, което създават заедно е „Януари“ от Йордан Радичков на сцената на Пазарджишкия театър в началото на 70-те. Решението поразява със своя наивистично-минималистичен стил (Ил.3).

Буквалното изображение на пространственото решение представлява разрез на кръчмата от пиесата, която сякаш потъва в снега, сякаш тя е там, но заедно с това не е там – като пространство от магически реализъм. Игралното пространство е разположено на шикма, която е наклонена към зрителите. Фигурите на актьорите се затрудняват да се задържат на този терен, когато не са в пространството на кръчмата[12]. Другият важен сценичен опит на Младенов и Азарян отново е по драматургия на Йордан Радичков – това е „Опит за летене“,

[12] Според Dineva, Svetla. Тенденции в българската сценография за драматичен театър 1970–2005, дисертационен труд, НХА [Tendentsii v balgarskata stsenografiya za dramatichen teatar 1970–2005, disertatsionen trud, NHA]. София, 2010, 109.

вече в края на 70-те години на сцената на Пернишкия театър. Пространството в този спектакъл е облечено в платнище, както твърди Светла Динева, разграфено с нещо като камуфлажна маскировка[13]. Любопитният постановъчен ход е, че всъщност летенето с балона всъщност не се осъществява. В работата си с Крикор Азарян Младенов демонстрира много по-игрово отношение. Докато в първите му работа с Леон Даниел той работи много повече като „конструктор", който измисля средата на спектакъла и ѝ придава нов контекст, както и нови измерения на самите сцени, в „Януари" и „Опит за летене" той се опитва да разгърне и заложеният драматургичен потенциал.

При работата му със Стоян Камбарев – почти двадесет години след срещата с текстовете на Радичков, Младенов се сблъсква с драматургията на Харолд Пинтър. Ситуацията е съвсем нова – и като политически, и като социален контекст. Годината е 1991-ва. Театърът – Малък градски театър „Зад канала". Метафоричният и фрагментиран текст на Пинтър, наситен с травматични образи и доминиран от темата за завръщането у дома, вдъхновява режисьора и сценографа да създадат конструкция в пространството, която наподобява едновременно архитектурна среда – някаква фасада или пък уличен екстериори, но заедно с това наподобява и вехта домашна обстановка. Страничното осветление, което нахлува през прозорците е маркер за външното, за чуждото, а когато светлината е отгоре – това е маркер за вътрешността на дома. Както твърди в едно интервю за сп. „Театър" режисьорът Камбарев, той се стреми да насели цялото пространство на пиесата и с домашни духове. Както самият той казва: „Исках да разпространя проблема за завръщането у дома върху по-голяма територия, включваща и домашните духове, ако щеш. […] В случая става дума за хармонията, която мъртвата майка би желала да се възцари в нейното семейство"(Apostolova 1991: 52). Така благодарение на пространството спектакълът се превръща в изследването на териториите на възможното и невъзможното, на границите на преживяното.

Разбира се, Младен Младенов има още много впечатляващи сценографски проекти в своята биография (като например „Дванайсета нощ" в Пернишкия театър). Но избраните спектакли успяват да очертаят една парабола на неговия преход – от пълната условност, през игровата минималистична структура (при работата с Азарян) до една архитектонична материалност, която работи благодарение на метафорите, заложени в езикови код на действието (при работата със Стоян Камбарев по „Завръщане у дома" от Пинтър). Интересно е да видим това развитие, при това от един художник, който попада в театъра почти по силата на случайността, а развива откроявящ се личен стил, при това с подчертана вкус към драматургичния анализ. Затова и наричаме пространствата, които той създава с общия, събирателен термин „пространство в преход" – променящо се пространство.

---

[13] Пак там.

Библиография

Извори

Azaryan, Hermina. Леон Даниел в периода 1961–1965. Дипломна работа. 1980 – в Театърът на Леон Даниел. Мултимедийно издание [Leon Daniel v perioda 1961–1965. Diplomna rabota. 1980 – v Teatarat na Leon Daniel. Multimediyno izdanie], 2011

Denchev, Petar. Интервю с Младен Младенов. [Interview with Mladen Mladenov]. София, 26.11.2020 г. Личен архив.

Denchev, Petar. Интервю с Младен Младенов [Interview with Mladen Mladenov]. София, 12.02.2021. Личен архив.

Dineva, Svetla. Тенденции в българската сценография за драматичен театър 1970–2005, дисертационен труд, НХА [Tendentsii v balgarskata stsenografiya za dramatichen teatar 1970–2005, disertatsionen trud, NHA], С., 2010.

Използвани източници

Stefanov (1973): Stefanov, Vasil. Театрални срещи, Наука и изкуство [Teatralni sreshti, Nauka i izkustvo]. София.

Topaldzhikova (2009): Topaldzhikova, Anna. Разриви и нови посоки – българският театър от средата на 50-те до края на 60-те [Razrivi i novi posoki – balgarskiyat teatar ot sredata na 50-te do kraya na 60-te]. София.

Apostolova (1991): Apostolova, Keva. Подреден хаос или завръщането на Пинтър [Podreden haos ili zavrashtaneto na Pintar inte]. – Интервю със Стоян Камбарев, сп. „Театър“, 1991, 52-52.

Penev (1964): Penev, Pencho. Безсъдържателно изкуство [Bezsadarzhatelno izkustvo] – Театър, № 2/1964, 26-30.

MLADEN MLADENOV: THE THEATRICAL SPACE IN TRANSITION

Petar Denchev
Institute of Art Studies,
Bulgarian Academy of Sciences

Summary: This paper reviews some of the iconic 1960s, 1970s and 1990s theatrical productions of the set designer Mladen Mladenov. This study seeks to outline the changes in Mladenov's theatrical language.

Keywords: space, stage design, aesthetics of space, scenography, directing

ЛИЧНОСТТА / ЛИЧНОТО В ТЕАТЪРА НА СОЦИАЛИЗМА

Румяна Николова[1]
Институт за изследване на изкуствата,
Българска академия на науките

Абстракт: Комунистическата власт пропагандира колективното съзнание като висша ценност. Извеждането на обществените интереси, за сметка на личните, на дълга пред личното щастие, са базисни постулати на комунистическата парадигма. В ежедневието си гражданинът на НРБ е „обединяван" през структурите на партията, колективните преживявания и апологетиката на колективния труд. В тази концепция влиза и понятието народ, което се превръща в оперативно за нормативната естетика на социалистическия реализъм. Народът е маса от хора, а личността е сведена до унифицирана единица, която го изгражда. Индивидуализацията е допустима за партийния/държавния вожд и се използва, за да се опише неговата изключителност.

Ключови думи: български театър, театър от времето на комунизма, българска драматургия

На XXII конгрес на КПСС, състоял се през 1962 г. е приет морален кодекс на строителя на комунизма. В дванадесет точки са обобщени моралните постулати на комунистическата идеология. Един от тях гласи: „Колективизъм и другарска взаимопомощ: един за всички и всички за един"[2].

Комунистическата теория и практика е обсебена от идеята за колективното и пропагандира колективното съзнание като висша ценност. Извеждането на обществените интереси, за сметка на личните, на дълга пред личното щастие, са базисни постулати на комунистическата парадигма. Комунистическата идеология твърди, че „колективизмът характеризира начина на живот на социалистическото общество, представлява негова същностна черта и закономерност на развитие". Висша максима на новия обществен строй е: „Грижа за човека – чрез грижата за обществото, грижа за обществото – чрез грижата за човека" (Valkova 1975: 5) и че „социалистическият колективизъм е нещо качествено ново за човешкото общество – и като явление и като фактор за социалния прогрес. Няма да бъде пресилено, ако се каже, че той е херкулесовият стълб, върху който се опира развитието на социалистическото

---

[1] *Rumyana Nikolova, PhD, is an Assoc. Prof. at the Theater Department, Institute of Art Studies, Bulgarian Academy of Sciences. For her book 'Actor's Training During the XX Century' she received the 'Ikar' 2008 Award of the Union of Bulgarian Actors in the category for theatre criticism. She is a guest-lecturer at NATFA 'Kr. Sarafov' where she teaches: Preparation and Development of a Project for the Stage; History of Russian Theatre; Actor's Training During the XX century. She is the president of the Guild of Theatre Critics and Dramaturges and member of the Managing committee of the Union of Bulgarian Actors. She is a member of the editorial board of the 'Homo Ludens' magazine.*
E-mail: rumiana.nikolov@gmail.com

[2] Вж.: https://ru.wikipedia.org/wiki/Моральный_кодекс_строителя_коммунизма

общество и на социалистическата личност“ (Valkova 1975: 6). В ежедневието си гражданинът на НРБ е „обединяван“ още от детска възраст в пионерски и комсомолски структури, в структурите на Българската комунистическа партия и на Отечествения фронт, през колективни преживявания (манифестации, чествания и др.) и апологетиката на колективния труд.

В логическа връзка с идеята за колективното е и понятието народ, което присъства в публичното говорене на партийните и държавните лидери и се превръща в оперативно за нормативната естетика на социалистическия реализъм. Твърди се, че „истински творец на новия живот са народните маси, ръководени от комунистическата партия“ (Zhivkov 1965: 79).

Обяснение на понятието „народ“ в неговата социалистическа конкретика дава изчерпателно Тодор Живков в митологизираната по времето на социализма реч „Повече между народа, по-близо до живота“, произнесена пред отчетно-изборното събрание на Съюза на българските писатели на 8 април 1958 г.: „Народът – това е работническата класа, която създава материални блага в предприятията на нашата металургична, машиностроителна, химическа и преработвателна промишленост, която извлича огромни богатства из недрата на нашата земя, която строи нови фабрики и заводи, нови язовири и електростанции, нови жилища и културни домове (…); народът – това са днес кооперираните селски стопани (…); народът – това са служителите и интелигенцията, които със своя труд осигуряват правилното функциониране на социалистическата държава, развиват образователното дело, науката, техниката, културата и изкуството в нашата страна; народът – това е нашата славна патриотична младеж, която самоотвержено се труди, овладява науката и културата, участва активно в решаването на най-трудните практически задачи на социалистическото строителство; народът – това са нашата Народна армия, нашата Народна милиция, работниците на Държавна сигурност. (…) С една дума – народът – това са тружениците на социализма в града и селото, които със своите самоотвержени усилия изменят не само облика на нашата страна, но и себе си. Ето какво е народът днес. Този народ, неговият богат живот, неговата борба и героичен труд за победата на социализма, неговите мисли, чувства и въжделения е и трябва да бъде главен обект на цялото художествено творчество у нас. (…) Повече между народа, по-близо до живота – ето какво е необходимо сега най-много на нашата творческа интелигенция, на нашите писатели, художници, композитори“ (Zhivkov 1965: 183-184).

Цитатът от речта на Тодор Живков представлява и своеобразен списък на „идеалните“ и „ползотворни“ за художествено пресъздаване образи.

В този тематичен кръг се движи официалното говорене за народа и неговата роля в изграждането на социалистическото общество и отношения. На практика народът е маса е от хора, а личността е сведена до унифицирана единица, която го изгражда.

Съвсем естествено идеята за колективното се лансира в противопоста-

вяне на индивидуалното[3]. Индивидуализмът се разглежда и пропагандира като „едно от главните оръжия на реакционните сили в идеологическата им борба срещу комунизма, срещу социалистическата идеология и морал, срещу колективизма“ (Valkova 1975: 37). Как в тази опозиция е поставена личността? Идеалът се съдържа в етикета „личност колективист“. На първо място „потребностите и интересите на тази личност имат обща основа с интересите на социалните групи (…) и с обществения прогрес. (…) На второ място, идейните ориентации на тази личност са колективистични. (…) На трето място, ценностните ориентации на тази личност (…) също са колективистични. (…) На четвърто място, у личността колективист мотивите за конкретната ѝ дейност също са колективистични (…). На пето място, целите на личността колективист за близкото и далечното бъдеще съответстват на другите компоненти на нейните социални ориентации“ (Valkova 1975: 200-202).

В това описание на личността-колективист се съдържат до голяма степен и изискванията към персонажите. Ако техните лични качества, интереси, стремежи не противоречат на колективните, нямат „антинароден“ или индивидуалистичен характер, те се вписват в допустимата рамка.

В цитираната реч на Тодор Живков се препотвърждава за пореден път, че няма по-съвършен метод от социалистическия реализъм, че само чрез него могат да се създават „високоидейни, правдиви и в същото време високохудожествени произведения, да създава живи, пълнокръвни и неповторими образи и да отразява патоса на народната борба и труд“ (Zhivkov 1965: 185).

Един от принципите[4], през които се определя социалистическия реализъм е народност. Според Пламен Дойнов той „има две остриета. Едното носи на върха си изискванията за яснота и достъпност на литературните текстове, а другото пронизва всички тематични кръгове на соцреализма, за да възвести устойчивото присъствие на т.нар. *синтетични образи* – партизанските отряди, работническите колективи, общността на комунистите, целият народ“ (Doynov 2011: 40). Наред с останалите принципи и категории на социалистическия реализъм, този също се изисква от художествените факти и най-вече от авторите на нови български текстове.

Към представянето на личността в изкуството се отнася друга категория, описваща единствения легитимен за времето художествен методи – типичност. Българската театрална критика и теория от социалистическия период я представя като изискване за обобщение към темите, образите, конфликтите, които трябва да бъдат представяни не в тяхната изключителност, а масовост. Изкуството на социалистическия реализъм има амбиции да въз-

---

[3] „Освен това съвременното прогресивно развитие на човечеството се извършва при остра и непримирима борба между колективизма и индивидуализма“ (Valkova 1975: 5).

[4] Категориите, които описват социалистическия реализъм са: партийност, типичност, въпроса за положителния герой, романтичността и народността (Mozheyko 2009: 102). В голяма степен те се припокриват с основните принципи на социалистическия реализъм, изведени и от Пламен Дойнов в изследването му на българския социалистически реализъм: партийност, народност, героичност, исторически оптимизъм, социалистически хуманизъм (Doynov 2011: 40).

действа и променя широк кръг от хора. За да изпълнява възпитателните си функции, художественото произведение трябва да отразява типични проблеми и ситуации в обществото. Затова теми, конфликти и образи, които представят „частен случай“ или изключение, не се толерират[5].

Много важна за марксистко-ленинската естетика е темата за взаимоотношенията между типично и индивидуално. В тази връзка се цитира изказване на Ленин за отношението между частното и общото, което в изкуствата се интерпретира като взаимоотношения между типичното и индивидуалното[6]. Или обяснено по друг начин: „Общото съществува в отделното“ – това е основният закон на художественото творчество, това е основното взаимоотношение между типичното и индивидуалното в изкуството. Общото, т.е. същността, съдържанието на живота се възсъздава под формата на индивидуалното, т.е. под формата на художествени образи“ (Danchev 1955: 22).

Изложените базисни идеи се отразяват в театъра на всички нива, но най-вече те са част от процесите на моделиране на идеологически „правилно“ изкуство. Те се наслагват към изискванията за темите, разказите, конфликтите и персонажите в драматургията.

Една от изходните позиции на комунистическата теория на драмата е убеждението, че социализмът осъществява основно преустройство на целия живот, че неговото време е „наситено с противоречия, с дълбоки качествени промени, с важни конфликти”[7], които са „извънредно благоприятни за драматично превъплътяване“[8]. Само на фона на „значителен, съдържателен обществен конфликт“ може и трябва да се изгражда и представя „пълноценен жизнен герой“. Образът трябва да бъде показан в развитие, да се създава в процеса на борба, в хода на действието и пред очите на зрителя. Не се оценяват положително персонажи, които от самото начало са дадени с всички свои черти. „Пълноценно“ реалистично произведение се постига в резултат от „хармония между богат обществен конфликт и живи цялостни герои“[9]. Затова драматургията трябва да забрави личните и семейни интриги, „дребни чувства и нищожни мисли“ и да „се устреми към силните чувства, които вълнуват целия народ, към значителни мисли. Нашата драма трябва днес да бъде дълбоко съдържателна, наситена с отечественофронтовските идеи. Тя трябва да има пред себе си интересите на народа, да го възпитава в идеите

---

[5] Подробно обяснение на типичното като категория и в частност как се разбира с оглед режисьорската и актьорска работа от гледна точка на българската теория и критика, вж. (Danchev 1955: 9-28).

[6] „Отделното не съществува другояче, освен в онази връзка, която води към общото. Общото съществува само в отделното. Всяко отделно е (така или иначе) общо. Всяко общо е (частица или страна, или същност) на отделното. Всяко общо само приблизително обхваща всички отделни предмети“. Цитирано по: (Danchev 1955: 22).

[7] Вж. подобни примери: (Obretenov 1947: 4).

[8] Доклади върху някои проблеми на теорията на драмата. ЦДА, Фонд 143, опис 8, а. е. 206 [TSDA, F. 143, op. 8, a.e. 206].

[9] Пак там.

на демокрацията и прогреса, да го подготвя за строителство, да повишава ентусиазма му, да му сочи трудностите и да го учи да не се бои от тях, а да ги преодолява с твърдост и безстрашие. Тя трябва да посочи от сцената кой е приятел и кой е враг на народа и да произнася своята присъда над тях“ (Obretenov 1947: 3).

Тези концепции на театралната теория се декларират през целия период, но промени настъпват в територията на творчеството след втората половина на 50-те и през 60- те години. Променената ситуация след Априлския пленум през 1956 г. води до промяна и в тематичния интерес на драматургията и театъра. В явление се превръща т.нар. „поетическа драма“. Това са поетите (Иван Пейчев, Валери Петров, Стефан Цанев, Иван Радоев и др.), които навлизат в територията на драматургията. Пиесата, която заявява новата посока е „Всяка есенна вечер“ от Иван Пейчев, поставена за първи път в Русенския театър от Любомир Шарланджиев. Театралната общност осъзнава, че става свидетел на нещо съвсем различно, защото за първи път темата е изместена от класовото-партийното към човешкото и защото „в пиесата имаше много тъга, поетите обърнаха драмата ни към човешките чувства. За първи път се търсеше не партийно-класовото, а човешкото. Не беше се появявало такова нещо в театъра“ (Topaldzhikova 2009: 142)[10].

За подобно вълнение от новото явление в драмата свидетелства и Димитър Аврамов по повод пиесата на Валери Петров „Когато розите танцуват“, поставена за първи път през 1962 г. в Хасковския театър: „Всичко това бе ясно структурирано в три действия, отразяващи формите на любовта в трите стадия на човешкото битие: младост, средна възраст и старост, но то действуваше като шеметен фойерверк, сякаш вън от всякакви закони, правила, условности. (...) Най-важното и най-увличащото, поне за мен, бе чувството за свобода, което получавахме и което се излъчваше от цялата пиеса…“ (Avramov 1993: 371).

Обръщането към вътрешния свят на героите не само разширява тематичния обхват на театъра, но и персонажите придобиват все повече индивидуализиращи ги черти. Това е недопустимо в годините преди Априлския пленум, заради ограничаващото изискване за типичност и обобщеност от класово-партийни позиции.

Константно и базисно остава изискването към драмата и театъра да изграждат „реалистичен“ художествен разказ с ясни идеологически послания и убедителни образи. Това предпоставя множеството претенции към персонажите и най-вече положителните.

Вмененитe идеологически и пропагандни функции на изкуствата в периода на социализма превръщат положителния герой във важен компонент на художественото произведение. Той е основополагащ за утопичния комунистически проект. „Светлото“ бъдеще се гради от нов герой, който трябва да вдъхновява народните маси и затова той е непоколебим в действията си и

[10] По спомените на Антоанета Войникова в разговор, проведен с Анна Топалджикова.

безупречен носител на позитивни качества. Въпросът за положителния герой се разглежда като основополагащ при определяне същността на социалистическия реализъм, а образът му „изпъква и като пробен камък на това, до каква степен писателят е овладял метода на социалистическия реализъм, изпъква като важен критерий на неговата идейна позиция, на неговото художествено майсторство, като едно от доказателствата за неговото новаторство“ (Dunchev 1962: 13).

Положителният образ е новият герой на времето – комунистът, партизанинът, партийният водач или функционер, работникът, партийният секретар… Изискванията към тях са за типизация, но и за индивидуално звучене, да бъдат обрисувани като ярки и живи хора, показани във вълнуващи и убедителни сцени, в които се налага героичният образ на новия човек. Положителен герой е и народът както в неговите индивидуални образи, така и като цяло. Тези изисквания не се постигат лесно от българската драматургия и театър в онези му изяви, които се опитват да изпълнят изискванията. Като цяло положителните герои са лишени от индивидуализация и психологическа плътност. Те са носители на една водеща „добродетел“ (според комунистическия морал), вследствие на което остават едноизмерни и плоски.

Обсебващата идея на комунистическия проект за колективното и рестрикциите върху индивидуалността отнемат от възможностите на театъра да изобразява личността в целия възможен спектър и многообразие на нейните преживявания.

Библиография

Avramov (1993): Avramov, Dimitar. Диалог между две изкуства [Dialog mezhdu dve izkustva]. Sofia.

Valkova (1975): Valkova, Vasilka. Колективизмът в обществото и труда [Kolektivizmat v obshtestvoto i truda]. Sofia.

Danchev (1955): Danchev, Pencho. Типичното – основна проблема на художественото творчество [Tipichnoto – osnovna problema na hudozhestvenoto tvorchestvo]. – Театър [Teatar], № 2, 9-28.

Doynov (2011): Doynov, Plamen. Българският соцреализъм 1956, 1968, 1989. Норма и криза в литературата на НБР [Balgarskiyat sotsrealizam 1956, 1968, 1989. Norma i kriza v literaturata na NBR]. Sofia.

Dunchev (1962): Dunchev, Al. Положителен герой, конфликт и характер в социалистическата драма [Polozhitelen geroy, konflikt i harakter v sotsialisticheskata drama]. – Театър [Teatar], № 1, 13-20.

Zhivkov (1965): Zhivkov, Todor. Народът – истински творец на новия живот. – В: Изкуството, науката и културата в служба на народа. Речи, статии и доклади. Т. 1 [Narodat – istinski tvorets na noviya zhivot. V: Izkustvoto, naukata i kulturata v sluzhba na naroda. Rechi, statii i dokladi. T. 1]. Sofia.

Mozheyko (2009): Mozheyko, Edvard. Социалистическият реализъм. Теория. Развитие. Упадък. [Sotsialisticheskiyat realizam. Teoriya. Razvitie. Upadak.]. Sofia.

Obretenov (1947): Obretenov, Aleksandar. Задачи на българската драма [Zadachi na balgarskata drama]. – Театър [Teatar], № 1-2, 4-10.

Topaldzhikova (2009): Topaldzhikova, Anna. Разриви и нови посоки. Българският театър от средата на 50-те до края на 60-те [Razrivi i novi posoki. Balgarskiyat teatar ot sredata na 50-te do kraya na 60-te]. Sofia.

ЦДА, Фонд 143, опис 8, а. е. 206 [TSDA, Fond 143, opis 8, a. e. 206]. Доклади върху някои проблеми на теорията на драмата [Dokladi varhu nyakoi problemi na teoriyata na dramata].

https://ru.wikipedia.org/wiki/Моральный_кодекс_строителя_коммунизма [Accessed 14 March 2021]

THE PERSON / THE PERSONAL IN THE THEATRE OF SOCIALISM

Rumyana Nikolova
Institute of Art Studies,
Bulgarian Academy of Sciences

Summary: The communist power propagandized the collective conscience as a supreme value. The communist paradigm employs as base postulates the derivation of public interest at the expense of personal interest, of duty over individual happiness. In their everyday life, the citizens of the People's Republic of Bulgaria were united through party's structures, through collective experience, through the apologetics of joint labour. Into that same frame of reference, the concept of *a people* is also included. It is transmuted into operational within the normative aesthetics of the socialist realism. The people were a mass of men and women, whereas the person was brought down to a constituent unified unit. Individualisation was admissible for the party/state leader, and it was used to describe his exceptionality.

Keywords: Bulgarian theatre, theatre during communism, Bulgarian playwriting

MIGRATING CHARACTERS AND STORIES IN ART: SEMIOTIC ASPECTS OF INTERTEXTUALITY IN ADVERTISING

Christo Kaftandjiev[1]
Sofia University "Saint Kliment Ohridski"
Faculty of Journalism and Mass Communications

Abstract: The article analyses some of the most important scientific literature (books and articles) with regard to the concepts "migrating character" and "intertextuality". The definitions of "intertextuality", the classifications of intertextuality, as well as the stylistic figures of intertextuality – allusion, parody, etc. – are studied at the beginning. Intertextuality in marketing communications in the main body of article is analysed in terms of: The Baroque stylistics (poetry) and the contemporary marketing communications; Spanish and French painting – *The Naked Maja* and *Olympia* by Édouard Manet; Escher and *Lego*; Snow White and feminism.

Keywords: intertextuality, semiotics, art, Baroque, painting, stylistic figure, metaphor

This article seeks to analyse in a dynamic and visualised form the migrating characters and stories in contemporary advertising art. Migrating characters and stories are very important to all of us. That is the different cultures reproduce them constantly. One of the main communicative approaches in these cases is intertextuality. This concept is an important semiotic phenomenon and at the same time it is a key communicative strategy in many discourses, including advertising. Due to this, the semiotics is the main scientific method here. Therefore, the concepts of "migrating character" and "intertextuality" are analyzed in the literature review from the standpoints of intertextuality and semiotics.

Literary Review

Migrating Characters

Richard Kalmin in his book *Migrating Tales: The Talmud's Narratives and Their Historical Context* (Kalmin, 2014) analyses several rabbinic stories in Greek, Syrian, Arabic, Persian, and Mesopotamian literature from late antiquity and the early Middle Ages. These migrating plots and characters prove the extent to which rabbinic Babylonia has been part of the Mediterranean world since late antiquity. The book *Reappearing Characters in Nineteenth-Century French Literature: Authorship, Originality, and Intellectual Property* (Paraschas 2018) studies the new mate-

[1]Christo Kaftandjiev is a Professor, PhD, Dr. habil in advertising, semiotics and marketing communications, Faculty of Journalism, University of Sofia. He published 10 books on advertising, semiotics, visual communications, and many scientific articles in Web of Science and SCOPUS journals. All his books are published abroad as well. Christo lectures on these topics in many European countries; editor-in-chief of the American Journal of Linguistics; a member of the scientific board of several international scientific journals.

E-mail: christokaftandjiev@yahoo.com

rialisation of the characters in the nineteenth-century French fiction. The author explores this phenomenon from two points of view – that of aesthetics and of copyright. This is the original standpoint which is used for the first time in the book.

Intertextuality

Intertextuality means that the readers, viewers, etc., can understand the meaning of a text in the full extent only in the context of the other texts. The reason is that no work is completely independent, because it is related to the traditions and the context in which it has been created. This is what Graham Allen analyses in his book from the standpoints of Structuralism, Poststructuralism, Deconstruction, Postcolonialism, Marxism, Feminism, Psychoanalysis, etc. (Allen 2011). American, British and Australian scholars analyse in depth the concepts of "intertextuality", "intertextuality and ontology", "intertextual transference", "intertextual figure", "intertextual relations", etc. (Worton and Still 1990). The book *The Intertextuality of the Epistles: Explorations of Theory and Practice* analyses the different intertextual borrowings from the New Testament (Thomas et al, 2006). Michael Klein's book *Intertextuality in Western Art Music* is a valuable work on intertextuality from the standpoints of semiotics. The author analyses intertextuality in Western music, using some of the ideas of Barthes, Foucault, Eco, Lévi-Strauss, and others (Klein 2005). Hyde Minor in his book *Art History's History* analyses important forms of intertextuality related to deconstruction, semiotics, feminism, Marxism, etc. He proves that intertextuality is typical for all periods of art history (Minor 2001). Wendy Steiner studies the various aspects of artistic borrowing in the article *Intertextuality in Painting*. The author examines not only the intertextual connections in painting, but also the borrowings in painting from literature, etc. (Steiner 1985). Martin Stevens analyses in depth the important relationship and mutual influences between art and literature in medieval England in *The Intertextuality of Late Medieval Art and Drama* (Stevens 1991). Eliane Martin explores the different actualizations of "intertextuality" concept depending on the definition of Julia Kristeva. Postmodernism is associated with the idea of insecurity and the reader emancipation from power and influence of the author (Martin 1994). Allen Graham emphasises that the recipient can understand the text in the relations with the other texts; that no work is independent and it is connected with the previous traditions and the context in which it was created (Graham 2011). Margarete Landwehr analyses intertextuality in different media and genres – the interrelationships of literature, art, print and TV advertising, cinema, theatre, opera, etc. (Landwehr 2002). This proves the key role of intertextuality in postmodern communications. Intertextuality is an important element of the various and numerous texts as part of a discursive network, which includes culture, history, and social practices, as well as other literary works. This is what John Clayton analyses in *Influence and Intertextuality in Literary History* (Clayton 1991). One of the main ideas in Marko Juvan's book *History and Poetics of Intertextuality* is about literature, which actively interacts with other social discourses. This author also introduces the concepts "pre-text" and "post-text" (Juvan 2008).

Intertextuality as Communicative Strategy

Definition

The intertextuality (borrowing) is the process by which the different texts interact and influence each other. The numerous borrowings, imitations, immoral plagiarisms, etc., are part of this process. Pre-created texts affect the following ones in different degrees. We can find in every text – in a story, novel, play, painting, movie, building (architectural text), clothing/clothes (vestem), etc. – suggestions (borrowings) from already created texts, both as form and as content. The criminal degree of borrowing is when someone steals (plagiarise) other people's texts. This proves that intertextuality is not necessarily a positive phenomenon.

Classifications of Intertextuality

We can arrange intertextualities in the following ways:

- vertical/horizontal;
- on formal/on content level;
- depending on the sign systems used;
- depending on the styles used, etc.

Julia Kristeva (Kristeva 1980) analysed intertextuality in two axes: vertical and horizontal:

- vertical – connections of different texts;
- horizontal – connections between the author and the readers of the text.

The authors actualise the intertextuality on a formal level when They use in the newly created text formal elements (words, images, styles, narrative schemes, etc.) from the old ones. The content level is when the authors borrow ideas from the other texts. The film *Romeo and Juliet* with Leonardo DiCaprio is a typical example of intertextuality on both content and formal level.

The stylistic figures of intertextuality

The remake is an artistic communication – a semiotic text, which repeats to some extent the already created texts. The more popular the text is, the more likely the authors will redevelop it in a more modern version. The remakes can be classified according to the degree:

– of delicateness by which we interpret the previous text – allusion;
– of humour, when we interpret the previous text – the parody;
– the directness/indirectness by which we interpret the previous text, etc.

The allusion is the stylistic figure by which the authors hint delicately at something that already exists in another text. This can be a person, event, specific expression, image, melody, colour, etc. Parody is a literary (semiotic) genre by which the authors humorously interpret an already created work, a poem, novel, picture, melody, film, etc.

Intertextuality in advertising

Intertextuality is one of the most used communicative approaches in advertising and in the other marketing communications. The main reason is that the initial

1. Print ad with an angel on a drug treating more specific diseases

2. Print ad with dwarves and the half-naked blondes, characters who don't express at all the church canons

3. Print ad for *Ariel* detergents which is created by the stylistics of gothic cathedrals'-stained glasses

4. The ceiling of a German rail station, which is created as the paintings of a Baroque church

text can be very influential. The admen borrow it, and they transfer the power of this important text to the advertised good. Some of the numerous interactions in the systems of painting and marketing communications are analysed here.

The Baroque stylistics (poetry) and the modern marketing communications

The admen used Baroque religious painting in drug print ad against venereal diseases (Ill. 1). At first glance, we see church painting narrating the Christian piety: saints, angels, etc. The problem is that the saint is with pimples, the obvious result of the "shameful" disease. This is a new intertextual redaction of the already existing texts (the church baroque painting). The very creative admen also used the stylistic figure "antithesis" (counterpoint) – the holy people and the venereal disease. The intertextual communicative approach is similar in an ad with angel (Ill. 2). The focal composition is one of the most distinctive features of this Christian painting. This means that the saint is in the centre of the picture and all eyes are focused on him. The admen used some other elements as well: the size as a sign system, because the angel is the biggest. This further emphasises how important he is. However, all this holiness is "damaged" by the dwarves and the half-naked blondes, persons who are not at all in the church canons. The admen interpreted in a very original way the Ariel detergents outdoors (Ill. 3). They used the stylistics of stained glass of gothic cathedrals. The purpose of stained glass is to illuminate the church with the help of celestial light. Light is the typical archetypal sign of divinity. At the same time, this ad is an excellent example of Ambient Media. This is communication, which borrows the meaning and the benefits of its surroundings (context). In this case the very creative artist used the inside illuminated billboards in order to be seen at night. This is how the idea of the church-stained glasses was born. It fits perfectly with the idea of the detergent "divine" qualities, with the help of which the laundry shines in celestial (holy) light.

Another brilliant example of Baroque-based intertextuality is German rail station (Ill. 4). Its ceiling is similar to a baroque church. The difference is that instead of saints the artist painted football players. The reason is that Adidas admen communicated in this way with the World football cup. The admen created ad for Volkswagen (Ill. 5) in a similar way. It is a copy of the famous Michelangelo's mural in the *Sistine Chapel*, the fresco where the Lord breathes life into Adam by extending his hand. In this case, the hand gives the key of the advertised car.

The Naked Maja and Olympia, Escher and Lego, Snow White and feminism

As part of a joint action of French and Spanish museums, the admen created ad (Ill. 6), which unites the characteristics of *The Naked Maja* by Francisco Goya and *Olympia* by the French impressionist Édouard Manet. The admen replaced easily the figures because:

the women are somewhat similar;

both women are naked;

the poses of the two lying naked women are almost the same.

5. Print ad of *Volkswagen*, which copies the famous Michelangelo's mural in the *Sistine Chapel*

This original intertextuality interprets (expresses, actualizes) the abstract concept of "French-Spanish interaction". For this reason, the advertisement can be defined as an iconic metonymy, created with the help of the art. It expresses abstract concept by concrete image.

The admen borrowed ideas from Escher's painting *Waterfall* in one of *Lego* ads (Ill. 7). The intertextuality (interaction) took place on the basis of the ad headline *Create the Impossible* and the stylistics (poetics) of famous Dutch artist. Escher is the ultimate master of impossible constructions. The admen used his paintings quite purposely: they suggested that *Lego* designers are able to perform miracles quite like the genius Dutch artist. This advertisement is also suitable example of the concept "migrating story". The original text (Escher's painting) is quite influential. This is the main reason why the painting begins to "migrate". One of the typical examples in this regard is the analyzed intertextual advertisement of *Lego*.

This communicative approach spreads feminist ideas in two ads in a Finnish women's magazine. That's why they edited the picture with Snow White and the Seven Dwarfs (Ill. 8). The "she" Snow White became a "he" Snow White, who serves the seven female dwarfs. Equally original is the intertextual version of Édouard Manet's painting *Breakfast on the Grass* (*Déjeuner sur l'herbe*) (Ill. 9). Because the feminist ideas dominate advertising, the patriarchy of the otherwise progressive Impressionism is turned upside down. In this case, the women are clothed. That is, they are the masters, and the men are naked – so they are the servants. Such intertextual approaches, in which the male patriarchal roles are replaced with feminist ones, are common. This is another good example of "migrating plots" however from the point of view of feminism and postmodernity.

Conclusion

Admen created many of these commercial visuals with the help of migrating characters and stories in the art. They did this with the help of the semantic concept of "intertextuality".

6. Print ad for a joint exhibition of French and Spanish museums. This ad unites the characteristics of Francisco Goya's painting *The Naked Maja* with Édouard Manet's *Olympia*

7. Print ad for *Lego*, which is done on the bases of Escher's painting *Waterfall*

8. Print ad for Finnish women's magazine, based on a male Snow White, who serves seven female dwarfs

9. Print ad, which is an intertextual version of Édouard Manet's painting *Déjeuner sur l'herbe*

The frequency of the text's interpretations depends on their level of familiarity. The authors often use intertextuality when they interpret different phenomena, among them "migrating stories" as well. These borrowed texts are an important part of the various genres of communications, including advertising and other marketing discourses.

However, the efficiency of "intertextual" communicative approach is high only if the customers know these works of art. This condition is one of the most important. If the customers are poorly educated and simple-minded, they will hardly understand that the admen used Dalí, Picasso or Magritte, etc., in the ads.

Bibliography

Brodie (Ed.) (2006): Thomas L. Brodie, Dennis Ronald MacDonald, Stanley E. Porter (Eds.). The Intertextuality of the Epistles: Explorations of Theory and Practice. Sheffield.

Clayton; Rothstein (Ed.) (1991): Clayton, John; Rothstein, Eric (Ed.). Influence and Intertextuality in Literary History. Madison.

Graham (2011): Graham, Allen. Intertextuality. New York.

Juvan (2008): Juvan, Marko. History and Poetics of Intertextuality. West Lafayette.

Kalmin (2014): Kalmin, Richard. Migrating Tales: The Talmud's Narratives and Their Historical Context. Oakland.

Klein (2005): Klein, Michael Leslie. Intertextuality in Western Art Music. Bloomington.

Kristeva (1980) Kristeva, Julia. Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art. New York.

Landwehr (2002): Landwehr, Margarete. Introduction: Literature and the Visual Arts; Questions of Influence and Intertextuality. – College Literature. Vol. 29, No. 3, Literature and the Visual Arts., 1-16.

Marrapodip (2004): Marrapodip, Michele (Ed.). Shakespeare, Italy and Intertextuality. Manchester.

Martin (1994): Martin, Eliane. Intertextuality. – The Comparatist. Vol. 35, 2011, 148-151.

Paraschas (2018): Paraschas, Sotirios. Reappearing Characters in Nineteenth-Century French Literature: Authorship, Originality, and Intellectual Property. Springer.

Minor (2001): Minor, Vernon Hyde. Art History's History. New York.

Paraschas (2018): Paraschas, Sotirios. Reappearing Characters in Nineteenth-Century French Literature: Authorship, Originality, and Intellectual Property. London.

Steiner (1985): Steiner, Wendy. Intertextuality in Painting. – The American Journal of Semiotics. Vol. 3, Issue 4, 57-67.

Stevens (1991): Stevens, Martin. The Intertextuality of Late Medieval Art and Drama. – New Literary History. Vol. 22, No. 2.

Worton (Ed.) (1990): Worton, Michael and Judith Still (Eds.). Intertextuality: Theories and Practices. Manchester.

МИГРИРАЩИТЕ ПЕРСОНАЖИ И ИСТОРИИ В ИЗКУСТВОТО – СЕМИОТИЧНИ АСПЕКТИ НА ИНТЕРТЕКСТУАЛНОСТТА В РЕКЛАМАТА

Христо Кафтанджиев
Софийски университет „Св. Климент Охридски“
Факултет по журналистика и масова комуникация

Резюме: В статията са посочени някои от най-важните научни книги и изследвания по отношение на понятията „мигриращ персонаж“ и „интертекстуалност“. В началото са представени определенията за „интертекстуалност“, нейните класификации, както и някои от стиловите похвати, чрез които се разкриват алюзията, пародията и др. Анализирани са някои интересни примери по отношение на връзките като комуникативни подходи в рекламата. Взаимодействието между различните текстове е лингвистичен и семиотичен феномен. Причината е, че заимстването на текстовете е характерно не само за думите (вербалните знаци), но и за останалите знакови системи – тези на изображенията, музиката и т.н. Важното в случая е, че в рекламата, както и в останалите маркетингови, и масови общувания, интертекстуалността не е само научно понятие, но и комуникативен подход. Благодарение на интертекстуалността бихме могли да актуализираме понятия като „мигриращ персонаж“, „мигриращ сюжет“ и т.н. В настоящия текст интертекстуалността е изследвана на основата на бароковата стилистика (поетика) и съвременните маркетингови комуникации; испанската и френската живопис – *Голата Маха* и *Олимпия*; Ешер и *Лего*; Снежанка и феминизма.

Ключови думи: интертекстуалност, семиотика, изкуство, барок, живопис, стилова фигура, метафора

ЕДНО СЕМЕЙСТВО ФОТОГРАФИ В БЪЛГАРИЯ ОТ КРАЯ НА XIX И НАЧАЛОТО НА XX ВЕК

Нона Петкова[1]
Институт за изследване на изкуствата,
Българска академия на науките

Абстракт: Статията фокусира вниманието върху фотографската фамилия с румънски произход – Марколеско, чиито представители работят в България в края на XIX и началото на XX век. Братята от Тулча Йон и Онорий (Онорио) са първото поколение фотографи от това семейство. Йон Марколеско снима за кратко в Габрово и след това следите му се губят, докато Онорий се радва на дълга и успешна кариера – първо в Търново (1878–1902), а след това и във Варна (1903–1917). Следващото поколение фотографи във фамилията са дъщерите на Онорий Марколеско – Жанна и Шарлота, които работят съответно в Сливен и в София. Текстът проследява дейността на представителите на семейство Марколеско в страната посредством техните снимки, съхранявани във фотографската сбирка при Българския исторически архив на Националната библиотека *Св. св. Кирил и Методий* в София.

Ключови думи: фотография, приемственост, Онорий Марколеско, Жанна Марколеско, Шарлота Марколеско, Български исторически архив, Национална библиотека

Две поколения от семейство Марколеско са част от историята на фотографията в България след Освобождението. Родът е с румънски произход и негови представители се изявяват като светлописци в различни градове на страната в края на XIX и началото на XX век. Първите известни фотографи от фамилията са братята от Тулча – Йон и Онорий (Онорио), които се заселват у нас около 1878 г. Йон работи за кратко в Габрово и след това следите му се губят, докато Онорий има дълга и успешна кариера в Търново, а по-късно и във Варна. Неговите дъщери Жанна и Шарлота продължават семейната традиция и към началото на новото столетие вече са фотографи съответно в Сливен и София. Следващите страници проследяват активната дейност на светлописците от семейство Марколеско в България чрез направените от тях снимки, които днес се съхраняват във фотографската сбирка при Българския исторически архив (БИА) на Националната библиотека *Св. св. Кирил и Методий* в София.

Онорий Марколеско несъмнено е най-известната фигура от тази фамилия след почти четиридесетгодишна работа в страната и безброй заснети фотографии, запазени в семейни албуми, частни колекции и български музейни, и архивни институции. Същевременно сведенията за неговия живот

---

[1] *Nona Petkova is an Asst. Prof., PhD, at the Fine Arts Department, Institute of Art Studies, Bulgarian Academy of Sciences. Research areas: Orthodox art, church silverwork, silversmith's workshops and centres, artistic and cultural exchanges in the Balkans during the Ottoman period.*
E-mail: nonapetkova@gmail.com

извън рамките на професионалните му занимания са твърде оскъдни. Наличните биографични данни дължим основно на проучванията на Марин Маринов и Васил Мутафов (Marinov 1970, Mutafov 2005), които имат различен авторов прочит за някои от изложените факти. Обстоятелство, на което ще обърнем специално внимание по-нататък в текста. Според публикациите Онорий е роден в семейството на Леа и Мордха Марколеско в Тулча през 1844 г. Счита се, че се установява в Търново седмици преди началото на Руско-турската война или малко след Освобождението и остава в града до 1902 г. През този период той развива много успешна фотографска кариера с разнородна и пъстра клиентела, но вероятно в търсене на по-добра финансова стабилност не се ограничава само в това занятие. Документи от 90-те години на XIX век свидетелстват и за други негови ангажименти – бил е агент на румънското застрахователно дружество *Дачия*, както и румънски консул (Mutafov 2005: 356). Информацията за голямото семейство на Онорий Марколеско не е съвсем еднозначна по отношение на броя на наследниците му. В литературата се споменават двама сина и три дъщери (Boev 1983: 114, Galibov 2017: 125) или става дума само за дъщерите – Жанна, Шарлота и Лучия (Mutafov 2005: 356). Русенският фотограф Карл Курциус (Boev 1983: 96, 98) се жени за Лучия Марколеско и двойката заживява във Варна след 1902 г., където се преселва и Онорий в 1903 г. Там той продължава да се занимава с фотография до смъртта си през 1917 г. (Marinov 1970: 31, Boev 1983: 99, Mutafov 2005: 356, Mutafov 2006: 303, Galibov 2017: 125).

В обработената към днешна дата част от впечатляващата по своето разнообразие и обем фотографска сбирка на Националната библиотека в София[2], са установени над седемдесет фотографии на Онорий Марколеско[3]. Повечето от тях са направени по време на неговата двадесет и пет годишна активна дейност в Търново (Popsavova 1975: 422, Popsavova 1983: 570, Popsavova 1989: 217). Очевидно през този период той се превръща в търсен и ценен от съвременниците си професионалист, който се утвърждава основно като добър портретист. Пред камерата на Онорий застават много от жителите и гостите на старопрестолния град. Той снима цяла поредица от видни обществени и политически фигури, с което до голяма степен съхранява за идните поколения и духа на следосвобожденската епоха. Показателно за мястото на портретния жанр в творчеството на Марколеско е обстоятелството,

---

[2] Общото количество на съхраняваните в тази фотографска колекция екземпляри (оригинали, фотокопия и пощенски картички) е почти 80 000. До момента от тях обаче обработени и публично достъпни посредством наличния справочен и научен апарат към сбирката са приблизително 30 000, като в това число са включени и дигитализираните за електронната база на библиотеката около 4 300 архивни фотографски обекта.

[3] Изключително благодарна съм на Нора Кавалджиева от Българския исторически архив на Националната библиотека, която предложи да се запозная с фотографиите на Онорий Марколеско във фонда на институцията и така постави основите на настоящото проучване. Особено задължена съм както на нея, така и на другите специалистите от отдела – д-р Милена Тафрова и д-р Руслан Иванов, за предоставените сведения и любезно оказаното съдействие в хода на това изследване.

че именно портретите са малко над 90% от общия брой на неговите фотографии във фонда на Националната библиотека. Относителна рядкост сред тях са студийните многофигурни композиции, каквито са например семейните снимки на Райчо Николов[4] или на Христо и Пена Даскалови с техните деца[5]. Колекцията от работи на Онорий е съставена най-вече от индивидуални портрети – предимно бюст, но и заснети в цял ръст, или до коленете в американски формат. В нея мъжките портрети са многократно повече от дамските. Най-известните женски образи в своеобразната галерия на Марколеско са на Бона Станчева (Бела Бона)[6] и на Райна Попгеоргиева Футекова (Райна Княгиня)[7], като те са публикувани и в монографичното изследване за фотографското изкуство в България на Петър Боев (Boev 1983: 102). Сред търновските произведения на светлописеца се открояват и портретите на Коста Паница, Петко Каравелов, Драган Цанков, Стефан Стамболов, Георги Дерманчев, както и направените вероятно с интервал от около петнадесет години фотографии на Христо Иванов (Големия)[8]. Примерите показват, че в този период Онорий Марколеско отдава известно предпочитание на по-едрите планове и копирането на изображенията през овална маска. Работите му се отличават с естествени и непринудени позиции на портретуваните, както и с избора на меко осветление и неутрални фонове. Той представя достоверни и изразителни образи, като успява да улови и предаде изражението на лицето, настроението и вътрешния свят на заснеманата личност. Вниманието на фотографа е съсредоточено основно върху лика на съответния човек, а подробностите в облеклото и интериора не представляват особен

---

[4] Райчо Николов или капитан Райчо (1840–1885) е български военен деец. Завършва руско военно училище и служи в руската войска, опълченец. Участва в подготовката на Съединението, но е убит при неговото осъществяване в Пловдив на 6 септември 1885 г. Фотографията на Райчо Николов, съпругата му и тяхната дъщеря, е правена вероятно около 1880 г. NLCM BHA, C 3606, 11 x 6,5 cm.

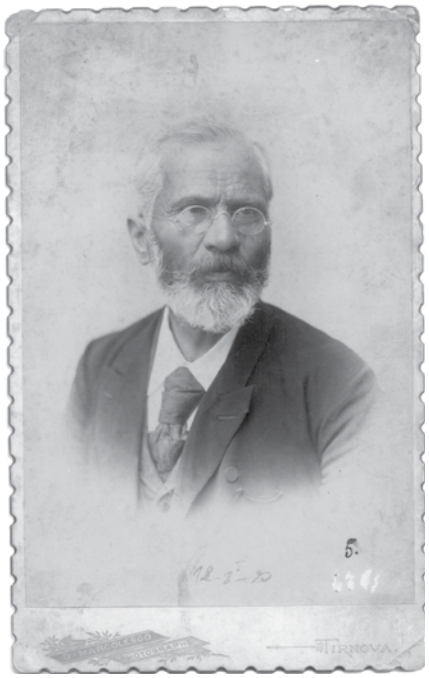
[5] Христо Никифоров Даскалов (1843–1917) е роден в Трявна, учител. Фотографията на семейството е от 1890 г. NLCM BHA, C II 1819, 16 x 11 cm.

[6] Бона Ганева Станчева или Бела Бона (1830–1900) е родена в гр. Търново, управлява със съпруга си хан и подпомага активно дейността на Търновския революционен комитет. NLCM BHA, C II 25, 16 x 11 cm.

[7] Райна Попгеоргиева Футекова или Райна Княгиня (1856–1917) е родена в гр. Панагюрище, учителка и акушерка. Ангажирана е с ушиването и извезването на знамето на Панагюрския революционен окръг за Априлското въстание. Фотографията е направена по времето, когато тя е учителка в Търново. Вероятно около 1880–1881 г. NLCM BHA, C 299, 10,5 x 6,5 cm.

[8] Христо Иванов е наричан също Големия, Книговезеца и Войводата (1838–1898). Роден е в с. Къкрина, Ловешко. Български революционер, близък сподвижник на Васил Левски, участва в двете български легии, Априлското въстание, Руско-турската война (1877–1878) и в Сръбско-българската война (1885). След Освобождението е печатар, книговезец, депутат. В сбирката на библиотеката се съхраняват три негови изображения, дело на Онорий Марколеско. Двете по-ранни фотографии са правени около 1880 г. Портретите са бюстови, копирани през овална маска. NLCM BHA, C 71, 10,5 x 6,5 cm, NLCM BHA, C 72, 10,5 x 6,5 cm. Късният портрет на вече възрастния Христо Иванов е особено въздействащ със сполучливо подбрани позиция на фигурата, осветление, тонално изграждане и начин на копиране. Той е сниман вероятно около 1895 г. NLCM BHA, C 429, 10,5 x 6,5 cm.

1. Онорий Марколеско. Митрополит Иларион Ловчански и Кюстендилски, 1879, НБКМ–БИА С II 176
Onorio Marcolesco. Hilarion, Metropolitan of Lovech and Kystendil, 1879, NLCM BHA, C II 176



2. Онорий Марколеско. Цани Гинчев, около 1887–1894, НБКМ–БИА С V 59
Onorio Marcolesco. Tsani Ginchev, circa 1887–1894, NLCM BHA, C V 59

интерес за него. И все пак изглежда, че при реализацията на всеки портрет, Онорий подхожда индивидуално. По тази причина при заснемането през 1879 г. на митрополит Иларион Ловчански и Кюстендилски[9] той разчита за постигането на търсеното равновесие в композицията на няколко допълнителни елемента. Става дума за по-светлите акценти, които донякъде омекотяват строгото излъчване на възрастния духовник и се открояват на фона на тъмното му расо – енголпието на гърдите, архиерейския посох и затворената книга в неговите ръце, както и за ненатрапчивото присъствие на отрупана с издания малка масичка (Ил. 1). Една по-късно направена от Марколеско фо-

[9] Митрополит Иларион Ловчански и Кюстендилски (1800–1884) е роден в гр. Елена със светското име Иван Иванов. Български духовник, епископ на Ловчанска епархия (1852–1872) и на Кюстендилска епархия (1872–1884). Участник в борбите за самостоятелна българска църква. Избран е за пръв български екзарх от синода на Българската екзархия, но не е утвърден от султана. След Освобождението е депутат в Учредителното народно събрание, което изработва и приема Търновската конституция през пролетта на 1879 г. Марколеско снима духовника точно по времето, когато той е народен представител в Търново. NLCM BHA, C II 176, 16 x 11 cm.

тография на Цани Гинчев[10] разкрива различен подход (Ил. 2). Разработката на лицето с толкова подробности прави образа много жив и въздействащ, както и свидетелства за постигнатото от светлописеца майсторство. Портретът напълно съответства на споделените впечатления от Иван Шишманов за вида на Гинчев, дни преди смъртта му през лятото на 1894 г., който го описва като „…възсухичък старец с побеляла коса и брада, едро-набразденo лице, дебел, седлодат нос и живи, благи очи, на които едни големи старешки очила придаваха още по-добродушно изражение“ (Shishmanov 1966: 339). Цани Гинчев вероятно е заснет в периода 1887–1894 г. Изображението е монтирано върху последния вид фирмени картони, които Онорий използва в Търново между 1887–1903 г. Печатът на лицевата страна е в златисто. Данните за ателието са посочени на френски език в долната част на картона, като името на фотографа е поместено в декоративна лента, разделена чрез прегъване на няколко сегмента. Емблемата на гърба на картона представлява табела с изящни архитектурни елементи (волути), над която сред лавров венец е разположен гербът на Княжество България. В табелата пише: *Онорий Марколеско – придворен фотограф, Търново*. Същият текст е повторен и на френски език в долната част на картона. Проучванията показват, че Марколеско използва шест вида фирмени картони по време на фотографската си дейност в Търново. Най-ранният вариант сред тях е донесен от Тулча и е съвсем за кратко в употреба. Останалите пет вида са специално поръчвани във Виена, заради работата на фотографа в нашата страната. Васил Мутафов уточнява хронология на картоните спрямо датираните образци, както и подробно проследява и представя промените при оформлението, размерите и цветовете на всеки вид (Mutafov 2005: 361-365).

Успешната професионална кариера на Онорий е свързана и с възможностите, които му предоставя изборът да се установи в Търново. През годините той снима индивидуално или по групи народните представители в Учредителното народно събрание (1879) и непосредствено последвалото Първо велико народно събрание (1879), а след това и някои от депутатите в Третото (1886–1887), както и в Четвъртото велико народно събрание (1893) (Mutafov 2005: 356-357). През 1879 г. фотографира първата наборна комисия за формиране на българската войска[11] (Mutafov 2005: 357, Mutafov 2006: 302, обр. 7), а също и войници и офицери от различни роти на XVII пехотна дружина на княз Александър Дондуков-Корсаков[12]. В тази поредица се откроява един малко по-късен кадър, запечатал посещението на княз Фердинанд I

---

[10] Цани Гинчев (1832/35–1894) е роден в гр. Лясковец. Български общественик, учител и просветен деец с приноси в областта на етнографията и фолклора, писател, публицист. Вероятно Онорий Марколеско прави този негов портрет в периода, когато той преподава преди пенсионирането си в Търновската девическа гимназия. NLCM BHA, C V 59, 21,5 x 13,5 cm.

[11] Съставът на комисията е голям, като включва Коста Коев, Марин Бъчваров, Атанас Ташикманов, Цани Гинчев и много други. NLCM BHA, C III 179, 11,5 x 15,5 cm.

[12] Сбирката на Националната библиотека разполага с пет оригинала от тази фотографска сесия. NLCM BHA, C IV 143 - C IV 147, 27 x 35 cm.

3. Онорий Марколеско. Княз Фердинанд I с майка си княгиня Клементина в Преображенския манастир близо до Търново, около 1887–1888, НБКМ–БИА С VII 55
Onorio Marcolesco. Knyaz Ferdinand I with his Mother Princess Clementine in the Monastery of the Holy Transfiguration of God near Tarnovo, circa 1887–1888, NLCM BHA, C VII 55

и майка му княгиня Клементина, придружавани от голяма свита, в Преображенския манастир до Търново[13] (Ил. 3). Неговото заснемане е било истинско предизвикателство за Марколеско, който е трябвало да организира търпеливо толкова много хора в една почти театрално изградена постановка. Той се справя със задачата по забележителен начин, като успява да обхване и съчетае хармонично всички основни елементи – семейството на владетеля, изографисаната отвън манастирска черква, камбанарията и част от жилищните постройки с безбройните зрители по чардаците. Малкият печат върху гърба на тази снимка е само с името на фотографа, който все още не е добавил към него прозвището придворен фотограф и това обстоятелство дава основание да датираме изображението около 1887–1888 г.

Друга насока, в която Онорий Марколеско се изявява междувременно, е снимането на облика на Търново и неговите исторически забележителности. В сбирката на Националната библиотека са пазят няколко примера за тези му занимания. Сред тях има една по-обща панорама на селището[14], както и изгледи към патриаршеския манастир *Св. Троица*[15], митрополията[16], църквите *Св. Четиридесет мъченици*[17] и *Св. Богородица*[18], а също и кадър на източната стена и олтара на църквата *Св. Димитър*[19]. Фотографиите, с

[13] Фотографията е направена вероятно около 1887–1888 г. NLCM BHA, C VII 55, 33 x 35 cm.
[14] NLCM BHA, C VIII 70, 45 x 48 cm.
[15] NLCM BHA, C VIII 74, 41,5 x 51 cm.
[16] NLCM BHA, C VIII 75, 41,5 x 51 cm.
[17] NLCM BHA, C VIII 73, 41,5 x 51 cm.
[18] NLCM BHA, C VIII 78, 41,5 x 51 cm.
[19] NLCM BHA, C VIII 72, 41,5 x 51 cm.

изключение на една, са постъпили като колекция в институцията[20] в много лошо състояние. По тях се забелязват еднакви следи от разкъсвания не само на изображенията, но и на сивите фирмени картони, а по повърхността им личат петна от намокряне или от неумели опити за почистване на замърсяванията. Всичко това не позволява да се оценят съвсем справедливо техните качества, но документалната им стойност е безспорна.

Варненският период във фотографската дейност на Марколеско е значително по-непознат и кратък (1903–1917). Той е много слабо представен и в разглеждания от нас архивен фонд (Popsavova 1983: 570). През 1995 г. Националната библиотека се сдобива с подбрана и грижливо съхранявана от почитател на театралното изкуство малка сбирка[21]. Тя включва осем изразителни и добре балансирани тонално фотографии на известни представители на първото поколение професионални български артисти, които собственоръчно са положили и своите автографи. Сред тях особено силно впечатление правят портретите на Вера Игнатиева[22] (Ил. 4) и на нейния съпруг Гено Киров[23], на Стоян Кожухаров[24], както и на представителите на едно друго театрално семейство – Николина[25] и Стоян Бъчварови[26]. Изображенията са заснети във Варна от Онорий и са монтирани върху тъмносиви фирмени картони, при които печатът на лицевата страна е в бяло за контраст. Оформлението на гърба в горната половина включва герба на Княжество България и сведенията за фотографа на български, а под тях има сложна композиция от палитра, четка, букет цветя и двете страни на медал. Информацията е повторена и на френски език в долната половина на картона, където са изброени и дипломите и наградите на Марколеско от международни конкурси (Mutafov 2005: 358).

Марин Маринов и Петър Боев смятат, че преди да се установи в Търново, Онорий Марколеско е живял и работил за известно време в Габрово (Marinov 1970: 29, Boev 1983: 99). Маринов приема за негови малкото на брой

---

[20] Постъплението е от 1974 г., като инвентарните номера на гърба на тази група фотографиите са последователни – от С 377/984 до С 381/ 1974.

[21] Постъпилите фотографии са заведени под един общ инвентарен номер – 4/1995.

[22] Вера Игнатиева-Кирова (1875–1972) е родена в Цариград. Учи драматично изкуство във Виена, специализира в Париж, Берлин, Москва. Играе в трупата на Сълза и смях и в Народния театър. NLCM BHA, C II 6670, 10,5 x 16,5 cm.

[23] Гено Киров (1866–1944) е роден в гр. Котел. Учи драматично изкуство със стипендия в Москва. Дебютира с трупата на Сълза и смях, играе в Народния театър. NLCM BHA, C II 6690, 16,5 x 10,5 cm.

[24] Стоян Кожухаров (1863–1941) е роден в гр. Варна. Сред създателите е на първата театрална трупа във Варна, играе в трупата на Сълза и смях и в Народния театър. NLCM BHA, C II 6671, 16,5 x 10,5 cm.

[25] Николина Бъчварова (1889–1943) е родена в Цариброд. Играе на сцените на Народния театър и на Варненския общински театър. NLCM BHA, C II 6675, 16,5 x 10,5 cm.

[26] Стоян Бъчваров (1878–1949) е роден в с. Медвен, Котелско. Актьор и режисьор. Специализира театрално изкуство в Москва и Мюнхен. Основател на Варненския общински театър, който днес носи неговото име. NLCM BHA, C II 6674, 16,5 x 10,5 cm.

4. Онорий Марколеско. Вера Игнатиева, около 1910, НБКМ–БИА, С II 6670
Onorio Marcolesco. Vera Ignatieva, circa 1910, NLCM BHA, C II 6670

фотографии, които среща при проучванията си върху фирмени картони с надписи на български език от лицевата страна и на гърба: *Й. Марколеско, фотограф, Габрово, България*. Той отдава това разминаване в имената на техническа грешка, допусната при изработването на картоните по поръчка във Виена (Marinov 1970: 29-30). Съвсем различна е позицията на Васил Мутафов, който смята Йон и Онорий за братя и дори за близнаци. Той се позовава на едно известно изображение, което Марин Маринов коментира като двоен автопортрет (Marinov 1970: 29, 31, Mutafov 2005: 355-356). Приемането или отхвърлянето на някоя от двете тези е възможно само след осъществяването на отделно изследване, в което обстойно да се разгледат историческите сведения и архивните документи от епохата, както и да се съберат и съпоставят наличните изобразителни материали по темата. Въпросът към момента остава отворен. Все пак ще отбележим, че при повечето фирмени картони на Онорий Марколеско надписите са изписани с латиница или са двуезични. Негови картони с надписи само на български език, както е при всички известни картони на Йон Марколеско, се появяват през 1879 г. Те са ползвани до 1886 г. и върху тях Онорий посочва за първи път мястото, където се е устроил да работи – Търново. Освен това при печатна грешка в информацията за фотографа, както и в случаите на употреба на чужди фирмени картони, е напълно възможно да се внесе корекция при поставянето на печат с верните данни. Нещо, което не сме срещали досега върху картоните с името на Йон Марколеско. Единственото произведение на този фотограф в колекцията на Националната библиотека е портрета на Станчо Попцонев[27] (Ил. 5).

[27] Станчо Попцонев е просветен деец и общественик, председател на градския съвет и на

5. Йон Марколеско. Станчо Попцонев, около 1879, НБКМ–БИА, С 1837
Jon Marcolesco. Stancho Poptsonev, circa 1879, NLCM BHA, C 1837

Приемствеността в професионално отношение във фамилията Марколеско се осъществява от две от дъщерите на Онорий – Жанна и Шарлота. Те са второто поколение в това семейство, което търси и намира своята реализация в полето на фотографията. Сведенията за тях обаче са изключително оскъдни и често противоречиви, липсват и препратки към източниците на информация, на които авторите базират своите заключения (Boev 1983: 114). От проучванията на Светлозара Курдова и Стефан Стефанов за историята на фотографията в Сливен е известно, че Жанна Марколеско живее и работи в града между 1889–1903 г. (Kurdova, Stefanov 1975: 26, Kurdova, Stefanov 2008: 130-134). Публикуваните от тях примери, както и откритите във фонда на Националната библиотека нейни фотографии на майка с дете[28] (Ил. 6) и на офицера Костадин Добрев[29] (Ил. 7), са свързани само с една сфера на изява. Жанна прави основно студийни портрети – индивидуални и групови, снима и деца. Тя ползва красиви фирмени картони с печат от лицевата страна в златисто, а на гърба в тънка правоъгълна рамка е представена сред интериор композиция с рисуваща пред статив фигура. Информацията за светлописеца е дадена на френски и на български език. При употребата на стандартни картони фотографката поставя на гърба им елипсовиден печат със следния текст: *Фотографическо-артистическо ателие на Жанна Марколеско, Сливен.*

Шарлота Марколеско работи в София вероятно от началото на столетието и се занимава активно с фотография в града поне до 1913 г. (Mutafov 2005: 356). Диапазонът на нейната дейност е доста по-широк. Тя прави индивидуални и групови портрети в студио, но също така и на открито, снима и събития. Притежава собствено фотографско ателие – *Рембранд*. То се намира в центъра на столицата, на булевард *Цар Освободител* № 4, а недалеч – на булевард *Цар Освободител* № 14, е студиото на Димитър Карастоянов (Balgarski almanah 1911: 673). Установените до момента нейни

окръжния съд в Габрово. NLCM BHA, C 1837, 10,5 x 6,5 cm.

[28] NLCM BHA, C II 2856, 16,5 x 10,5 cm.

[29] NLCM BHA, C II 6619, 16,5 x 11 cm.

6. Жанна Марколеско. Майка с дете, 1890, НБКМ–БИА, С II 2856
Janna Marcolesco. Mother with a Child, 1890, NLCM BHA, C II 2856

7. Жанна Марколеско. Костадин Добрев, около 1900, НБКМ–БИА, С II 6619
Janna Marcolesco. Kostadin Dobrev, circa 1900, NLCM BHA, C II 6619

фотографии в сбирката на Националната библиотека са осем. По тях можем да съдим, че тя употребява поне три вида фирмени картони и съответната информация винаги е отпечатана на лицевата страна, а гърбовете са празни. С големите формати снимки се налага да ползва стандартни картони и тогава полага печати в два варианта – на български или на френски език, като прави това най-често в долния десен ъгъл на самата фотография. Определено с работите си Шарлота Марколеско демонстрира високо самочувствие, като приема и реализира много успешно твърде разнопосочни задачи. Например фотографира на открито многобройните делегати на IV редовен конгрес на Учителската социалдемократическа организация в София през 1909 г.[30], както и танцуващите по двойки деца на едно тържество в салона на *Славянска беседа* [31]. Тя е изключително прецизна и спрямо ангажиментите си в студио. Свидетелство за това е внимателно подготвената като ритъм и осветление композиция на офицерите от Военното училище

[30] NLCM BHA, C VIII 21, 33 x 48,5 cm.
[31] Събитието се е провело вероятно след 1905 г. NLCM BHA, C IV 806, 30 x 36 cm.

8. Шарлота Марколеско. Български офицери, 1907, НБКМ–БИА, С IV 129
Charlotte Marcolesco. Bulgarian Officers, 1907, NLCM BHA, C IV 129

в София, които завършват курса на кавалерийската школа през 1907 г.[32] (Ил. 8). Изящно изградени в тонове и полутонове посредством светлината са и портретите, които Шарлота прави на Анка Зафирова-Дохчева[33] (Ил. 9) и на писателя Елин Пелин[34] (Ил. 10).

Представителите на фотографската фамилия Марколеско остават незаслужено встрани от фокуса на интерес на изследователите през годините. Те са малко познати или съвсем непознати, като изключим фигурата на Онорий Марколеско, а имат значимо присъствие в обществения и културния живот на Търново, Варна, Габрово, Сливен и София в десетилетията след Освобождението. Представянето на техните фотографии в сбирката на Националната библиотека в София е само една от стъпките, които могат да се направят за промяна на ситуацията. Необходимо е дейността на Онорий, Йон, Жанна и Шарлота Марколеско да се оцени по достойнство и тези светлописци да заемат мястото, което им се полага в историята на фотографията в България.

---

[32] NLCM BHA, C IV 129, 25 x 32,5 cm.

[33] Анка Зафирова-Дохчева (1882–1966) е родена в гр. Панагюрище, аптекар. NLCM BHA, C 3360, 10,5 x 6,5 cm.

[34] Димитър Стоянов с псевдоним Елин Пелин (1877–1949) е роден в с. Байлово, Софийско. NLCM BHA, C IV 3162, 10,5 x 6,5 cm.

9. Шарлота Марколеско. Анка Зафирова-Дохчева, около 1907, НБКМ–БИА, С 3360
Charlotte Marcolesco. Anka Zafirova-Dohcheva, circa 1907, NLCM BHA, C 3360

10. Шарлота Марколеско. Елин Пелин, около 1908, НБКМ–БИА, С 3162
Charlotte Marcolesco. Elin Pelin, circa 1908, NLCM BHA, C 3162

Библиография

Извори

НБКМ-БИА, сбирка *Портрети и снимки* (Национална библиотека *Св. св. Кирил и Методий*, Български исторически архив) [NLCM BHA, *Portraits and Photos* collection (National Library *Sts. Cyril and Methodius*, Bulgarian Historical Archive)].

Използвани източници

Boev (1983): Boev, Petar. Фотографско изкуство в България (1856–1944) [Fotografsko izkustvo v Balgariya (1856–1944)]. Т. 1. Sofia.

Balgarski almanah (1911): Български алманах за 1911 година [Balgarski almanah za 1911 godina]. Sofia.

Galibov (2017): Galibov, Zafer. Светлописите. Факти, събития и практики из историята на Българската фотография (1839–1959) [Svetlopisite. Fakti, sabitiya i praktiki iz istoriyata na Balgarskata fotografiya (1839–1959)]. Sofia.

Kurdova, Stefanov (1975): Kurdova, Svetlozara, Stefan Stefanov. Страници из историята на

фотографията в Сливен 1870–1944 [Stranitsi iz istoriyata na fotografiyata v Sliven 1870–1944]. – Българско фото [Balgarsko foto], 1975, No. 9-10, 25-30.

Kurdova, Stefanov (2008): Kurdova, Svetlozara, Stefan Stefanov. Сливен във фотографията от средата на XIX до средата на XX век: страници из историята на фотографията в Сливен [Sliven vav fotografiyata ot sredata na XIX do sredata na XX vek: stranitsi iz istoriyata na fotografiyata v Sliven]. Sliven.

Marinov (1970): Marinov, Marin. Онорий Марколеско – крупна фигура в българската фотография (1844–1917) [Onoriy Markolesko – krupna figura v balgarskata fotografiya (1844–1917)]. – Българско фото [Balgarsko foto], 1970, No. 6, 29-31.

Mutafov (2005): Mutafov, Vasil. Великотърновският фотолетописец Онорий Марколеско 1844–1917 г. [Velikotarnovskiyat fotoletopisets Onoriy Markolesko 1844–1917 g.]. – Известия на Регионален исторически музей – Велико Търново [Izvestiya na Regionalen istoricheski muzey–Veliko Tarnovo], 2005, No. 20, 355-366.

Mutafov (2006): Mutafov, Vasil. Към историята на фотографията във Велико Търново [Kam istoriyata na fotografiyata vav Veliko Tarnovo]. – Известия на Регионален исторически музей – Велико Търново [Izvestiya na Regionalen istoricheski muzey–Veliko Tarnovo], 2005, No. 21, 293-315.

Popsavova (1975): Popsavova, Dora. Опис на сбирката *Портрети и снимки* [Opis na sbirkata *Portreti i snimki*]. T. I. Sofia.

Popsavova (1983): Popsavova, Dora. Опис на сбирката *Портрети и снимки* [Opis na sbirkata *Portreti i snimki*]. T. II. Sofia.

Popsavova (1989): Popsavova, Dora. Опис на сбирката *Портрети и снимки* [Opis na sbirkata *Portreti i snimki*]. T. III. Sofia.

Shishmanov (1966): Shishmanov, Ivan. *Избрани съчинения* [Izbrani sachineniya]. T. II. Sofia.

A FAMILY OF PHOTOGRAPHERS IN BULGARIA FROM THE END OF 19TH AND THE BEGINNING OF 20TH CENTURIES

Nona Petkova
Institute of Art Studies,
Bulgarian Academy of Sciences

Summary: Members of a family with Romanian origin, called Marcolesco, play a significant role in the history of photography in Bulgaria from the end of 19th and the beginning of 20th c. The first generation of photographers in this family is related to the brothers from Tulcea Jon and Onorio, who moved to Bulgaria in 1878. Jon worked quite briefly in Gabrovo and then his traces are lost, while the other brother is better known. Onorio Marcolesco had a long and successful career in Tarnovo (1878–1902) and Varna (1903–1917). The next generation of photographers in the family is represented by two sisters – Janna and Charlotte. They are daughters of Onorio Marcolesco. Janna settled and worked in Sliven (1889–1903). Charlotte had a photo studio in Sofia – atelier *Rembrandt* (circa 1900–1913). The article presents and discusses the work of Marcolesco family through their photographs in the photographic collection of the Bulgarian Historical Archive of the National Library *Sts. Cyril and Methodius* in Sofia.

Keywords: photography, continuity, Onorio Marcolesco, Janna Marcolesco, Charlotte Marcolesco, Bulgarian Historical Archive, National Library

THE INTERMEDIALITY OF ARTISTS' (SELF-) FASHIONING AS PHILOSOPHERS: THE CASE VASARI

Miriam Sarah Marotzki[1]
Heinrich Heine Universität, Düsseldorf

Abstract: Starting from the cultural practice of the (self-)fashioning of early modern artists as ancient philosophers in Italy and beyond, this article focuses on the intermediality of the process. As an example, the various genres and media used by Giorgio Vasari to fashion Leonardo da Vinci as Aristotle will be specifically analysed. The contribution of the genres and media used to shape Leonardo as the philosopher is shown and their specific possibilities, potentials and limitations are explored. Ultimately, the study shows how the greatest possible (cultural-) historical evidence of the intended fashioning is generated through an interlocking of the various genres and media.

Keywords: Leonardo da Vinci, Aristotle, Early Modern Italy, social figure, genre, media, (cultural-)historical evidence

Concerning *Personalia* I will reflect in this article on the possibilities, potentials and limits of the interplay of genres and media based on results of my doctoral thesis (Marotzki 2020), which deals with artists' (self-)fashioning as philosophers[2]. It provides the first comprehensive and systematic insight into the social figure of the artist-philosopher from an interdisciplinary perspective, which it detects in the self-fashioning of Early Modern artists[3]. It was ancient greats such as Socrates and Aristotle who were chosen by artists such as Leonardo da Vinci and Michelangelo Buonarroti as models of assimilation The (self-)fashioning as an ancient philosopher is evident in both artists' work in different media such as (self-)portrait, (auto-)biography, treatises, poems and 'philosophical images'. The visual and literary sources themselves shape the specific social figure of the artist-philosopher and constitute it in the first place. This is why this article will focus on the interplay of these materials transcending genre boundaries. I do this by looking at four sources in different genres or media by the same author which are involved in the

[1] *Miriam Sarah Marotzki, PhD, is a research fellow at the Institute of Art History at Heinrich Heine University Düsseldorf (Germany). Research areas: Visual arts of the Middle Ages and Early Modern Age, Italian studies, portrait studies, reception of antiquity, history of knowledge and social history of knowledge in art, history and methods of art history (especially gender, [art] history of masculinities), art theory, art criticism, art historiography. Author of the book: Leonardos Bart oder Künstler als Philosophen. Selbstformungen im 15. und 16. Jahrhundert (2020).*

E-mail: miriam.marotzki@hhu.de

[2] On the concept of Renaissance self-fashioning see Greenblatt (Greenblatt 1980).

[3] On the concept of the 'social figure' (Sozialfigur), for example Girtler as well as Moebius and Schroer (Girtler 2013, Moebius, Schroer, 2010).

1. Giorgio Vasari, *Pope Leo X in the midst of the College of Cardinals*, 1555–1565, fresco, Florence, Palazzo Vecchio, Sala di Leone X

2. Giorgio Vasari, *Pope Leo X in the midst of the College of Cardinals* (detail), 1555–1565, fresco, Florence, Palazzo Vecchio, Sala di Leone X

fashioning of the respective artist as philosophers with respect to their particular genre-specific constitution.

One figure who has had a lasting influence on the image of Leonardo is Giorgio Vasari (1511–1574), author of *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani,* first published in 1550. Vasari influenced our idea of what characterises individual artists, what constitutes an artist in the first place, and indeed our understanding of the criteria by which art historiography functions at all in many respects and for a very long time[4]. Vasari was particularly influential in the pro-

[4] On Vasari's canonising effect up to the most recent art historiography, see, for example, Salomon (Salomon 1991), the exhibition *Was war Renaissance? Bilder einer Erzählform von Vasari bis Panofsky* (Hönes, Kuhn, Petcu, Thüringen, 2013) or Jonitz and Nova (Jonitz, Nova, 2016).

cess of shaping Leonardo as Aristotle, for he contributes to this process in various genres and media: His Vitae collection contains a *Vita di Lionardo da Vinci*, slightly revised for the second edition of 1568, a woodcut preceding the second version, and two frescoes depicting Leonardo. The first was in the early 1560s, before the second edition of the *Vite* was published, in a monumental fresco depicting Pope Leo X in the midst of the College of Cardinals, and the second was in 1572, after the second edition of the *Vite* was published, as part of a frieze in a profile medallion in his house in Florence.

3. Francesco Melzi or Ambrogio de' Predis, *Leonardo da Vinci*, 1515, drawing, 27,5 × 19,0 cm, London, Windsor Castle, Collection Melzi, RL 12726

Both are frescoes that are part of a room-filling decoration programme and show Leonardo in profile turned to the left, the latter as a bust, the former as a head portrait *in assistenza*. The subject of the fresco in the Sala di Leone X in the Palazzo Vecchio is a historical event, namely the constitution of the College of Cardinals of Leo X on 1 July 1517 (Pedretti 1953: 111) (Ill. 1). In the fresco, made around 1560, in which Vasari depicts Leo X in the midst of his college of cardinals, four people are draped behind a banister in the left middle ground and seem relatively uninvolved in the events[5] (Ill. 2). The old man has been inserted into the action in such a way that he is only recognisable as a head image. The depiction of Leonardo corresponds *grosso modo* to previous depictions of a type (Nicodemi 1934-1939: 20; Nicodemi 1939: 14) called profile image type or Giovio type. This tradition depicting Leonardo goes back to to a portrait that Vasari, according to his Leonardo Vita, saw in the house of his pupil Francesco Melzi and which research associates with the drawing RL 12726 attributed to Melzi or Ambrogio de' Predis (on the debate see, for example, Marotzki 2020: 162-164) (Ill. 3).

Since Vasari, apart from the famous remark of the great "bellezza del corpo, non lodata mai a bastanza" (Bettarini, Barocchi, 1966–1987, Vol. 4: 15) makes no mention of Leonardo's appearance, the portrait mentioned in the second edition is of particular interest. It is, Vasari reports, with Melzi, "che le ha care e tiene come per reliquie tal carte, insieme con il ritratto della felice memoria di Lionardo" (Bettarini, Barocchi, 1966–1987, vol. 4: 28). But apart from the information that it is a portrait depicting Leonardo, no description of it is to be found. Rather, further characterisation takes place through Leonardo's qualities, virtues and abilities.

[5] On the dating Tognoni (Tognoni 1997: 69).

4. Cristofano Coriolani, *Leonardo da Vinci, Profile portrait*, in: Giorgio Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori*, Vol. 3,1, Florence 1568, p. 1, woodcut

5. Upper Italian, *Aristotle*, early 16th century, Boston, Museum of Fine Arts

In his Leonardo Vita Vasari not only unfolds many of the topoi that make it possible to correlate Leonardo with philosophy, but at the same time comments on them and thus semantices them. On the one hand, he stages him as an Aristotelian, male-hegemonic artist-philosopher, on the other hand, he portrays Leonardo's 'natural philosophical' or scientific activities increasingly negatively and superimposes them on the image of a 'magician' or sorcerer; I have discussed this in a detailed analysis in my book (Marotzki 2020: 295-323). From the second edition of 1568 onwards, each artist's vita is provided with a woodcut by Cristofano Coriolani. Leonardo is depicted in the profile tradition with already traditional physiognomy and attributes (Ill. 4). But for the first time in the entire tradition of Leonardo portraits, however, there is a *biretum* on his head, and one that was not unknown to his contemporaries: it was known from the visual representations of the ancient philosopher Aristotle who was so similar to Leonardo that it was difficult not to relate them to each other (Ill. 5).

A decisive point for the transfer of the *biretum* to Leonardo's head seems to me to be the portrait gallery of the "uomini illustri nelle lettere, nelle armi, nelle arti" (Beltrami 1919: 9), which Giovio initiated in Como in the 1520s[6]. Leonardo and Ar-

[6] Hans Ost dates it before 1536 (Ost 1980: 20).

6. Tobias Stimmer, *Aristoteles*, in: Nikolaus Reusner (ed.), *Icones sive imagines clarorum virorum Graeciae & Italiae cum elogiis diuersorum autorum. Partim ex Musaeo Iovano depromptae. Partin aliunde adqiusitae, & ad viuum artisiciosissimè expressae*, Basel 1589, p. A2, Los Angeles, Elmer Belt Library of Vinciana

7. Tobias Stimmer, *Leonardo da Vinci*, in: Nikolaus Reusner (Ed.), *Icones sive imagines clarorum virorum Graeciae & Italiae cum elogiis diuersorum autorum. Partim ex Musaeo Iovano depromptae. Partin aliunde adqiusitae, & ad viuum artisiciosissimè expressae*, Basel 1589, Los Angeles, Elmer Belt Library of Vinciana

istotle are represented here in the same type with only a few features distinguishing and individualising them. One is the *biretum* worn by Aristotle. From these portraits in Como, Tobias Stimmer produced templates for woodcuts to illustrate a version of Giovio's *Elogia* printed in 1589, and through them they still survive (unlike the originals in Como) (Ill. 6, 7). Leonardo and Aristotle are depicted in almost identical type, but differ in the *biretum*. In the work of Vasari, who was in close contact with Giovio, especially with regard to the two biography projects[7], the *biretum* was then placed on Leonardo's head. Even though only the second edition of the Vasarian Vitae was preceded by the artists' woodcuts, they are nevertheless intended to be perceived together with the text[8]. Vasari wrote as follows in the introduction to the first part of the Vitae: "E nel descrivere le forme e le fatezze degl' artifici sarò breve, perché i ritratti loro, i quali sono da me stati messi insieme con non minore spesa e fatica che diligenza, meglio dimostreranno quali essi artifici fussero quanto all'effigie che il raccontarlo non farebbe giamai […]" (Bettarini, Barocchi, 1966-1987: Vol. 2:

[7] The letters between Vasari and Giovio, of which only Giovio's have survived, bear witness to an ongoing exchange about Vasari's Vitae project (Frey, ed., 1923: 175, 196-200, 206-209, 218-219).On the research discussion on this point, see Marotzki (Marotzki 2020: 295-296, 300-301).

[8] On the function of the portrait in the Vitae of Vasari Posselt (Posselt 2013).

32). Accordingly, in Leonardo's Vita, only the criterion of external beauty is emphasised and, in the following, his virtues, qualities and abilities are described. With this approach, Vasari separates two rhetorical procedures for the representation of a person in a biography. In ancient biography, to which he is obviously oriented, two rhetorical procedures are known for the detailed representation of a person to be portrayed: *etopeia*, the portrayal of character, and prosopography, the portrayal of outward appearance. In the first edition, Vasari had made a partial effort at written prosopography; in the second edition, it is supplemented visually (Burioni, Feser 2004: 19). Within the Leonardo Vita, a clear separation of the two strategies is discernible: the *etopeia* is afforded by the text, the prosopography by the image. First the portrait is visually grasped, then the biography is read under the impression of the portrait. Image and text together generate the meaning of the biographical narrative. The portrait already emphasises Leonardo's mental preoccupation with things of nature as described in the Vita: "[q]uale è il disegno, che rivela la natura filosofica dell'attività" (Ciardi 1994: 11; Tognoni 1997: 67). Feser also interprets the choice of the portrait that precedes the vita in this sense. The image of an elegant *cortigiano* was deliberately not chosen, but rather – with the long beard and hair – the stereotype "des alten Weisen, des Propheten oder Magiers" (Feser 2006: 13-14). The success of the combination of the two can be inferred not least from their assertiveness. Just as Vasari's engraving of the vita henceforth became canonical, the vita also asserted itself as the written source that decisively shaped Leonardo's image (Tognoni 1997: 67; Frangenberg 2013: 2-3).

For the decoration of his house in Florence, Vasari selected some of the portraits of artists from his Vitae. In the Sala degli arti e degli artisti he decorated the final upper frieze around 1572 with gold medallions of a total of 13 artists. The faux frieze of the south-east wall was decorated with portraits of Raphael, Michelangelo, Leonardo and Andrea del Sarto based on the vitae portraits (for example, Arezzo 1981: 37-47; Tognoni 1997: 69). Leonardo's profile, which here again looks to the left in a type-specific manner, almost corresponds to the model of the *Vite* engraving (Ill. 8). And Aristotle's *biretum* has now become an integral part of his iconography here. Based on the drawing RL 12726, which is possibly identical with the portrait of Leonardo he saw with Melzi, Vasari continues fashioning the artist on the basis of the socially and (culturally-)historically coded characteristics of beard, hair and age, and establishes a specific iconography. By adhering to certain physiognomic features of the type, this leads to a semantisation of Leonardo as a male-hegemonic philosopher exploring nature, with a later tendency towards the 'magician'. However, he adds a decisive feature, namely the cap of Aristotle, permitting it to become canonical: this addition no longer allows any room for discussion about the question of which scholar or philosopher Leonardo is perceived as, namely Aristotle.

In so doing, he skilfully intertwines different genres and media. Different media offer different possibilities of fashioning, as they are subject to different conditions in terms of technique and cultural-historical function so that each has its own potential to characterise the fashioning. In comparison with the woodcut, colour is a potential of the fresco technique. The face, which is astonishingly wrinkle-free for an

8. Giorgio Vasari, *Medaillon portrait of Leonardo*, 1572, fresco, Florence, Casa Vasari, Sala degli arti e degli artisti, southeast wall, frieze (detail)

old man (a discrepancy that is already present in the drawing RL 12726), is clearly semanticed as 'old' by the white-locked hair. Vasari finds further potential in the finer brushstrokes of the fresco technique: in particular, the fine and soft materiality of hair and beard is brought out more impressively by Vasari than is possible in the medium of the woodcut. Through the brushstroke, he also succeeds in depicting a difference in age between the two portraits in this technique: Leonardo's eyebrows in Vasari's house are bushier, his hair and beard stringier and at the same time, due to his age, puffy and the well-groomed moustache has lost its shape with age and completely hides the mouth area. Due to the 'harder' lines of a woodcut, on the other hand, Leonardo appears in the *Vite* with a very furrowed face. Characteristics such as the raised nostrils and the deep wrinkles on the forehead are more accentuated. The change of media makes the sitter's facial features look harder. The attributive discrepancy problem of the profile type is resolved at this point in favour of a coherent age. Incidentally, Vasari also shows Leonardo's aging in the Vita: After Giovio had given his age at death in his Vita as 67, the Anonimo Vita as 72, Leonardo is even 75 years old in Vasari (Marotzki 2020: 321). In the Vita, image and text complement each other in the sense of *etopeia* and prosopography on the one hand, but on the other hand they intertwine semantically.

However, the different genres and media are equally associated with their typical cultural-historical functions and tasks: A portrait in a vita, for example, refers to the frontispiece tradition, a vita perpetuates the memoria of an individual. Frescoes as a medium for mostly large-format decorations also memorialise – either individuals as in the artist's frieze in Vasari's house or as a (supposedly) historical narrative in the Palazzo Vecchio. They all formulate, each in their own language, the claim of historical evidence. Through their interplay and interrelation, Vasari articulates a claim to generality with regard to Leonardo's fashioning in the sense of the greatest possible (cultural-)historical evidence.

Bibliography

Arezzo (1981): Giorgio Vasari. Principi, letterati e artisti nelle carte di Giorgio Vasari. Casa Vasari, pittura vasariana dal 1532 al 1554, sottochiesa di S. Francesco (Arezzo 1981), Florence.

Beltrami (1919): Beltrami, Luca. Il volto di Leonardo. – Emporium, No. 49, 3-17.

Bettarini, Barocchi (1966–1987): Bettarini, Rosanna, Paola Barocchi, eds. Giorgio Vasari. Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nella redazione del 1550–1568, Vol. 6, Florence.

Burioni, Feser (2004): Burioni, Matteo, Sabine Feser. Giorgio Vasari. Kunstgeschichte und Kunsttheorie. Berlin.

Ciardi (1994): Ciardi, Roberto P. L'immagine di Leonardo. Florence.

Feser (2006). Feser, Sabine. Giorgio Vasari. Das Leben des Leonardo da Vinci. Berlin.

Frangenberg (2013): Frangenberg, Thomas. Introduction. In: The Lives of Leonardo, London, Turin, 1-10.

Frey (1923): Frey, Karl, ed. Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris, Vol. 1, Munich.

Girtler (2013): Girtler, Roland. Sozialfiguren. - Soziologische Revue, No. 36, 437-441.

Greenblatt (1980): Greenblatt, Stephen. Renaissance Self-Fashioning. From More to Shakespeare. Chicago, London.

Hönes, Kuhn, Petcu, Thüringen (2013): Hönes, Hans Christian, Léa Kuhn, Elizabeth J. Petcu, Susanne Thüringen. Was war Renaissance? Bilder einer Erzählform von Vasari bis Panofsky. Passau.

Jonitz, Nova (2016): Jonitz, Fabian, Alessandro Nova. Vasari als Paradigma, Rezeption, Kritik, Perspektiven. The Paradigm of Vasari. Reception, Criticism, Perspectives. Venice.

Marotzki (2020): Marotzki, Miriam Sarah. Leonardos Bart oder Künstler als Philosophen. Selbstformungen im 15. und 16. Jahrhundert. Paderborn.

Moebius, Schroer (2010): Moebius, Stephan, Schroer, Markus. Einleitung. In: Diven, Hacker, Spekulanten. Sozialfiguren der Gegenwart. Berlin, 7-11.

Nicodemi (1934–1939): Nicodemi, Giorgio. I ritratti di Leonardo da Vinci. – Raccolta Vinciana, No. 15/16, 3-21.

Nicodemi (1939): Nicodemi, Giorgio. Il volto di Leonardo. In: Leonardo da Vinci. Mostra leonardesca di Milano. Milan, 9-17.

Ost (1980): Ost, Hans. Das Leonardo-Porträt in der Kgl. Bibliothek in Turin und andere Fälschungen des Giuseppe Bossi, Berlin.

Pedretti (1953): Pedretti, Carlo. Documenti e memorie riguardanti Leonardo da Vinci a Bologna e in Emilia. Bologna.

Posselt (2013): Posselt, Christina, Das Porträt in den Viten Vasaris. Kunsttheorie, Rhetorik und Gattungsgeschichte. Cologne, Weimar, Vienna.

Salomon (1991): Salomon, Nanette. The Art Historical Canon: Sins of Omission. In: (En)Gendering Knowledge. Feminists in Academe. Knoxville, 222-236.

Tognoni (1997): Tognoni, Federico. Leonardo. Maschera e volto. In: L'immagine di Leonardo.

Testimonianze figurative dal XVI al XIX secolo. Florence, 63-69.

ИНТЕРМЕДИАЛНОСТТА ПРИ ФОРМИРАНЕ НА ХУДОЖНИКА КАТО ФИЛОСОФ: СЛУЧАЯТ ВАЗАРИ

Мириам Сара Мароцки
Университет „Хайнрих Хайне“, Дюселдорф

Резюме: Статията фокусира вниманието върху интермедиалността на процеса на формиране на „Аза“ като древен философ, като се започне от културната практика на художниците в ранната модерност в Италия и не само там. По-конкретно, като пример се анализират използваните от Джорджо Вазари жанрове и изобразителни средства за представянето на Леонардо да Винчи като Аристотел.

Ключови думи: Леонардо да Винчи, Аристотел, Италия в ранната модерност, обществена фигура, жанр, средства, културно-историческо доказателство

FLAMING PASSION AND PAINTING: DANTE GABRIEL ROSSETTI'S EROTICISM IN MAKING ART

Johannis Tsoumas[1]
University of West Attica / Hellenic Open University

Abstract: One of the founding members of the Pre-Raphaelite Brotherhood, Dante Gabriel Rossetti (1828–1882), was established as a highly-esteemed artist not only for his works of art, but also for his fascinating poems, which teemed with eroticism and intense attraction to the female sex. The female figure dominated Rossetti's painting from the beginning of his career, despite being portrayed as almost frantically stylised. Young and attractive female models that sparked his intimate fantasies were depicted in an innocently erotic and challenging way in his 1850s, 1860s and 1870s works, which were considered the epitome of symbolism, eroticism and sensuality. This article aims to outline in a detailed and 'embossed' way the erotic side of the multi-faceted personality of Dante Gabriel Rossetti. The way eroticism influenced the formation of his works thematically based on the female figure, will be primarily examined so as the hidden gems of his formidable way of thinking, feeling, acting and creating be decoded.

Keywords: Pre-Raphaelites, Dante Gabriel Rossetti, sitters, sensuality, Victorian age

Introduction

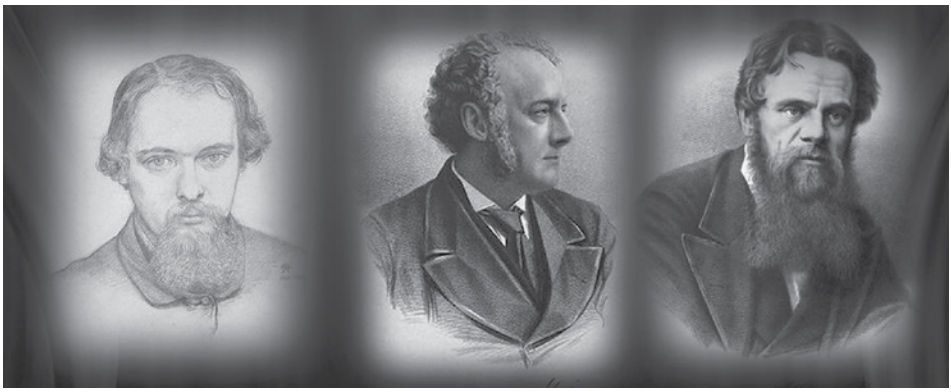
In the history of modern art, the members of the Pre-Raphaelite Brotherhood[2] were but a group of talented, reactionary to Victorian social conventions, committed male chauvinist and flirtatious men who loved binge on drinking, adored laudanum and the female sex. Specifically, the three prominent members of the Brotherhood, William Holman Hunt, John Everett Millais, but mainly Dante Gabriel Rossetti, constituted a highly pioneer, but also male gender biased art team, which behaved in a spontaneous, idealistic, but also sexist way in making and projecting their art, defying the mid-nineteenth century Victorian morals and conventions. Lily Katzman and Nadine Daher state in their article *The Women behind the Pre-Raphaelite Brotherhood* "*The Pre-Raphaelite Brotherhood was founded in a spirit of waggish male camaraderie which expressed itself in pranks, late-night smoking sessions and midnight jaunts around London's streets and pleasure gardens*"

---

[1] *Dr Johannis Tsoumas was born in Piraeus, Greece and studied Fine Arts and Art History (BA Hons), Fine Arts/3D Design, Middlesex University, London, MA in History of Design, Middlesex University, London, PhD in History of Art, Aristotle University, Thessalonica, Greece. He currently works as an Art History adjunct asst. prof. (Hellenic Open University/University of West Attica). He has more than sixty published papers in peer reviewed international journals and is the author of four books: The History of Decorative Arts and Architecture in Europe and America (1760–1914, ION Publications, 2005; The Emergence of Plastics Culture in Greece (1950–1970), ION Publications, 2007; Women in Greek Advertisements in the 1960s, Cambridge Scholars Publishing, 2019 and Japan and the West: mutual influences in applied arts (1540–1960) Seven Essays, Éditions Universitaires Européennes, 2019.*

E-mail: iannis33@ hotmail.com

[2] The Brotherhood was known to the academic circles of the time with the initials 'PRB', which was also used as a signature in their early works.



1. The founding members of the Pre-Raphaelite Brotherhood: Dante Gabriel Rossetti, John Everett Millais, William Holman Hunt (from left to right). © Elijah Fitzerald

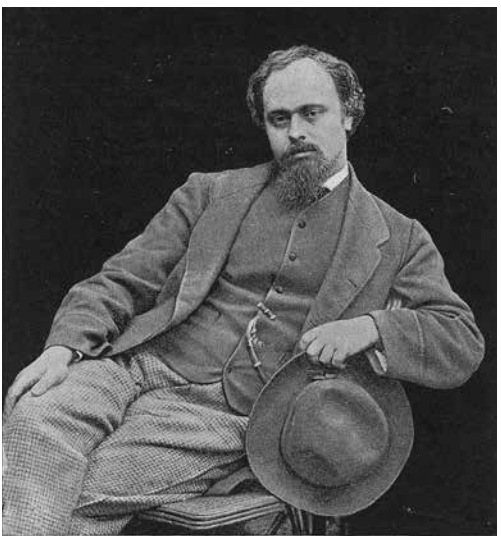
(Katzman, Daher, 2020). Their painting was identified as an avant-garde way of regenerating methodically the academic, strict English painting, by introducing new, fresh aesthetic standards never experienced before in British art. In spite of the fact that the art they tried to emulate, deriving from the medieval times, was to be considered by the critics as old-fashioned and, occasionally primitive (Tsoumas 2005: 174) they managed to form a new aesthetic vocabulary which had a wide spectrum of connotations, ranging from unorthodox political, social and maybe religious views to sexual hints and erotic fantasies (Rossetti 2006: 7) (Ill. 1).

However, they might not have become popular by the time, if their pure, striking colour palette, supreme and triumphant, as in Titian and their symbolic themes with fragments of human history had not fascinated, and possibly lured, the sceptical, hypocritical, but also kind Victorian society (Wood 1894: 5). In general, their art could be compared or even identified with their way of living, thinking and experiencing as they managed to mix their own manly idiosyncrasy with their passion for making avant-garde art. But what was the role of women in this? The matter of fact is that most of them were quite notorious for their close relationships with their female models. These women, who played many more roles in Pre-Raphaelites lives such as mistresses, wives, lovers or simple helpers, constituted rich sources of inspiration for most of their art works. Nevertheless, from this stereotypically manly artistic group, it was Dante Gabriel Rossetti who would prevail both as an artist and as an unrepentant flirty dandy, and who based most of his painting and poetic art on his sometimes ephemeral, and other times long-lasting passion for some of his attractive sitters. Among them were the famous Elizabeth or Lizzie Siddal, his first mistress and later his wife to whom, it was said, he owed much for the legend of his artistic work (Prose 2002: 95), Fanny Cornfort, an elegant and sensual prostitute and Jane Burden, later Morris, the epitome of serenity, sexuality and infidelity. These women would trigger not only his wildest erotic fantasies, but would mainly arouse his unpretentious artistic talent, thus

contributing to some of the most characteristic Pre-Raphaelite artworks that defined Victorian culture.

Art, muses and lovers

Although raised in a conservative family by an Italian father and a half-English, half-Italian mother who wanted her children to grow up with the strictly solemn education imposed by the Victorian morals, Dante Rossetti began to develop, from an early age, the strong Mediterranean elements of reaction, excitement, spontaneity and emotional vitality, as a character. Deeply influenced by both the political and the philosophical ideology of his father he sought the truth of his early art through the classics of Dante Alighieri, but also his thoughtful relationship with Catholicism. However, his acquaintance with the bohemian painters William Holman Hunt and John Everett Millais was a catalyst for his further development both as a painter and poet, and for the shaping of his ambivalent personality, in general (Ill. 2). Their free spirit and boyish rebellion attitude triggered Rossetti's need for personal revolution and liberation from his suffocating family environment, and opened him new avenues of expressing himself (Rossetti 2006: 8). Thus, over time, his relationship with them proved to be liberating, not just for his oppressive, tight Victorian upbringing, his hidden and naturally intense Mediterranean temperament, but mainly for the unbridled erotic passion he had for every kind of pleasure, mainly erotic. During the early years of the Brotherhood, he began to become fully aware of the importance of love and the womankind in his life and work. But, from the early 1850s and much more in the 1860s onwards, Rossetti would also realise that his role as an artist would permanently revolve around the axis of female beauty and sexuality. His faithful devotion to these female virtues exuded an extraordinary, masculine aura, which was reflected in his work in an admiring, almost obsessive way (Moller 2004). However, in his painting he looked for and employed many more female qualities other than plain beauty in order to shape his own fantasies and conceptions of liberty, vindication, forgiveness, paradise and finally the difference between carnal and spiritual love. He would look for innocence, virginity, and goodness, but at the same time, for seduction, lure and sensuality. The women he fell in love with, and who influenced the shaping of his own hedonistic, but also emotional and ethereal world were independent, mesmerising, smart, passionate, generous, eccen-



2. Dante Gabriel Rossetti in 1863, at the age of 35. © Evans Picture Library

3. Lizzie Siddal in 1860, a few months before her wedding with Dante Gabriel Rossetti. © LizzieSiddal.com

4. Lizzie Siddal as Beata Beatrix, 1864. © Tate Gallery

tric and vain. They were some of the famous muses of the Pre-Raphaelites who left their mark on their painting by stimulating their creative verve and enthusiasm (Tsoumas 2015: 1). These women, who crossed Rossetti's studio and life threshold, were the priestesses of the erotic and artistic 'ceremonies' that would shape fundamentally his psychology and art (Ill. 3). Most of the female stunners he met as sitters featured both in his art and poetry as unique figures of obscure beauty and enigmatic attraction. When he first met Lizzie Siddal (1829–1862) in 1849 she had already been posing for other painters including Walter Deverell and Holman Hunt. However, she soon became his modelling and erotic monomania, and started posing solely for him. Her beautiful long, rich hair and unprecedented face beauty would make him fantasise her sometimes as a fragile, graceful woman and, some other times, as a seductive female who would star in his paintings in different roles coming from medieval literature. But, at the same time, she would attract him amorously, and, after a while, they both would develop a relationship, which would not be less than a unique mixture of mutual admiration and passion. This relationship would last for more than twelve years, in spite of his infidelity and her known addiction to laudanum (Tsoumas 2015: 3). The Rossettis had always shown their disapproval of this love affair as they considered Lizzie unsuitable for him because of her humble origins, which influenced his decision to marry her. However, after his years of stubborn refusal, they finally got married in 1860. During that time, Siddal became the basic model of some of his most amazing works. One of them

was her famous marriage portrait that Rossetti decided to make as a present to his bride in 1860 titled *Regina Cordium* or else *Queen of Hearts*. That painting constituted the culmination of luxury, beauty and opulence while being full of symbols as it was decorated with a striking gold-leaf background on which an extraordinary pattern of hearts and crosses was painted. However, her infinite gaze and pale skin, as well as the symbolic use of the pansy, the flower of 'Fond Remembrance' according to the Victorians, reveal that Siddal was rather tired and unhappy either with their tumultuous relationship or with her own life (Ill. 4).

Lizzie's depiction as the enigmatic female figure of Beatrice, Dante Alighieri's heroine in his poetic work *Vita Nova*, in the painting titled *Beata Beatrix,* was undoubtedly fabulous. This work, which constitutes one of the most characteristic of their 'immortal' intimate and artistic relationship, was based on a series of sketches of Siddal that he had started in 1850, when she was 'the belle of the season' and his love for her was still fiery (Dustan 2010: 90). However, in spite of Lizzie's representing the divine and spiritual side of love for him, Rossetti wouldn't stay faithful to her. His restless, bohemian nature would lead him to the arms of other, similar looking types of models with whom he had already started having several passionate affairs. Since Siddal felt neglected, betrayed and devastated, only two years after their wedding, she committed suicide, according to the historians Hawksley (2004: 16) and Fyfe (2014: 17), by consuming a large quantity of psychoactive drugs, leaving him in a complete psychological chaos.

As said before, Rossetti would never stop looking for the carnal side of love almost anywhere he would turn his gaze to. He was completely confident that life would reveal its uppermost ultimate gifts in a figure of stunning beauty combined with sensuality, passion and audacity. That woman came into his life path some winter day of 1856; he met her quite accidentally while she was standing on a street corner in Strand hassling about. The matter of fact is that she was a mere prostitute, trying to pick up her ephemeral clientele, when their eyes met (Ill. 5). Her name was Fanny Cornforth (1835–1909) and since then she would represent his forever idol for the carnal side of love, possibly the most sinful and, simultaneously, sexually satisfying. When he saw her, he admired her voluptuous, curvilinear body, her long, curly golden hair, her flirtatious lips and deep blue eyes which made her look like a fallen Goddess who sought for her lost splendour. Rossetti realised almost immediately that this woman could not be just an ephemeral lover and asked her to visit him in his studio in order to pose for him (Walker 2006: 8). Her dominant, feminine and at the same time peculiarly fairy image was portrayed in some of his most notable works. In *Bocca Baciata* (1859), the first of his single-female portraits, Rossetti, inspired by Giovanni Boccaccio's *Decameron* stories, depicted Cornforth as a medieval Italian sensual and fleshy lady who projects her beauty through her coopery, rich hair, her alabaster bust and precious jewels (Ill. 6). In his later work *Lady Lilith* (1867), Rossetti, drawing on the Jewish literature according to which Lilith was Adam's first spouse, would portray a mythical femme fatale who combs her long, ginger hair and exposes sensually her porcelain-like shoulders. In this painting Cornforth seems to exude the utmost of her eroticism that was totally

5. Fanny Cornforth posing in front of a mirror in 1863, at the age of 28. © Delaware Art Museum

6. Fanny Cornforth as Lady Lilith, 1867. © The Metropolitan Museum of Art

dedicated to her lustful partner. Over time, their relationship revealed another side of his nature, possibly less gentle and more instinctive. However, her unquestionable love experience did not act simply as a sexually satisfying agent, as it functioned as an unearthly force that liberated him from his deeply rooted predetermined ideas about women and their rights in love. Their affair was to be shaken by his wedding to Lizzie Siddal in 1860, as Fanny became particularly upset, but her feelings for him were not altered and remained strong for almost two more decades (Drewery, Moore, Wittick 2001: 3).

Another important woman in Rossetti's enchanting world was the stunner Jane Burden (1839–1914). As Moller claims (2004), she constituted the ideal middle ground among all his previous affairs and definitely among his wild fantasies. Her accidental encounter with Dante Gabriel Rossetti and his close friends and colleagues William Morris and Edward Burne-Jones in Oxford in 1857, when she was just eighteen years old, was fatal both to herself and Rossetti's art and life (Styles 2014: 15). Stunned by her mesmerising beauty, Rossetti asked her to become his model not only for the murals he would perform in Oxford's Union Library Building, but also for some paintings he was working on at that time. She initially rejected his proposal and did not appear until after another accidental meeting with Burne-Jones who persuaded her to take advantage of this challenging chance (Ill. 7). The way Rossetti approached her as a sitter was so gentle and sensitive, as he tried to take out from her personality those features that a melancholic, pristine, in few words, immaculate Victorian woman would have, that

7. Jane Burden-Morris in 1865, at the age of 26. © National Portrait Gallery

8. The ideal beauty of Jane Burden-Morris in Rossetti's Persephone or Prosperine,1874. © Tate Gallery

made her fall in love with him. She started posing for him, but wouldn't become his mistress, as she knew he was 'happily married'. In the same period, she began to pose for William Morris, who gradually fell in love with her. Realising her dead-end relationship with Rossetti, she decided to marry Morris, a man whom she admired, but never truly loved (Marsh 1987: 23). In spite of the fact that the secret erotic, deeply emotional affair between Rossetti and Jane Morris started typically in 1865, it would not become known before 1869. Notwithstanding that it was obvious to everyone, William Morris would pretend his ignorance about it, as he wanted to avoid a terrible scandal (Hawksley 2004: 209). However, Rossetti, in spite of the fact that he wanted to avoid a public scandal, too, through a peculiar and perhaps provocative letter to him that very year, confessed everything about that relationship, causing finally an embarrassing upheaval in Morris family life that made Jane leave Rossetti (Jargalsaikhan 2021). The unexpected incident of her leaving, affected dramatically Rossetti's mental health. As he could no longer have her around him, he started using excessively big quantities of chloral hydrate along

with large amounts of whiskey, an alcoholic drink he truly loved, a combination which soon turned him into a 'cursed' artist figure, but more precisely into an addict suffering from severe mental illness. However, their passionate and turbulent artistic and personal relationship would not end but only after he breathed his last breath (Ill. 8). In one of his most imaginative works *Persephone* or *Prosperine* (1874), Rossetti depicted Jane as Proserpine, the attractive, but unwilling wife of Pluto, God of the underworld, who had accidentally found her picking flowers, and fascinated by her beauty, abducted her. In this work Jane Burden Morris looks merely idolised by Rossetti, who, depicted her as a mysterious Grecian Goddess with long, wavy, brown hair, attractively shaped lips, delicate fingers, pale swanlike neck and a piercing gaze which comes out of the painting trying to convince the viewer about the innocence of her actions.

Eroticism and poetry

Within the branching shade of Reverie
Dreams even may spring till autumn; yet none be
Like woman's budding day-dream spirit-fann'd.
Lo! tow'rd deep skies, not deeper than her look,
She dreams; till now on her forgotten book
Drops the forgotten blossom from her hand.

Dante Gabriel Rossetti: *The Daydream*, 1880

Rossetti was also a keen poet. In his case, both types of art, poetry and painting, were harmonically united, so as to reveal his artistic genius. Let's not forget that at that time, poets as well as writers, found literature as a unique means of expressing themselves publishing wonderful romantic works, but also quite offensive and disturbing pieces, sometimes. In general, as we have already seen in Rossetti's painting, poetry suggested preoccupation with female beauty, as everything about Victorians was connected with such concepts as femininity, virginity, but also loss of innocence and corruption. His first poetry attempts go back as far as the late 1840s, and bear strong Pre-Raphaelite influence. Masterpieces such as *The Blessed Damozel* and *The Portrait* composed in 1850 reveal an essence of innocence and youth momentum that can also be traced in his paintings of the same period. However, after Lizzie's death, being totally devastated and filled with remorse for his unfaithfulness, at her burial day he placed his only book of unfinished poems, in the coffin under her hair, stopping writing poems ever since (Banerjee 2013). By 1869, living such a stressful and eventful life, both his physical and mental condition had worsened. Having suffered from headaches, insomnia, prolonged fatigue but above all disappointment, he started developing deep hatred, fear and distaste for society. It was only his relationship with Jane Burden Morris that kept him active artistically and emotionally, and it was then that he decided to start writing poems again.

Most of Rossetti's poetry themes were almost identical with his painting subjects as he managed to find a unique way to paint wonderful female figures not

only with colors, but also with words. Women emerging from a classical, biblical or historical past were again portrayed in his verses as his sole idolised heroines. Rossetti had the magical power to transform these melancholic, oppressed and enigmatic stunners into 'verbal' images full of courage, strength, patience, but also vividness and erotic vigour which challenged once more the Victorian, 'comme il faut' society. All three, Lizzie, Fanny and Jane were depicted in his poems in the same way as in his paintings, keeping alive his flaming erotic passion even after his death in 1882.

Conclusion

It is not uncommon for an artist to have a talent in more than one field, but it rarely appears in the balanced and equal form expressed in Dante Gabriel Rossetti's personality. Sometimes, he called himself a 'poet who paints', rather than a 'painter who writes'. This was mainly because he believed that painting was in itself a form of poetry and that without an inclination to it one could never become a good painter. He also believed that poetry could provide a way out to deep emotions, give a voice to erotic passions, fill prurient fantasies with energy.

Unconventional, unruly, exuberant, eccentric, sexist and, at the same time, sensitive and loving, Rossetti challenged, with his deep admiration for the female sex, the puritanical and aesthetic standards of Victorian England, gaining with his art a special place among the Pantheon of great painters in art history. His painting, but also his poetic art that was inextricably linked to it, stood out for the way he treated and experienced artistically, spiritually and mentally female beauty. Unable to resist his erotic nature, and to reconcile his equally strong feelings for flesh and spirit, he juggled faith with infidelity, joy with pain, and even life with death. After all, his inglorious and premature end was nothing but the sealing of his legend as the erotically disobedient English painter who, with his work, managed to challenge the vain morals of his time. With his death, coincidentally or not, he inaugurated the *era of Decadence*, which introduced the 'cursed artist type' in the fin de siècle literature, poetry and painting (Praz 1970: 97).

Bibliography

Drewery, Moore, Whittick (2001): Drewery, Anne; Moore, Julian; Whittick, Christopher. Representing Fanny Cornfroth: The makings of an historical identity. – The British Art Journal, 2001, Vol 2, No 3, 3-15.

Dustan (2010): Dustan, Angela. The myth of Dante Gabriel Rossetti's Beata Beatrix as memorial painting. – The British Art Journal, 2010, Vol. 11, No. 1, 89-92.

Fyfe (2014): Fyfe, Paul. 1862, Accidental Death. Lizzie Siddal and the Poetics of the Coroner's Inquest. – Victorian Review, 2014, Vol. 40, № 2, 17.

Hawkslay (2004): Hawkslay, Lucinda. Lizzie Siddal: The Tragedy of a Pre-Raphaelite Supermodel. New York.

Marsh (1987): Marsh, Jan. Pre-Raphaelite Women: Images of Femininity. New York.

Praz (1970): Praz, Mario. The Romantic Agony. London.

Prose (2002): Prose, Francine. The Lives of the Muses: Nine Women and The Artists They Inspired. New York.

Rossetti (2006): Rossetti, Dante Gabriel. Dante Gabriel Rossetti: Selected Poems and Translations. New York.

Styles (2014): Styles, Ruth. The secret supermodel: Rival to Lizzie Siddal, mistress to Rossetti and wife to William Morris, the fascinating life of Pre-Raphaelite muse Jane Burden revealed. – Daily Mail, 2014, 12-16.

Tsoumas (2005): Tsoumas, Johannis. The History of Decorative Arts and Architecture in Europe and America (1760–1914). Athens.

Tsoumas (2015): Tsoumas, Johannis. Love and Melancholic Art: The sombre beauty of Jane Burden-Morris as the symbol of womanhood in Dante Gabriel Rossetti's works. – South African Journal of Art History, 2015, Volume 30, No 1, 1-11.

Walker (2006): Walker, Kirsty. Stunner: The Fall and Rise of Fanny Cornforth. Milton Keynes.

Online sources

Banerjee (2013): Banerjee, Jacqueline. The Rossetti Family Grave in Highgate West Cemetery, London. Available at: http://www.victorianweb.org/sculpture/funerary/216.html [Accessed 28 February 2021]

Jargalsaikhan (2021): Jargalsaikhan, Bolor. Women in Rossetti's Life and Art: Muses and Lovers. Available at: https://www.dailyartmagazine.com/women-in-rossettis-art/ [Accessed 1 April 2021]

Katzman, Daher (2020): Katzman, Lilly and Daher, Nadine. The Women behind the Pre-Raphaelite Brotherhood. Smithsonian Magazine. Available at: https://www.smithsonianmag.com/smart-news/revisiting-women-behind-pre-raphaelite-band-brothers-180974035/ [Accessed 20 February 2021]

Moller (2004): Moller, Kate. Rossetti, Religion, and Women: Spirituality Through Feminine Beauty. Available at: http://www.victorianweb.org/authors/dgr/moller12.html [Accessed 26 February 2021]

Wood (1894): Wood, Esther. Dante Rossetti and the Pre-Raphaelite movement. Available at: https://archive.org/details/danterossettipre00woodiala [Accessed 27 February 2021]

ПЛАМЕННА СТРАСТ И ЖИВОПИС – ЕРОТИКАТА В ТВОРЧЕСТВОТО НА ДАНТЕ ГАБРИЕЛ РОСЕТИ

Йоанис Цумас
Университет на Западна Атика
Гръцки отворен университет

Резюме: Данте Габриел Росети (1828–1882), един от основателите на Братството на прерафаелитите, е високоценен живописец в британската и световната история на изкуството не само заради картините си, но и заради пленителните си стихове, изобилстващи с еротика и силно привличане към женския пол. Противопоставяйки се на условностите на Викторианската епоха, т.е. на нейната благочестивост, лицемерие, благоприличие и социални ограничения, Росети успява в личен план да завърже множеството бурни отношения с няколко млади жени, повечето – негови модели, предизвиквайки и възмущавайки тогавашното иронично любезно общество. Женските образи преобладават в живописта на Росети от самото начало на творческия му път. Млади и привлекателни модели като Лизи Сидал, за която той се жени или Фани Корнфорт, разпалващи интимните му фантазии, са изобразени по еротичен начин в творбите му от 50-те и 60-те години на XIX век. По това време Росети вече е създал свой, обобщен образ на идеалния женски тип на епохата с неговия двойствен характер, съчетаващ невинност и чувственост, непоквареност и привлекателност, консервативност и показност. Настоящата статия е фокусирана върху еротиката в творчеството на Росети и начините, по които тя се отразява върху тематичното оформяне на произведенията му, в които е залегнала женската фигура.

Ключови думи: прерафаелити, Данте Габриел Росети, модели, чувственост, Викторианска епоха

MURDERED MEN: CY TWOMBLY'S ABSTRACT HISTORY PAINTINGS

Julia Modes[1]
Humboldt University of Berlin

Abstract: In 1962 the American artist Cy Twombly painted a series of six canvases titled *Death of Giuliano de Medici*. Seventeen years later the collage *Death of Holofernes* followed. In these works, Twombly channels his knowledge of and emotive response to a historical and a mythological murder. In this paper the development of crucial elements of the genre history painting is traced through the theoretical writings of Werner Busch and Edgar Wind and through the paintings *Death of Marat* by Jacques-Louis David and *Judith Beheading Holofernes* by Artemisia Gentileschi. Twombly builds on the tradition embodied in these works through his choice of historical and mythological themes and his demand on the viewer to draw upon their own knowledge in order to understand the work. This necessity for an informed beholder is a through-line in this paper, spanning from Busch's and Wind's examination of 18th century history paintings, to the understanding of Twombly as history painter. It will be argued that in Twombly's ecstatic visual language in the works *Death of Giuliano de Medici* and *Death of Holofernes* historical and mythological knowledge merges with emotive response to create a new and abstract form of history painting.

Keywords: Cy Twombly, history painting, Giuliano de'Medici, Holofernes, violence, inscription

I

In 1962, the American artist Cy Twombly created a series of six paintings on canvas entitled *Death of Giuliano de Medici* (Ill. 1). This was followed a year later by a painting on cardboard and seven drawings with similar titles and matching compositional structure[2]. An upright rectangle is outlined in dynamic black strokes. It sits above a tapering trapezoid, which in turn rests upon a horizontal rectangle, like a pedestal, that fills the bottom of the canvas. In the topmost rectangle, kinetic slanting strokes of black grow denser as they descend the vertical frame. Red and white blobs of paint are set impasto on a tangle of black lines. Bursting from this central frantic collision of color and line, red is splashed and smeared, at times with bare fingers, over the remaining elements of the painting; as dark marks over

---

[1] *Julia Modes is a PhD-candidate at Humboldt University of Berlin. Her dissertation is on violence in abstract painting, focusing on Cy Twombly's series Death of Giuliano de Medici. Her research areas include visual violence, history of science, modern art and visual history. She is the author of articles such as Painting as a tool of social aspiration. Anthonis van Dyck's portrait of Jacques Le Roy, in: [Hier Könnte Ihr Titel Stehen] (2020) and Die Pressefotografie als Spielball der Politischen Ikonographie, in: Politische Ikonologie. Zur Geschichte und Zukunft der Bildkritik (2022).*

E-mail: juliamodes@web.de

[2] Some of the titles differ in their spelling; for example, painting number 123 in the Catalogue Raisonné is titled *In Memory of Giuliano de Medici*, or four of the seven drawings are entitled *The Death of Giuliano de Medici*. In my paper I will describe, representative of the whole series, the painting with the number 124 of the Catalogue Raisonnés published by Heiner Bastian in 1993. See: (Bastian 1993: 187).

1. Cy Twombly. *Death of Giuliano de Medici*, 1962, 80x100cm, wax crayon, lead pencil, oil paint on canvas, private collection. Published in: Bastian, 1993, 187

the trapezoid filled with hasty scratches of lighter red; as small flecks on the rectangular pedestal, with its inscription *Giuliano de Medici* and the signature and date *Cy Twombly Roma 1962*. The intuitive visual association of splattered red oil paint with blood is reinforced by the historical murder of the man named in the painting's inscription and title: *Death of Giuliano de Medici*. This series points to an aspect of Twombly's work that has not yet been the focus of research on the artist, and that I will elucidate in this paper. In the existing literature, two narratives about the artist consistently emerge: firstly, that his paintings are landscapes, and secondly, that eroticism occupies a central place in his œuvre[3]. I offer two

[3] The description of Twombly's paintings as landscapes was continuously emphasized by Heiner Bastian in the Catalogue Raisonnés of Cy Twombly's Paintings, which he edited. In his 2012 text *A Day with Cy Twombly*, he relates that this characterization of his paintings as landscapes comes from the artist himself. See: (Bastian 2012: 7). Whether Cy Twombly speaks of landscapes in a literal or metaphorical sense, as suggested in the interview with Nicolas Serota would have to be examined elsewhere. See: Twombly, Serota 2008: 46,48. The focus on eroticism in Twombly's œuvre has been accompanied since his death in 2011 by explicit mention, or vague allusion, to his private love life. The ice was broken by the philosophy professor and friend of Twombly Arthur Danto in his obituary published in *Artforum*, when he casually mentioned Nicola del Roscio's and Cy Twombly's relationship, which the latter himself had never previously expressed publicly. See: (Danto 2011: 213-215).

complementary theses for understanding Twombly's work: through his choice of historical and mythological subject matter, Twombly inscribes himself in the genre of history painting, and that within this field he finds inspiration in violent themes.

Giuliano de'Medici met his death by assassins' blades at High Mass on Sunday, April 26, 1478 in Florence's Cathedral[4]. The assassination, now known as the Pazzi Conspiracy, was the culminating stroke of an attempt by the Florentine families Pazzi and Salviati, with the support of Pope Sixtus IV in Rome, to overthrow the Medici as rulers of the Republic of Florence[5]. The assassins meant to kill not only Giuliano, but also his brother, Lorenzo de'Medici, unofficial ruler of the Republic of Florence[6]. Lorenzo escaped the attempted murder with a minor injury to his neck, and swiftly took countermeasures to foil the coup and set in motion a manhunt for the conspirators and their associates, answering his brother's death with a bloodbath in the Florentine streets[7]. In his 1962 painting *Death of Giuliano de Medici* with the dimensions 100 x 80 cm, Twombly invokes this history in the work's title and inscription. The latter, centrally located in the painting provides both the narrative of the assassination and the identity of the protagonist. The sobriety of these written words is countered by the drama of the executed lines as well as the selective use of color. In his formal language, Twombly does not convey an iconographically recognizable plot but an atmosphere that together with the

---

[4] The historical events were bequeathed by three contemporary sources, which describe the events almost identically, from very different social positions: The report of Angelo Poliziano, a friend and confidant of Lorenzo de'Medici, who was present in the church during the assassination. The eyewitness account of the Florentine grocer Luca Landucci and the historical work of the Florentine patrician Piero Parenti. In addition, there is an anonymous 16th century inventory of Botticelli's works, which describes his paintings of shame. See: (Landucci 1912: 30-37; Poliziano 1958: 1-65; Ficarra 1968: 113-114). An excerpt from Piero di Marco Parentis *Storia Fiorentina* is printed in the book edited by Perosa. See: (Perosa 1958: 69-76).

[5] In the past 30 years the Pazzi Conspiracy has continually been subject of studies. See in particular: (Acton 1979; Edgerton 1985: 104-109; Bredekamp 1995: 30-41; Martines 2003; Walter 2003: 143-163; Cardini, Frale 2018; Nethersole 2018: 39-63; Salomon 2019: 401-405). Popular culture also referenced the historical event in various forms. In the 2001 feature film *Hannibal*, the story is continued in fictional space as a descendant of Francesco de Pazzi is hanged, like his ancestors, from a window of the Palazzo Vecchio in Florence. In 2009, the Pazzi Conspiracy served as a storyline for the computer game Assassin's Creed, and in 2018, the second season of the British-Italian TV series titled The Medici. Masters of Florence made the conspiracy its central theme, making the death of Giuliano de'Medici the season's finale.

[6] Volker Reinhardt describes in detail the political tensions in Florence that preceded the assassination. The rivalry between the Pazzi and Medici families, which lasted for decades, was always marked by political interests and extended to Rome, where the pope, with six family cardinals and a family prince, was considered a dissolute nepotist. The Salviati family was considered a natural ally of the Pazzi family. According to Reinhardt, the coalition of the Pazzi and Salviati families as well as the pope against the Medici was formed in the mid-1470s. See: (Reinhardt 1998: 82-87; Reinhardt 2013: 72-76).

[7] Lorenzo's visual countermeasures included Sandro Botticelli's images of shame next to the government palace at the Bargello, three lifelike votive figures of Lorenzo himself, a medal commissioned from Bertoldo di Giovanni, and most likely at least three portraits of Giuliano de'Medici by Sandro Botticelli. See: (Horne 1908: 350; Edgerton 1985: 105-106; Warburg 1902: 11; Vasari 1906: 374; Bredekamp 1995: 30-32; Draper 1992: 86-95; Salomon 2019; Walmsley, Noelle, Hartwieg 2019).

title and background knowledge of the event, gives abstract form to the bloody events. In its evocation of a historical plot and its focus on the murder of a single prominent historical figure, the work can be understood as belonging to the genre of history painting[8].

As a genre, history painting is the visual representation of not only historical topics such as the Pazzi Conspiracy, but also of biblical and mythological scenes. Twombly's œuvre of drawings and paintings is permeated by such themes. Researchers have repeatedly pointed out that Twombly dealt with literary sources and used textual fragments in his works (Greub 2013: 359-380; Jacobus 2016). As in *Death of Giuliano de Medici*, his chosen subjects, in this case a murdered protagonist, can often only be deciphered through the textual inscriptions and titles of the works, while the expressive, predominantly abstract painting style adds an atmosphere to the written word. In the following, the art-historical discourse on the motif of the murdered protagonist will be traced through the history of the subgenre single-figure history painting, in order to show that Cy Twombly's works can be assigned to the genre of history painting[9].

II

In his 2010 introductory and survey *Historienmalerei. Vom Spätmittelalter bis zum 19 Jahrhundert*, Norbert Schneider establishes the nameability of the portrayed subjects as a central characteristic of a history painting (Schneider 2010: 11). Ten years earlier, Werner Busch had elaborated on the subgenre of the single-figure history painting (Busch 1998: 40-46)[10]. In this, according to Busch, highly paradoxical genre, the person is isolated in the picture and "minimal gestural and sign-like indications, carried by a pronounced sentiment [...] should evoke an entire story in the viewer, indeed, take the place of classical history with demonstrative unfolding of action" (Busch 1998: 40). Due to the small number of signs and clues, such as personal attributes or scenic elements, which only hint at the narrative, it is left to the viewers to decipher the image (Busch 1998: 40-41). To aid this process, the painting is infused with an atmosphere[11] that the viewers must supplement with their own knowledge of the represented people and the art-historical tradition. Thus, Busch ascribes to the viewers the responsibility for understanding the meaning of the picture: "If the default was only vague, even better, then our share and thus our satisfaction become greater" (Busch 1998:

---

[8] Bringmann discusses the depiction of historical figures in the act of dying as particularly distinct examples of the changes in history painting in the 19th century. See: (Bringmann 1990: 229-251).

[9] For history paintings in the 20th and 21st century. See: (Belting 1990: 407-422; Green, Seddon 2000; Beckstette 2008; Fleckner 2014).

[10] The term single-figure history painting first appears in Jennifer Montagu's unpublished dissertation. In this context she, like Busch later, refers to Jean-Baptiste Greuze's painting *Girl with the Dead Bird*. See: (Montagu 1959: 201). Nevertheless, the term was reflected historically. See: (Bleyl 1990: 381).

[11] Busch distinguishes this sentiment from classical pathos "in that it is dominated less by action than by reaction, shows not externalized but internalized feeling, is less harsh than tender..." (Busch 1998: 40).

41)[12]. At the same time, according to Busch, the title of the picture plays a decisive role in identifying the content (Busch 1998: 42). The implied scene can only unfold against the background of the viewer's prior knowledge of the depicted person or narrative[13].

Eight years earlier, Busch had already turned to a very similar topic, the representations of heroes in history paintings of the 18th century (Busch 1990: 57-76). He concludes with a provocative rejection of history painting, as a genre of arbitrariness: "History, be it Christian or profane, completely loses its liability, its exemplary character that defines it. The hero is dead, his immortalization a matter of taste" (Busch 1990: 74). Much of Busch's thought is derived from Edgar Wind, who published *The Revolution of History Painting* in 1938/39 in the *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* (Wind 1938: 116-127). There, Wind already provided an outline of the changes in history painting in the 18th century. According to Wind, the incunabula of history painting are the intimate group portraits of Hogarth and Thornhill: "They represent the transition from the private group portrait to a form of pictorial reportage which only needs a more dramatic (preferably tragic) subject and a larger scale to become history painting in contemporary costume" (Wind 1938: 122-123). The boldest attempt to combine the grandeur of a historical tragedy with the intimacy of a portrait into an image of reportage Wind sees in Jacques-Louis David's *Death of Marat* from 1793 (Wind 1938: 126) (Ill. 2).

David's painting clearly demonstrates that the genre of the single-figure history painting can be extended beyond Busch's scope of 18th century, sentiment-driven small-format devotional paintings[14]. David placed the assassinated French publicist Jean-Paul Marat, unaccompanied, and with few identifying attributes, in the horizontal central axis of the painting. The visual clues provided to help the viewer are sparse: a bathing basin in which the revolutionary leader sought to relieve the pain caused by a seborrheic eczema with poultices; a letter in his hands, written by his murderess Charlotte Corday, who stabbed him to death on July 13, 1793. The murder weapon lies bloodied on the floor and is on the same vertical axis as the wound it inflicted below Marat's right collarbone. It does not take much imagination to understand the image of this assassinated man. His name is written as a dedication on a wooden box in the foreground, which leaves no doubt about the slain man's identity[15]. Nevertheless, it requires a prior knowledge of the event to

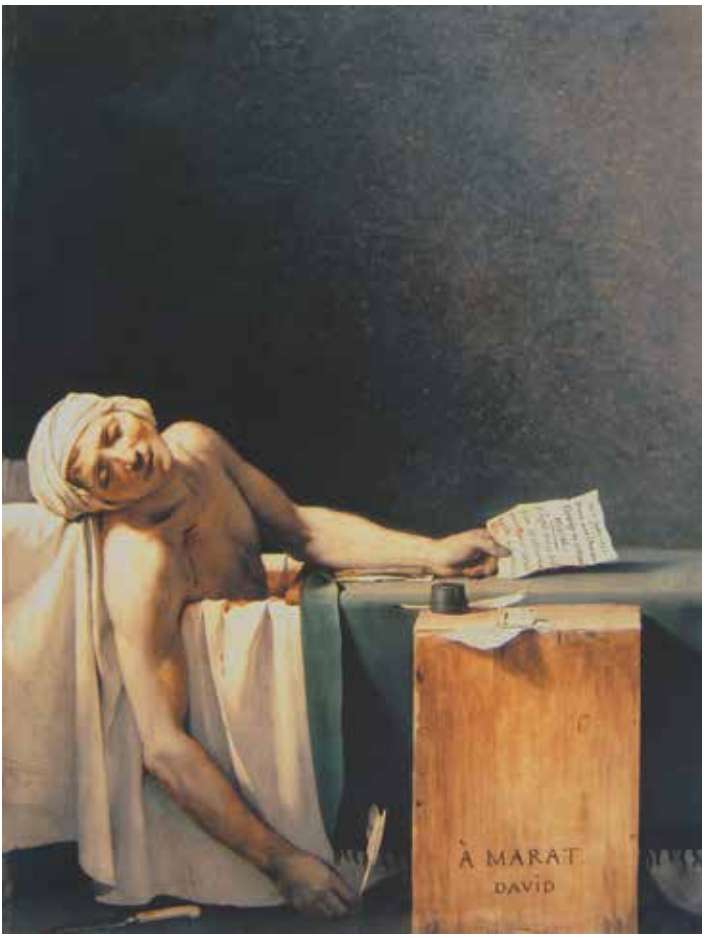
---

[12] Busch speaks here about Diderot's discussion of Greuze's painting *Girl with the Dead Bird* in the Salon of 1764. See: (Diderot 1984: 566-569).

[13] Busch demonstrates this dynamic on the example of Angelika Kauffmann's portrait of Helena. The fact that Kauffmann, like Twombly, also had an edition of Homer's Iliad in a translation by Alexander Pope and that she used figures from it in her art is an unexpected analogy to Cy Twombly's work.

[14] As early as 1757, Antoine-Joseph Pernety conceded that the themes of history painting could also be negotiated by a single-figure in the picture, provided that it was able to remind the viewer of the relevant situation. See: (Pernety 1757: 359-360).

[15] The fact that Marat was memorialized in the painting with the inscription *À Marat* cannot be discussed further in this context. For the painting *Death of Marat*. See: (Traeger 1986).



2. Jacques-Louis David. *Death of Marat*, 1793, 162x128 cm, oil on canvas, Louvre, Paris. Published in: Traeger, 1986, 113

decipher the exact course of the episode in the painting[16]. However, if this prerequisite is given and reinforced by the inscription, the story unfolds before the inner eye: Marat seeks pain relief in the bathtub, reads Corday's letter, asking to meet him, a revolutionary leader in danger from the opposition, her violent visit and his demise in this very bathtub.

For Wind, David's painting, *Death of Marat*, is the culmination of a number of history paintings that foreground the main figure, thus combining the intimacy of an individual or group portrait with the forcefulness of an important historical

[16] Also for Bleyl the viewer is expected to either already know the content of the picture or to laboriously decipher it. See: (Bleyl 1990: 370).

event (Wind 1938: 126)[17]. For it was precisely in this fusion, as well as in the type of the dying hero, that Wind and Busch saw a revolution in history painting in the 18th century.

III

In Cy Twombly's œuvre, the pictorial tradition of the murdered protagonist meets the subgenre of the single-figure history painting. As already shown, Twombly's works are based on the thematic examination of persons not only from historical, but also from biblical and mythological sources. The reference to the above-stated pictorial tradition and subgenre will be examined more closely in the following in regards to the 1979 work *Death of Holofernes*. The beheading of the Assyrian general Holofernes by the Jewish widow Judith is one of the most popular pictorial subjects in art history and originates from the Book of Judith in the Old Testament (Uppenkamp 2004: 7, 17-20). In Renaissance and Baroque depictions of the story, two central iconographic motifs emerged[18]. The first depicts Judith after the deed, alone or accompanied by her maid, with the general's severed head. Often, she holds Holofernes' sword in her right hand and his head in her left, but it may also be lying on the ground or be handed to the maid. The second motif shows Judith in the act of decapitation, that is, at the moment of severing the neck, with a concentrated, strained, cold-blooded, or disgusted facial expression. Artemisia Gentileschi produced a particularly gruesome version in 1620[19] (Ill. 3). Fountain-like, the blood spurts from the general's carotid artery towards Judith. The sword in the vertical central axis and Judith's executing hand in the center of the picture emphasize the brutality of the subject. The general, still struggling for his life and pressed down by the two women, is brutally murdered in front of our eyes. A red, velvet cloth over his genitals reminds of his intention to lead Judith into his chamber. Now a pool of blood spreads out beneath him, running parallel to the picture's lower edge and, following gravity, drips downward over the white sheet on which he had intended to rape Judith. The neck is only cut through halfway. The splattering blood already stained Judith's dress and cleavage as well as the right arm of her maid. Gentileschi simultaneously shows Judith's brutal act of killing and Holofernes' already lost struggle with death.

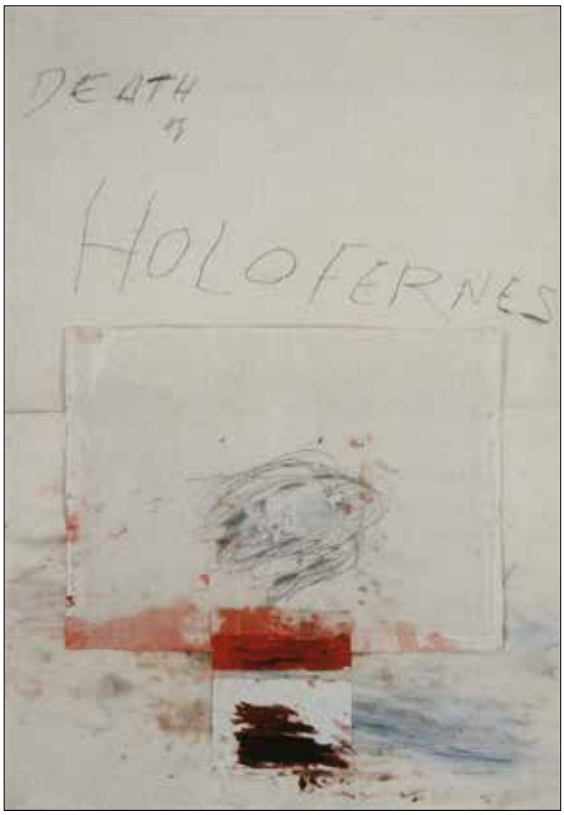
---

[17] I would like to contradict Bleyl's view that no action can be depicted in the painting due to the subject of a dead person (or a person caught up in death at this very moment, as the original title "Marat à son dernier soupir" emphasizes). Because the signs contained in the picture: the chest wound, the letter in Marat's hand and the bathtub, allow the viewer to perceive the preceding events with the knowledge of the story. In this sense, Marat is not alone, but also Corday is present in the painting through the letter she wrote as well as her weapon on the floor. See: (Bleyl 1990: 270, 380-381).

[18] In-depth studies on the pictorial motif of Judith and Holofernes were presented by Adelheid Straten and Bettina Uppenkamp in their dissertations in 1983 and 1997. See: (Straten 1983; Uppenkamp 2004).

[19] The research on Artemisia Gentileschi and the praise of her Judith and Holofernes representations gained popularity since the 70s of the 20th century. In a separate chapter on Gentileschi's Judith-paintings, Bettina Uppenkamp attempts to counteract the tendency of mystifying the artist among male contemporaries without discrediting her works. See: (Uppenkamp 2004: 159-182).

Like the example just described, most depictions focus on Judith as an agent, heroine, and liberator of the Jewish people[20]. It is rare to find depictions that place the beheaded Holofernes, left behind by Judith, in the center of the picture[21]. However, such a pictorial fixation on the death of Holofernes appears in Twombly's *Death of Holofernes* (Ill. 4). The paper collage, measuring 149.5 x 105.5 cm, is dedicated to the death of the biblical general. The vertical central axis is highlighted by the application of paper and adhesive tape, as well as by the congestion of color and lines. Since the upper third of the picture is already occupied by the inscription *Death of Holofernes*, the defining painterly elements are concentrated on the lower half of the collage. A dynamic swirl of pencil lines, like a tangle of ecstasy, just below the center of the image is underlain by streaks of red paint. Translucent bright red gouache lines the bottom edge of the cardboard glued to the center, acting like a picture within the picture. A thick strip of impasto ruby red oil paint covers half of the tape that holds the cardboard frame's bottom in place. A slightly rustier shade of red underneath thins toward the top. Below that, on a white rectangle applied to the sheet, two more areas of color are painted, this time deep dark red, already fading into reddish brown and fraying to the sides. Irregular red spots and blobs



3. Cy Twombly. *Death of Holofernes*, 1979, 149,5 x 105,5 cm, gouache and lead pencil on paper collage, transparent adhesive tape, Museum Brandhorst, München. Published in: Del Roscio, 2016, 261

[20] Titles like *Das Judith-Thema* or *The True Judith* reflect this focus in academic literature on Judith as agent. See: (Reid 1969: 376-387; Straten 1983).

[21] Exceptions are the works of Michelangelo Buonarroti and Sandro Botticelli. In a spandrel of the Sistine Chapel, Michelangelo divided the pictorial space, with the beheaded Holofernes on the right side. Botticelli had already made such a bisected version of the subject around 1470 on a small wooden panel that was probably painted on both sides and later sawed apart. It is on view in the galleries of the Uffizi in Florence.

4. Artemisia Gentileschi. *Judith Beheading Holofernes*, 1620 c., 146.5 x 108 cm, oil on canvas, Le Gallerie degli Uffizi, Florence. Published in: Uppenkamp, 2004

around the pencil swirl evoke a turbulent, bloody event, which left its traces in the layers of red that darken as they descend. The handwritten lettering enthroned above the drawing, functioning both as inscription and title – *Death of Holofernes* – leaves no doubt about Twombly's chosen subject: General Holofernes, beheaded by Judith. But are we watching her during the act of killing? Is she still in the room, looking at us over her shoulder? Does she even still have the sword in her hand? Or is she already on her way home? We don't know. But thanks to the painterly hints of red blood and the conveyed mood of turbulence, the biblical scene plays out in our minds, and even more, through the sentiment conveyed to us, we relive the scene, in its excitement, its suddenness, its drama, and its brutality.

IV

In two interviews in 2000 and 2007, Twombly struggles for words to describe his creative process. Beginning with the title, which sometimes gives him an impetus or points him in the right direction, the artist describes an unpredictable and highly personal brief moment of ecstasy that follows hours, weeks, or even years of preparation and engagement with a subject (White 2004: 255-266; Twombly, Serota 2008). These words echo and build on ideas from a text he had published fifty years earlier, in 1957, in the magazine *L'Esperienza Moderna*: "To paint involves a certain crisis, or at least a crucial moment of sensation or release; [...] Each line now is the actual experience with its own innate history. It does not illustrate – it is the sensation of its own realization. [...] This is difficult to describe, but it is an involvement in essence (no matter how private) into a synthesis of feeling, intellect etc. occurring without separation in the impulse of action" (Varnedoe 1994: 27).

Thus, in his paintings, Twombly gives expression to his acquired understanding of, as well as his immediate reaction to certain moments in history. The concentration and emotional excitement that builds up during his painting process is discharged on canvas and paper in the form of ecstatic lines and coloring, suggesting the atmosphere of the event, or at least Twombly's personal response to it, to the beholder. The subject of the works, as Roland Barthes already pointed out in 1979, is not limited to the history evoked by the inscription, but is expanded by the artist's reaction to it and the viewer's ability to imagine themselves in the scene or sense the moment of creative release (Barthes (1983: 87-89).

Looking at Twombly's works *Death of Giuliano de'Medici* and *Death of Holofernes*, it seems as if the artist had embraced Jacob Burckhardt's words from the previous century. The latter saw history painting in crisis in his 1884 lecture. He pleaded for putting the *how* above the *what* and for freeing art from the servitude of military correctness, so that artists, following their inner fire, could be left to their visions (Burckhardt 1959: 190-208). But what if the result of this new visionary history painting is not comprehensible to the viewers?

A year after the first six paintings of the series *Death of Giuliano de'Medici* were created, Edgar Wind's monograph *Art and Anarchy* was published, based on his Reith Lectures held in London three years earlier, in 1960 (Wind 1963). In the fourth chapter, Wind argues that additional knowledge makes aesthetic enjoyment more vivid because, "The eye focuses differently when it is intellectually guided" (Wind 1963: 63). This idea of the necessity of an informed viewer for the enhanced enjoyment of art, which as previously outlined was echoed by Busch in his discussion of the subgenre of the single-figure history painting, existed already in antiquity. In the third century CE Hellenistic philosopher Plotinus stated in his *Enneads*: "to any vision must be | brought an eye | adapted to what | is to be seen". This translated quote by Plotinus was written down by Twombly on a notepad (Greub 2014: 380). In a 2007 interview with Nicolas Serota, the artist stated that he likes to find an inspiration for painting that gives him clarity and energy, such as a literary quotation or a historical event (Twombly, Serota 2008: 50): "I'm not a pure; I'm not an abstractionist completely. There has to be a his-

tory behind the thought" (Twombly, Serota 2008: 49)[22].

The two discussed works *Death of Giuliano de Medici* and *Death of Holofernes* by Cy Twombly, make clear that his output both belongs to and expands the traditional genre of history painting, and that violence was one source of the clarity and energy he sought from his subject matter. In these violent scenes, he replaces both portrait and action with an inscription, and gives expression to his own emotional agitation in confrontation with the event through painterly means, and therefore enables the beholder through this abstract, visual drama to experience a sense of the historical event[23]. As with the one-figure history painting, embodied in *Death of Marat*, the title lays a trail for deciphering the work[24]. What remains is the beholder's need for prior knowledge in order to experience the layered complexity of Twombly's work: the scene invoked and his emotive response transcribed on the canvas. In his text published in 1957, Twombly made it clear at the end that a lack of understanding of his works must be based on "a lack of reference or experience" (Varnedoe 1994: 27). This way, he took up, knowingly or not, the ideas of Plotinus, Wind, and Busch, on the necessity of an informed eye to understand his works as a new, personal, ecstatic, and abstract form of history painting.

Bibliography

Acton (1979): Acton, Harold. The Pazzi Conspiracy. The Plot against the Medici. London.

Barthes (1983): Barthes, Roland. Weisheit der Kunst. In: Roland Barthes. Cy Twombly. Berlin. 65-94.

Bastian (1993): Cy Twombly. Catalogue Raisonné of the Paintings. vol. 2. Munich.

Bastian (2012): Bastian, Heiner. Ein Tag mit Cy Twombly. Berlin.

Beckstette (2008): Beckstette, Sven. Das Historienbild im 20. Jahrhundert. Künstlerische Strategien zur Darstellung von Geschichte in der Malerei nach dem Ende der klassischen Bildgattung. Berlin.

Belting (1990): Belting, Hans. Larry Rivers und die Historie in der Modernen Kunst. In: Historienmalerei in Europa. Paradigmen in Form, Funktion und Ideologie. Mainz. 407-422.

Bleyl (1990): Bleyl, Matthias. Der "Einsame Leichnam". Zur Darstellung toter Helden als Sonderform des Ereignisbildes. In: Historienmalerei in Europa. Paradigmen in Form, Funktion und Ideologie. Mainz. 369-388.

[22] On the occasion of a group exhibition on Artemisia Gentileschi's painting *Judith and Holofernes*, curated by the gallerist Yvon Lambert, Twombly produced his collage *Death of Holofernes*. The historical event of the Pazzi Conspiracy, which inspired the series *Death of Giuliano de Medici* was outlined at the beginning.

[23] The list of Twombly's works on violent historical subjects could be greatly extended. 19 works, executed between 1962 and 1980 carry the title *Death of…* However, also his cycles *Nine Discourses on Commodus* (1963), *50 Days at Iliam* (1978) or *Lepanto* (2001) evolve around violent historical events.

[24] Barthes sees in Twombly's titles "a bait of a meaning to mankind" (Barthes 2002: 106).

Bredekamp (1995): Bredekamp, Horst. Repräsentation und Bildmagie in der Renaissance als Formproblem. München.

Bringmann (1990): Bringmann, Michael. Tod und Verklärung. Zum Dilemma realistischer Historienmalerei am Beispiel von Pilotys ‚Seni vor der Leiche Wallenstein'. In: Historienmalerei in Europa. Paradigmen in Form, Funktion und Ideologie. Mainz. 229-251.

Burckhardt (1959): Burckhardt, Jacob. Über Erzählende Malerei. 11. November 1884. In: Jacob Burckhardt. Kunstgeschichtliche Vorträge. Stuttgart. 190-208.

Busch (1998): Busch, Werner. Das Einfigurenhistorienbild und der Sensibilitätskult des 18. Jahrhunderts. In: Angelika Kauffmann. exh.-cat. Düsseldorf. Kunstmuseum Düsseldorf: 15.11.1998-24.1.1999; München, Haus der Kunst: 5.2.–18.4.1999; Chur, Bünder Kunstmuseum: 8.5.–11.7.1999, Ostfildern-Ruit. 40-46.

Busch (1990): Busch, Werner. Über Helden Diskutiert man nicht. Zm Wandel der Historienbildes im Englischen 18. Jahrhundert. In: Historienmalerei in Europa. Paradigmen in Form, Funktion und Ideologie, Mainz. 57-76.

Cardini, Frale (2018): Cardini, Franco, Barbara Frale. La Congiura. Potere e vendetta nella Firenze dei Medici. Bari.

Danto (2011): Danto, Arthur. Scenes from an Ideal Friendship. Artforum. 11.2011. 213-215.

Diderot (1984): Diderot, Dennis. Ästhetische Schriften. vol. 1. Berlin.

Draper, James David. Bertoldo di Giovanni. Sculptor of the Medici Household. Columbia.

Edgerton (1985): Edgerton, Samuel. Pictures and Punishment. Art and Criminal Prosecution during the Florentine Renaissance. Ithaca.

Ficarra (1968): Ficarra, Annamaria. L'Anonimo Magliabechiano. Napoli.

Fleckner (2014): Fleckner, Uwe. Bilder machen Geschichte. Historische Ereignisse im Gedächtnis der Kunst. Berlin.

Green, Seddon (2000): Green, David, Peter Seddon. History painting reassessed. The representation of history in contemporary art. Manchester.

Greub (2013): Greub, Thierry. "...to Revalorise Poetry now..." Zu Cy Twomblys literarischen Einschreibungen. In: Cy Twombly. Bild, Text, Paratext. Paderborn. 359-380.

Horne (1908): Horne, Herberg. Alessandro Filipepi commonly called Sandro Botticelli painter of Florence. London.

Jacobus (2016): Jacobus, Mary. Reading Cy Twombly. Poetry in Paint. Oxford.

Landucci (1912): Landucci, Luca. Florentinisches Tagebuch. 1450–1516. Nebst einer anonymen Fortsetzung. 1516–1542. vol. 1. ed. and transl. by Marie Herzfeld. Jena.

Martines (2003): Martines, Lauro. April Blood. Florence and the Plot Against the Medici. London.

Montagu (1959): Montagu, Jennifer. Charles le Brun's ‚Conference Sur L'Expression Generale Et Particuliere'. London.

Nethersole (2018): Nethersole, Scott. Art and Violence. In Early Renaissance Florence. New Haven.

Pernety (1757): Pernety, Antoine-Joseph. Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure. Paris.

Poliziano (1958): Poliziano, Angelo. Coniurationis Commentarium. In: Della Congiura dei Pazzi. ed. by Alessandro Perosa. Padova. 1-65.

Reinhardt (1998): Reinhardt, Volker. Die Medici. Munich.

Reinhardt (2013), Reinhardt, Volker. Geschichte von Florenz. Munich.

Reid (1969): Reid, Jane Davidson. The True Judith. In: Art Journal. 28/4. 376-387.

Salomon (2019): Salomon, Xavier. 14. The Pazzi Conspiracy. In: Bertoldo di Giovanni. The Renaissance of Sculpture in Medici Florence, exh.-cat.: New York. The Frick Collection. 18.9.2019–12.1.2020. New York. 401-405.

Schneider (2010): Schneider Norbert. Historienmalerei. Vom Spätmittelalter bis zum 19. Jahrhundert. Köln.

Traeger (1986): Traeger, Jörg. Tod des Marat. Revolution des Menschenbildes. München.

Twombly, Serota (2008): Twomlby, Cy, Nicolas Serota. History Behind the Thought. In: Cy Twombly. Cycles and Seasons, exh. cat. London, Tate Modern, 19.6.–14.9.2008; Bilbao, Guggenheim Museum Bilbao, 28.10.2008–8.2.2009; Rome, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, 4.3.–24.5.2009, Munich. 43-53.

Uppenkamp (2004): Uppenkamp, Bettina. Judith und Holofernes in der italienischen Malerei des Barock. Berlin.

Varnedoe (1994): Varnedoe, Kirk. Inscriptions in Arcadia. In: Cy Twombly. A Retrospective. exh.-cat. New York, The Museum of Modern Art: 25.9.1994–10.1.1995, New York. 9-64.

Vasari (1906), Vasari Giorgio. Le Vite. vol. 3. ed. by Gaetano Milanesi. Florence.

Walmsley, Noelle, Hartwieg (2019): Walmsley, Elizabeth, Alexander Noelle, Babette Hartwieg. The portraits of Giuliano de'Medici by Sandro Botticelli. In: Fracture. 4. 2019. 2-33.

Walter (2003): Walter, Ingeborg. Der Prächtige. Lorenzo de'Medici und seine Zeit. München.

Warburg (1902): Warburg, Aby. Bildniskunst und florentinisches Bürgertum. I. Domenico Ghirlandaijo in Santa Trinita. Die Bildnisse des Lorenzo de'Medici und seiner Angehörigen. Leipzig.

White (2004): White, Edmund. Arts and Letters. San Francisco. 255-266.

Wind (1938): Wind, Edgar. The Revolution of History Painting. In: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. II. 39. 116-127.

Wind (1963): Wind, Edgar. Art and Anarchy. London.

УБИТИ МЪЖЕ – АБСТРАКТНАТА ИСТОРИЧЕСКА ЖИВОПИС НА САЙ ТУОМБЛИ

Джулия Моудс
Университет Хумболт в Берлин

Резюме: През 1962 г. американският художник Сай Туомбли рисува поредица от шест картини, озаглавени *Смъртта на Джулиано Медичи*. Седемнадесет години по-късно следва колажът *Смъртта на Олоферн*. В тези произведения Туомбли представя своите познания и емоции спрямо едно историческо и митологично убийство. Тази статия проследява развитието на ключови елементи от жанра историческа живопис чрез теоретичните трудове на Вернер Буш и Едгар Уинд и с помощта на картините *Смъртта на Марат* от Жак-Луи Давид и *Юдит обезглавява Олоферн* от Артемизия Джентилески. Туомбли надгражда традицията, въплътена в тези произведения, чрез избора си на исторически и митологични теми и желанието си зрителят да се позове на собствените си познания, за да вникне в произведението. Тази необходимост за информиран наблюдател е една от основните линии, застъпени в статията. Авторът се позовава на изследването на Буш и Уинд на историческата живопис от XVIII век до представянето на творбите на Туомбли като художник на исторически картини. В екстатичния визуален език на Туомбли историческите и митологични знания се сливат с емоционалните му усещания, за да създадат нова и абстрактна форма на историческата живопис.

Ключови думи: Сай Туомбли, историческа живопис, Джулиано Медичи, Олоферн, насилие, надписи

ART PERSONALIA AND THE ONLINE EDUCATION. BULGARIAN / FOREIGN ARTISTS IN ART EDUCATION IN BULGARIA

Irina Genova[1]
Institute of Art Studies,
Bulgarian Academy of Sciences
New Bulgarian University

Abstract: The study focuses on the specifics of the Internet information flows and resources on Bulgarian and influential foreign artists that are used in the conditions of online learning. The current circumstances of pandemic and social distancing do not create but confirm the situation in which education to a great extent depends on Internet content. The challenges and advantages in such circumstances are discussed and based on my teaching experience and a poll among university students with questions on: ways to obtain information; the most probable sources to which they lead; the share of the specially prepared educational content among the sources; the ratio between the physical and digital resources; the dependence of the students' choice of digital or physical resources on the time required for the completion of the assignment. There are specific comparisons drawn between online resources on Bulgarian and foreign artists, which lead to the conclusion that the personalia about Bulgarian artists, as online content, contain unreliable information, most often without any authorship, and are usually generated by commercial sites. In places where institutions of memory have a long-standing history and experience, the damage done by the ubiquitous market invasion is not so significant and the chances to find reliable content, supported by authorship, are much higher.
So far foreign artists have been taught in our country in a situation of missing museums and a shortage of contemporary publications in public libraries – in this conditions the lockdown does not result in significant losses. Today, the digital images found on the Internet, on the websites of world museums and galleries are growing in number and improving in terms of quality, and many more studies are published in online libraries. Thus, in Bulgaria, the current situation has improved the conditions of studying world-famous art figures and has shown the impossibility to study Bulgarian artists via Internet resources.

Keywords: art education and the Internet, personalia, students and digital resources, artists from Bulgaria

For a quarter of a century every exchange of knowledge has relied on the World Wide Web and the computer to a greater or lesser extent. The Internet resources, targeting art education and, in particular, higher art education, have been growing avalanche-like. Over the last years, on a global scale, they have been the

[1] *Irina Genova is a Professor in Art studies at the New Bulgarian University, Sofia, and at the Institute of Art Studies, Bulgarian Academy of Sciences, Sofia. Among her books are: Modernisms and Modernity: (Im)Possibility for Historicising (2004) and Modern Art in Bulgaria: First Histories and Present Narratives beyond the Paradigm of Modernity (2013). She held scholar grants of Paul Getty Foundation (1994, 1998), New Europe College, Bucharest (2004), National Institute of Art History in Paris (2005), Centre for Advanced Study, Sofia (2016–2017), French Agency for the Promotion of Higher Education and Campus France (2019), etc.*

E-mail: irina.genova20@gmail.com

result of long-term projects[2] at universities, research institutions, museums with research and educational departments, etc. In the unprecedented situation of the 2020 pandemic, libraries (both public and institutional) have been involved more actively in the digitisation of images and texts. In the common Internet medium, materials with claimed authorship intended for research and educational purposes meet other, more and more abundant and powerful, information flows. The latter have been created by agents on the art market: commercial galleries, auctions, artefacts trade sites; by mass media in the hope of attracting advertising audiences through "art"; by dilettantes of different ages and with different motivation, etc. There has been an increase in the number and diversity of the creators of such content about "the life and work" of artists.

Today's dominating market situation affects the highlights of interest on the part of the learners. Almost every student's presentation about an art figure – contemporary or historical – refers to sensational art auction quotes. The suggestions about the indisputability of the market criteria have obviously been successful. The division between Bulgarian and foreign artists is beyond doubt at the level of everyday prejudices. One of the questions raised by this article is how and whether the memory and knowledge institutions in Bulgaria support such a division.

1. Personalia – notes or longer texts about the work of an artist, in our case – are necessary and often searched content both for educational and research tasks, and for the purposes of the art market. The practice of studying / teaching periods, art societies, and tendencies of the twentieth century, for instance, requires some general knowledge and details, images and narratives about particular artists even if they have become emblematic on a local / international scale such as Rene Margritte, Constantin Brâncuși, Konstantinos Parthenis, Vieira da Silva, Vera Nedkova, Vladimir Dimitrov – Maystora, etc. (to name just a few).

The content of the personalia as a rule is created in the exchange between, on the one hand, the museum and the archive, and, on the other, the research and educational institutions (the latter forms the understandings and views through historicising and critical narratives). The three participating parties need to be in power to make such an interaction possible, adequate, and coordinated.

In the context of the art market, when works are offered for sale (in commercial galleries, art fairs, auctions, etc.), artists' personalia is also expected along with the history of the works, market quotes information, etc. In this case, the content is targeted at the buyer / customer. Market agents usually adapt texts, created in the field of research and education, to their own purposes. When less-known authors are involved, the agents themselves find (or order) content for them. All that can inversely influence the educational and research practices. When personalia is

[2] These are just two of the examples: The project *Own Reality. To Each His Own Reality. The notion of the real in the fine arts of France, West Germany, East Germany and Poland between 1960 and 1989*, and the project *Дигитализация и концептуализация на литературното наследство на българския модернизъм* [Digitization and conceptualization of the literary heritage of Bulgarian modernism].

created on the Internet, the flows of educational, research, museum, archive, and commercial information often intersect.

The focus in this text is on university practices. The facilitation brought about by the educational Internet resources about significant art figures in the world will be discussed together with the difficulties experienced in connection with personalia in courses in art in Bulgaria.

Bulgarian artists / artists around the world

In Bulgaria, from my experience as a university student, and later on, the research practice accepted as indisputable the requirement to study primarily artists in Bulgaria, because "the material is here" and "anyway, nobody else is going to write about them". In their diploma theses students are expected to conduct primary and secondary studies of biographies of artists, chronologies of exhibitions and other art events and to add brief form and style characteristics. Theoretical perspectives remained (and still remain) distant and supplementary, mostly connected with art in the West. In the East, in the conditions of the communist rule, theoretical occupations were largely replaced by ideological suggestions. Today, the neglect of theoretical art history, contextual approaches, image semiotics, narratology, etc., is related to the brutal ubiquity of the market. The danger of personalia, turned into a commercial dispositive, replacing elaborate discursive practices, is getting more and more distinct.

2. The students' perspective. A brief poll

I am trying to place myself in the students' shoes. One of the common assignments in initial bachelor's courses is to make secondary research and a short presentation of an artist – his / her life, work, and impact. Such studies are done on both Bulgarian and foreign artists. With the evolution of the Internet medium, students started submitting puzzling assignments. Until 2006–2007, the students' essays about artists were based on monographs and articles in encyclopaedias, catalogues, and journals. Therefore, they did not come as a surprise to tutors, who were familiar with the available library resources. It was not uncommon for students not to know / to have ignored the author of the personalia, not to realise at what time or under what circumstances it was written and published, and those difficulties blurred the conclusions in their assignments.

Over the last years, however, together with the above-mentioned omissions, students' assignments have often shown surprising, unreliable information without cited authorship, whose source is on the Internet. This is often seen in Bachelor's programmes nowadays.

Referencing the sources is an obligatory teaching requirement; assignments are not graded without such referencing. Like a detective, I trace the links and come upon sites of any nature: commercial galleries sites, sites trading in any kind of goods, art dilettantes' blogs along with sites of world known art museums, art foundations and forums. Students have been caught in "the eye of the storm", in the avalanche of "the digital all".

I conducted a poll in an introductory art course, in which most of the assignments are connected with the study and presentation of visual artists, with a focus on specific visual issues. The questions aim to raise awareness of:

- Ways to obtain information.
- The most probable sources to which they lead.
- The share of the specially prepared educational content (on the online platform of the course, in the university or any other library) among the sources.
- The ratio between the physical and digital resources.
- The dependence of the students' choice of personalia on the time required for the completion of the assignment.

To the question "How do you do your search / research on the Internet?", 80 % of the 18 respondents have chosen the option "I use a browser with key words / names in Latin alphabet". Some of them have chosen a second option together with this one. In this way, students are unlikely to reach the specially prepared educational resources – they do not appear in the forefront of the results shown on the web in such a general search. What is the likelihood for them to reach reliable content supporting the educational effort?

3. Cases / Comparisons

With the idea of experimenting with searching for materials in the ways indicated by the students, I have chosen several names of artists. While choosing the examples, I have used the following guidelines:

- the artists should be studied in Bachelor's courses;
- there should be examples from Bulgaria, neighbouring Balkan countries, and other places in Europe;
- there should be both male and female artists;
- their artistic manifestation was in the twentieth century;
- they were influential in local / international milieus and were an integral part of art-historical narratives (national and world).

Following these guidelines, I have included artists with multiple identities, who were formed and manifested themselves in different cultural milieus.

I will start with two women artists: Vera Nedkova (Skopje, (1906) 1908–1996, Sofia) and Maria Helena Vieira da Silva (Lisbon, 1908–1992, Paris). In terms of biography, both were born at the same time. In their childhood and adolescence both Vera Nedkova and Vieira da Silva moved a lot and changed cities, countries (Switzerland was among those countries for both of them) and language environments in which they lived depending on their fathers' diplomatic appointments. They both acquired art education in big cultural centres: in 1924 Vera Nedkova enrolled in Vienna Fine Arts Academy, and in 1928 Vieira da Silva went on to study in Paris. This is where the similarities end. Vera Nedkova returned to Sofia in 1934 and her artistic manifestation was influenced by the local context over the years. From 1947 to the end of the 1950s Vera Nedkova did not display her works at exhibitions. In the next decades, her painting became a significant part of art in Bulgaria, and since the 1990s her name has been part of the national art-historical narra-

tives. The name of the artist seems to be more familiar than her work. In 1995, Vera Nedkova donated her apartment and collections to the National Art Gallery, which opened it to the public 10 years later. Vieira da Silva worked in France, and since the end of the 1950s had enjoyed international recognition. In her home country Portugal, in 1994, shortly after her death, Árpád Szenes[3] and Maria Helena Vieira da Silva Foundation was set up, and its museum displays both artists' works. Today, her name is part of both the French and Portuguese art histories.

Let's go back to the question of the likelihood of students reaching reliable Internet materials about the two artists. Who are the creators of the Internet educational resources in these two cases? There are articles about Maria Helena Vieira da Silva in Wikipedia in French and Portuguese (the countries where she was formed as an artist and where she worked), as well as in English and Russian. Articles about the artist can be found on the websites of different museums which own her works, among which are: Tate Modern, London; The Art Institute of Chicago; MoMA, New York; The Guggenheim Museums, New York; Museu da Fundação Arpad Szenes – Vieira da Silva, Lisboa, as well as in encyclopaedic reference books[4]. In my initial search, I came upon a short documentary from the French Television archives, broadcasted on January 6, 1979, today to be found on the website of the National Audiovisual Institute (Institut National de l'Audiovisuel) (INA)[5]. Together with these sources, of course, there are websites of commercial galleries and auctions, which in turn refer to information from public institutions and encyclopaedias.

Without forgetting the differences in the context and the individual differences between the two artists, I find out that the online publication on Vera Nedkova (very scarce too) is in Wikipedia and is given in Bulgarian. A short text in English is to be found on the website of the National Art Gallery, Sofia, whose branch today is Vera Nedkova House Museum. There are a few more publications in newspapers and magazines – on their sites and on the Scholar Electronic Repository of the New Bulgarian University. The short videos introduce, or rather advertise, present-day exhibitions of Vera Nedkova's works or contemporary artists' exhibitions in the House Museum. On the Internet there are no archive TV recordings with the participation of Vera Nedkova. There are no digitised encyclopaedias, catalogues of the collections of public museums or other author's reference editions on artists in Bulgaria.

One more possible comparison: between an artist from Bulgaria and another one from Greece. Vladimir Dimitrov – Maystora (1882–1960) and Konstantinos Parthenis / Κωνσταντίνος Παρθένης (1878–1967) were also born in the same period. Both of them built up a reputation of artists depicting the national specifics, creating almost a "national image brand", respectively Bulgarian and Greek, in the field of art. Even though Vladimir Dimitrov – Maystora is the most banalised by populist national ideologies artist, we cannot find art historical publications about

---

[3] Árpád Szenes (Budapest, 1897–1985, Paris) was an artist of Hungarian origin, Vieira da Silva's husband.

[4] For example: Encyclopædia Britannica; Encyclopædia Universalis; Enciclopédia Itaú Cultural: Artes visuais, and others.

[5] *Painter Maria Elena Vieira da Silva.*

1, 2. Computer Screenshots of sites with biographical information on Bulgarian artist Vladimir Dimitrov – Maystora

him on the Internet. Dimitar Avramov's reputable study *Maystora and His Time* (Avramov 1989) is not accessible in a digitised format. The antiquarian booksellers today sell the edition at very high prices and this fact shows the dominant market situation. Similar to Vera Nedkova's case, the name of Vladimir Dimitrov – Maystora is more familiar than his work (as is the case with other figures in Bulgarian art).

We can find many more authors' publications about Konstantinos Parthenis – in Greek as well as in English[6]. There is expanded personalia about Parthenis (as well as other greek artists) and interpretations of a series of his paintings on the website of the National Art Gallery – Alexandros Soutzos Museum. The institution has taken responsibility for researching the artist and tutors can safely recommend the site to their students.

Online educational practices under lockdown conditions make it clear that it is not attainable to study Bulgarian artists with the available Internet resources. The possible alternative is to study foreign artists for whom there are reliable author's publications on the Internet.

Conclusions

The current online learning in the conditions of the pandemic and social distancing does not create but confirms the situation in which education to a great extent depends on Internet re-

[6] For instance, on the website: Greece during the period 1897–1922: Two Great Painters (Parthenis (1878–1967) and Maleas (1879–1928) by Chr. Christou, in Grove Art Online, and in Benezit Dictionary of Artists (large and prestigious universities are subscribed to both of them).

sources. This situation will not change significantly when face-to-face classes are resumed.

There are various flows and different agents who generate content about "art" on the Internet. The flows with commercial interests, which aim to attract a larger number of users, rely on vanity, deceptive glamour, and the lack of sufficient sources.

The content that is found on the Internet and that is valid and useful for educational purposes can be created in environments, communities, and circumstances in which knowledge of the arts is an unconditional value, beyond the market coercion.

In terms of content on the Internet, the personalia about a Bulgarian artist is unreliable, containing non-validated information, most often without authorship, and generated by commercial sites. The institutions of memory – public museums, archives, research institutions – neither have the necessary human and financial resources nor do they get the stimulating recognition that such content is socially valued.

In places where the institutions of memory have a long-standing history and experience the damage done by the ubiquitous market invasion is not so significant. The likelihood of finding some reliable content, supported by authorship, is much higher when it comes to foreign artists (not only world-famous ones). As we have seen in the cases with artists from Portugal and Greece, the Internet sites present their personalia, which both student assignments and research work could refer to.

Online education has manifested and proven the impossibility to study artists from Bulgaria via resources on the Internet. As for world artists, so far, they have been studied via reproductions, in the situation of missing museums. There are few books on them in Bulgarian public libraries. However, today, the online digital images on the websites of world museums and galleries have grown in number and have been improved in terms of quality. Many more studies are published in online libraries. In our country, the conditions for studying world art figures have been improving significantly. Today, students in Bulgaria can learn much more about foreign artists and might wish to see their works in museums around the world.

3, 4. Computer Screenshots of sites with biographical information on Bulgarian artist Vera Nedkova

Bibliography

Avramov (1986): Avramov, Dimitar. Майстора и неговото време [Maystora I negovoto vreme]. Sofia.

Online sources

Benezit Dictionary of Artists. Available at: https://www.oxfordartonline.com/benezit [Accessed 02 March 2021]

Enciclopédia Itaй Cultural: Artes visuais. Available at: http://enciclopedia.itaucultural.org.br/busca?categoria=artes-visuais [Accessed 02 March 2021]

Encyclopædia Britannica. Available at: https://www.britannica.com/ [Accessed 02 March 2021]

Encyclopædia Universalis. Available at: https://www.universalis.fr/encyclopedie/ [Accessed 02 March 2021]

Fundação Arpad Szenes – Vieira da Silva: Collections: Vieira. Available at: http://fasvs.pt/en/coleccao/vieira [Accessed 02 March 2021]

Grove Art Online. Available at: https://www.oxfordartonline.com/groveart/ [Accessed 02 March 2021]

MoMA The Museum of Modern Art: Artists. Available at: https://www.moma.org/artists/

New Bulgarian University: Scholar Electronic Repository: Вера Недкова [Vera Nedkova]. Available at: http://eprints.nbu.bg/3029/ [Accessed 02 March 2021]

"Painter Maria Elena Vieira da Silva". Available at: https://fresques.ina.fr/europe-des-cultures-en/fiche-media/Europe00092/painter-maria-elena-vieira-da-silva.html [Accessed 02 March 2021]

Tate Modern: DISCOVER ART Learn about the lives of artists and the stories behind their work. Available at: https://www.tate.org.uk/art [Accessed 02 March 2021]

The Art Institute of Chicago: ARTISTS/CULTURES. Available at: https://www.artic.edu/search [Accessed 02 March 2021]

The National Gallery – Alexandros Soutsos Museum. Available at: https://www.nationalgallery.gr/en/search-results.html?searchword=artists [Accessed 02 March 2021]

The National Gallery: Vera Nedkova House – Museum. Available at: https://nationalgallery.bg/visiting/%D0%BA%D1%8A%D1%89%D0%B8-%D0%BC%D1%83%D0%B7%D0%B5%D0%B8/vera-nedkova/ [Accessed 02 March 2021]

The Project: Own Reality. To Each His Own Reality. Available at: https://dfk-paris.org/en/own-reality [Accessed 02 March 2021]

The Project: Дигитализация и концептуализация на литературното наследство на българския модернизъм [Digitization and conceptualization of the literary heritage of Bulgarian modernism]. Available at: http://bgmodernism.com/ [Accessed 02 March 2021]

The Solomon R. Guggenheim Museum: Collection Online. Artists. Available at: https://www.guggenheim.org/artwork/artist/ [Accessed 02 March 2021]

The website: Greece during the period 1897–1922: Two Great Painters (Parthenis (1878–1967) and Maleas (1879–1928) by Chr. Christou). Available at: http://www.fhw.gr/chronos/13/en/civilization/sources/08.html [Accessed 02 March 2021]

ПЕРСОНАЛИИ НА ХУДОЖНИЦИ И ОНЛАЙН ОБРАЗОВАНИЕ. БЪЛГАРСКИ / ЧУЖДЕСТРАННИ ХУДОЖНИЦИ В ОБУЧЕНИЕТО В БЪЛГАРИЯ

Ирина Генова

Институт за изследване на изкуствата,
Българска академия на науките;
Нов български университет

Резюме: Статията обсъжда особеностите на интернет потоците от информация и ресурсите за български и световни художници, използвани в условия на онлайн образование. Настоящият момент на пандемия и социална изолация не създава ново, а само утвърждава познатото положение, при което образованието в огромна степен зависи от съдържанието в мрежата. Въз основа на преподавателски опит и на студентска анкета с въпроси върху: начините на набавяне на информация; най-вероятните източници, до които те водят; делът на специално подготвеното образователно съдържание сред източниците; съотношението между материалните и дигиталните ресурси; зависимостта на избора на дигитален или материален ресурс от количеството необходимо време за изпълнението на самостоятелната задача, се дискутират затруднения и предимства в променящите се условия. Направени са конкретни съпоставки между онлайн източници за български и чуждестранни художници, които водят до обобщението, че персоналиите за български художници като съдържание в мрежата са с несигурна информация, най-често без авторство, генерирани от търговски сайтове. Там, където институциите на паметта имат по-дълга история и опит, щетите от повсеместното нахлуване на пазара не са така значителни и шансовете да намерим стабилно съдържание, подкрепено от авторство, са много по-големи.
Световни художници и досега се преподаваха у нас в ситуация на липсващи музеи и недостиг на съвременни публикации в обществените библиотеки (в това отношение локдаунът не носи загуби). Днес дигиталните образи в мрежата, на сайтовете на световни музеи и галерии, се увеличават като брой и подобряват по качество и много повече изследвания се публикуват в онлайн библиотеки. Така в България днешната ситуация подобри условията за образователно занимание със световни арт фигури и изяви невъзможността да бъдат изучавани български художници по ресурси в мрежата.

Ключови думи: художествено образование и интернет, персоналия, студенти и дигитални ресурси, художници в България

IN-BETWEEN TWO ATLANTIC CROSSINGS: EARLY PERIOD OF *R.S. GERGANOFF*

Radosveta Kirova-Delcheva[1]

Abstract: Compelled by the bankruptcy of his father Rashko Gerganoff left Bulgaria in 1905 to become the most prolific mid-20th century Ypsilanti and Ann Arbor's architect with valuable contribution to Michigan Modern[2]. Investigation of Gerganoff's family, educational and professional development context serves as a base for the architectural analysis of the major stylistic influences on *R.S. Gerganoff*'s architectural production before his trip back to Europe and Bulgaria in 1933.

Keywords: eclectic style, Brick expressionism, Art Deco, diamond pattern, Pure design theory, Bulgarian origin

Rashko Stoyanoff Gerganoff[3] began his American dream in 1905 when he crossed the Atlantic to pursue a degree in Architecture. His choice to become an architect was determined both by his father's successful architectural and building contractor's practice and the picturesque architectural context of Veliko Tarnovo, where he spent his juvenility and adolescence from age 7 to 18. In the 1890s Veliko Tarnovo's extraordinary townscape, which featured the eclectic, mixed traditional and romantic Neo-Byzantine details architecture of Nikola Fichev, served as a mise-en-scène for the major political and cultural events in liberated Bulgaria. Non-academically educated, but highly technically competent and innovation-biased, Stoyan Gerganoff designed and constructed for Tarnovo's social elite residential, industrial and infrastructure objects that constituted the modern cityscape and shaped Rashko's comprehensive practical overview on design and construction from concept to on-site realization (Kirova-Delcheva 2019: 276). In 1903 at age of 16 Rashko left school[4]

---

[1] *Arch. Radosveta Kirova-Delcheva, PhD. Research interests: Medieval, Ottoman and Modern Architecture, Heritage Conservation. Master degree in Architecture at the University of Architecture, Civil Engineering and Geodesy (2005), PhD in History of Architecture at the Institute of Art Studies (2016), PhD thesis "Residential and Defensive Towers in the Balkans During the Ottoman Period". Member of ICOMOS and DOCOMOMO.*

E-mail: kirova.radosveta@gmail.com

[2] Gerganoff is listed in the project *Michigan Modern. Design that shaped America* of the Michigan State Historic Preservation Office among Eliel Saarinen, Albert Kahn, Alden Daw, Frank Lloyd Wright, Minoru Yamasaki.

[3] According to Tsonyo Gerganoff Rashko was born on 4 January 1887 (Sunday) in Veliko Tarnovo, Bulgaria (17 January 1887 New style) (DA V.T., f. 1161, op. 1, a.e. 1, 10). His birthdate in his official US documents was 19 January 1887 (NA S.L., Draft Registration Cards for Fourth Registration for Michigan, 04/27/1942 - 04/27/1942; NAI Number: 623283; Record Group Title: Records of the Selective Service System; Record Group Number: 147).

[4] Possibly the instant reason for Rashko's leaving school was to attend the professional course for builders, organized by the Association of Engineers and Architects in Bulgaria (BIAD 1903: 191). He also joined the local union of builders of which his father was founder. The bankruptcy in 1904

to work *in situ* as a builder in order to gain advanced knowledge in application of imported up-to-date techniques and materials at construction sites of his father[5] as well as at the first machinery equipped carpenter workshop[6] .

On 31 August, 1905 ten months before the death of his seriously ill father, 18 years old Rashko, who spoke any English, borrowed a small amount of money and a winter coat[7] for his journey to America via Europe[8], when he certainly gathered various architectural impressions, including of the popular Brick Expressionism. Gerganoff joined his relative from Kereka – Noykov[9], to share the unhygienic "bachelor boarding system" living conditions at the blooming industrial centers and hubs of the rapidly increasing Bulgarian diaspora Granite City and Madison, St. Louis, Illinois (Cassens 1991: 15-24). Gerganoff's membership at the local carpenter guild[10] proved that he earned living at local construction sites such as the massive brick buildings of Palcheff's grocery and first Bulgarian Orthodox church. After Noykov's sudden death and the impending economic crisis, Rashko moved in the autumn of 1907 to Fredonia, NY to enroll in the Normal State School[11] (Porter 2009: 1). Working incessantly and living apart from the Bulgarian diaspora, he improved essentially his English and graduated at age of circa 25.

Despite the mass Bulgarian emigrants' participation in the Balkan wars, Gerganoff, who had already adopted the name Ralph and obviously acquired higher professional positions, was listed as "engineer" in the summer course at the University of Michigan in July 1913, determined to get a degree in Architecture (*The Wolverine* 1913: 1). The newly expanding campus in Ann Arbor provided both job opportunities in construction and stimulating architectural environment. Albert Kahn's *Engineering Building* (1906), where the revolutionary Julius Kahn's system for reinforced concrete was applied and *Hill Auditorium* (1913), one of best acoustic halls worldwide (Hildebrand 1974: 26, 73), influenced Gerganoff's advanced engineering and aesthetic perception.

In 1915 Ralph, who still worked on various part-time jobs, enrolled full-time

---

ruined the plans to send Rashko to study abroad (DA V.T., f. 1161, op. 1, a.e. 41, 38).

[5] Rashko worked at the construction sites of dr. Selveli's house, designed by Nikola Lazarov, houses of Atanassov and Bagrilov, Beerhouse pavillion, *Trapezitsa* railroad station and the upgrade of Hotel *Boris* designed by his father (1894), mentioned in publication in National Geographic (Koch 1907: 635).

[6] DA V.T, f. 1161, op. 1, a.e. 5, 33; a.e. 41, 19-21,5-33.

[7] DA V.T., f. 1161, op. 1, a.e. 1, 66; a.e. 41, 21; a.e. 5, 61, 119.

[8] DA V.T., f. 1161, op. 1, a.e. 1, 66. The month and a half duration of Gerganoff's trip to America, as he arrived in Boston on 14 October, 1905, which normally used to take two weeks, implicated that he had an intermediate stay (NA S.L., Draft Registration Cards for Fourth Registration for Michigan, 04/27/1942–04/27/1942; NAI Number: 623283; Record Group Title: Records of the Selective Service System; Record Group Number: 147).

[9] In 1904 Rashko began a correspondence with Noykov, who had emigrated in the USA intending to study electrical engineering, in order to obtain information about the educational opportunities there (DA V.T., f. 1161, op. 1, a.e. 1, 21, 66).

[10] DA V.T., f. 1161, op. 2, a.e. 41, 139.

[11] DA V.T., f. 1161, op. 2, a.e. 41, 21, 119.

in the four years course of education of Engineering and Pure Design[12] based curriculum that included extensive course work in construction and building materials as well as obligatory four months office, shop and construction site practice (Frank, 2004: 35). Gerganoff found himself in a stimulating academic environment with young faculty stuff[13] of about the same age – engineers and architects, Pure Design proponents, guided and selected by prof. Emil Lorch[14]. Although educated at the *Ecole des Beaux Arts*, the founder of the degree program Lorch pioneered alternative educational methods, influenced by Louis Sullivan, Denman Ross, Arthur Dow and the young Frank Lloyd Wright (Frank, 2004: 28-29). Pure Design theory encouraged any formal architectural style, but stimulated creativity, based on practical knowledge. Experienced builder with an overall grasp on design and construction, acquired from his father, Gerganoff fit perfectly Lorch's vision for a "practically artistic" architect and obtained Bachelor degree at age of 30 in 1917, among the 18 graduates[15].

Beyond the academic and artistic influence, prof. Lorch, who also ran a private Ann Arbor-based practice, continued to play a significant role of a mentor and supportive figure in Gerganoff's career development. His influence was proved by Gerganoff's journey back to Europe and Bulgaria in 1933, inspired by Lorch's and George Meier's European trip in 1930 and even by Gerganoff's project for restoration of the former *Ypsilanti post* office in 1962, impacted by Lorch's dedication to conservation and preservation before his death in 1963 (Bartlett, 1995: 66, 72; Impressions 2010: 1).

On Lorch's recommendation right after his graduation, Gerganoff was recruited as a military instructor in mechanics and construction in the *Northwestern University*, Evanston, Chicago (MD 1918: 4). In 1920, fifteen years after his arrival it the USA, the young architect was naturalized and adopted legally the name *Ralph S. Gerganoff*, passed the state examination of the *Architectural Registration Board* presided by E. Lorch and launched an architectural practice in Detroit[16], phone-equipped and listed among over a hundred, including names such as Albert Kahn and *Donaldson& Meier.*

In 1920–1921 Gerganoff was employed at Lorch's close friend George Meier's

---

[12] Pure Design theory, theorized in the USA in the turn of the 20th century by Arthur Wesley Dow and Denman Waldo, proclaims composition as the most essential tool for formal art analysis and source of inspiration. Emil Lorch pioneered in its application into teaching Architecture at the Michigan University.

[13] Department of Architecture (1906) became a separate unit from the College of Engineering in 1913, educating about a hundred students, including few women (Bartlett, 1995: 44).

[14] The faculty stuff of the Architecture department during Gerganoff's course of education included Albert Rousseau (1886–1931), Leon Makielski (1885–1974), George McConkey (1886–1956), Wells Bennett (1888–1965), Sidney Fiske Kimball (1888–1955), Louis Boynton (1869–1924), Harlow Whittemore (1889–1959).

[15] Including Robert Frantz, Lynn Fry, Ho Lee (MY 1917: 197-199).

[16] His office in Detroit was at 414 *Moffat* Boulevard and *Trumbull* Avenue (U.S.CD, Detroit 1920, 1256). A letter to his brother from 1921 was sent from 5653 *Trumbull* Avenue (DA V.T., f. 1161, op. 2, a.e. 25, 2).

bureau in Detroit, the influence of which coetaneous projects for the Art Deco churches of *St. Agnes* and *Sacred Heart Seminary* was discernible in Gerganoff's *St. Nicholas Greek Orthodox* and *St. Clement Ohridski* Macedono Bulgarian Eastern Orthodox Church. Private correspondence with his elder brother Tsonyo discloses that after graduation, he had a girlfriend as well as a professional partner for a while[17].

Gerganoff relocated in Ypsilanti[18], a newly growing, interurban-connected car production hub, adjacent to the educational and cultural center Ann Arbor, and began series of commissions in both towns of mostly service industrial, public and apartment buildings of which now are still preserved *City Printing Co*., *Materials Unlimited*, *G. W. Hayes Realty Co*., *Harris Tire Co.*, *D.M. Silkworth Oil Co.*, *Huron* Hotel, *the Wolverine*, reconstruction of the *Old Ypsilanti High School*, *Washington, Kingsley, Counselor* and 206 *North Washington Street* apartments.

The upgrade with two additional floors of the 4-storey hotel *Huron* in 1924[19], possibly the earliest commissions of Gerganoff[20], preserved the original stylistics by repeating the identical brick decorated sill panel motives and topped with miniature triangle frontons cornices.

The most outstanding among the early period of *R.S. Geganoff's* production, the Ann Arbor's landmark *Ypsi-Ann* (*Wolverine*) building, commissioned in the mid-1920s and constructed in 1926–1928, was the first low-rise in Ann Arbor. The façade of the elegant 7-storey eclectic Brick Expressionism and Art Deco building, articulated by the lengthwise terra cotta bands windows of considerable size, separated by sleek mullions and decorative terra cotta patterned sill panels, discrete brick cornices and stone gargoyles, along with *Washtenaw apartments* is the most representative example of typical eclectic Art Deco and Brick Expressionism mixture style of Gerganoff in 1920s. In contrast to the adjacent 10-storey stone-clad, narrow-windowed, Romanesque Revival styled *First National Bank* of *Fry & Kasurin*, built a couple of years later, *Ypsi-Ann* building features simple and solid volumetric design and fireproofed, iron-framed structure, manifested by the vertically articulated façade and brick decoration details. Picturesque brick aesthetics of *Ypsi-Ann* office and commercial building corresponds to the eclectic Art Deco and Brick Expressionism mixture of Albert Kahn's industrial architecture of *Packard plant, Detroit News Garage* or *Detroit Railway* & *Harbor Terminals Warehouse*. The double T-shaped iron structures and supportive façade brick-masonry walls of *Ypsi-Ann* building and *Harris Tire Co.* dealership demonstrates that beyond common aesthetics, Gerganoff's and Kahn's industrial buildings shared similar construction schemes.

---

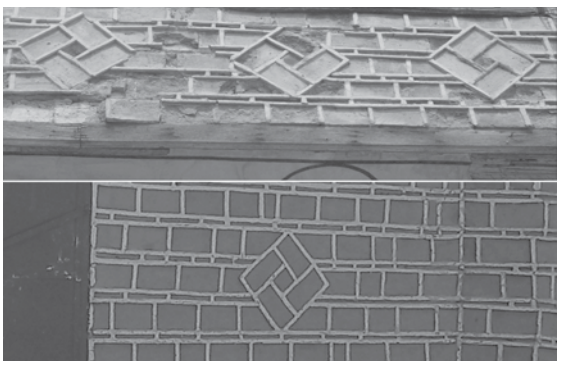
[17] DA V.T., f. 1161, op. 2, a.e. 25, 2.

[18] Before1928 his office was located at 534 *Penobscot* Boulevard. (U.S.CD, Detroit 1928, 2560 (941).

[19] Ralf, who left his brother in charge of his mother and two younger sisters, supported them regularly. In 1924, almost twenty years after leaving Bulgaria, Gerganoff, who lived as confirmed bachelor in rented lodges, bought a house for his mother in Veliko Tarnovo at *Zelenka* str. (DA V.T., f. 1161, op. 2, a.e. 50, 19).

[20] Possibly Gerganoff designed also the original project of the hotel (1922), hired by the contractor Stevens, whose architect's license was earlier contested, and this became the reason to move to Ypsilanti.

1. Family of Stoyan Gerganoff, Rashko on the second row first on the right, next to his mother, Veliko Tarnovo, 23 April, 1895 (DA V. Tarnovo, f. 1161, op. 1, a.e. 10, 10)



2. Diamond Shaped Brick Patterns of mid-19th century houses, Veliko Tarnovo. Photo R. Kirova

Enterprising in the way of his father's, Gerganoff designed, contracted and invested in apartment buildings, which offered modern comfort to the upper middle class, luxury amenities as doormen, on-site maids, cafes and beauty parlours served the kitchen and bath facilitated residential units. Devoted to *Pure design* principles, Gerganoff experimented in a range of stylistic interpretations of brick as main building and expression material in designing *Washtenaw* and *Kingsley Post* apartments in Ann Arbor and pioneered the undertaking of the first Ypsilanti *Counselor* and *206 North Washington Street* apartment buildings (Mann 2009: 1).

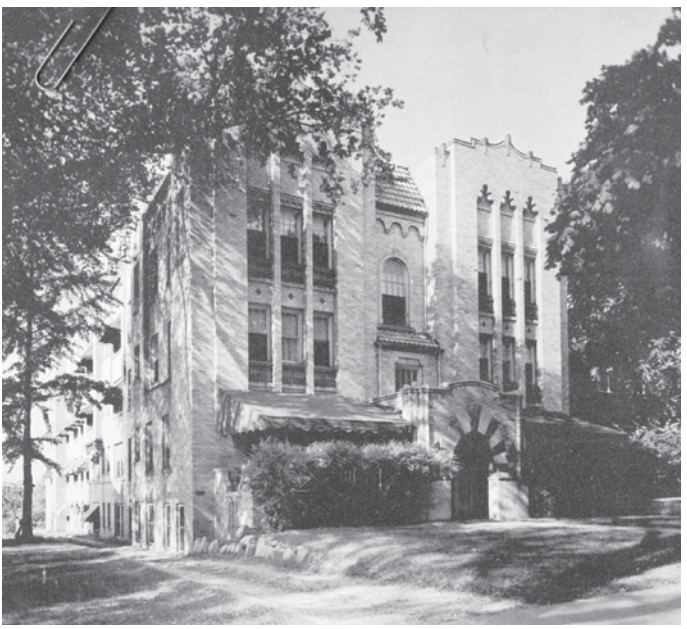
3. House of Stoyko Ivanov, Veliko Tarnovo designed and built by Stoyan Gerganoff in 1896, the only one of his designs that featured brick façade cladding (DA V.Tarnovo, f. 1161, op. 1, a.e. 10, 27) https://aadl.org/ypsigleanings_gerganoff%20photo%203

The unusual lavish Moorish styled light-colored orange brick decoration of symmetrical façade composition of *Kingsley apartments* (1929) denotes singular extraneous aesthetic influence, possibly of *Anberay apartments* (1923), designed by Albert Rousseau, tutor in charge of the 1917 Architecture graduate students at the Michigan University. Yet *Kingsley Post* apartments' simplified volumetric design and the characteristic diamond shaped glazed brick-tapestry decorated sills of denote the typical aesthetic approach of Gerganoff, demonstrated also in the red-brick facades and simple stone-decorated entrance and top wreaths of *Washtenaw* apartments as well as the modest conversion of his own office in Ypsilanti.

Doubtlessly brick, the main element of the bichrome, red-and-white, eclectic facades of expressionist elaborate brick tapestry ornamented surfaces in combination of frugal and simple Art Deco stone details was Gerganoff's favorite material. The diamond pattern decoration in various interpretations, plain or colored, persisted practically in all of his commissions of the 1920s. The one-storey service stations, shops, garages and auto dealerships feature decorated sill panels and limited corner stone details of carved cladding or protruding concrete entrance visors. Brick remained the prevailing material of his later commissions of the 1930s until the 1960s such as *Bayer Hospital, Rackham School of Special Education, Pierce and Alexander Hall* and of EMU, *St. Clement Ohridski*, the international styled *Washtenaw, Charlevoix* and *Allegan County Courthouses*.

Beyond the parallel with the similar decoration of Albert Kahn's industrial architecture, the typical brick decorative motifs characteristic Gerganoff's diamond rhomboid brick sill and cornice pattern could be identified as a symbolic interpretation of the Masonic compasses as Gerganoff claimed he was a member of the local Masonic lodge (NV 1947: 4) or even epitomy of the traditional Bulgarian embroi-

4. *Ypsi-Ann* building. Photo *Ypsilanti Historical Society, Creative Commons*. Http://aadl.org/buildings_hhaa069



5. *Kingsley Apartments*. Photo Y*psilanti Historical Society, Creative Commons*

dery, referencing the façade motives of the representative brick-decorated mid-19th century houses in his hometown Veliko Tarnovo. The characteristic diamond shaped pattern could serve as a base for identifying other Gerganoff's commissions of the 1920s such as possibly the *Ypsilanti police station* at 58 *North Huron street*.

In conclusion, investigation of Gerganoff's family background reveals the crucial role of the skills of construction site's organisation, carpentry, precise detailing and bias toward constructive and material innovation, inherited from his father, rather than a direct stylistic impact. Beyond some accidental artistic influences, investigation of Gerganoff's educational and professional environment identifies the significant in various aspects, life-long personal contact with his university tutor professor Emil Lorch. Despite of the lack of evidences so far for direct personal contacts in 1920s, Albert Kahn's industrial architecture aesthetics influenced profoundly Gerganoff, concerning volumetric design, application of Kahn's system, articulated building structure as well as the aesthetic approaches of eclectic Brick Expressionism and Art Deco details, including the characteristic diamond shaped pattern, that became stylistic signature of *R.S. Gerganoff's* architectural production of the 1920s.

6. *Old Ypsilanti High School*. Photo *Ypsilanti Historical Society, Creative Commons*

Bibliography

Sources

Държавен Архив Велико Търново (ДА В.Т.), Ф. 1161 (Цоньо Герганов) [Durzhaven Arhiv Veliko Tarnovo (DA V.T.), f. 1161 (Tsonyo Gerganov)].

National Archives at St. Louis; Missouri (NA S.L.).

U.S. City Directories, 1822-1995 Detroit (U.S.CD D).

Literature

Bartlett (1995): Bartlett, Nancy. More Than a Handsome Box: Education in Architecture at the University of Michigan 1875–1986, Ann Arbor.

BIAD (1903): БИАД [BIAD], 1903, VIII, № 10, 191.

Cassens (1991): Cassens, David. The Bulgarian Colony of Southwestern Illinois, 1900–1920. –Illinois Historical Journal, 1991, Vol. 84, Spring, 15-24.

Frank (2004): Frank, Marie. Emil Lorch: Pure Design and American Architectural Education. –Journal of Architectural Education, 2004, Vol. 57, № 4, 248-273.

Hildebrand (1974): Hildebrand, Grant. Designing for Industry: The Architecture of Albert Kahn, Cambridge.

Impressions (2010): If Buildings Could Talk. – Impressions. Washtenaw County Historian Society Newsletter, 2010, № 3, 1.

Kirova-Delcheva (2019): Kirova-Delcheva, Radosveta, Building Materials and Technologies of Stoyan Gerganov's Building Entrepreneurship and Design Activities in Tarnovo (1889–1906): Continuity and Innovation. – In: International Scientific Conference *Material and Tangible Heritage*, EMO Etar, Faber, V. Tarnovo, 271-93.

Koch (1907): Koch, Felix J. Tironva, the City of Hanging Garden. – National Geographic, October 1907, vol. XVII, № 10, 632-640.

Mann (2009): Mann, James. Former Neighbors Discovered Hiding Out in Apartments. –Ypsilinti Gleanings, Spring, 1-2.

MD (1918): Michigan Daily, 1918, April 23, vol. 28, № 3, 4.

MY (1917): Michiganensian Yearbook, photographs of the 1917 graduating seniors, 197-199.

NV (1947): Един виден българо-американски архитект [Edin widen bylgaro-amerikanski arhitekt]. – Народна воля [Narodna Volya], Detroit, 1947, № 49, 4.

Porter (2009): Porter, Peg. R.S. Gerganoff: An Architect for the 20th Century. – Ypsilinti Gleanings, Summer 2009, 1,3, 20-21,25.

The Wolverine (1913): The Wolverine, Ann Arbour, Michigan, 13.07.1913, vol. 4, № 8, 1.

Online sources

Ann Arbor District Library. Ralph Gerganoff. Available at: https://aadl.org [Accessed 30.04.2021]

A2modern. Ralph Gerganoff. Available at: http://www.a2modern.org/architects/ralph-gerganoff/ [Accessed 30.04.2021]

МЕЖДУ ДВЕ ПРЕЗОКЕАНСКИ ПЪТУВАНИЯ – РАННИЯТ ПЕРИОД НА *Р.С. ГЕРГАНОВ*

Радосвета Кирова-Делчева

Резюме: Внезапният банкрут на неакадемично школувания архитект и строителен предприемач Стоян Герганов проваля плановете за изпращане на синовете му да следват в чужбина. На 16 години Рашко Герганов напуска училище, за да придобие организационен и практически строителен опит в подготовка на заминаването си за Америка, който е от съществено значение за устройването му отвъд океана и придобиването на магистърска степен по архитектура. Контактите с проф. Емил Лорч, който пръв прилага принципите на теория на композицията в архитектурното обучение в Мичиганския университет, се оказват решаващи и след дипломирането на Герганов, за придобиване на американско гражданство и стартиране на професионалната му кариера. Въпреки липсата на доказателства за лични контакти през 20-те години, е очевидно значителното влияние на индустриалната архитектура на Алберт Кан върху творчеството на Герганов в ранния му период по отношение на обемния дизайн, приложението на иновативната конструктивна стоманобетонна система на Юлиус Кан, а също в естетически и стилистичен аспект. Еклектичната смесица от тухлен експресионизъм и ар деко, характеризираща декорацията на подпрозоречните полета и корнизи, в комбинация с четимата конструкция, се превръща в своеобразен стилистичен подпис на архитектурното творчество на *Р.С. Герганов* през 20-те години на миналия век.

Ключови думи: еклектика, тухлен експресионизъм, ар деко, ромбовиден мотив

PAINTINGS OF SHADOWS AS A METAPHOR FOR IVAN TABAKOVIĆ'S PERSONAL ENIGMA

Vesna Kruljac[1]
Faculty of Applied Arts,
University of Arts in Belgrade

Abstract: The paintings of Serbian artist Ivan Tabaković (1898–1977) created after 1954 marked a turning point in his artistic opus. It is an utterly independent artistic concept of an extremely speculative and metaphysical character, which represents a unique phenomenon on the Yugoslav and Serbian art scene of the second half of the twentieth century. The focus of explication is put on a series of paintings, where shadows represent a dominant motif and innovative thematic-genre, formal-linguistic and semantic aspects. They exist as an object-sign, i.e., a symbolic surrogate of human presence. Since certain analogies to those paintings could be found only in the metaphysical artworks of Giorgio de Chirico, special attention is paid to the conceptual similarities in the creative approaches of the two artists. Read in the light of the theory of symbols by Carl Gustav Jung, and observed "in a dialogue" with De Chirico's works, Tabaković's shadow paintings represent a metaphor for a personal enigma and the link between two poetically close, but chronologically divergent and independent artistic discourses.

Keywords: Ivan Tabaković, modernist painting, shadow motif, narrative enigma, Serbia, twentieth century

The artworks of the Serbian artist Ivan Tabaković (1898–1977) created after 1954 marked a radical turning point in his artistic opus. Quite different compared to the procédé of his interwar poetics and the poetics of other members of the group *The Six*, which he joined the same year[2], Tabaković drastically transformed his own painting idiom and his subject-iconographic narrative. The origins of his artistic imagination can be found in the areas of the speculative (human and natural sciences) and the otherworldly (esotericism, alchemy, hermeneutics), more precise in ideas, concepts and phenomena that are fundamental factors of human spiritual and physical existence. Tabaković's research into new levels of metaphysical reality and the dimensions of mental perception resulted in a change in the way of visual thinking, manifesting itself in a completely different methodology

---

[1] *Vesna Kruljac is an Asst. Prof., PhD, Faculty of Applied Arts, University of Arts in Belgrade (Serbia); a member of the Editorial Board, Scientific and Organizing Committee of the International Scientific-Professional Conference SmartArt, held by the Faculty of Applied Arts in Belgrade. Research field: History of 20th century fine arts and art criticism in Serbia and Europe, with a special focus on relations between these disciplines and politics. Author of the book: Lazar Trifunović: Protagonist and Antagonist of an Epoch' (2009); and co-author of the monograph: Lazar Vozarević (2020); of studies and articles, lexicographic entries of Encyclopaedia of the Serbian People' (2010, 2011, 2013, 2018, 2019) and Years of Disarray 1908–1928. Avant-garde in Central Europe' (2018).*

E-mail: vesna.kruljac@gmail.com

[2] Besides Tabaković, members of *The Six* were: Stojan Aralica, Nedeljko Gvozdenović, Predrag Peđa Milosavljević, Ivan Radović and Milenko Šerban. See: (Protić 1980: 26; Merenik 2004: 46-47).

of articulating artistic expression.

Embarking on the challenge of examining the phenomenon of light and its effects, Tabaković created a series of paintings, starting from the mid-1950s and then throughout the 1960s, where the shadow is a key element not only in the thematic-genre, but also in the formal-linguistic and semantic sense. Shadows are entities directly related to the material world, though they do have an ambivalent character. They belong to the domain of sensory perception, but, at the same time, they are changeable, intangible, ephemeral. Although they are not part of the objects, they project the idea of their real structure, but have their own autonomy. Functioning as an object-sign, i.e., a symbolical surrogate of human presence, shadows in Tabaković's paintings represent a pretext for the elaboration of a narrative enigma of a distinctly personal nature. They are most closely related to the artist's method of "unusualising" the painting, which consists in the symbolic structuring of the iconographic template (Protić 1977: 30-33). Tabaković, of course, knows and respects scientifically proven aspects and laws related to light and shadow, but recognises in them an esoteric, higher and "otherworldly" meaning. Therefore, he incorporates the elements of esotericism and alchemy into a symbolic process that can be read in the process of creating an artistic vision, but not in the operative technical execution of a painting (Merenik 2004: 51-53). For Tabaković, esotericism is a metaphor for the authentic cognition of nature and cosmos, while alchemy is a metaphor for the process of individuation or maturation of the personality understood in the Jungian way, during which a man becomes the master of his subconscious Self or Shadow (Jung 1987: 166). The Shadow is an ambivalent archetypal figure, symbolising the negative identity of a person or the positive mental, emotional and creative potentials pushed deep into the subconscious (Jung 1987: 118, 160, 168-169, 173, 175-176). "Transmutation into gold" as the ultimate goal that cannot be achieved is a metaphor for Tabaković's aspiration towards balance, integrity and reaching for the Self, or *Homo Maior*, a superior being endowed with the ability to comprehend the hidden essence, the meaning of existence (Trebješanin 2008: 384-387). Knowledge of his own personality thus becomes an instrument of cognition, while cognition itself becomes a process whose gradations Tabaković tries to translate into the plastic language through paintings of shadows[3]. In such a conception of the painting, the notion of "concrete reality" transmuted from the classical pictorial depiction of the "cast shadow" to the aesthetic representation of its metaphysical dimension and symbolism by basic

[3] This process takes place in several phases, whose symbolic analogies Tabaković finds in the alchemical process of transmutation of *prima materia* into intangible gold, the so-called "Philosopher's Stone". The stage of facing the Shadow or anticipating the unconscious responds to *Nigredo* (black), the process of differentiating dead and amorphous materia; the awareness of the Shadow or the perception of the unconscious is equivalent to *Albedo* (white), the process of purification and revitalisation of materia; cognition of the Shadow or revealing the unconscious is analogous to *Citrinitas* (yellow), materia in the prenatal stage; while the reintegration of the Shadow into the personality or accomplishing the wholeness of being corresponds to *Rubedo* (red), the final stage of the transformation of materia and its rebirth at a higher level, that is spiritual enlightenment. See: (Merenik 2004: 53; Jung 1987: 254; Trebješanin 2008: 19, 21, 23, 288-289, 356).

means of artistic expression. Precisely because it is a matter of visualisation of the thought, the cognitive process and the artistic materialization of a sensory perceptual, but immaterial entity and its ontological aspects, which exist in human consciousness in the form of an *archetype*[4], Tabaković's painting procedure is intentionally reduced. Almost smooth facture, the absence of specific features of the painter's personal touch, the drawing reduced to a schematic representation of the object, the use of rulers and calliper, and all this is in function of precise, exact transposition of the artist's idea on the painting surface. However, these are not apersonal and objective constructions and structures, but distinctly imaginative, speculative and subjective representations (Denegri 1993: 75). Synthesising the scientific and metaphysical image of the shadow with its aesthetic representation, Tabaković brings out universal human themes from his inner being and his deepest personal feelings, and then transposes them into the world of spiritual values. Since certain analogies to these paintings could be found only in the metaphysical art of Giorgio de Chirico[5], further explication of paradigmatic examples is based on the ideological similarities of two artists' works, while interpretations of their semantic level are based on the premises of the analytical psychology and the theory of symbols by Carl Gustav Jung. This is just one of the possible interpretations, open to further consideration.

Constitutive and programmatic at the same time, the painting *Shadows* (Ill. 1) sublimates not only the personal philosophy and ethical code of Ivan Tabaković, but also a whole self-reflexive worldview, which the artist demonstrated actively. This scene is conceived as a fragment of a frame, which consists of the shadows of two hands placed diagonally as a passing trace of a man in the cosmos. The Neo-impressionist evocation of the flicker of light dynamises the whole scene, amplifying the metaphysical dimension, the impression of immateriality, the impermanence of shadows and ethereality, the infinity of space that is equated with the surface of the canvas. Since the "real" action and the source of light remain outside the frame of the painting, this enigmatic scene exudes foreboding. According to Plato's myth, life in the cave symbolises sensory perception, man's slavery to mate-

[4] The term *archetype* or the "primordial image", as a formation of the "collective basis of the psyche" (collective unconscious), was first defined by the Swiss psychiatrist Carl Gustav Jung, the founder of analytical psychology. See: (Jung 1987: 67-69; Trebješanin 2008: 40-43, 45-46).

[5] Lidija Merenik was the first to point out the conceptual correspondence between Tabaković's paintings of shadows and De Chirico's artworks of the metaphysical phase. However, although De Chirico (1888–1978) and Tabaković (1898–1977) were contemporaries, in the diary notes, program texts and biography of the Serbian painter we cannot find any information that would indicate more direct influences or reliance on solutions of the Italian artist (Merenik 2004: 54, 69-104). Despite that, it can be assumed that Tabaković, during his studies in Munich in 1922/23, could gain some knowledge of De Chirico's metaphysical works, presented at exhibitions in Berlin, Hanover and Dresden the previous year (Crockett 1999: 19), which resonated strongly with the German public. As a holder of a scholarship of the Government of the French Republic, during his two-semester stay in Paris in 1934/35, Tabaković could be directly informed about current trends and developments on the local art scene, where then the well-known and influential De Chirico was an active participant ever since 1925 (Quasimodo 2008: 705). Apart from these "chronological coincidences", there is no more reliable data on Tabaković's connections with De Chirico.

1. Ivan Tabaković. *Shadows*, 1954, Museum of Contemporary Art, Belgrade

rial world and body, whereas coming out of the cave into the light of day represents the ascension of the human soul into the world of ideas, and the cognition of the ontological reality in its entirety (Deretić 2014: 238-239). Being aware that "mysterious" forces exist in a dimension unreachable for the sense of sight, Tabaković here indirectly deconstructs the myth of the omnipotent artistic imagination, trying to push the boundaries of knowledge. The transcendental scene before us is a symbolic depiction of a dramatic moment, when the artist comes to revelation imbued with divine light, wisdom and Providence. The spiritual enlightenment is a metaphysical experience, which deeply transforms a man, leading him to the realisation of the meaning of his own existence, or Self. It has nothing to do with inspiration and talent, but represents intuition, or an inner vision that precedes a work of art and its realisation. In ancient cultures, hands raised in the attitude of adoration represent a symbol of the human soul, and only the soul is endowed with the ability to discover light or know God (Trebješanin 2008: 112-113, 115-117). In modern times, these "voices of the gods" have been translated into voices that come from the hidden and immeasurable depths of the human being (Jung 1987: 255), to which the infinite and timeless space of Tabaković's artworks is a symbolic equivalent. Therefore, this *New Age* allegory actually represents an apotheosis of the artist's soul as the quintessence of his being.

The idea of revelation or cognition of the mystery of existence and the enigma of one's own destiny – characteristic of Tabaković's works – is equally important to understanding De Chirico's metaphysical painting (Dottori 2006: 203-204; Strinati 2010: 18-27). In the artworks of the Italian artist, the glove is a substitute for the human hand, and the hand itself is a symbol of human destiny (Dottori

2. Giorgio de Chirico. *The Enigma of Fatality*, 1914 (Published in: Dottori 2016: 309)

3. Giorgio de Chirico. *The Destiny of the Poet,* 1914 (Published in: Dottori 2016: 311)

2006: 214). In the painting *Enigma of Fatality* (Ill. 2) the glove points to the chessboard. At a metaphorical level of reading, it becomes clear that one's life takes place in this, both magical and spooky, hyperreality, through accepting the game of destiny. In the painting *The Destiny of the Poet* (Ill. 3), the glove points to a closed book – a symbol of cosmos, wisdom, learning, truth – but also to an egg, which is a symbol of life and death (Trebješanin 2008: 59, 200, 236). The book, the artichoke and the small silhouette-shadow on the right point to the tragic *fatum* (mental illness) of Friedrich Nietzsche, i.e. to the physical finality and immortality of glory of the famous German nineteenth-century philosopher (Dottori 2016: 310-312, 324). Both De Chirico's paintings symbolically indicate the same thing: the passing of time and the direction of life, and their ambiguity stems from the fact that representations of deeply personal content, such as the fate of a man, are deprived of his presence.

Despite the formal differences, what connects De Chirico's gloves with Tabaković's shadows of hands can be read on a conceptual level, i.e. in the symbolism of the given motif. In order to understand the strange connections between the spirit and the body that characterise a human being, even ancient philosophers considered the ontological and symbolic aspects of that interdependence. The teachings of Anaxagoras of Clazomenae (fifth c. BC) are now widely known through the aphorism, which says that "the man is a most prudent living being because he has hands" (Sequeri 2006: 179), and represents the backbone of the scientific interpretation of human development. Like other organs of the sensory apparatus, the hand has the ability not only to react to the external sensations of the material world and the internal stimuli of the spirit, but also to tell them apart.

However, it also possesses "specific competencies" in shaping material matter and creating new structures, through which it expresses what the spirit thinks, wants and feels. Through this interaction of intelligence and functionality, mental elaboration and physical manipulation, the world has been drastically transformed and enriched with knowledge, technology and culture (Sequeri 2006: 179-182). It is this relationship between the spirit "that feels" and the hand "that thinks" that makes one of the problem aspects of the previously discussed Tabaković's and De Chirico's paintings. In them, the relations of the material and the spiritual are treated through a nonlinear space-time and metaphorical narrative, which transcends the notion of the wholeness and uniqueness of the human being. Primarily artists are those who know exactly what the human spirit and soul will lose on the day when there is no longer any sign, any structure that only a human hand can create. Despite the fascination with the achievements of the modern age, Tabaković's and De Chirico's critique of accelerated mechanisation and technological development was based on doubts about the idea of spiritual progress, that is the possibility of spiritualising a human being.

In Tabaković's painting *Light and Shadows* (Ill. 4), the scene is placed in the foreground of an extremely reduced space, which is conceived as a place where two planes meet. The shadows of two hands holding brushes and a palette in an ascetic ambience are shown. This ambience is determined by a fragment of a table with a glass, a pyramid and a few sheets of white paper. The Neo-impressionist depiction of flickering light and ethereal shadows, as opposed to the consistency of objects on the table, render this scene a transcendental character. The astonishing effect of the whole scene stems from the fact that the shadows of the two right hands are shown with painting props, implying that the artist's studio is the place where it all happens. However, this doubling of the right hand is by no means accidental or arbitrary, because Tabaković knows that, in mythical symbolism, the right side is equivalent to the rational aspect of the psyche (Jung 1987: 215; Trebješanin 2008: 95). The "doublets" of the painter's right hand open the question of his artistic identity, essentially determined by the relationship of *Ego* and *Alter Ego*, to which the two opposite artistic instincts, Apollonian and Dionysian, correspond. It is clear that Tabaković's consciousness is determined to rely upon a rational, Apollonian principle, but, on the other hand, the action of its irrational opposite, the Dionysian impulse is not neutralised. Apollo is, however, also the God of the Eclipsed Sun, the inner world of illusions, dreams, fantasies (Trebješanin 2008: 39-40). The cup – symbolic equivalent of the Holy Grail (Trebješanin 2008: 134-136) – indicates that the artist has accepted the challenge of facing and understanding his own Shadow. Since it is already on the table in the artist's studio, and radiates a numinous light, which gives it a "transparency of a jewel" – a symbol of perfection and universal knowledge (Jung 1987: 209) – the glass indicates that Tabaković's inner struggle is over. Although they represent the mutually opposite principles of stasis and dynamism, the square and the triangle also indicate logic, order and harmony (Jung 1987: 247; Trebješanin 2008: 239-240, 419-420). Forms derived from these geometric figures or from their combinations represent

4. Ivan Tabaković. *Light and Shadows*, 1954, Museum of Contemporary Art, Belgrade

symbols of some higher reality, wholeness and wisdom (Trebješanin 2008: 241). Referring to the coordinates of the artist's intellectual horizon, sheets of paper and pyramids are placed on the stage where the drama of the artist's being has taken place. It is accompanied by Tabaković's doubts, discord, uncertainty and, finally, joy of discovering the meaning of his own existence. Presenting that knowledge in a symbolic way, Tabaković tells us that artistic vocation is the very centre of his microcosm, that art is his destiny.

Although formally different from Tabaković's previously analysed work, De Chirico's two paintings with the same name, *Metaphysical Interior*, of 1916 and 1917 respectively, are conceptually corresponding to it. They evoke Renaissance *studiolo* with collections of unusual objects. In addition to magic boxes, books, scales, instruments for measuring the length of the shadow and other props with which De Chirico identifies himself as a painter, there are also some paintings shown. A study of the anatomical details of a hand as "picture in picture" motif (Ill. 5) indicates his experiences at the Villa del Seminario in Ferrara in the First World War (Šmid 1993: 93), while the "quote" of Michelangelo's David's hand (Ill. 6) represents a relic of the glorious past and a cultural symbol of Florence, but also of all humanity. The pursuit of inner beauty is the primary motif that drives both De Chirico and the whole world. However, the Kafkaesque atmosphere of these crowded, claustrophobic scenes (De Sanna 2004: 256-258) imply that the path leading to the accomplishment of this ultimate goal is long, painful, hard and intricate like a labyrinth (Jung 1987: 125, 170-171).

Tabaković's painting *Wandering Shadows* (Ill. 7) represents a step further in

5. Giorgio de Chirico. *Metaphysical Interior*, 1917
(Published in: De Sanna 2004: 257)

6. Giorgio de Chirico. *Metaphysical Interior*, 1916 (Published in: De Sanna 2004: 257)

the elaboration of the selected motif. Conceived as an interior scene set in a shallow perspective and viewed from a lower angle, the painting shows the head of an ancient Apollo sculpture in the foreground. In the background are depicted shadows of three male heads falling on three wall surfaces, and three asymmetrically arranged spheres hanging from a low wooden ceiling and descending along the strips. And this is where the transparent communication with the observer ends. Despite the readability of the scene, the meaning of the painting acts as an exponential enigma. The introduction of the ancient sculpture into painting, in a way that anticipates the Postmodernist principle of "citation" in Tabaković, as well as in de Chirico, has a symbolic meaning. The ambiguous impression stems from the paradoxical, illogical set of this and other elements of the scene, implying that the real action actually takes place outside the frame of the painting. Judging by the position of the shadows, two male figures are having a conversation "behind the scene", while the third one is staying aside. Apollo's bust confirms that the theme of this *sacra conversazzione* is art, i.e. *Beauty* as a philosophical concept, an aesthetic and ontological category. Consequently, the participants of this mysterious meeting are representatives of the Apollonian principle, that is artists and, more precisely, Tabaković himself and persons from his closest artistic circle. The only member of the group of *The Six*, who understood Tabaković's artistic concept after 1954, and with whom Tabaković was able to lead a constructive dialogue on the issue of artistic beauty was the equally meditative Nedeljko Gvozdenović. However, regardless of the differences in the artistic conceptions of the three hidden participants of this scene, the blue (metaphysics), white (idealism) and yellow (intuition) spheres simultaneously indicate that each of them came to self-knowledge and fulfilment on his own path of art[6].

De Chirico's *Portrait of Guillaume Apollinaire* (Ill. 8) has an almost identical iconographic and semantic matrix. However, neither the marble bust in the foreground, nor the shadow-silhouette of the figure looming behind the pillar in the background refer to the French poet, and the only connection with Apollinaire lies in the fact that he later named the painting, which did not imply any subsequent changes in it. Instead of a classic portrait, De Chirico painted an abstract concept, an idea of a poet. The usual depiction of Apollo as a representative of the rational type of artist has been significantly modified here. Familiar with the ancient belief that blind poets, like Homer, are endowed with a special kind of "inner sight", De Chirico depicts a poet who is both a visionary and a prophet. Therefore, Apollo's eyes in this picture are hidden behind dark glasses, and the hairstyle has been changed. Unlike the bust, which sublimes and recapitulates the overall Apollonian tradition, the silhouette in the background refers to a specific person, an individualised representative of the Apollonian principle. It is Dante Alighieri, whose shadow-silhouette is modelled after the poet's death mask, and that is why its profile seems so demonic, frightening and ominous. Although seemingly iso-

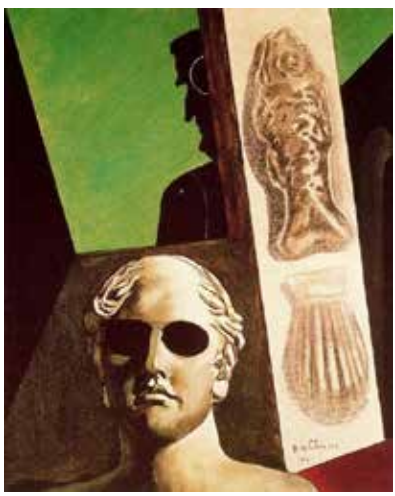
[6] For more details on the symbolism of spheres and colors in Jung's theory, see: Jung 1987: 247-249; Trebješanin 2008: 71-72, 236, 238, 315, 477.

lated, the two figures interact. The subject of their communication is the creative spirit, which they have in common. *Portrait of Guillaume Apollinaire*, as well as the painting *The Song of Love* (1914), represent an ode to the creative spirit. The fish and the shell – symbols of sexual dichotomy, male and female principles – confirm that the work of art is created only in cooperation between the Apollonian and Dionysian impulses. With these paintings, De Chirico declares that art is what gives meaning to life (Bohn 2013: 67-74).

The paintings *Shadow* (1958) and *Light and Shadow* (1962) are just some of the examples of Tabaković's work on the border of the latent presence of the object-sign, i.e. a symbolic surrogate of human presence, which can also be understood as unconventional self-portraits-silhouettes-shadows (Merenik 2004: 54). On the left side, the first painting (Ill. 9) shows the shadow of a man's head in profile, broken at an angle at the junction of two wall surfaces and turned to the right, while above it, two strings descend from the ceiling with fishing props hung on them. One is a standard hook used to fish in water depths, and the other is a device intended for random fishing on the river bottom and mud. The first method involves concentration and patience; the second requires hazard and speed. They symbolise the conscious, rational and the unconscious, instinctive side of the artist's being. With this symbolic depiction, Tabaković explains the moment of personal drama: the coming to awareness of his own Shadow. Basically, *Light and Shadow* (Ill. 10) is composed in a similar way, but the treatment of the forms is mostly based on the contrast of black and white, while the mise-en-scène got the look of a "slanted" view into the inside of the box. The shadow of the head in profile on the left side of the picture is refracted at an angle and turned to right, but its back, occipital half is white, while the front, with hinted facial features, is black. An egg-shaped form in the centre of the composition was treated in the same way, while the white ellipse on the right contains an inkling of black. The main plastic happening is decentralised in the upper right corner of the painting, where a dashed vertical line like axis mundi penetrates through the centre of the ellipsoidal form-opening and connects circular entities of different colours in the space inside and outside the box. Conceived as a kind of metatemporal totality with continuous spatial plans, the scene in the painting is a metaphorical depiction of the artist's microcosm and his speculations about the cognitive processes of the visible, but also the invisible world of phenomena. What Tabaković wants to convey with this painting is that existence without identity, as well as the isolation of one's consciousness, are inherent to the anonymity of the individual in the modern world, and that the only human stronghold are his personal instruments, models and simulacrum.

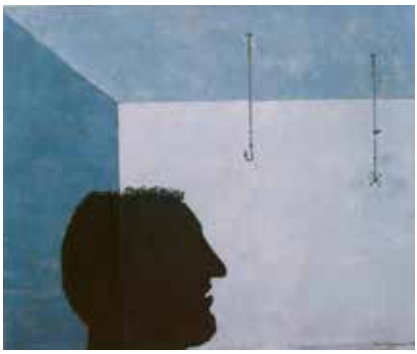
Paintings *Shadow* and *Shadow and Sound* demonstrate Tabaković's breakthrough in the field of the associative abstraction. The achromatic *Shadow* (Ill. 11) with its valeur articulation of surfaces and spaces is associated to a black-and-white landscape, which seems to be symmetrically extended in reflection on the surface of water (Protić 1980: 28). However, that lower, "mirror image" lacks a black circle – Sol Niger, a symbol of the chthonian depths of the unconscious, inhabited by destructive instincts, but also by creative, spiritual forces that are still in their infancy (Trebješanin 2008: 383-384). Knowing that the key to understanding these "mysteri-

7. Ivan Tabaković. *Wandering Shadows*, 1968, Museum of the City of Belgrade, Belgrade

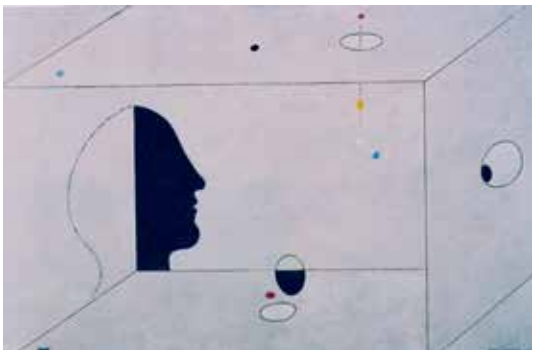


8. Giorgio de Chirico. *Portrait of Guillaume Apollinaire*, 1914
(Published in: Bohn 2013: 68)

ous values" of the subconscious lies in consciousness (Jung 1987: 257), Tabaković gives a slight advantage to the rational component, although he treats both conscious and subconscious as fundamental factors of the creative process. Almost achromatic, the painting *Shadow and Sound* (Ill. 12) appears much more dynamic. Irregular, reduced black forms in the lower part evoke the shape of a water wave, one of the archetypal symbols of energy (Trebješanin 2008: 50, 277-279, 281). The modified representation of Newton's pendulum in the upper part of the painting confirms that this is all about human energy. The human being is the pendulum of life, the bearer of its measure. This "actual" psychic energy, manifested through the dynamics and the intensity of mental, spiritual and emotional processes and impulses (Trebješanin

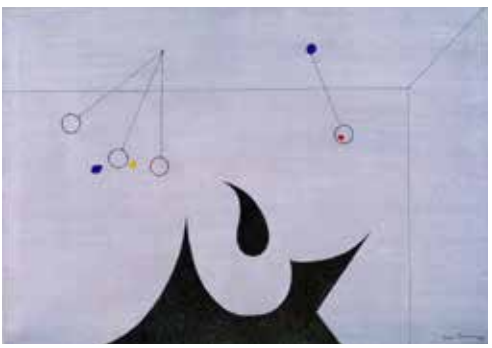


9. Ivan Tabaković. *Shadow*, 1958 (a), Museum of Contemporary Art, Belgrade



10. Ivan Tabaković. *Light and Shadow,* 1962, Museum of Contemporary Art, Belgrade

11. Ivan Tabaković. *Shadow*, 1958 (b), Museum of Contemporary Art, Belgrade



12. Ivan Tabaković. *Shadow and Sound*, 1961, Museum of Contemporary Art, Belgrade

2008: 325-327), indicates Tabaković's life and artistic *credo*: "There is no inaction". The artist's inner life is open before us, but his face is not shown. His position is that of an observer looking from within. In this painting, two points of view, the artist's and the observer's, overlap for a moment.

Read in the light of Jung's theory of symbols and observed "in dialogue" with De Chirico's works, Tabaković's paintings of shadows represent a metaphor for a personal enigma and a link between two conceptually close, but chronologically divergent and independent artistic discourses. Here we have a creative endeavour resulting from a re-examination of Tabaković's own artistic position and his authentic modernist experiment, whose ultimate goal was the cognition of Self, as well as the transformation of humanity. Guided by the constant need for new revelations in the world of art, Ivan Tabaković never lost the feeling, the challenge, the responsibility of his own artistic engagement, whose meaning he sought and found in penetrating the unknown areas of his own existence and affirming universal spiritual values.

Bibliography

Bohn (2013): Bohn, Willard. Giorgio de Chirico, Apollinaire and Metaphysical Portraiture. – Metaphysical Art, 2013, No. 11-13, 67-74.

Crockett (1999): Crockett, Dennis. German Post-Expressionism: The Art of the Great Disorder 1918-1924. Philadelphia.

Denegri (1993): Denegri, Ješa. Pedesete: teme srpske umetnosti (1950–1960). Novi Sad.

Deretić (2014): Deretić, Irina. Платонова филозофска митологија. Студија о Платоновим митовима [Platonova filozofska mitologija. Studija o Platonovim mitovima]. Beograd.

De Sanna (2004): De Sanna, Jole. Mathematical Ariadne: The Labyrinth. – Metafisica, 2004, No. 3-4, 256-260.

Dottori (2006): Dottori, Riccardo. The Metaphysical Parable in Giorgio de Chirico's Painting. – Metafisica, 2006, No. 5-6, 203-220.

Dottori (2006): Dottori, Dream, Presage and the Disquieting in de Chirico's Metaphysical Art. – Metaphysical Art, 2016, No. 14-16, 301-326.

Jung (1987): Jung, Carl Gustav et Joseph L. Henderson, Marieu Louiseu von Franz, Aniela Jaffé, Jolande Jacobi. Čovjek i njegovi simboli. Zagreb.

Merenik (2004): Merenik, Lidija. Иван Табаковић 1898–1977 [Ivan Tabaković 1898–1977]. Novi Sad.

Protić (1977): Protić, Miodrag. Ivan Tabaković: nacrt, građa, teze. Beograd.

Protić (1980): Protić, Slikarstvo šeste decenije u Srbiji. In: Jugoslovensko slikarstvo šeste decenije (ed. Miodrag Protić). Beograd, 17-52.

Quasimodo (2008): Quasimodo, Salvatore. Giorgio de Chirico. – Metafisica, 2008, No. 7-8, 699-706.

Sequeri (2006): Sequeri, Pierangelo. De Chirico: Mind and Hand. – Metafisica, 2006, No. 5-6, 179-182.

Strinati (2010): Strinati, Claudio. Metaphysical Art. The Revelation of the All. – Metaphysical Art, 2010, No. 9-10, 18-27.

Šmid (1993): Šmid, Viland. Седам градова Ђорђа де Кирика [Sedam gradova Đorđa de Kirika]. – Likovne sveske, 1993, No. 15, 90-94.

Trebješanin (2008): Trebješanin, Žarko. Rečnik Jungovih pojmova i simbola. Beograd.

КАРТИНИТЕ СЪС СЕНКИ КАТО МЕТАФОРА НА ЛИЧНОСТНАТА ЕНИГМА НА ИВАН ТАБАКОВИЧ

Весна Круляц
Факултет по приложни изкуства,
Университет по изкуства в Белград

Резюме: Картините на сръбския художник Иван Табакович (1898–1977), създадени след 1954 г., бележат поврат в работата му. Оттогава творческото му въображение започва да се вдъхновява все повече от идеите, процесите и явленията, които са невеществени и се възприемат сетивно. Изследването на ново равнище на метафизичната действителност и измеренията на духовното възприятие обуславят промяна в начина на визуалното му мислене и на методологията на изразяване. Това представлява автономна художествена концепция за рационалната и метафизичната същност, което е уникален феномен в югославския и сръбския художествен живот през втората половина на XX век. Акцент в статията е поставен върху поредица от картини, в които сенките са преобладаващ мотив и новаторски тематично-жанров, формално-лингвистичен и семантичен аспект. Те съществуват като предметно-знаков, т.е. символен заместител на човешкото присъствие. В повечето творби (*Сенки* 1954; *Светлини и сенки* 1954; *Бродещи сенки* 1968; *Сянка* 1958) дискурсът е образен и само няколко от тях спадат към асоциативните абстракции (*Сянка* 1958; *Сянка и звук* 1961).
Чрез символното структуриране на иконографската парадигма, Табакович създава повествователна енигма, в рамките на която развива общочовешките въпроси за физическото и духовното съществуване на човека. Целият цикъл възвисява не само личната философия, художествената позиция и етичния кодекс на Табакович, но и цялостния самоаналитичен светоглед, активно демонстриран от художника. Тъй като единствено в метафизичните творби на Джорджо де Кирико се срещат концептуални и иконографски аналогии с тези картини на Табакович, парадигматичните примери се тълкуват въз основа на сравнителен анализ на творбите на двамата художници, а семантичната им интерпретация се основава на юнгианската аналитична психология и теория за символите.

Ключови думи: Иван Табакович, модернистка живопис, мотивът на сенките, повествователна енигма, Сърбия, XX век

MARRIED COUPLES IN CREATIVE SYMBIOSIS (DESIGN AND ARCHITECTURE OF THE 20TH AND 21ST CC.)

Sasha Lozanova[1]
Independent researcher

Stela Tasheva[2]
University of Forestry, Sofia

Abstract: Comparative perspectives on the creative symbiosis of married couples (prominent artists) could highlight features that are not (usually) tracked in the studies of the art community. Understanding on such issues are also relevant today, due to the increased interest in *gender* studies in humanities. The works of renowned tandems in the history of modern design and architecture are followed in the study.
The paper is only an initial "drilling" in the complicated area. The expected results are in the field of the history of architecture and design.

Keywords: married couples of designers, creative tandems, achievements in architecture and design, the role of women, contemporary architecture and design

Introduction

It is traditionally considered that the creative act is a quite independent, individually experienced process, regardless of the type of art in question. However, this is true for the conceptual stage (the initial design), part of the creative process, as the final implementation of a product in architecture, performing, decorative and plastic arts is often connected with the cooperation (partial or full) of a larger group of people. This fact is clearly noticeable in the history of design and architecture of the 20th and 21st centuries, which is the period under consideration in this paper. A practice of co-authorship and teamwork (of sever-

[1] *Sasha Simeonova Lozanova is an art critic, historian, and ethnologist. She graduated with a degree in History of Art from the Department of History of the Lomonosov Moscow State University. From 1975 to 1988 she worked at the Institute of Art Studies, Bulgarian Academy of Sciences, where she completed her PhD (1982). From 1989 to 2004 she worked for the Institute of Folklore at the same Academy. She teaches History of Art and Design at the University of Forestry in Sofia, where she holds a professorship since 1996. In 2015 she won the prestigious ScD Diploma from the New Bulgarian University for her book Art in Design.*

E-mail: sashel@abv.bg

[2] *Stela Tasheva graduated in architecture from the University of Architecture, Civil Engineering and Geodesy in Sofia (2001) and defended her PhD thesis on Semiotics of Architectural Graphics at the Institute of Arts Studies, Bulgarian Academy of Sciences (2012), where one year later took the position of an Assistant Professor, and in 2015, of Associate Professor. Since 2012 she has been teaching Theory of Composition at the University of Forestry, Sofia. Tasheva is a member of DOCOMOMO, Bulgarian Chamber and the Bulgarian Union of Architects.*

E-mail: stelabt@gmail.com

al designers and/or architects, and between them and representatives of different disciplines, like engineers, artists, sculptors, draftsmen, etc.) was common in the mentioned fields. In parallel, the influence of the requirements set by the investor, as well as by the needs of the consumers of the final product was significant. Still, such professional teams were seldom assembled in a permanent way – they were usually created to serve and to develop a project and often were altered (or disintegrated) after the creation.

Still, there was another type of joint creativity in the chosen period, that of partner couples, who had worked in these artistic fields. We must state now that for us the "feminine" and "masculine" sensibilities in architecture, art and design are not fully and explicitly definable terms. The same goes with the term *gender*, which is applied in quite many social and humanitarian disciplines and in varying aspects. Thus, the focus of this study is on the performances of men and women in artistic couples, mainly taking into account the data on their social roles and statuses. (Often the latter predetermine their opportunities for professional education and realization). And at the same time, the research on the inner world, the personal views and joint experiences and efforts in the tandems requires a different scientific perspective and methodology from the one we have chosen.

Considering the compact genre of the research paper, just eight famous creative tandems are followed in the text, all of them well known for the great contributions to the development of contemporary art. These cases of cooperation were also selected as couples, who had lived and worked together for decades. Yet, the pick was not meant to underestimate the significance of other popular long-term partnerships, which have been explored likewise in the preparation of the text. In other words, the topic is much broader and can subsequently be explored on a larger scale, in different regional, temporal, and cultural contexts.

Materials and Methods

The fact of official, administrative registration of the marriage of the studied couples was not so important for the aim of this study, as were their continuous, long-term cohabitation, and the forms of symbiosis of their creative interests, activities, and results. An additional criterion for the selection was that both participants in the partner tandems should have received international recognition in the fields of design, art, and architecture. The duos currently under discussion were formed in different cultural "climates". They belonged to separate (still chronologically traced in the paper) generations, in the period under consideration. The selected teams included designers and architects born in the United Kingdom, Germany, Russia, the USA, France, Lithuania, Italy, and Bulgaria. Their production could still be found today in a very wide international range and in museums, galleries, in public and commercial spaces. Basic biographical data on the eight tandems is summarised in Table 1.

Names. Date and place of birth. Date and place of death	Academia	Public life of a couple	Profiles of work
Charles Rennie Mackintosh, b. 7 Jun. 1868, Townhead, Glasgow, UK; d. 10 Dec. 1928, London, UK	Glasgow School of Art	Married in 1900	Residential and public buildings, Interiors, furniture design
Margaret Macdonald Mackintosh, b. 5 Oct. 1864, Tipton, UK; d. 7 Jan. 1933 Chelsea, UK	Glasgow School of Art		Graphic design, gesso panels and metalwork
Robert Delaunay, b. 12 Apr. 1885, Paris, France; d. 25 Dec. 1941, Montpellier, France	Apprenticed in a studio for theatre sets in Belleville	Married in 1910	Painting, graphic design
Sonia Dealunay (Сара Ильинична Штерн), b. 14 Nov. 1885, Hradyzk, Poltava Governorate, Russian Empire; d. 5 Dec. 1979, Paris, France	Academy of Fine Arts in Karlsruhe. Académie de La Palette in Montparnasse		Painting, textile, costumes, graphic design
Josef Albers, b. 19 Mar. 1888, Bottrop, Westphalia, Germany; d. 25 Mar. 1976, New Haven, Connecticut, USA	Munich Academy, Germany	Married in 1925. Josef and Anni Albers' Foundation was established in 1971	Painting, color theory, furniture design, teaches at Bauhaus (Weimar, Dessau, Germany) and Yale, USA
Anni Albers, b. Annelise Elsa Frieda Fleischmann, 12 Jun. 1899, Berlin, German Empire; d. 9 May 1994, Orange, Connecticut, USA	Bauhaus (Weimar), etc.		Designer, textiles and jewellery, research on textile

Aleksander Mikhailovich Rodchenko. (Алекса́ндр Миха́йлович Ро́дченко), b. 23 Nov. (5 Dec.) 1891, St. Petersburg, Russian Empire, d. 3 Dec. 1956, Moscow, USSR	Kazan Art School; Moscow State Stroganov Academy of Design and Applied Arts	Together since 1914. Moved to Moscow in 1916	Interior design, painting, graphic design, photography, taught at VKhUTEMAS/ VKhUTEIN
Varvara Fyodorovna Stepanova. (Варва́ра Фёдоровна Степа́нова), b. 9/21 Nov. 1894, Kaunas, Russian Empire; d. 20 May 1958, Moscow, USSR	Kazan Art School; Moscow State Stroganov Academy of Design and Applied Arts		Painting, graphic design, textiles, scenography and costumes, taught at VKhUTEMAS/ VKhUTEIN
Charles Ormond Eames Jr, b. 17 Jun. 1907, St. Louis, Missouri, USA; d. 21 Aug. 1978, St. Louis, Missouri, USA	Courses at Washington University in St. Louis. Cranbrook Academy of Art in Michigan	Married in 1941. Worked in the same studio	Residential buildings and interiors, furniture design
Ray-Bernice Alexandra Kaiser Eames, b. 15 Dec. 1912, Sacramento, California, USA; d. 21 Aug. 1988, Los Angeles, California, USA	Cranbrook Academy of Art in Bloomfield Hills, Michigan		
Peter Smithson, b. 18 Dec. 1923, Stockton-on-Tees, UK; d. 3 Mar. 2003, London, UK	King's College, University of Durham, UK	Married in 1949. Worked in the same studio	Architectural design, architectural research
Alison Smithson, b. 22 Jun. 1928, Sheffield, West Riding of Yorkshire; d. 16 Jul. 1993, London, UK	King's College, University of Durham, UK		

Christo Vladimirov Javacheff (Христо Явашев), b. 13 Jun. 1935, Gabrovo, Kingdom of Bulgaria; d. 31 May 2020, New York, USA	National Academy of Art, Sofia, Bulgaria. Vienna Academy of Fine Arts, Austria	Married in 1962. Worked in the same studio. (Christo Vladimirov Javacheff)	Painting, land art, environmental art
Jeanne-Claude Denat de Guillebon, b. 13 Jun. 1935, Casablanca, Morocco; d. 18 Nov. 2009. New York, USA	Self-taught		
Tobia Scarpa, b. 1 Jan. 1937, Venice, Italy	Università Iuav di Venezia, Italy	Married in the late 1950s. Worked in the same studio	Architectural and furniture design
Afra Bianchin Scarpa, b. 28 Mar. 1937 Montebelluna, Italy; d. 7 Feb. 2011, Trevignano (Treviso), Italy	Università Iuav di Venezia, Italy		

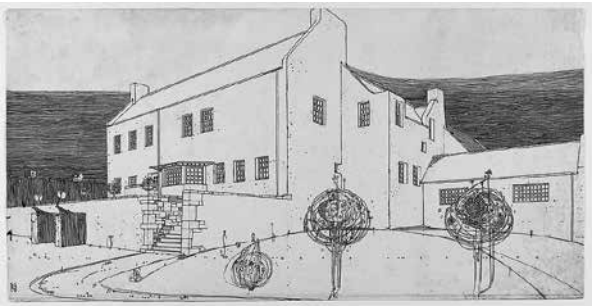
Table 1. Biographical data

Results and Discussion

The logically possible scenarios of the work of these couples in terms of their autonomy as creators were the following cases:

1. Different individual specialisation, working autonomously.
2. Same individual specialisation, working autonomously.
3. Different individual specialisation, working together.
4. Same individual specialisation, working together.

Following the summarised biographical data (Table 1), the first case of artists "*with different individual specialisations, working autonomously*", can include the tandem of Charles Rennie and Margaret Mackintosh (Farthing 2011: 347, Fiell 2005: 287). There, he was engaged in architectural, interior and furniture designs, while his wife Margaret Mackintosh was known for her graphic illustrations and the execution of decorative panels (Ill, 1, 2). In general, their stylistic orientation was similar, and connected to Art Nouveau. The architecture of Charles Rennie Mackintosh, however, had a raw, "northern" radiance, using stunning, large volumes and proportions. But the graphic presentation of his projects had some common features with the decorative works of Margaret Mackintosh, which in turn emanated softness, lightness, and ethereality.



1. *Windy Hill*, a drawing of a house near Glasgow designed by Charles Rennie Mackintosh, 1900

2. *White Rose and Red Rose*, a gesso panel by Margaret Mac-Donald Mackintosh, 1902

Robert and Sonia Dealunay could also be representatives of the first case of scenarios: they had *different individual specialisations* and were *working autonomously.* Robert Delaunay was exploring scenography for about a year in Ronsin's studio in Paris (1902), and Sonia Delaunay studied at academies in Karlsruhe and Paris (Baron, Damase, 1995). Both are known for their paintings, executed in the spirit of abstract art, cubism, futurism and others. (Ill. 3, 4). Robert Delaunay had an interest in surrealism and the printed media. In turn, Sonia Delaunay worked in fashion and textile design, book illustration, and continued to invent in these fields even after the death of her husband (in 1941).

3. Robert Delaunay. *Champs de Mars: La Tour rouge*, 1911

4. Sonia Delaunay. The last section of *La prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France*, 1913

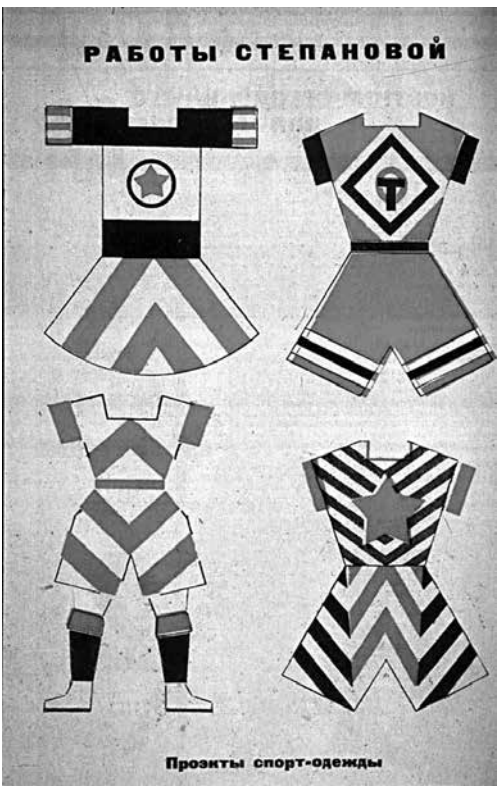
The distribution of creative activities in the tandem of Joseph and Annie Albers (Fiell 2005: 28-29) was also autonomous. Of course, the synergy, the interaction and mutual development in the duos were other life-strategy tools. The relationship between Joseph Albers and Annie Albers was described on the foundation's website as: "*The Alberses were in some ways like a two-person religious sect, focusing above all on their work and happy to pursue it. They had an extraordinary relationship, and, while never collaborating on art work other than their highly inventive Christmas cards and Easter eggs, fostered one another's creativity and shared their profound conviction that art was central to human existence and that morality and creativity were aligned*" (The Josef & Anni Albers Foundation, 2021). Thus, the fact that they had worked independently did not change the shared common life and creative philosophy. And approaching the stylistic appearance of the products of the tandem in general, one could notice the similarities: geometry, abstractionism in the spirit of Konstantin Malevich and Bauhaus, minimalism, elements of op-art and so on. At the same time, there were differences: the visual language of Joseph Albers was more drained, rational and making use of a quite laconic palette within the image composition, while there was a greater variety of colours, decorative accents and connections with traditional weaving in the items designed by Annie Albers.

To some extent, the different education of the authors and their later work specialisation in the couples, teamed in the beginning of the twentieth century can be explained by the limited opportunities for women in terms of studying, academic research and possible professional realisations. Even in such an avant-

garde architectural school as the famous Bauhaus: "*Female students, for instance, were encouraged to pursue weaving rather than male-dominated mediums like painting, carving, and architecture. Bauhaus founder Walter Gropius encouraged this distinction through his vocal belief that men thought in three dimensions, while women could only handle two*" – says Alexxa Gotthardt (Gotthardt 2017). But it is also possible to find some reasons for the different professional training and orientation of the members of the mentioned teams in the personal abilities, desires, and preferences of each author, regardless of their gender.

The case of the tandem of Alexander Rodchenko and Varvara Stepanova was quite interesting in this regard. Both designers graduated from the Kazan Art School and later studied at Moscow State Stroganov Academy of Design and Applied Arts. Activities like book illustration, posters, graphic design, photography, and even teaching at VKhUTEMAS were performed by them both. There was also evidence of their co-work in some cases after 1925 (Fiell 2005: 668). But other items created within the duo were only consequences of their individual interests. Aleksander Rodchenko developed solutions for interior design, and small architectural forms; he worked in advertising and even shot and was shot in film productions. Varvara Stepanova, in her turn, had projects of scenography, theatrical costumes, textile patterns and products (Farthing 2011: 404-

5. Aleksander Rodchenko. Interior of a club of workers. International decoration exhibition, Paris, 1925



6. Varvara Stepanova. Design of sport outfit

405, Catalogue 1989: 31-32, Lavrentiev 2003: 258-280). Their stylistic (artistic, aesthetic and ideological) affiliation to constructivism was known, and determined the similarity in many of their works (Ill. 5, 6). Still, they belonged rather to the second case of begetters: with the *same individual specialisation but working autonomously*.

And even though with different professional education, some of the selected couples were co-authors in everything or almost everything they invented. Such was the case with the team of Charles and Ray Eames (Farthing 2011: 396, Fiell 2005: 225, 233), which could be conditionally referred to the third autonomy cases, those who had *different individual specialisations*, but were *working together*. Thus, Charles Eames took courses at the University of St. Louis, Washington, and continued his studies at the Cranbrook Academy of Art in Michigan. Ray first studied painting in New York, but then moved to the Academy in Michigan, and then joining her future husband went to California. The duo's production, in terms of appearance, and level of comfort most often bore the features of Modernism. Currently, they are better known for their office furniture (Ill. 7, 8), which, however, goes beyond the overall production of their symbiosis. The high popularity of their interior products was in accordance with the richness of materials, of the applied technologies, of the good ergonomic qualities, the harmonious colour schemes, the texture, shapes and silhouettes. The designs had a business (formal) outlook, but also soft, rounded pattern, in the spirit of organic design.

7. Charles and Ray Eames Lounge Chair and Ottoman, 1956

8. Charles and Ray Eames Bucket Chair, 1951. Collection Museum Boijmans Van Beuningen, inv. no. V 1051 (KN & V). Manufactured by Herman Miller Furniture Company

10. Robin Hood Gardens housing complex. Poplar, East London, completed 1972. Peter and Alison Smithson

9. The Economist Building. London, 1959–1964, Peter and Alison Smithson

The architects Peter and Alison Smithson (Avery 2003: 28, 94, Serginov 2015: 194-199) studied in the same architectural school and then worked together in their studio. They could be referred to the fourth case: with *the same individual specialization, working together.* The Smithsons traced some of the leading trends in post-war European architecture, while also developing their own style. The residential and public buildings (Ill. 9, 10), designed by them, bear the signs of both Modernism and brutalism. And the (additional) urban specialisation of Peter Smithson (as well as the literary works of Allison) could be attributed to their spheres of individual professional interests.

The autonomy of the works created by Christo Vladimirov Javacheff and his wife Jeanne-Claude Denat de Guillebon (Baal-Teshuva 2005) could correspond to the third case mentioned here, as they were authors with *different individual specialisations, working together*. The production of the couple (led by Christo Javacheff) was known for the dazzling creativity of the design, the impressive scale and quality of the technological execution, as well as for the large capacity of their plastic concepts. Their spectacular fits into the space of cities or into the panoramas of natural

environment were undeniable. Hundreds of thousands of visitors were attracted to the art sites, though short-lived, but with impactive presence. The projects of the tandem can be defined as a bright and unique, individualised synthesis of major trends in the material culture (architecture, design, art) of the turn of the twenty-first century. This fact predetermined both the symbolic character of their works and the different definitions, given by art critics, journalists, and other authors such as "land art", "Earth art", "packaging", "environmental art", "performance", etc.

The last-mentioned couple are Afra and Tobia Scarpa (Fiell 2005: 634), widely known for their versatile inventions and significant contribution to contemporary Italian (and not only) design and architecture. They could be referred the fourth autonomy case of those with the *same individual specialisation, working together*. The duo was characterised by a wide range of professional areas and activities: construction and equipment of buildings and architectural complexes, reconstruction and restoration of historic edifices, design of office furniture, interiors of shops, houses, prototypes of utensils and household goods, (and Tobia Scarpa even taught classes). The work of the team had an innovative character, imbued with a spirit of discovery and courage, known for the introduction of new materials and technologies, or the exploration of new approaches and functions within the existing ones. They applied cable structures (usually used in bridges) in architectural construction, designed advanced lighting devices, experimented with equipment components etc. (Yushkevich 2017). Their contribution to the evolution of Modernism (enrichment of the stylistic and expressive features), was no less significant. The items created by the Scarpas demonstrated an enviable professional culture, merging accents and trends of history and modernity together. They enjoyed high international recognition for their sense of artistry, associative imagery, and special human "warmth".

Conclusion

The following factors (or a complex of factors) that are closely related to the characters, the professional approaches, and the established international reputation of the selected authors are to be noted here. The historical periods, the countries and the cities mentioned in the paper are an important precondition for the individual artistic achievements of the traced tandems. The opportunities for personal and career growth in the cultural centres of Europe (and in the United States after the Second World War) were incomparable with the conditions and contexts they would have been surrounded with in the so-cold "peripheral" countries and regions. The major European and American cities provided high levels of professional training, understanding of creativity, and popularity. This explains the ambition of the creators (men and women) to leave their own native places, seeking success and proper settings. This also means that all the artists (no matter their gender) had conscious desires for self-growth and personal development, and so they searched for full-fledged cultural and artistic communities. Not coincidentally, some artisans did not complete their professional education where they originally started. Their own ideas of who would train them, how and where, stimulated

their critical thinking and meant enough to invoke a change. At the same time, many of the followed designers (both men and women) lacked motivation towards formal administrative recognition. In short, they believed in their own talents, and actively and consistently sought ways and means to nurture them even taking risks and sensing deprivation. Of course, these similar values and forms of behaviour of the participants of the duos that we followed may be determined by their individual qualities and / or could be stimulated in their long tandem interaction.

An interesting fact is that the traced persons (both men and women) were able to express themselves in not one, but in two and even more (related or not) artistic fields. Their activities were diverse and included (simultaneously or gradually) design, architecture, art, painting, graphics, teaching, research and more. The wide limits of their works were, to some extent, indicators of their individual gifts. Their high creative potential and determination are other factors for their professional destiny, great popularity and fame. And when two spouses had the mentioned nature and abilities, and then managed to unite their life paths and destinies, these were the results. Following their biographies, we see that in such a symbiosis, the women artists were supported and stimulated by their partners and openly took their rightful places in the public hierarchy of values. (The history of art in the chosen period testified that most often it was difficult and quite rare for women to receive such public recognition for solo performances, regardless of their initial talents.)

There was greater autonomy of activities (i.e., there was a clear division of labour and fields of interests between spouses) inside couples that started working before the Second World War. This may be related to the shift in the roles of women and men in society and in family life afterwards. But it is also a consequence of the changes in the forms of practice in the field of design, art and architecture: the mass production, the narrowing of the professional profiles, the introduction of new technologies and more. With the accumulation of time distance and changes in research paradigms in general, the study of the tandems mentioned here, as well as of similar cases from the twentieth century is yet to come.

Bibliography

Avery (2003): Avery, Derek. Modern Architecure. London, Chaucer.

Baal-Teshuva (2005): Baal-Teshuva, Jacob. Christo and Jeanne-Claude. Cologne.

Baron, Damase (1995): Baron, Stanley. Damase, Jacques. Sonia Delaunay: The Life of an Artist. London.

Catalogue (1989): Catalogue, Soviet Architecture 1917–1987, Amsterdam.

Farthing (2011): Farthing, Stephen. Art. The Whole Story. London.

Fiell (2005): Fiell, Charlotte & Peter. Design of the 20th century. Taschen. Cologne.

Lavrentiev (2003): Lavrentiev, Aleksandr. Техническая символика и авангард, Символизм в авангарде [Tehnicheskaya simvolika i avangard, Simvolizm v avangarde]. Moscow.

Serginov (2015): Serginov, Boris. Дизайн: диалог и монолог. Факти, методи, прогнози [Dizayn: dialog i monolog. Fakti, metodi, prognozi]. Sofia.

Online sources

Eames Office (2021): Eames Office Available at: https://www.eamesoffice.com/eames-office/charles-and-ray/ [Accessed 14 March 2021]

Gotthardt (2017): Gotthardt, Alexxa. The Women of the Bauhaus School, Artsy. Available at: https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-women-bauhaus-school [Accessed 14 March 2021]

Guggenheim (2021): Guggenheim Collection online, Robert Delaunay. Available at: https://www.guggenheim.org/artwork/artist/robert-delaunay. [Accessed 14 March 2021]

Jewish Women's Archive (2021): Jewish Women's Archive, The Encyclopaedia of Jewish Women, Sonia Delaunay. Available at: https://jwa.org/encyclopedia/article/delaunay-sonia [Accessed 14 March 2021]

The Josef & Anni Albers Foundation (2021): The Josef & Anni Albers Foundation, Biographies. Available at: https://albersfoundation.org/artists/biographies/ [Accessed 14 March 2021]

Yushkevich (2017): Yushkevich, Marina. Портрет: архитектор Тобиа Скарпа [Portret: arhitektor Tobia Skarpa] AD, Admagazine.ru. Available at: https://www.admagazine.ru/architecture/portret-arhitektor-tobia-skarpa [Accessed 14 March 2021]

СЕМЕЙНИ ДВОЙКИ В ТВОРЧЕСКА СИМБИОЗА (ДИЗАЙН И АРХИТЕКТУРА НА XX И XXI ВЕК)

Саша Лозанова
независим изследовател

Стела Ташева
Лесотехнически университет, София

Резюме: Темата на настоящите изкуствоведски четения провокира интереса ни към специфичен аспект, открояващ характера на художествените изяви на семейни двойки. Считаме, че съпоставителният ракурс към подобен тип творческа симбиоза ще открои черти, които (обичайно) са извън изследователското полезрение на изкуствоведската общност. Днес, вглеждането в подобна проблематика е актуално и поради повишения интерес към изследванията на пола („джендър“) в хуманитаристиката.
В тази връзка в статията е разгледана работата на изявени авторски тандеми в историята на съвременните дизайн и архитектура. Творчеството им е знаково и оказва силно влияние върху съвременниците им. То добива популярност и е широко отразено в медиите, като активно въздейства и върху следващите професионални поколения.
Вниманието е насочено към личностните качества, професионално-творческата реализация и жизнените стратегии, довели подобни тандеми до успех и популярност. В изследването търсим отговори на следните въпроси:

- Има ли общи белези в творческия процес и продукцията на двойките? И в този смисъл, има ли и други фактори освен създаденото от тях, което обуславя тяхното световно признание?
- Какво е мястото и ролята на жената в такива двойки, т.е. какъв е приносът ѝ към качеството и популяризирането на създаваните образци?
- Съществуват ли принципиални отлики между резултатите от подобна симбиоза и продукцията на авторите, изявяващи се самостоятелно?

Статията е само начален „сондаж“ в тази сложна и комплексна проблематика. Очакваните резултати са в областта на историята на архитектурата и дизайна.

Ключови думи: съпружески двойки дизайнери, творчески тандеми, постижения в архитектурата и дизайна, ролята на жената, съвременна архитектура и дизайн

KORDOŠ'S FLY

Marta Herucová[1]
Institute of Art History of Art Research Centre, Slovak Academy of Sciences, Bratislava

Abstract: The study is focused on the iconography of a fly in art throughout history, especially flies connected with a particular author. Highlighted is the Kordoš's fly as a new iconographic example, exhibited in 2000. Vladimír Kordoš is a well-known contemporary artist, born and living in Slovakia, son of a Bulgarian prima ballerina.

Keywords: Vladimír Kordoš, fly in art, iconography, symbols, contemporary art

Understanding the iconographic meaning of Kordoš's fly presupposes knowledge of the occurrences of fly in visual art. Flies in art can be observed from ancient times. Those on Mesopotamian stone cylinder seals next to the herd of gazelles and over the shoulder of the god of death are considered to be the earliest (Greenberg, Kunich 2002: 6). The dual naturalistic and symbolic view became typical. In antiquity, the depictions of a fly were found mostly on coins, engraved gems, and fibulae (Chobot 2010: 240-241), but Pliny the Elder recalls that painter Apelles painted the fly so skilfully that everyone tried to drive it away. So was created a fly as a *tour de force* (demonstration of strength) of the artist's ability in the sense of *trompe l'œil* (deception of the eye) (Busch 2011: 109). Flies in illuminated manuscripts were a component of the fauna and in the Christian sense indicated evil, guilt, temptation, impurity, the threat of sin and death (Studničková 2015: 39, 49). They were depicted with variable quality. In Renaissance, with development of woodcuts, roughly depicted flies completed the emblems as well as scientific treatises (Chobot 2010: 244, 248-249). In the eyes of humanists, driving away flies has become an expression of futile effort (Studničková 2015: 49). In the story of Giotto, the lifelike fly as a *tour de force* was recalled – Filarete and Vasari mentioned that Giotto secretly painted a fly in his master's painting and enjoyed when the master tried to drive it away[2]. Similar stories were told about other artists, too[3], but a fly painted as alive came to be known as

---

[1] *Marta Herucová, PhD, is an art historian, researcher at Institute of Art History of Art Research Centre, Slovak Academy of Sciences, Bratislava, and lecturer at Masaryk University, Brno. Research field: nineteenth-century art and iconography. Author of more than hundred studies, latest: Oriental Paintings in the Former Keglević's Chateau Topoľčianky (2020), Andor Dudits and the Reverberations of Pre-Raphaelite Inspirations in his Painting in Košice (2020), Ways of Art around 1800: An Inclination towards Classicism (2019), Exotic Painting and Liqueur Makers Widow in Modra (2018). Author of books: Spiš Altars of the 19th Century (2015). Award of SAS for the authors of the book Slovak Romanticism. Synoptic-Pulsating Model of Cultural Phenomenon (2020).*

E-mail: marta.herucova@savba.sk

[2] Filarete. Il tratttato di architectura II. (ca. 1460). (Eds. Finoli, Grassi 1972: 671-672; Vasari, Giorgio). Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori. (1550). (Eds. Bettarini, Barocchi 1967: 92-123).

[3] E. g. about Andrea Mantegna (Connor 2007).

Giotto's fly[4]. Fly as a pictorial euphemism was common especially in the Netherlands, Germany, and the Mediterranean: it symbolised the lurking of the evil, original sin, and death in particular – it foreshadowed Jesus' crucifixion[5]. Carlo Crivelli painted a fly on his painting of St. Catherine of Alexandria, which was disproportional to it, and entered the art history as the Crivelli's fly[6], although flies oversized to their surroundings are also found in older illuminations. Over time, the fly entered the secular portraiture[7]. It remained the symbol of the evanescence of human life, of sickness, of moral decline, or of crookedness. Painter Lucas Cranach the Elder created an illustration for a small book about Kilian's fly, which became synonymous with the unsuccessful rendering of the fly (Söll-Tauchert 2010: 165)[8]. The fly played a role of reminder of death in still lifes of vanitas. More flies were among Protestants – in Dutch floral and culinary still lifes. Ambrosius Bosschaert the Elder used to paint a fly beside the bouquets, which has its head towards the viewer. This composition is usually referred to as the Bosschaert's fly (Ill. 1). In baroque *prunkstillevens* (magnificent still lifes), the fly used to be just an attractive feature, *tour de force*. It continued to play its role in allegorical and macabre scenes. Enlightenment artists, especially illustrators, worked more with the natural character of the fly. British authors linked it to the shortness of life, usefulness, and were the first to introduce it to

1. Ambrosius Bosschaert the Elder. *Still Life of Flowers in a Vase*, between 1601–1621, oil, canvas, 36.5 x 27.5 cm, National Trust, Anglesey Abbey, Lode, Inv. No. 515452. Photo © The National Trust Images

[4] The story of "Giotto's fly" has been published many times (Cast 2016: 87; Chobot 2010: 242).

[5] Joan Rosató-attributed (*Crucifixion*, ca. 1445); Petrus Christus (*Carthusian*, 1446); Konrad von Friesach-attributed (*Annunciation*, ca. 1455–1465) Juraj Čulinović/Giorgio Schiavone (*Madonna*, ca. 1456–1461) etc.

[6] Ca. 1491–1494, tempera, panel, 38 x 19 cm, NG London, Inv. No. NG907.1 (Chobot 2010: 245).

[7] *Dead Lovers*, ca. 1470 (Strasbourg); *Sigismund, Archduke of Austria*, ca. 1480–1490 (Vienna); Self-*Portrait with Wife*, 1496 (Antwerp); *Giovanni Agostino della Torre and His Son Niccolò*, between 1513–1516 (London); *The Ill-matched Couple*, 1532 (Stockholm); *Cardinal Bandinello Sauli*, 1516 (Washington, D. C.) etc.

[8] Illustration in Georgij Sibutti Daripini. Poete et Oratoris laureati Carmē[n] in tribus horis editum de musca Chilianea. Lips[iae] 1507. Bayerische Staatsbibliothek, Munich, Sign. Res/P.o.lat. 1676 e.

2. Salvador Dalí. *Seven Flies (and a Model)*, 1954, fly, ink, aquarelle, paper, Salvador Dali Museum, St Petersburg, Florida, Inv. No. 2007.62a. Photo © Salvador Dalí. Fundació Gala-Salvador Dalí (Artists Rights Society)

the world of caricature. In the nineteenth century, the motif of the fly was kept alive mainly by citations. Thanks to Art Nouveau and Oriental influences, depictions of flies have returned to stylised forms. Artists of the twentieth and twenty-first centuries depicted fly too; the works of old masters were cited anew, and re-interpreted in their own manner, sometimes with the fly as an exclusive object of depiction (Ruth Greaves, Constantin Migliori, Mimei Thompson). German Dadaist Hannah Höch painted a dead fly like a disintegrated wooden toy, and Catalan surrealist Salvador Dalí painted a fly next to the hand of a melting pocket watch[9]; both modern expressions of memento mori. After the war, the first treatises on flies in art emerged; their authors were art historians Erwin Panofsky from Princeton University and Andor Pigler from the Szépművészeti Museum in Budapest. The pessima of the time, personal frustrations, and opinions about the coma of the classical painting entered into art. In 1954, Dalí made his artwork *Seven Flies (and a Model)*[10]. He glued a dead fly to paper and drew seven more flies indistinguishable from the real one, from Dalí's fly (Ill. 2). Dead flies were used by Damien Hirst, who glued thousands of them together to create a rough black surface – his vision of Armageddon[11]. Magnus Muhr in turn placed the dead flies on paper and with a pencil filled in a funny situation; his flies drink beer, play volleyball[12], etc. Contemporary artists play with fiction and reality.

---

[9] H. Höch: *Fly is dead*, 1922, oil, canvas, 78 x 68 cm, NG Berlin, Inv. No. 941; S. Dalí: *The Persistence of Memory,* 1931, oil, canvas, 24.1 x 33 cm, MoMA New York, Inv. No. 162.1934.

[10] Technique: dead fly, ink and aquarelle, paper, Salvador Dali Museum, St Petersburg, Florida, Inv. No. 2007.62a.

[11] Hirst's *Armageddon* (2002).

[12] Muhr's *Flies playing volleyball* (2010).

3a, b. Unknown painter. *Posthumous portraits of Balthasar Horvath-Stančić, and his wife Catherina, née Kiss*, oil, canvas, 72.5 x 88 cm, 78 x 79 cm, Slovak National Gallery, Bratislava, Inv. No. O 4841, O 4842. (Vladimír Kordoš hung these paintings on the wall, installed a bowl of rosemary below, and added buzzing of a fly and created the work *The Buzz of the Fly and the Smell of Rosemary Beside Old Paintings of Dead Thane Couple*, 2000)

Fly appeared in art brut (Antonio Ligabue) or in conceptual art (Ilya Kabakov). In creativity, bizarreness, in the eddy of (intellectual) allegory, but also in posturing, the universality of references was lost. One of the strongest links to the past are the still recognisable references to the art of the seventeenth century (Kevin Best, Vladimír Kordoš, Maurizio Bottoni, Rob and Nick Carter).

In 2000, Vladimír Kordoš selected two Baroque seventeenth-century paintings from the collection of the Slovak National Gallery. They were posthumous portraits of a thane couple by an unknown author. In one lies the deceased scholar Balthasar Horvath-Stančić of Gradec, and in the other his wife Catherina, née Kiss[13]. Kordoš hung the paintings on the wall side-by-side. He installed a bowl of rosemary below, the two departed hold it in their hands, and added buzzing of a fly. It buzzed, then stopped as it sat down, then started again, crashing into a window, and again flying around. The visitor saw paintings of the dead, smelled a pungent scent, and heard a fly. Unlike all previous flies, Kordoš's fly was invisible, present only on the bases of imagination as part of his ephemeral artistic intervention, which he presented at the exhibition *Back to the Museum – Back to the Stars* (Bajcurová, Hanáková, Kusá 2000: unpaged) (Ill. 3a, b)[14].

Kordoš was in his fifties at the time, and his essential, unobtrusive, ticklish and

[13] Technique: oil, canvas, 72.5 x 88 cm (man), 78 x 79 cm (woman), SNG Bratislava, Inv. No. O 4841, O 4842. Baron Balthasar Horvath-Stančić (1596–1678) was the son of Gregor (1558–1597) and the grandson of Marek († 1561), who for his services in the anti-Osman battles acquired the castle in Strážky (in Spiš in eastern Slovakia) from the emperor, and then rebuilt it into a manor house. He studied in Wittenberg; upon his return, he enlarged the family library and supported the humanistic school for nobles founded by his father in the manor (Malovcová 2016).

[14] Kordoš's work entitled *The Buzz of the Fly and the Smell of Rosemary Beside Old Paintings of Dead Thane Couple* is only in the list of exhibited works.

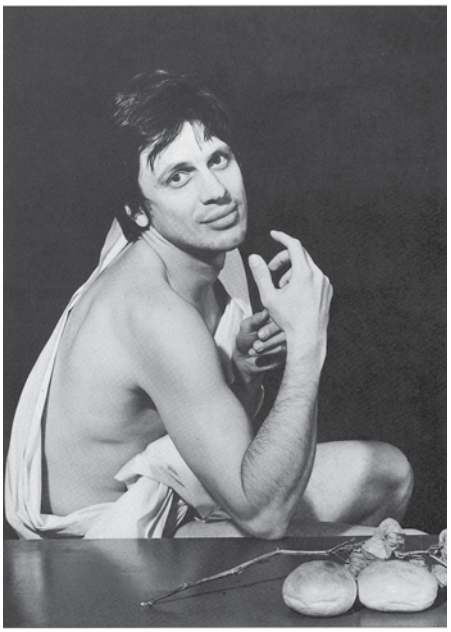
4. Vladimír Kordoš. *Is It My Fault that Nolde's Landscape Came to My Mind?*, 2018, combined technique, cardboard, 43 x 63 cm, private collection

provocative works included other original entries to the unofficial scene, and at several interesting forums after the political change. Last spring, Kordoš exhibited his abstract works in an empty flat in an abandoned house as *The Last Air-Out*. For a few days he sat there and received visitors who could stop by his paintings: *Neither Strindberg nor the Sea* (I), *Momentary Optimism*, *Delayed Informal*, *Is It My Fault that Nolde's Landscape Came to My Mind?* (Ill. 4), *I Like Fila*, etc.

Kordoš's work – his conceptual art, art actions, events, happenings, performances, paraphrases, re-interpretations, drawings, and paintings – is mapped in several publications[15]. Although Vladimír Kordoš (b. 1945) as an artist often referred to the world-famous authors, and used intertextuality, unlike some art historians, he had no idea how close some of his creations were to the works of his contemporaries Luigi Ontani (b. 1943), Bill Viola (b. 1951) or Cindy Sherman (b. 1954). Kordoš learned about the existence of Ontani when art historian Jiří Valoch sent him a postcard and wrote that he created similarly: Ontani as Kordoš or Kordoš as Ontani. Valoch visited Rudolf Fila, Kordoš's professor, and then a colleague at the Bratislava School of Applied Art. On that occasion, he looked around the apartments for the works of Fila's circle of artists. Thus, he saw Kordoš's nowadays famous re-interpretive paraphrases, in which he humorously stylised

[15] See: (Milec 2020: 77-88; Kralovič 2017: 60, 87, 89, 100-102, 229, 256, 277; Kralovič 2015: 29, 147, 193; Bartošová 2011: 112, 173, 187, 195, 198, 207, 262, 263, 265; Valoch, Matuštík, Cornevin, Fabuš, Geržová, Tóth, Fila 2011; Bartošová 2007: 115; Pfarr 2006: 299; Rusnáková 2006: 65-69; Bartošová 2003: 68-69; Pomajzlová 2003: 132; Rusinová 2001: 111-124; Mudroch, Tóth 2000; Cornevin 1996: 158-159).

5a. Caravaggio. *Young Sick Bacchus*, ca. 1593, oil, canvas, 67 x 53 cm, Galleria Borghese, Rome



5b. Vladimír Kordoš as Caravaggio's *Bacchus*, living painting, 1980, photography, private collection

himself into Caravaggio's boy bitten by a lizard or the sick Bacchus, which were photographed (Ill. 5a, b)[16]. Kordoš and his friends went to see Fila on vacation in Moravia (Bočkay 2019: 47). Once in Vysočina region he noticed a desolate niche, undressed immediately and jumping through the weeds posed in it like Christ crucified (Ill. 6)[17]. Kordoš's living paintings had their roots in the world of

[16] Valoch, Matuštík, Cornevin, Fabuš, Geržová, Tóth, Fila 2011: 24, 92, 95.

[17] It was in Tasov sometime in the 80's. The photo was taken by Marián Mudroch. It is reproduced in a book Valoch, Matuštík, Cornevin, Fabuš, Geržová, Tóth, Fila 2011: 220.

6. *Crucified*, Vladimír Kordoš in the Cemetery of Tasov (Moravia), 1980s, living painting, photography, private collection

7. Mimi Vasileva (Kordoš's mother), prima ballerina in Sofia Opera, and since 1940 in Slovak National Theatre in Bratislava, archive of the family

theatre in which he grew up, as his mother was the prima ballerina of the Slovak National Theater (Ill.7).

Kordoš's mother Mimi (Mária) was born in Sofia. She was a student of Anastas Petrov, a pioneer of Bulgarian professional ballet. In 1940, she received an engagement in Bratislava. She performed with Max Froman, a Russian emigrant who once danced in Diaghilev's Ballet. The whole war era of Slovak ballet is associated with their names. Kordoš's father Ero (Ernest) Kordoš, a Doctor of Law, went to her performances and sent her bouquets of flowers. They had their wedding in 1944. Due to the events of the war, he took her to his native Nemecká Ľupča (today's Partizánska Ľupča). Vladimír Kordoš was born there at the beginning of 1945. After the war, the family returned to Bratislava, where Kordoš's brother Boris was born. Mom ran a ballet school. Kordoš decided to go to art school in 1960 and to academy in 1965.

Flies, depicted in art since the ancient times, had always had a certain meaning, and therefore presented a specific kind of iconography. With its development particular types of the depiction of a fly became known under the name of the author with whom they originated – Giotto's, Crivelli's, Kilian's, Bosschaert's, Dalí's. On par with these is the fly incorporated in the art intervention by Vladimír Kordoš. The iconographic type of Kordoš's fly is unique in its core, since it is taking part in the art piece just on the bases of imagination.

(The research was supported by VEGA Grant 2/0071/19 Symbolism in Slovakia).

Bibliography

Bajcurová, Hanáková, Kusá (2000): Bajcurová, Katarína; Hanáková, Petra; Kusá, Alexandra. Späť do múzea – späť k hviezdam. Bratislava.

Bartošová (2003): Bartošová, Zuzana. Súčasné slovenské výtvarné umenie zo zbierky Prvej slovenskej investičnej skupiny II. Bratislava.

Bartošová (2007): Bartošová, Zuzana. Contemporary Slovak Fine Art 1960–2000: From the First Slovak Investment Group´s Collection. Bratislava.

Bartošová (2011): Bartošová, Zuzana. Napriek totalite. Bratislava.

Bočkay (2019): Bočkay, Milan. Slováci přijeli samohybem. Bratislava.

Busch (2011): Busch, Werner. Rembrandts Muschel – Nachahmung der Natur? Ein methodisches Lehrstück. In: Vom Objekt zum Bild: Piktorale Prozesse in Kunst und Wissenschaft, 1600–2000. Ed. Bettina Gockel. Berlin, 92-121.

Cast (2016): Cast, David J. The Ashgate Research Companion to Giorgio Vasari. New York.

Cornevin (1996): Cornevin, Étienne. Základné pojmy k legende o umení Dada v Bratislave. In: Očami X: Desať autorov o súčasnom slovenskom výtvarnom umení. Ed. Zuzana Bartošová. Bratislava.

Greenberg, Kunich (2002): Greenberg, Bernard – Kunich, John Charles. Entomology and the Law: Flies as Forensic Indicators. Cambridge.

Chobot (2010): Chobot, Karel. Dějiny hmyzu v obrazech. Dějiny obrazu hmyzu: Historie a vývoj zobrazování hmyzu a ilustrace v entomologii. Červený Kostelec – Praha.

Konečný (2006): Konečný, Lubomír. Chytání zmizelé mouchy. In: Albrecht Dürer: Růžencová slavnost 1506 – 2006. Ed. Olga Kotková. Praha, 41-51.

Kralovič (2015): Kralovič, Ján. Teritórium ulica: Umenie akcie v mestskom priestore v rokoch 1969–1989 na Slovensku. Bratislava.

Kralovič (2017): Kralovič, Ján. Majstrovstvo za dverami. Bratislava.

Malovcová (2016): Malovcová, Božena. Šľachtická škola v Strážkach a vývoj evanjelického školstva v Spišskej Belej (od polovice 16. do polovice 19. storočia). In: Škola základ života...: história školstva v archívnych dokumentoch. Eds. Ivana Červenková, Daniela Tvrdoňová. Bratislava, 9-24.

Milec (2020): Milec, Franz. Audiovizuálny vzdor Vladimíra Kordoša. In: Kino-Ikon, 77-88.

Mudroch, Tóth (2000): I. otvorený ateliér 1970. Ed. Marián Mudroch, Dezider Tóth. Bratislava.

Pfarr (2006): Pfarr, Ulrich. Messerschmidts Köpfe und ihr imaginäres Betrachten: die Krise des Ausdrucks. In: Die phantastischen Köpfe von F. X Messerschmidt. Ed. Maraike Bückling. Frankfurt am Main, 297-311.

Pomajzlová (2003): Pomajzlová, Alena. Stín, druhá strana světla. In: Ejhle, světlo. Ed. Jiří Zemánek. Brno, 125-137.

Rusinová (2001): Rusinová, Zora. Umenie akcie 1965-1989. Bratislava.

Rusnáková (2006): Rusnáková, Katarína. História a teória mediálneho umenia na Slovensku. Bratislava.

Söll-Tauchert (2010): Söll-Tauchert, Sabine. Hans Baldung Grien (1484/85–1545): Selbstbildnis und Selbstinszenierung. Köln.

Studničková (2015): Studničková, Milada. Musca, creatura minima: Co vše může znamenat moucha na středověkém obraze. In: Človek a svet zvierat. Ed. Daniela Dvořáková. Bratislava, 39-52.

Valoch, Matuštík, Cornevin, Fabuš, Geržová, Tóth, Fila (2011); Valoch, Jiří, Matuštík, Radislav, Cornevin, Étienne, Fabuš, Jozef, Geržová, Jana, Tóth, Dezider, Fila, Rudolf. Vladimír Kordoš. Bratislava.

Online sources

Connor (2007): Connor, Steven. Flysight. In: Cabinet, 25 (Spring 2007). Available at: www.cabinetmagazine.org/issues/25/connor.php [Accessed 05.01.2021]

Hirst's *Armageddon* (2002). Available at: http://damienhirst.com/armageddon [Aaccessed 04.02.2021]

Muhr's *Flies playing volleyball* (2010). Available at: https://1x.com/images/user/e48d48fc1a3b26744fb42ba70d719061-hd2.jpg [Accessed 07.02.2021]

МУХАТА НА КОРДОШ

Марта Херукова

Институт за история на изкуството,
Словашка академия на науките

Резюме: „Мухата на Кордош“ е елемент от дългата история на иконографското значение на мухата в изкуството – в древни времена стилизирана и реалистична, остроумен похват (*tour de force*), демонстриращ способността на художника да постигне оптическа измама (*trompe l'œil*), а по-късно – символ в контекста на смъртта. Съществува „Мухата на Джото“ (реалистична), „Мухата на Кривели“ (прекалено голяма в сравнение със заобикалящото я), „Мухата на Килиан“ (зле изобразена), „Мухата на Босхарт“ (с глава към зрителя) и „Мухата на Дали“ (реална муха, залепена на картината). „Мухата на Кордош“ е несъществуваща, въображаема, елемент от художествено произведение, изградено единствено въз основа на звук и изложено за пръв път в Братислава през 2000 г.
Владимир Кордош (р. 1945) е син на българската примабалерина Мими Василева и адвоката Ернест Кордош. Творчеството на Кордош – концептуалното му изкуство, хепънинги, пърформанси, преинтерпретации и др., разгледано в няколко публикации, е повлияно от театъра, с който е израснал и е съпоставимо с произведенията на Луиджи Онтани (р. 1943), Бил Виола (р. 1951) и Синди Шърман (р. 1954).

Ключови думи: Владимир Кордош, мухата в изкуството, иконография, символи, съвременно изкуство

СКУЛПТОРЪТ МИХАИЛ КАЦ – ЕДНО ЗАБРАВЕНО ИМЕ

Наташа Ноева[1]
Институт за изследване на изкуствата,
Българска академия на науките

Абстракт: Статията се фокусира върху живота и творчеството на скулптора Михаил Кац (1889–1964), работещ активно в периода между 1920-те и 1960-те години в Рим, Швеция и България. Липсва монография или научен материал, който да представя неговата същност като творец. Изследването акцентира върху конкретни паметници, реализирани в Стокхолм, Москва и България – тематични и свободни скулптури, участвали в Общи художествени изложби в страната и чужбина, някои от които сега са собственост на галерии, музеи и частни колекции, други, за жалост – унищожени по време на фашисткия терор, а трети остават с неясна съдба. В статията се разглеждат непубликувани и неизследвани досега архивни материали – документи, писма, снимки.

Ключови думи: скулптура, Михаил Кац, Художествена академия, паметници

Творец, преподавател и критик – за мнозина извън научните среди Михаил Кац (1889–1964) остава напълно неизвестен. Дори и за специалистите той е познат главно като част от катедра *Скулптура* във НХА (тогава ВИИИ) и автор на монография за Андрей Николов (Katz 1954), *Пластична анатомия за художници* (Katz 1957) и *Възпитание на скулптора* (Katz 1963). Творчеството му остава сякаш встрани от полезрението на изследователите, въпреки че творецът оставя след себе си значителни произведения от камък, гранит, бронз и дърво в България, Швеция, Русия, Италия, Англия в периода между 20-те и 60-те години на XX век. Сведения за живота и творческата дейност на скулптора могат да се открият в личния фонд към Държавна агенция архиви, с материали, предоставени от жена му Петрана Кац[2], досието му в СБХ и единични статии, публикувани в периодичния печат.

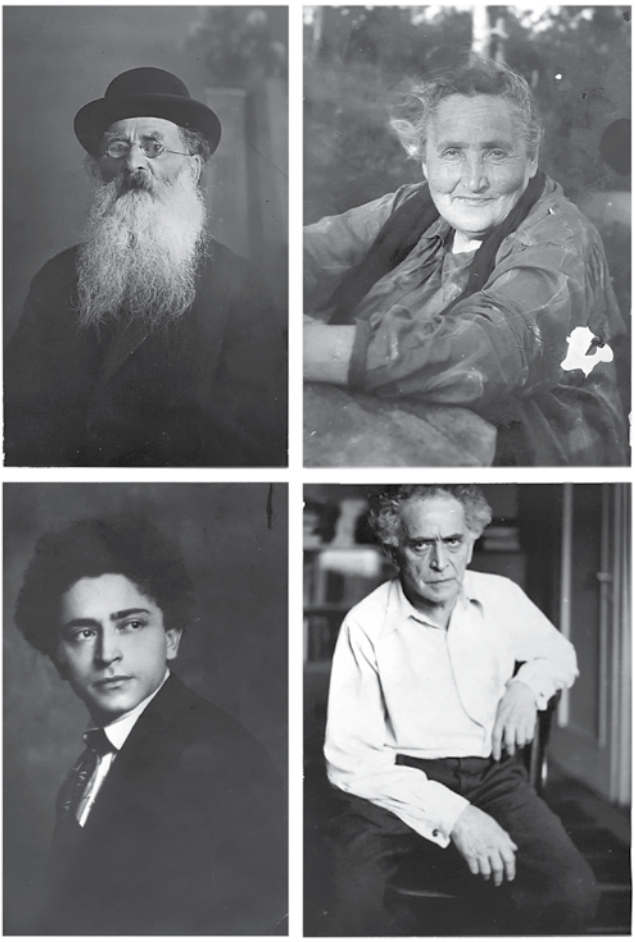
Роденият на 27 октомври 1889 г. в с. Вознесение, Волгодска област – Русия, Михаил Яковлевич Кац[3] има интересна и сложна съдба (Enciklopediya na izobrazitelnite izkustva 1980: 421). Едно от дванадесет деца, той израства в семейство на баща хлебар – самоук музикант и поет, и майка домакиня

---

[1] *Natasha Noeva is a PhD student at the Institute of Art Studies, Bulgarian Academy of Sciences, Sofia. Author of the articles: Tradition and modernity. Applied Arts General Exhibitions at Rakovski 125 Gallery (1955–1972), Voyage in time. 125 Rakovski Gallery: Centre of art life in 1940–1945 (Foundation, organization, exhibition), First national exhibition "Sculpture outdoor" 1966, city garden, Sofia, The society of Bulgarian sculptors – Sofia (1930–1934), Cultural policy and creative reflection, etc.*
E-mail: natasha.noeva@abv.bg

[2] Петрана Кац е художник, живописец. Завършила НХА, учила общ курс по скулптура при Михаил Кац. Впоследствие се женят и имат син Михаил Кац. Той е най-малкият от тримата му сина от четири брака.

[3] Досие на Михаил Кац в СБХ.: CDA, f. 945, op. 1, a.e. 1, l. 7.



1. От ляво надясно горе: бащата и майката на Михаил Кац (ЦДА, ф. 945, оп. 1, а.е. 192 и а.е. 191); Отдолу: Михаил Кац като студент в Императорската художествена академия ок. 1913 г. и доцент в Художествената академия, София (ЦДА, ф. 945, оп. 1, а.е. 184)
From left to right above: Michail Katz's father and mother (CDA, f. 945, op. 1, a.e. 192, a.e. 191); Mihail Katz as a student at the Imperial Academy of Arts, ca. 1913 and associate professor at the Academy of Arts, Sofia (CDA, f. 945, op. 1, a.e. 184)

(Ил. 1). Едва седемгодишен започва да работи в склад, а година по-късно – като чирак при занаятчия. Помощник-майсторът забелязва, че Михаил непрекъснато рисува и дава нов тласък в живота му – предлага да се запише в художествено училище, а баща му изцяло подкрепя идеята. Макар и неграмотен[4], единадесетгодишният Михаил за два месеца се подготвя за изпита и през 1901 г. постъпва в художественото училище в гр. Казан. През 1906 г. завършва *Графика*, а през 1909 г. – *Скулптура* и е изпратен в *Императо-*

[4] Така се определя М. Кац в запазената автобиографична бележка. CDA, f. 945, op. 1, a.e. 1, l. 8.

ската художествена академия (ИХА) в Петербург, където отново завършва специалност *Скулптура*, но също и педагогика, и рисуване, а впоследствие за кратко преподава. Съхранена е дипломата на Михаил Кац от 26.11.1915 г.[5] В нея той е записан като Яков Мойсей Евелевич Кац. В запазеното удостоверение от Консулския отдел на легацията на Русия в Швеция четем в превод от шведски език: „Този документ удостоверява, че гражданинът Кац на име Михаил Яковлевич, споменат в дипломата си за завършено художествено образование в ИХА от 1915 г. с № 3079 е едно и също лице"[6]. Разликите в собственото и бащиното име се обясняват с факта, че когато през 1923 г. на Кац е издаден съветски паспорт вместо стария царски паспорт, в новия е въведено името Михаил вместо Яков Мойсей, а като бащино име – Яковлевич на мястото на Евелевич[7].

По време на пребиваването си в ИХА, Кац получава специализирано образование заедно със състудентите си Всеволод Лишев, Матвей Манизер, Александър Яковлев, Константин Савицки и др., станали по-късно водещи фигури в съветското изобразително изкуство, преминавайки през строгата школа на професорите Гуго (Хюго) Робертович Залеман и Владимир Александрович Беклемишев по скулптура, Иван Творожников, Дмитрий Кардовски, Василий Савински, Константин Маковски по рисуване, проф. Алексей Трамбицкий по перспектива, проф. Тихонов по анатомия[8]. За онези години Михаил Кац пише: „И едва ли би се намерил макар и един от тези академически ученици, който не би си спомнял нашата академия без дълбока признателност, тъй като тия основи определиха търсенията на истината в изкуството. Обаче в духа на онова време в художественото обучение господстваше смесването на академизма с лишените от идейност преживелици на передвижничеството, всичко се заключваше главно в стремеж към майсторство и към разбиране на професионалното изкуство, откъснато от реалния живот. А в живота вън от академията бушуваше стихийна борба между влиянията на западния жанризъм и всевъзможните направления на формализма. Всичко това поставяше пред нас неразрешимите въпроси за значението на изкуството, които ни вълнуваха необичайно, на които никой от професорите не считаше за нужно да отговори. Ние пък търсехме отговора в музеите, възхищавайки се само от майсторството на великите художници"[9].

За дипломната си скулптура *Самсон – към разрушаване на филистерския храм* (Ил. 2), Кац е избран за лауреат и е изпратен в Италия на специализация за четири години. Това се случва по време на Първата световна война. По закон лауреатството на ИХА освобождава от военна служба, въз

---

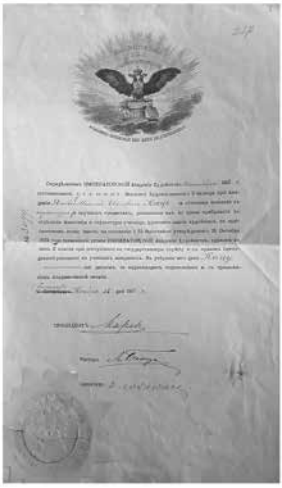
[5] CDA, f. 945, op. 1, a.e. 2, l. 1.

[6] CDA, f. 945, op. 1. a.e. 4, l. 1.

[7] Ibid.

[8] CDA, f. 945, op. 1, a.e. 1, l. 12.

[9] CDA, f. 945, op. 1, a.e. 1, l. 19-20.



2. Диплом на Яков Мойсей Евелевич Кац (Михаил Кац) от Императорската художествена академия, Петербург, 26.11.1915 г. и дипломната му работа *Самсон – към разрушаване на филистерския храм* (ЦДА, ф. 945, оп. 1, а. е. 2, л.1; и а.е. 96, л. 1)
Diploma of Jacob Moses Evelevich Katz (Michail Katz) from the Imperial Academy of Arts, St. Petersburg, November 26, 1915 and his diploma work *Samson, Destroying the Temple of Dagon* (CDA, f. 945, op. 1, a.e. 2, l.1; a.e. 96, l. 1)

основа на което Михаил Кац отпътува за Рим[10]. Започват години на пълна отдаденост на изкуството. Посещава Британския музей в Лондон, Лувъра и Люксембургския музей в Париж, обикаля почти цяла Италия пеша с раница на гърба, черпейки вдъхновение от богатото ѝ художествено наследство. Запазени са тефтерите със записки, спомени и скици от тези посещения и в тях Кац споделя: „Съпоставяйки там съкровищата на изкуството със съвременните галерии и изложби, аз видях, от една страна, още неосъзнатото тогава за мен, но напълващо с духовно преживяване величави в своята съсредоточеност творения, а от друга страна – отблъскващо жонгльорство на празното майсторство на съвременните художници. Но между тези, последните, аз видях новото за мен, искрящо с живот майсторство на Роден, Бурдел, Деспийо – майсторство, в което прозираха безкрай пределни знания и култура“[11].

Установил се в Рим, Михаил Кац изучава оригиналите на древногръцкото, древноримското и ренесансовото изкуство, копира произведения в музеите и упорито работи в своето ателие, продължава да обогатява знанията си по анатомия „по метода на дисекцията на трупове в Оспедале сан Джованни“[12]. Негови рисунки са закупени за Националната галерия в Рим и Художествения музей в Нюкасъл, мраморен бюст – за галерия в Кембридж и бронзов бюст – за Музея в Манчестър[13] (Ил. 3). При избухването на Октомврийската революция (1917 г.) скулпторът прави всевъзможни опити да се върне в родината си, но поради блокадата не успява да стигне до границата[14].

---

[10] CDA, f. 945, op. 1, a.e. 15, l. 3.

[11] CDA, f. 945, op. 1, a.e. 3, l. 1.

[12] Ibid.

[13] CDA, f. 945, op. 1, a.e. 1, l. 8.

[14] CDA, f. 945, op. 1, a.e. . 1, l. 22.

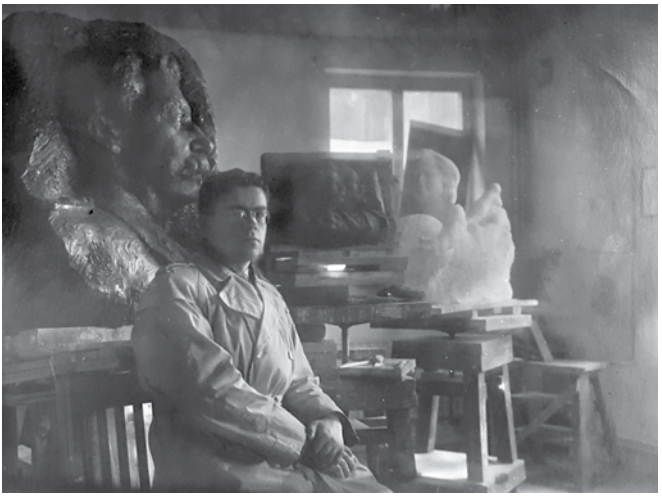
В Италия Михаил Кац живее и твори десет години (до 1926 г.). Там той създава паметник на Съветския посланик в Италия (1923 г.), паметник на Вацлав Воровски (1924 г.), който е монтиран в Москва. Пребиваването му в Италия обаче става невъзможно, както сам отбелязва, поради фашисткия терор[15]. През 1926 г. той се преселва в Стокхолм и открива собствено ателие, в което води курс по скулптура и рисуване (Ил. 4). От този период е и известният му *Работник* – мъжки торс от гранит със силно изразени мускули и чук в ръката, който и днес може да се види на пл. *Индустрия*[16] (Ил. 5). По същото време работи и върху бронзова статуя *Полъх*, експонирана в крайкрадски парк[17]. Кац създава и множество портретни бюстове (Мао Цзедун, Сталин, Ленин) от дърво и мрамор, и декоративни скулптури за паркове и градини[18]. Изработва релефа *Мир и агресия* (собственост на Китайското посолство), статуя *Сестрите* (*Systrarna*)[19], статуята *За мира* (собственост на българската дипломатическа мисия)[20] (Ил. 6).

3. Мраморен бюст на жена, Лондон, Музея в Кеймбридж (ЦДА, ф. 945, оп. 1, а.е. 101)
Marble bust of a woman, London, Cambridge Museum (CDA, f. 945, op. 1, a.e. 101)

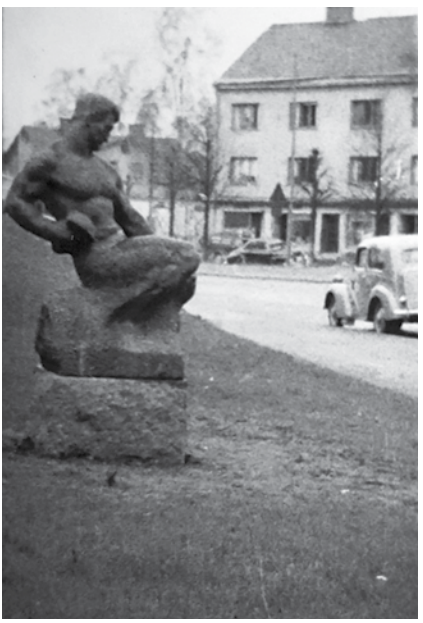
По това време Швеция е под натиска на хитлеристите[21] и скулпторът се включва активно в антифашистката съпротива. На 2 август 1942 г. е арестуван за подривна дейност, осъден е на три години затвор и изпратен в каторга[22], като едва след превземането на Берлин от Червената армия, е освободен. В каторгата, тъй като няма практически възможността да работи, както сам пише, накратко събира своите анатомически познания, приспособявайки ги за художниците и записва изводите, до които е стигнал по време на своето професионално развитие[23]. След освобождаването му дълго боледува, а годините, прекарани в затвора, остават следа до края на живота му.

---

[15] Ibid.
[16] CDA, f. 945, op. 1, a.e. 1, l. 23.
[17] CDA, f. 945, op. 1, a.e. 1, l. 13.
[18] Запазени са проектите му за фонтани в Швеция – CDA, f. 945, op. 1, a.e. 114.
[19] CDA, f. 945, op. 1, a.e. 107.
[20] CDA, f. 945, op. 1, a.e. 1, l. 1.
[21] CDA, f. 945, op. 1, a.e. 1, l. 22.
[22] Досие на Михаил Кац в СБХ.: CDA, f. 945, op. 1, a.e. 1, l. 22.
[23] CDA, f. 945, op. 1, a.e. 1, l. 22.



4. Синът на Михаил Кац – Леонид, сред негови скулптури в ателието му, Швеция (ЦДА, ф. 945, оп.1, а.е. 196, л. 2)
Leonid, Michail Katz's son, among his sculptures in his studio, Sweden (CDA, f. 945, op. 1, a.e. 196, l. 2)



5. Гранитен паметник *Работник*, Стокхолм, Швеция, поставен в градинка, преди монтирането му на пиедестал на пл. Индустрия (ЦДА, ф. 945, оп. 1, а.е. 103)
Worker, granite, Stockholm, Sweden, placed in a garden before being installed on a pedestal on Industry Square (CDA, f. 945, op. 1, a.e. 103)

6. *Сестрите*, Швеция (ЦДА, ф. 945, оп. 1, а.е. 107)
Systrarna, Sweden , CDA, f. 945, op. 1, a.e. 107)

Михаил Кац оказва голямо влияние върху своите ученици. Един от тях е шведският художник Оскар Реутерсвард, известен като създател на „невъзможните фигури", т. нар. „имп-арт", първата от които прави през 1934 г. Той разказва подробно за своето творчество и за значението на уроците на Кац в автобиографичния текст, поместен на страниците на книгата *Невозможные фигуры*. В нея четем: „Двете движещи сили за създаването на тези фигури – едната емоционална, а другата – техническа, при мен са дошли от Изтока […] Другият източник на моето вдъхновение беше професорът от Петербургската художествена академия Михаил Кац, в чийто клас ние със сестра ми през 1930 г. се учехме на изкуството да изобразяваме човешкото тяло. Той откри ателие в Стокхолм, където освен всичко друго работеше върху монументални скулптури от гранит и дърво за площади и паркове в шведската столица. В течение на два семестъра този учител, който със своя строг глас и пронизващ поглед, почти хипнотизиращ, беше като копие на Распутин, с неумолима строгост ни учеше на начини и техники на изобразяване..." (Reutersvard 1990: 6-8).

Михаил Кац напуска Швеция и през 1951 г. и с взаимното съгласие на съветското и българското правителство се преселва в България, а година по-късно получава българско гражданство. През октомври наема от Андрей Николов ателието му на ул. „Любен Каравелов" №15, където твори до 1963 година[24]. През 1952 г. е назначен за преподавател по скулптура в преименуваната година по-рано Художествена академия във Висш институт за изобразителни изкуства *Николай Павлович*, София[25]. През 1953 г. е избран за професор, но поради липса на вакантно място, назначението му отпада[26]. Две години по-късно, през 1955 г. с конкурс е утвърден и назначен за доцент в катедра *Скулптура* на ВИИИ (Boshev 2011: 57). Приносът на Кац като педагог, критик и теоретик на изкуството и в частност на скулптурата, е от особено значение. Той изнася публични доклади, свързани с налагането на новия обществен ред, като например: *Възпитание на художника реалист; Образ и тема в монументално декоративната скулптура; По въпросите за скулптурната композиция в Академията; Наследството на Микеланджело* и други[27]. Пише статии, публикувани в сп. *Изкуство*: *За съвременното шведско изкуство; Размишления по въпроса за фонтаните; Символ и образ в скулптурата; За формирането на младия скулптор* и др. (Katz 1952: 75-80; 1956: 11-14; 1958: 7-12; 1962: 19-21). Автор е и на сценария за филма *Андрей Николов*[28]. Интересни са мислите, които Кац описва в непубликуван текст, озаглавен *Из обучението на скулптора в ХА след 9 септември 1944*

---

[24] CDA, f. 945, op. 1, a.e. 13, l. 29.

[25] CDA, f. 945, op. 1, a.e. 14, l. 8.

[26] През с. г. е избран от СБХ за наградата Георги Димитров, но Кац я отказва – CDA, f. 945, op. 1, a.e. 1, l. 24.

[27] CDA, f. 945, op. 1, a.e. 1, l. 24.

[28] CDA, f. 945, op. 1, a.e. 1, l. 1.

от 22.12.1959 г.[29]: „Основният метод на обучение и възпитание на бъдещите художници коренно се измени след 9 септември 1944 г. в реорганизираната Художествена академия. […] В борбата против самоцелността, откъснатостта от реалния живот се появи и дълго време господства в обучението и възпитанието по скулптура илюстративно-натуралистичният метод. Да допуснем, че този метод беше временно даже необходим като изображение на човека и на фактите на новата действителност, но сам по себе си този метод унищожава основите на скулптурното изкуство и е нетърпим за повече или по-малко продължително време. Именно илюстративността, натурализмът, само изображението на фактите и всяка епизодност като концепция на творчество, са съвършено чужди на скулптурното изкуство, унищожават смисъла на това изкуство“[30].

Своето разбиране за същността на скулптурата, основано на овладяната класическа форма, съчетана със смел пластически изказ и активна социална позиция, както и склонността за теоретизиране, Кац се стреми да предаде и на студентите си[31]. Вероятно, не е случайно, че някои от тях като Галин Малакчиев, Александър Дяков, Иван Варчев, Янаки Манасиев, Панайот Димитров, Ива Хаджиева и др. са сред онези, които се включват активно в процесите, бележещи нов етап в развитието на българското изкуство. За своя преподавател, Ива Хаджиева, която е сред първия му випуск в Академията, си спомня[32]: „А в курса никога не беше безинтересно и скучно. Когато пристигна в Академията, ни го представиха като известен съветски художник, а той доколко е съветски е отделен въпрос, дълги години е работил в Швеция. Още го помня много добре – строг поглед и глас, които те караха да настръхнеш, изтънчен, много интелигентен. Идваше в ателието и пускаше един стар грамофон с плочи, който си беше донесъл от Швеция, тук нямаше такива по това време, зазвучаваше класическа музика… И разказваше за древните образци, историята, за скулптурата, техниката и технологиите… Даваше ни инструментите и започвахме да се борим с камъка, ваяхме глава, фигура, етюд, релефи от мрамор и камък, макар че тогава момчетата се увличаха повече по школата на Любомир Далчев“[33].

---

[29] CDA, f. 945, op. 1, a.e. 30, l 1-7; Същият доклад на руски език е от 12.12.1958 г. - CDA, f. 945, op. 1, a. e. 65.

[30] CDA, f. 945, op. 1, a.e. 30, l. 4.

[31] Александър Дяков, Александър Терзиев, Александър Станев, Вергил Павлов, Веселин Димчев, Димитър Арнаудов, Никола Ковачев, Галин Малакчиев, Георги Недялков, Иван Колев, Катерина Сапунджиева, Маргарита Петрова, Петър Тасков, Лидия Ангелова, Теодора Бояджиева, Хазарос Бедросян, Янаки Манасиев, Огнян Мирчев, Николай Труфешев, Стела Краева, Ива Хаджиева, Димитър Бойков, Панайот Димитров, Александър Бабанац, Иван Варчев, Мария Ножарова, Ангел Жиров, Ненко Ненов, Христо Песев, Иван Кадийски, Митю Солаков, Любен Николаев, Цветко Йорданов и др. – CDA, f. 945, a. e. 16, l. 39, 42.

[32] Интервю на автора с Ива Хаджиева, записано на 9 март 2021 г.

[33] Любомир Далчев (1902–2002), преподава моделиране и художествена анатомия от 15.XI.1945 г. От 1.III.1947 – доцент и от 30.IV.1955 г. до 15.IX.1964 г. – професор по декоративно монументална скулптура. Вж.: (Boshev 2011: 56).

7. Статуята *Физкултурник* с Михаил Кац, София (ЦДА, ф. 945, оп. 1, а.е. 112, л. 2)
Athlete with Michail Katz, Sofia (CDA, f. 945, op. 1, a.e. 112, 2)

8. *Партизанка пред разстрел*, 1958 (ЦДА, ф . 945, оп.1, а.е. 116, л. 2)
A Partisan before Execution, 1958 (CDA, f . 945, op. 1, a.e. 116, 2)

След Априлския пленум (1956 г.) се появяват опити за преодоляване догмите на социалистическия реализъм и първите наченки на освобождаване на художествения език в изобразителните изкуства. Преразглеждат се въпросите за отношението между форма и съдържание, усложнява се съдържателната и пластическа проблематика, разширява се регистърът от теми, макар в общите изложби все още да преобладават фигуралните композиции и портрети, представящи работници, селски труженици или революционни дейци. Периодът, белязан с доктрината за „класово-партийния подход“ и „социалистическия реализъм“, е и периодът на активното включване на Михаил Кац в художествения живот у нас. В годините между 1951 г. и 1964 г., той работи основно в областта на портретната скулптура и фигуралната композиция. Създава произведения като скулптурната група *Майка* (протестираща против подпалвачите на войната) (1952 г.), бюстове на *Мичурин* и *Лисенко* (1952 г.), с които участва в ОХИ през същата година (откупени от НХГ) (Marinski 1975: 101-102). След това създава бюстовете на Георги Ди-

митров, Феликс Дзержински[34], Андрей Николов (откупена от ХГ– Враца[35], сега в НХГ), Спас Дупаринов, и статуите *Физкултурник* (откупена от Спортната палата, София), *Партизанка пред разстрел* (1958 г.)[36], (откупена от ХГ – Плевен) (Ил. 7 и 8). Участва и в скулптурното оформяне на Паметника на Свободата на връх Шипка[37] (Ил. 9). Работите му носят характерните белези за натурата, отличават се с точност и вярност на портретната характеристика. Кац се опитва да навлезе в личния, интимен свят на портретувания, постигайки дълбок психологизъм. От основно значение за изграждане на типажа е жестът, който има особено важно място в цялостната композиция. Изключителен професионалист в технологично отношение и майсторски владеещ различните материали, в някои от своите произведения Кац разработва повърхността доста експресивно. Вижда се едрата текстура и работата с материала, образът е изведен на базата на противопоставяне на обемите, а повърхността е от овална, фино полирана, до груба, с едро набелязани композиционни елементи, които обаче не прекъсват връзката с реалността. Един такъв пример за експеримент с материала и формата е *Негър*[38], която скулпторът представя заедно с творбата *Селянин* за участие в ОХИ 1964. *Негър* обаче е отхвърлена по идеологически причини и само втората работа (тогава откупена от ХГ в Левскиград) е одобрена от журито (Ил. 10).

От 1 октомври 1961 г. Михаил Кац е освободен като преподавател от ВИИИ *Н. Павлович* съгласно Закона за пределната възраст (на 70 г.). От септември 1963 г. обаче е назначен за доцент по скулптура и пластична анатомия във ВПИ, Велико Търново[39]. За педагогическата му дейност е удостоен през 1961 г. с орден *Св.св. Кирил и Методий*, първа степен[40]. Малко преди

---

[34] Преди тях създава паметник на Иван Вазов през 1952 г., предназначен за София, стигнал до решение за местоназначение (тогава възникват противоречия между ЦК, КНИК И СХБ) – CDA, f. 945, op. 1, a.e. 1, l. 17-18.

[35] Тогава откупена от ХГ – Враца – CDA, f.945, op. 1, a.e. 1, l. 24. Сега бюстът на А. Николов е включен в каталога на Л. Маринска като част от колекцията на НХГ.

[36] Създаването ѝ е възложено от СБХ за предстоящата юбилейна ОХИ. В съществуващия подписан договор за отпусната контрактация от 29.11.1958 г. е посочено, че размерите са като за голяма работа – ок. 2 м., а при неизпълнение на задачата или отхвърляне от жури, художникът се задължава да върне сумата в определен срок. CDA, f. 945, op. 1, a.e. 127, l. 1.

[37] CDA, f. 945, op. 1, a.e. 1, l. 24.

[38] В архивите наименованието на творбата се среща и като *Освобождаващ се негър*. Тази скулптура Кац създава още през 1957 г. за предстоящата ОХИ. След това решава да я вдигне във формат 2,3 м. и иска средства от МПК, за да осъществи замисленото. През 1960–1961 г. се обръща към СБХ. Така през 1964 г. работата е представена на жури в ОХИ, но е отхвърлена по идеологически причини. В експозицията приемат само скулптурата *Селянин*. Съдбата на тази работа е неясна. В документ от 1965 г., Пьотр Корнилов – историк и изкуствовед, съдейства на Петрана Кац да изнесе и подари в родината на Кац няколко творби – бюст на Дзержински, протестиращата *Майка и Негър*. Първата е в картинната галерия във Волгоград, втората – в музея на изкуствата в Казан и третата в – научноизследователския музей на Художествената академия в Петербург – CDA, f. 945, op. 1, a.e. 205, l. 1.

[39] CDA, f. 945, op. 1, a.e. 1, l. 10.

[40] Същия орден получава и през 1963 г. за втори път – Досие на М. Кац в СБХ.

9. *Лъв*, част от работата на Михаил Кац за паметника на Освободителите на връх Шипка, 1957 г. (ЦДА, ф. 945, оп. 1, а.е. 99)
A lion from the work of Michail Katz on the Monument to the Liberators, Mt Shipka, 1957 (CDA, f. 945, op. 1, a.e. 99)

смъртта си подава кандидатурата си за професор във ВПУ във Велико Търново.

Михаил Кац остава убеден до сетния си дъх, че „скулптурата, по своята природа отрича всичко лекомислено – за нея е чуждо повърхностното отношение; по своя материал и трайно място в нашето обкръжение, тя е несъвместима с мимолетността“[41]. Въпреки тежкото си здравословно състояние, той не спира да работи по последната си скулптурна композиция *Грънчари*[42], когато на 24 март 1964 г. напуска този свят.

Проучването на живота и творчеството на Михаил Кац постави множество въпроси и осветли различни проблеми, провокиращи бъдещи изследвания и анализи, а отговорът им ще уплътни образа му и ще открои мястото му в историята на българското изкуство.

10. *Негър*, 1964, патиниран гипс, отхвърлена от ОХИ (ЦДА, ф. 945, оп. 1, а.е. 100, л. 2)
Negro, 1964, patinated plaster, rejected by Group Art Exhibition (CDA, f. 945, op. 1, a.e. 100, 2)

[41] CDA, f. 945, op. 1, a.e. 10, l. 2.

[42] CDA, f. 945, op. 1, a.e. 1, l. 11. Пише и статията „Изобразителното изкуство и възпитанието на художника“, подписана от Кац като завеждащ катедра ИИ при ВПУ, Велико Търново, 8 март 1964 г. – CDA, f. 945, op. 1, a.e. 78, l. 1-6.

Библиография

Извори

ЦДА, ф. 945 – Михаил Яковлевич Кац: Централен държавен архив, фонд 945 – Михаил Яковлевич Кац [CDA – Centralen darzhaven archiv, fond 945 – Mihail Yakovlevich Katz].

Досие на Михаил Кац в СБХ [Dosie na Mihail Katz v SBH].

Досиета на художниците в СБХ: Петрана Кац, Галин Малакчиев, Александър Дяков, Иван Варчев, Христо Песев, Янаки Манасиев, Иван Колев [Dosieta na hudozhnicite v SBH: Petrana Katz, Galin Malakchiev, Aleksandar Dyakov, Iwan Varchev, Hristo Pesev, Yanaki Manasiev, Ivan Kolev].

Интервю с Ива Хаджиева, направено на 9 март 2021 г. [Intervyu s Iva Hadzhieva napraveno na 9 mart 2021 g.].

Използвани източници

Boshev (2011): Boshev, Nikolai. Катедра *Скулптура* на НХА между традиция и бъдеще. Редове от биографията на катедрата [Katedra Skulptura na NHA mezhdu tradicia i badeshte. Redove ot biografiata na katedrata]. Sofia.

Entsiklopediya na izobrazitelnite izkustva (1980): Енциклопедия на изобразителните изкуства, Институт за изследване на изкуствата, Българска академия на науките [Entsiklopediya na izobrazitelnite izkustva, Institute of Art Studies, Bulgarian Academy of Science]. Sofia, T. 1.

Katz (1952): Katz, Michail. За съвременното шведско изкуство [Za savremennoto shvedsko izkustvo]. – Изкуство [Izkustvo] 1952, № 2, 75-80.

Katz (1954): Katz, Michail. Андрей Николов: Живот и творчество [Andrei Nikolkov: Zhivot i tvorchestvo]. Sofia.

Katz (1956): Katz, Michail. Размишления по въпроса за фонтаните [Razmishleniya po vaprosa za fontanite]. – Изкуство [Izkustvo] 1956, № 3, 11-14.

Katz (1957): Katz, Michail. Пластична анатомия за художници [Plastichna anatomia za hudozhnici]. Sofia.

Katz (1958): Katz, Michail. Символ и образ в скулптурата [Simvol i obraz v skulpturata]. – Изкуство [Izkustvo] 1958, № 6, 7-12.

Katz (1962): Katz, Michail. За формирането на младия скулптор [Za formiraneto na mladiya skulptor]. – Изкуство [Izkustvo] 1962, № 9-10, 19-21.

Katz (1963): Katz, Michail. Възпитание на скулптора [Vazpitanie na skulptora]. Sofia.

Marinski (1975): Marinski, Lazar. Национална художествена галерия. Българска скулптура 1878–1974. Каталог [Nacionalna hudoshestvena galeria. Bulgarska skulptura 1978–1974. Katalog]. Sofia.

Reutersvard (1990): Reutersvard, Oskar. Невозможные фигуры [Nevazmozhni figuri]. Moskva.

THE SCULPTOR MICHAIL KATZ – ONE FORGOTTEN NAME

Natasha Noeva
Institute of Art Studies,
Bulgarian Academy of Sciences

Summary: Sculptor Michail Katz is completely unknown to many outside academia. Even to specialists he is known mainly as a member of the Department of Sculpture, National Academy of Art, Sofia, and an author of a monograph on sculptor Andrei Nikolov, *Plastic Anatomy for Artists* and *Training Sculptors*. Though he has made significant artworks of stone, granite, bronze and wood in Bulgaria, Sweden, Russia and England between the 1920s and 1960s, researchers seem to overlook his oeuvre. The article focuses on the interesting life and artistic activities of Katz, who studied at the Imperial Academy of Arts, St. Petersburg before the Revolution, always on the move, knowledgeable about the specifics of the Russian, Roman and Swedish culture to name but a few. The article deals with archival materials that have remained unpublished until now, relating to the history of the making of certain monuments (*Worker*, Stockholm, Sweden; bust of Vatslav Vorovsky in Moscow; *The Sisters* in Sweden, etc). Katz was a member of the team who worked on the monument to the Liberators on Mt Shipka and made a number of sculptures for general exhibitions in this country and abroad (bust of renowned public figures, sculptor Andrei Nikolov, *Michurin*, *Mother*, *A Partisan before Execution*, *Villagers*, *Negro*, etc.). The study touches also on his decorative statuary for gardens and parks as well as his designs for fountains and other monuments, whose fate still remains unclear, providing directions for future research.

Keywords: sculpture, Michail Katz, National Academy of Art, monuments

ДА СЕ ВЪРНЕМ В 50-те

Ружа Маринска[1]

Абстракт: Текстът предлага да се обърнем към 50-те години и да осмислим процесите в българската живопис от този период, свързани с налагането на т.н. метод на социалистическия реализъм и борбата против „формализма“. Конкретен повод – изложбата *Съвременно българско изкуство*, представена в Дрезден през 1957 г. – ни дава възможност да обсъдим два аспекта, досега некоментирани в нашето изкуствознание: 1/съсъществуването на два пласта в художествената продукция – този на официалното, социализирано изкуство, публично показвано в Общите художествени изложби и другия, оставащ все още в сянка – изкуството, което авторите създават в ателието, за себе си, без надежда то да стане обществено достояние; 2/раздвояване на оценъчните критерии, когато става дума за представяне на българското изкуство в страната и в чужбина. Съдбата и творчеството на големия живописец Владимир Кавалджиев позволява да анализираме тези проблеми, да се насочим към цялостната картина на българското изкуство от периода и към изследване на българската „неедноетажна“ култура.

Ключови думи: Владимир Кавалджиев, Дрезденска галерия, българско изкуство от 50-те години, ОХИ, формализъм, соцреализъм

Приели сме да определяме периода от края на 40-те и 50-те години на миналия век като белязан от догмите на соцреализма. Базираме се на публикуваните текстове, на произведенията, допускани през системата на журиране до Общите художествени изложби (ОХИ) и на съдбите на художниците, станали жертва на тази политика. Изследването на творчеството на Владимир Кавалджиев (1908–1988) ми предложи материал, неизвестен и недостатъчно коментиран в изкуствоведската ни литература. Конкретният повод да разсъждавам върху тази проблематика е картината на Кавалджиев *Пред буря*, участвала в изложбата *Съвременно българско изкуство* в Дрезден през 1957 г. и откупена за колекцията на Дрезденската галерия.

Налага се накратко да се спра на личността и мястото на Владимир Кавалджиев в историята на българското изкуство от XX век. Следва живопис в Художествената академия (1927–1932) и се дипломира при проф. Цено Тодоров. Като член на дружество *Съвременно изкуство* участва в художествения живот, а през 1940 г. урежда самостоятелна изложба в София, с която прави впечатление като автор с оригинален почерк и завидно майсторство. В първата половина на 40-те години се утвърждава престижът му на живописец

[1] *Ruzha Marinska is a renowned Bulgarian art historian, Associate Professor, a long-time lecturer in history and theory of art at the National Academy of Art (1972–1999) and New Bulgarian University (2002–2014). Director of the National Gallery, Sofia (1995–2002); she published works, tens of articles, monographs on Bulgarian artists and reviews; curator of art exhibitions; leads international projects; member of the Bulgarian-European Cultural Dialogue Centre, NBU. She works in the area of the twentieth-century art.*

E-mail: ruja_marinska@yahoo.com

– поканен е да членува в дружество *Родно изкуство*, през 1942 г. участва в представителната българска експозиция на XXIII *Венецианско биенале*, а през 1945-а показва втората си самостоятелна изложба. Когато след 1944 г. се поражда идеята за сътрудничеството между българските и румънските художници, той е сред избраните от втората група (другите са Васил Бараков, Елиезер Алшех, Здравко Александров, Деньо Чоканов, Димитър Драганов и Стою Тодоров) да посети Румъния и да работи върху румънски сюжети (19.07–19.09.1948). Така се появява големият му румънски цикъл, в който живописното майсторство на Кавалджиев достига връх. Но тук идва и първият удар на съдбата. Българската изложба, която трябва да бъде открита в Букурещ през септември 1949 г., преди това е показана в една от залите на нашата Художествена академия. И се оказва първата, върху която се насочват стрелите на новоизпечената догматична критика (Belmustakov 1949: 117-122). Тя е остро атакувана като формалистична, неотговаряща на социреалистическите норми, а нейното изнасяне извън пределите на страната е забранено. Критериите за подобна оценка нямат нищо общо с художествените качества на творбите, а са продиктувани идеологически – от включването ни в орбитата на съветското изкуство, което десетина години по-рано е изковало и узаконило т.н. метод на социалистическия реализъм. Сега той трябва да бъде пренесен и върху страните от Източния блок, попадащи под влиянието – не само политическо, но и културно – на Съветския съюз. За Владимир Кавалджиев, навлизащ в творческата си зрялост, това е тежък удар. Започва едно десетилетие, което оставя пагубен отпечатък върху изкуството ни. Слага се край на многото и разнообразни изложби. Те са заменени от ОХИ, организирани при строго журиране, а дружествата на художниците, възниквали през годините и имащи свой профил, следвайки съветския модел на централизация и в културната област, трябва да се влеят в един общ Съюз на художниците в България. В тази ситуация всеки художник е изправен пред необходимостта да направи своя избор и да намери своя път. Кавалджиев, когото този удар заварва с вече изграден пластически възглед, продължава да работи посвоему. В писмо до бъдещата съпруга Йорданка той пише: „Положението става много сериозно. Не знам как да живописвам, за да ми бъдат харесани работите от господа критиците. Но аз смело ще вървя по моя път и ще слушам само себе си“[2]. В десетки живописни работи и много рисунки той не изменя нито на своята чувствителност, нито на любимите си сюжети, нито на своето разбиране за изкуството. Доказателство за това е великолепната камерна творба *Пред буря*. Тя е изпълнена с маслени бои върху картон, с размери 26 х 35 см., подписана и датирана 1956 г. от автора. Днес с инвентарен № 2966 тя се пази в престижната колекция на Дрезденската галерия, в *Albertinum, Galerie Neue Meister*. Когато, работейки върху наследството на Владимир Кавалджиев, се обърнах към немските колеги, за да получа репродукция и видя какво се крие зад названието на

[2] Личен архив, писмото е от 13 октомври 1949 г.

творбата, останах изумена. Тя не се отделя от цялостното му творчество, но в същото време, особено на фона на наложените догматични норми, тази малка картина звучи дръзко и действа шоково. Това е чиста и жива живопис, свободна от сюжетна обремененост и реалистично третиране в елементарния и буквален смисъл. Постигната е атмосферата на идващата буря. Небето е с драматично накъсани облаци. А краварката е подгонила четирите крави към обора за подслон. И тук идва най-силният експресивен момент – цветът на кравите. Навремето Чавдар Мутафов пише за зеления кон като израз на модернизъм (Mutafov 1920: 129-130). Кавалджиев с невероятна живописна интуиция полага в центъра на картината една синя крава! До нея е жълтата, а и следващата е също далеч от реалната оцветеност на обекта. Мазките са нанесени темпераментно и изграждат една удивителна по богатство фактура, която сама носи предчувствието за буря. Със своята живопис Владимир Кавалджиев се нарежда до най-големите български живописци от своето поколение. Особена кореспонденция можем да открием между неговите работи и тези на Алшех, който след тази атака срещу формализма взема отчаяното решение да емигрира и заедно със съпругата си, художничката Бронка Гюрова, напуска България и се установява в Аржентина.

Пред буря е взета за Дрезденската изложба от ателието на художника. Повече от ясно е, че такава живопис не би могла да бъде допусната до ОХИ. Какво всъщност се случва в този особен преломен исторически момент в средата на 50-те години? След смъртта на Сталин през 1953 г. в Съветския съюз се подготвят промени, които излизат публично на XX конгрес на КПСС през 1956 г. Тези събития веднага рефлектират и в страните от Източния блок. У нас това е Априлският пленум на ЦК на БКП през 1956 г. с очакваните последствия не само за политическия, но и за културния живот. От три години в София не е била организирана ОХИ. Затова сега ОХИ'57 се приема с повишен интерес. В нея, макар и по-плахо в сравнение със Съветския съюз и другите социалистически страни, се проявяват тенденции, които ясно говорят за отстъпление от догматичните норми и обръщане към човека с неговите негероични, а естествени чувства и поведения. След задължителните орденоносци и ударници на труда се появяват милата *Стара жена с мелничка за кафе* на Боян Петров, *Домакинята* на Ненко Балкански. Стоян Венев във *Весела година* се връща към своята предишна жизнерадостна живопис. За ОХИ'57 е писано и говорено. Заслужено внимание ѝ отделя Димитър Аврамов в капиталния си труд *Летопис на едно драматично десетилетие*. Частта *Първата решителна проверка – ОХИ'57* почти документално възпроизвежда картината на изкуството ни и критиката в този момент (Avramov 1994: 77-88). Ясно са показани трудностите да се преодолее догматичната инерция и да се отвори пространство за собствено художествените критерии и насоки. В каталога на изложбата е публикувано словото на Иван Фунев, главен секретар на Съюза на художниците, което представлява не по-малък интерес, защото изразява времето с неговите идейни нагласи и характерни словесни конструкции: „Пред нас е един огромен букет от творби на тригодишния

творчески труд на нашите художници. Българският народ няма нищо против ако в неговата нива цъфтят свободно разни видове цветя на изкуството, стига те да носят в корените си най-първо сока на родната земя, на обичта към нея, на патриотизма, на пролетарската солидарност, на социалистическата прогресивност и на борбата за мир. Място за бодли и бурени в нашата градина няма. Всесъюзният конгрес на съветските художници през настоящата година разчисти с комунистическа прямота и яснота пътя на изобразителното изкуство в своята страна. Всички грешки и слабости, които имаше в съветското изкуство, са аналогични с грешките и слабостите, които съществуваха досега и в нашето изкуство. От констатациите, които направиха там за по-нататъшното развитие на социалистическото изобразително изкуство, се получи изводът, който в един или друг смисъл важи и за нас. Нашето изкуство, както и съветското, си е поставило задачата да служи преди всичко на народа. То не трябва дори за момент да се отцепва от общия път, който са поели всички творчески сили у нас, под мъдрото и непосредствено ръководство на Партията и Правителството. В своите творби художниците трябва да обрисуват съвременните хора с нови характери, нови стремежи, нови взаимоотношения. Художникът е свободен сам да решава въпроса за професионалното майсторство, вкус, личен почерк и пр.“ (Funev 1957: 7).

Естествено е в обектива на изследователя да бъде именно социализираното, публично показано изкуство, което определя облика на художествения живот. Но днес, от една отдалечена и уталожена дистанция, ние можем да обърнем внимание и на другия, скритият пласт на изкуството от онези години, на изкуството, което редица художници, независимо от общоналаганите норми, следват в своя път, дори когато е ясно, че рисуваните от тях пейзажи, натюрморти, интимни портрети, ще останат в ателието, достъпни само за малцина. Конкретните монографични проучвания, а и развиващият се художествен пазар днес, изваждат на бял свят десетки такива произведения. Така става възможно да осмислим по нов начин цялостната художествена продукция и да изведем като проблем тази неедноетажност на нашата култура, както впрочем на всяка култура изобщо. Предизвикателство в това отношение е именно картината на Владимир Кавалджиев *Пред буря*, избрана за участие в Дрезденската изложба именно от ателието на художника. Да отбележа, че друга негова творба *Стадо крави*, решена сравнително по-традиционно, е отхвърлена от журито на ОХИ’57. Дебатите около нея, които днес звучат странно, са специално акцентирани в книгата на Димитър Аврамов (Avramov 1994: 78-82).

Проблемът за съсъществуването на различни пластове в културата е важен за изследователите, защото засяга не само значителен по обем художествен материал, но главното – позицията на самия художник към себе си и към обществения диктат. Това са основни въпроси за всяко изкуство – автоцензурата, верността на автора към творческата му природа. Надявам се именно те да бъдат изследвани от младите колеги в бъдеще.

Но нека се върнем към основната тема. През същата 1957 г. от българска

страна се организира и друга голяма изложба *Съвременно българско изкуство*, която е предназначена за чужбина, за три страни от социалистическия лагер – Германската демократична република, Чехословакия и Унгария. Ще ѝ отделя повече място, защото тя е забравена, убегнала е от вниманието на историците на българското изкуство досега. Изложбата е уредена от Комитета за приятелство и културни връзки с чужбина – орган, който е под шапката на Министерството на външните работи, и който от 1951 до 1974 г. отговаря за културния обмен между България и останалия свят[3]. Тази изложба е открита в Дрезден на 30 октомври 1957 г. Тя включва 93 произведения на живописта, скулптурата и графиката. Те са подбрани от колекцията на Националната художествена галерия, от състоялата се вече ОХИ'57 и отделни творби от ателиетата на авторите, какъвто е случаят с Кавалджиев. Прилагам списък на творбите (вж. приложението), тъй като, въведен в обръщение, той би могъл да бъде предмет на още други различни коментари.

Ще се спра на живописта, защото поводът за написването на този текст е именно живописна творба, а и защото винаги тя е в центъра на вниманието. Прави впечатление жанровата структура на експонираните произведения. Преобладават пейзажите – те са почти половината от изложените творби. При това става дума за пейзажи, неангажирани с тематични мотиви (фабрики, комини и други знаци на социалистическото строителство). Десетина са портретите, главно интимни, като изключим *Паисий* на Кою Денчев и *Георги Димитров* на Николай Евров. Няколко натюрморта разнообразяват картината. Практически отсъстват композиции от соцреалистически тип, които са заемали централно място в ОХИ'57. Що се отнася до *Разстрел* от Илия Петров, нейната рецепция при появата ѝ на ОХИ'54 говори сама за себе си. Тя неслучайно е възприета критично. И с живописните си качества, и със своята композиция тя изпреварва времето, нарушавайки илюстративния подход при картините от този тип.

Ако погледнем нещата от позиция на стилистиката, също трябва да подчертаем, че изложбата предлага творби, които определено се отличават от поощрявания т.н. соцреалистически метод на изобразяване. Така се очертава и вторият аспект на темата. Очевидно става дума за двоен стандарт. По едни критерии журито оформя експозицията за вътрешна консумация и по други, когато трябва да се представим в чужбина. Този факт също може да се интерпретира по различен начин, но той безспорно говори, че са налице качествени ценностни ориентири, но в домашния вариант те са пренебрегнати в угода на идеологически мотиви. Архивът на Комитета за приятелство и културни връзки с чужбина, който се пази в Държавна агенция *Архиви* предлага някои любопитни сведения по този въпрос[4]. Ще пропусна познатите ни неуредици по своевременно събиране и транспортиране на творбите, което забавя значително откриването на изложбата в ГДР и последвалото

[3] Вж. 20 години Комитет за приятелство и културни връзки с чужбина.

[4] CDA, f. 363, op. 4, op. 5.

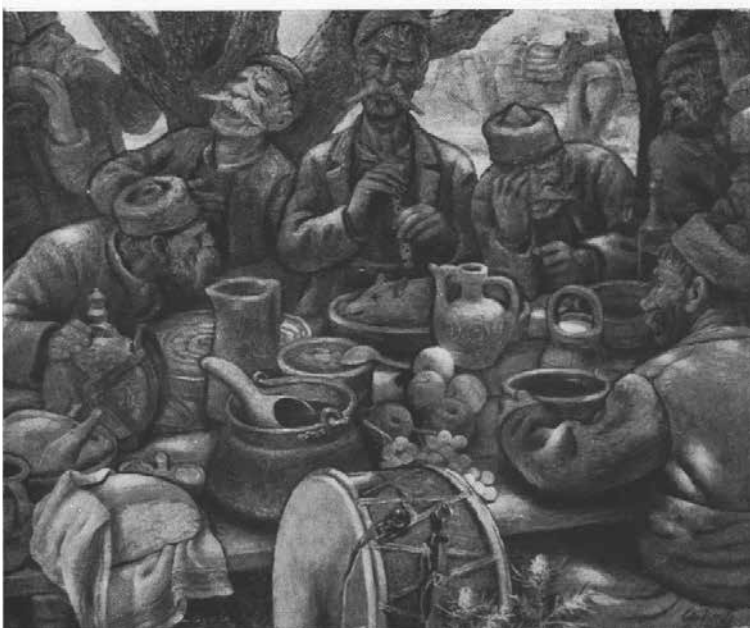
оттук нарушаване на графика на нейното пътуване. По-важно е да обърна внимание на обяснителното писмо на Екатерина Аврамова (от 1957 до 1966 година председател на Комитета за приятелство и културни връзки с чужбина) до Министерството на външните работи в отговор на възраженията по повод нивото на изложбата, отправени от Кирил Драмалиев, наш посланик (1956–1958) в Берлин. Ето извадка от него: „Комисията, която бе натоварена да подбере експонатите за изложбата, бе съставена от изтъкнати наши художници като професорите Илия Петров, Веселин Стайков, Марко Марков, Ненко Балкански, двама художници от Министерството на културата, един /Д. Остоич/ от ЦК на БКП и др. Тази комисия извърши своята работа съвестно и отговорно. По наша преценка идейното и художествено ниво на изложбата е най-добро при сегашното състояние на нашето изобразително изкуство. През последните години нашите художници създадоха голямо количество тематични картини, които изиграха възпитателна и положителна роля за нашия народ. Не всички тематични картини са направени обаче с високо художествено майсторство. Тяхната стойност се заключава само в тематиката и такива творби не биха представили добре нашето изкуство в чужбина. Ето защо журито се отнесе по-критично и отговорно при подбирането на тематични картини“[5]. Ще отбележа също, че в този период (от 1955 до 1961 г.) като художник към Комитета за приятелство и културни връзки с чужбина работи Димитър Кандимиров (1906–2002), завършил Художествената академия (1939 г.) при проф. Дечко Узунов, от 1942 г. – член на *Дружеството на новите художници*.

Запазените документи разкриват не само състоянието на нещата през 50-те години, но за съжаление и трайни негативни български практики, които би трябвало да изоставим, ако искаме да работим за качествено представяне на българското изкуство извън пределите на страната. В заключение ми се иска да подчертая, че българските художници или поне надарените с пластическа култура, са следвали своя път независимо от предписанията „отгоре“. Те са създавали творби със значими качества, неограничени от временно наложените идеологически норми. А това поставя и генералния въпрос за нашето изкуство не като „едноетажно“, а като развита художествена структура с обем от пластове и възможности за лични артистични реакции.

[5] CDA, f. 363, op. 4, a.e. 30, 70.

1. Владимир Кавалджиев. *Пред буря*, 1956, м.б., картон, 23 х 36 см.
Vladimir Kavaldjiev. *Before the Storm*, 1956, oil on cardboard, 23 x 36 cm

2. Боян Петров. *Стара жена с мелничка за кафе,* ОХИ'1957, м.б., пл., 90 х 76 см.
Boyan Petrov. *An Old Woman with a Coffee Grinder*, General art exhibition 1957, oil on canvas 90 x 76 cm



3. Стоян Венев. *Весела година*, ОХИ'1957, м.б., 143 x 175 см.
Stoyan Venev. *A Happy Year*, General art exhibition 1957, oil, 143 x 175 cm

4. Никола Мирчев. *В далечни краища*, ОХИ'1957, м.б., 133 x 178 см.
Nikola Mirchev. *In Far Corners of the World*, General art exhibition 1957, oil, 133 x 178 cm

5. Елена Грънчарова. *Пренасяне на в. „Искра“ през България* – 1901 г., ОХИ'1957, м.б., пл., 134 х 165 см.
Elena Gruncharova. *Conveying the Iskra (The Spark) Newspaper via Bulgaria*, 1901, General art exhibition, 1957, oil on canvas, 134 x 165 cm

ПРИЛОЖЕНИЕ
ИЗЛОЖБА „СЪВРЕМЕННО БЪЛГАРСКО ИЗКУСТВО“ – ДРЕЗДЕН, 1957

Живопис

1. Абаджиев, Петко
Река Марица
2. Александров, Здравко
Долни Пасарел
3. Александров, Здравко
Зимен пейзаж
4. Балкански, Ненко
Домакиня
5. Балкански, Ненко
Интериор
6. Бараков, Васил
Мелник
7. Бояджиев, Златю
Овце
8. Бояджиев, Златю
Пловдив
9. Венев, Стоян
Почивка
10. Венев, Стоян
Весела година
11. Винарова, Бистра
Натюрморт
12. Денев, Борис
Търново
13. Денчев, Кою
Паисий
14. Дечев, Данаил
Пролет
15. Дечев, Данаил
Пролет
16. Евров, Николай
Портрет на Георги Димитров
17. Иванов, Борис
Пейзаж
18. Иванов, Борис
Натюрморт
19. Ивойлов, Сергей
Цветя
20. Кавалджиев, Владимир
Пред буря
21. Кавалджиев, Владимир
Из Подуене
22. Майстора, Владимир Димитров
Сватба
23. Майстора, Владимир Димитров
Селянка
24. Маринов, Янко
Зимен пейзаж
25. Маринова, Руска
Портрет на майка ми

26.Минев, Стефан
Зима

27.Михайлов, Петър
Портрет на стара жена

28.Михайлов, Рафаел
Автопортрет

29.Михайлов, Рафаел
Край Драгалевци

30.Младенов, Петър
Пейзаж

31.Младенов, Петър
Пейзаж от Мелник

32.Младенов, Петър
Пейзаж от Охрид

33.Лавренов, Цанко
Куршум хан – Пловдив

34.Недкова, Вера
Автопортрет

35.Ненов, Иван
Утро

36.Ненова, Екатерина Савова
Портрет на Пепа Даскалова

37.Николов, Асен
Есен

38.Обрешков, Бенчо
Балчик

39.Обрешков, Бенчо
Натюрморт

40.Панайотов, Панайот
Пейзаж

41.Панайотов, Панайот
Моите сестри

Скулптура

1. Андрей Николов
Пълзящо дете, мрамор
2. Андрей Николов
Фани, мрамор
3. Иван Лазаров
Смеещи се селянки, камък
4. Иван Лазаров
Миячка, железобетон
5. Марко Марков
Ема, бронз
6. Марко Марков
Глава, бронз
7. Любомир Далчев
Тоалет, железобетон
8. Иван Фунев
Николай Хрелков, железобетон
9. Иван Фунев
Трета класа, железобетон

10.Васил Радославов
За свободата, гипс

11.Васил Радославов
Глава, гипс

12.Иван Мандов
Глава на В.Р., мрамор

13.Васка Емануилова
Голо тяло, теракота

14.Мара Георгиева
Глава на Станка Чичовска, бронз

15.Дона Бояджиева
Глава на Стефан Киров, бронз

16.Владимир Гиновски
Цвятко Радойнов, патиниран гипс

17.Стефан Стоимиров
Глава на проф. Бойчев, бронз

18.Стою Тодоров
Глава на девойка, камък

19.Никола Терзиев
Родопско момиче, патиниран гипс

20.Секул Крумов
Към Балкана, гипс

Графика

1. Веселин Стайков
Мелник, дърворез
2. Веселин Стайков
Кървавото писмо, дърворез
3. Павел Вълков
Лодки, акватинта
4. Карло Йорданов
Из Копривщица, суха игла
5. Илия Петров
Тигър, суха игла
6. Сидония Атанасова
На чешмата, гравюра
7. Васил Иванов
Пейзаж, въглен
8. Марко Бехар
Освободен по недоказаност, лито
9. Марко Бехар
За справка, лито

10.Марко Бехар
Последният им път, лито

11.Евтим Томов
Арбанаси, дърворез

12.Евтим Томов
Созопол, лито

13.Николай Ников
Кукери, линорез

14.Георги Даскалов
Край Огоста, въглен

15.Тодор Панайотов
Пейзаж, креда

16.Тодор Панайотов
Помакиня, графика

Библиография

Извори

Каталог на ОХИ'57 [Katalog na OXI'57]. Sofia.

ЦДА, Ф.363 (Комитет за културни връзки с чужбина) [CSA, F. 363 (Komitet za kulturni vrazki s chuzhbina)].

20 години Комитет за приятелство и културни връзки с чужбина [20 godini Komitet za priyatelstvo i kulturni vrazki s chuzhbina]. Sofia, 1971.

Използвани източници

Avramov (1994): Avramov, Dimitar. Летопис на едно драматично десетилетие. Българското изкуство между 1955–1965 [Letopis na edno dramatichno desetiletie. Balgarskoto izkustvo mezhdu 1955–1965]. Sofia.

Belmustakov (1949): Belmustakov, Liuben. Формализмът в нашето изобразително изкуство (по повод изложбата на командированите в Румъния наши художници) [Formalizmat v nasheto izobrazitelno izkustvo (po povod izlozhbata na komandirovanite v Rumaniya nashi hudozhnitsi)]. – Художник [Hudozhnik], 1949, № 2, 117-122.

Mutafov (1920): Mutafov, Chavdar. Зеленият кон [Zeleniyat kon]. – Везни [Vezni], 1920/21, № 3, 129-130.

LOOKING BACK AT THE 1950s

Ruzha Marinska

Summary: It is generally agreed to refer to the period from the late 1940s throughout the 1950s as marked by the dogmas of the Socialist Realism. This article draws on publications, artworks sifted out this through the system of jurying into the General Art Exhibitions and the careers of the artists, who fell prey to this policy.

The research on the oeuvre of great Bulgarian painter Vladimir Kavaldjiev (1908–1988) provided material, which is unknown or insufficiently commented by the historians of art. The particular reason for arguing about this problematic is Kavaldjiev's painting *Before the Storm* put on display in the 1957 Contemporary Bulgarian Art exhibition in Dresden and acquired by the Staatliche Kunstsammlungen Dresden (Dresden State Art Collections).

This analysis evinced two aspects that so far had failed to become a focal point for Bulgarian art studies: 1. The coexistence of at least two layers of art production; that of the official, socialised art, displayed in the General Art Exhibitions, and the other, still not given enough prominence, made by artists in their studios for themselves, with no hope of bringing them out; 2. Splitting the evaluation criteria, when it came to presenting Bulgarian art in this country or abroad. This picture became particularly visible in the 1950s with the enforcement of the method of the so-called Socialist Realism and all free artworks fought against and branded as formalistic. Vladimir Kavaldjiev, lambasted as a formalist, painted *Before the Storm* in 1956, in defiance of the imposed norms, in the vein of his modern plastic view of painting, but nevertheless was selected to present the best of the contemporary Bulgarian art in exhibitions abroad.

This case sketches out also one of the main problematics: the question of Bulgarian art as a developed art structure with a volume of layers and opportunities for personal artistic reactions, rather than as a single-decker.

Keywords: Vladimir Kavaldzhiev, New Masters Gallery, Dresden State Art Collections, Bulgarian art from the 50s, general art exhibitions, formalism, socialist realism

БЪЛГАРСКИТЕ ИЛЮСТРАЦИИ КЪМ ПРИКАЗКАТА *ЧЕРВЕНАТА ШАПЧИЦА* – ПОГЛЕД КЪМ XX ВЕК

Катерина Гаджева[1]

Институт за изследване на изкуствата,
Българска академия на науките

Абстракт: Настоящата статия има за цел да фокусира вниманието върху въпроса как илюстрациите към добре познатата на малки и големи приказка *Червената шапчица* взаимодействат с текста (в различните негови вариации) в българските издания от XX век, върху какво акцентират, какво прикриват и как (или дали) нашите художници успяват да „преведат“ универсалния разказ, така че от глобално, той да добие локално значение, да „заговори“ на езика на българския читател/зрител.

Ключови думи: Братя Грим, Шарл Перо, Червената шапчица, приказки, илюстрация, издания за деца

Всички деца познават приказките на Шарл Перо и Братя Грим. Те помнят не само интересните истории, но и илюстрациите, дори цялостното оформление на страниците и изданията, които оставят дълбок отпечатък върху визуалната им култура. Днес изображенията все по-настойчиво изместват текста – те посочват директно това, което думите бавно разказват и съвсем естествено стават предпочитани във времето на бързото живеене и новата чувствителност към изкуството. Динамичното взаимодействие между слово и образ в книгите за малките се заражда още в началото на XX век, но през втората половина на столетието процесите стават значително по-сложни и многопластови[2], тъй като печатните издания са по-достъпни, а тиражите по-големи. Развива се и интересът към детската психика, върху която се фокусират видни психоаналитици и педагози като Жан Пиаже, Мелани Клайн, Анна Фройд, Франсоаз Долто и др., а техните наблюдения водят и до появата на нови, експериментални подходи както в предучилищното и училищното образование, така и по отношение на анализа на рисунките, създадени от деца и за деца. Много преди училището обаче, още от най-ранна възраст, приказките са тези, които в голяма степен оформят у децата представите за добро и

---

[1] *Katerina Gadjeva, PhD, is an Assistant Professor at the Institute of Art Studies, Bulgarian Academy of Sciences, Sofia and lecturer in New Bulgarian University. Her interests are in the field of history and theory of photography and book illustration. She has publications in several international and Bulgarian journals. In 2012 she published the monograph Between Desire and Reality: Photographic Illustrations in Bulgarian Periodicals 1948–1956.*

E-mail: katigad@yahoo.com

[2] До този момент илюстрацията за малките не е била обект на цялостно и задълбочено съвременно научно проучване. Отделни проблеми, имена и явления са били разглеждани от някои изследователи, но монографиите с ясен фокус върху темата все още са твърде малко. Виж: (Маринска 1996; Митева 2014; Братанова 2015; Николаева 2016).

зло, за позволено и забранено, за половите стереотипи и поведенчески различия. Мари Луиз фон Франц определя вълшебните истории като „чисти и естествени феномени на колективното несъзнавано“ непрестанно адаптиращи се към променящата се среда, но оставащи непокътнати в сърцевината си, с която могат да „лекуват“ (Franz 2003: 19-21). Не е случаен фактът, че много от съвременните изследователи на приказките работят в областта на психоанализата и психологията[3] и търсят „кодовете“ за тяхното разгадаване в личното или колективното несъзнавано. Те, така както и специалистите от другите дисциплини[4], които се занимават с генезиса и символиката им, са категорични, че приказките са много повече от увлекателни и поучителни истории, иначе не биха издържали толкова дълго във времето. Едно от най-интересните им свойства е тяхната способност да се приспособяват към различните културни, социални и политически реалности – независимо на кой континент живеят, към коя религия принадлежат и от коя прослойка на населението са, читателите съпреживяват трудностите, през които преминават Пепеляшка, Спящата красавица или Котаракът в чизми, въпреки че в същността си те отразяват местни фолклорни предания и традиции, характерни за френското и немското общество. Приказките съумяват да говорят еднакво добре на различни езици, а за това особено важна роля имат илюстрациите, които съпътстват текстовете във всяка епоха. Не малко изследователи са критични към изображенията и смятат че те не помагат на читателите, а по-скоро им пречат, тъй като насочват интереса и въображението им извън тях самите и отклоняват вниманието им от въпроса как те биха преживели историята, ако участваха в нея[5]. В същото време не бива да забравяме, че първите издания на приказките на Шарл Перо и Братя Грим са били илюстрирани, защото такова е било желанието на самите автори[6].

---

[3] Например Бруно Бетелхайм, Ерих Фром, Мари-Луиз фон Франц, Жан-Франциска Крус ван Делден и др.

[4] Фолклористи или антрополози като Ивон Вердие, Франциско Ваз да Силва, Бенгт Холбек или историци на литературата и изследователи на езика като Владимир Пропп, Макс Люти, Мария Татар, Джак Зайпс и др.

[5] Един от най-големите противници на илюстрациите в изданията за малките е Бруно Бетелхайм – виж Bettelheim 1976: 59-60.

[6] Според Сеголен Ле Мен Шарл Перо имал специално изискване текстовете му да бъдат придружени от илюстрации (Le Men 1992: 20). Те присъстват още в ръкописа *Истории и приказки от старо време с морални наставления* (с подзаглавие *Приказки на мама Гъска*) от 1695 г. Нарисувани са с мастило и оцветени с гваш – една на титулната страница, една на страницата с посвещението за „мадмоазел“ и още пет – по една към всяка от петте приказки, като името на художника не е посочено (Le Men 1992: 20). Две години по-късно, през 1697 г., когато *Приказките на мама Гъска* са отпечатани за първи път, всичко в изданието остава същото, както в ръкописа, разположението на образите е непроменено (авторът на илюстрациите отново не е посочен), но към приказките са прибавени още три – *Пепеляшка, Рике с перчема и Малечко-Палечко*. В първия вариант от 1812 г. Детските и домашни приказки на Братя Грим не са придружени от изображения, но за второто издание, отпечатано през 1819 г. и за *Съкратеното издание* от 1825 г. Якоб и Вилхелм поръчват на брат си Лудвиг Емил Грим да създаде изображения към някои от приказките. Повече за първите илюстрации към

Емили Ситция определя художниците като „преводачи", които трябва да предадат съдържанието на текста, съобразно конкретната публика, към която то е отправено и спецификите на епохата, в която тя живее. Ситция обаче подчертава, че както в литературата, така и тук, няма как в процеса на „превода" да не се изгуби нещо от смисъла и очарованието на оригинала (Sitzia 2010: 158-160). Ядрото на вълшебните истории остава едно и също, но детайлите, които всъщност правят историята „жива", се променят – модата е различна и това засяга не само облеклото и аксесоарите, но също така и архитектурата, интериора, обноските, дори храната, която присъства в ежедневието на персонажите. Не без значение е представянето на природата, която е съобразена с релефа в различните краища на света – гората невинаги е тъмна и гъста, планината не е задължително висока и островърха. Илюстрациите отбелязват, повтарят и затвърждават основните моменти от историята, но колкото и да се стараят да се придържат към разказа, художниците неминуемо го разширяват и приспособяват към националните географски, културни и фолклорни особености. Настоящата статия има за цел да фокусира вниманието върху въпроса как българските илюстрации към една от най-старите и добре познати на поколения приказки – *Червената шапчица*, взаимодействат с текста (в различните негови вариации), върху какво акцентират, какво прикриват и как (или дали) нашите художници интерпретират универсалния разказ, така че от глобално, той да добие локално значение, да „заговори" на езика на българския читател/зрител.

Защо именно *Червената шапчица*? На първо място трябва да отбележим, че това е кратка, стегната и ясна история, която изглежда изключително лесна за разказване и разбиране. Ето защо тя е сред първите, която децата научават дори още преди да навършат три години. В същото време обаче, *Червената шапчица* е и най-безмилостно интерпретираната, иронизирана, ретекстуализирана и анализирана приказка за всички времена (Beckett 2002: iv). Джак Зайпс категорично я определя като „Най-известната и със сигурност най-провокативната приказка в западния свят" (Zipes 1993: 343), а Сандра Бекет посочва, че малкото момиченце, облечено в червено „е най-разпознаваемият образ на западната култура", „стока, която се продава удивително добре" (Beckett 2002: vii). Както в миналото, така и днес, добре познатата история за срещата между Червената шапчица и вълка не е отправена единствено към малките, дотолкова, доколкото техните възможности за интертекстуализация са твърде ограничени. На нея са посветени стотици страници – резултати от опитите на изследователи от различни дисциплини – фолклористи, културолози, социолози, психоаналитици, педагози и др., да достигнат до същината на посланието, което, оказва се, в голяма степен остава скрито в символиката на детайлите[7]. Самият Шарл Перо отбелязва, че

приказките на Шарл Перо и Братя Грим виж Gadjeva 2019: 3-10.

[7] Виж: Fromm 2005; Verdier 1997; Bettelheim 1976; Zipes 1983; Beckett 2002; Dundes 1989; Chalou 2002 и др.

записаните от него истории могат да бъдат възприемани по различен начин, в зависимост от това кой ги чете или слуша. В началото на ръкописа *Истории и приказки от старо време с морални наставления* (с подзаглавие *Приказки на мама Гъска*), който деветнайсет годишната мадмоазел Елизабет Шарлот Орлеанска, племенница на Луи XIV, получава като подарък през 1695 г., е изписано посвещението: „ […] При все това, ГОСПОЖИЦЕ, каквото и несъответствие да има между простотата на тези разкази и Вашата просветеност, ако вникнете дълбоко в приказките, ще намерите постъпката ми за не толкова осъдителна, както изглежда на пръв поглед. Всички те съдържат твърде разумни поуки, които читателите, в зависимост от собствената си проницателност, повече или по-малко разбират..."[8].

Трябва да отбележим още един важен аспект от историята на *Червената шапчица*, а именно факта, че тя все още не е представена като пълнометражен анимационен филм, създаден от компанията *Дисни*[9]. От средата на XX век до днес, милиони момичета по света знаят, че роклята на спящата красавица е розова, докато тази на Пепеляшка – синя, а Снежанка задължително има червена панделка в косите[10]. Според Джон Степенс приказките във версиите на Дисни вече нямат същия интертекстуален ефект, тъй като тяхното разпространение е толкова широко и цялостно, че децата изгубват възможността да осмислят в дълбочина който и да е друг вариант. „Ако ние оставим илюстраторът да определя посоката, в която да работи нашето въображение – пише Бруно Бетелхайм – то започва да става все по-малко наше и историята загубва много от значението, което иначе би имала за самите нас" (Bettelheim 1976: 8). Версиите на Дисни се запечатват трайно в съзнанието на малките и бързо се превръщат в „оригинал" (Stephens 1992: 88). Това, че *Червената шапчица* все още остава незасегната от Дисни индустрията обаче не означава, че историята днес е такава, каквато е представена за първи път в книгата на Шарл Перо от 1697 г. Но фактът, че продължава да бъде позната и интересна на малките, независимо от културните различия през отделните епохи, означава че тя все още живее и се развива, заедно с поколенията. А и появата на нови и нови версии всъщност предполага, че всички вече познават оригинала и съпоставят промените с него. Приказката и днес предизвиква интерес не само в Европа, където е създадена, но и сред читателите от Австралия до Япония, от Колумбия до Канада (Beckett 2002: vii). Запознаването в дълбочина с толкова много *Червени шапчици*, отразяващи спецификите на различните култури, е трудно най-вече заради езиковата бариера. Но илюс-

---

[8] Преводът е на Тодорка Минева и е от първото българско издание на оригиналните приказки на Шарл Перо от 1697 г. с морални наставления (Perrault 1992: 7).

[9] Един от първите опити на Уолт Дисни в анимацията все пак е краткото нямо филмче със заглавие *Червената шапчица*, създадено през 1922 г. То обаче не добива особена популярност.

[10] През 1937 г. е премиерата на първия пълнометражен цветен анимационен филм, създаден от Дисни – *Снежанка и седемте джуджета*, следват *Пепеляшка* през 1950 г. и *Спящата красавица* през 1959 г. Повече за това как Уолт Дисни интерпретира познатите приказки виж: (May 1981: 463-472).

традициите остават незасегнати от този проблем. На пръв поглед те разказват историята за срещата на малкото момиче и вълка, но всъщност правят много повече от това – представят развитието на отделните общества и трансформациите, които те преживяват в различните исторически периоди.

В България възрастните и децата, подобно на читателите от всички краища на света, познават и обичат приказките на Шарл Перо и Братя Грим[11]. Първите преводни издания (Grimm 1896; Perrault 1898) се появяват още в края на XIX век, като в тях текстът е придружен от препечатани от оригиналите илюстрации, авторите на които остават анонимни. През следващите десетилетия полиграфията в страната се развива, откриват се нови печатници и книжарници, броят на образованото население расте, в обществото протичат процеси на европеизация. Книгите и списанията се приспособяват към нуждите на отделните групи от населението и оформят свой собствен облик. В този процес особено важна става ролята на художниците, които се занимават с приложна графика и създават илюстрациите и графичното оформление на изданията. У нас те все още са твърде малко и усилията им са насочени преди всичко към периодичния печат. Книгите се публикуват с изображения от чуждестранни автори – българската илюстрация все още „прохожда“ и ако поезията и произведенията на вече утвърдили се писатели започват да привличат вниманието на отделни рисувачи, то литературата за деца задълго остава в периферията на техния интерес. В десетките отпечатани произведения на Шарл Перо и Братя Грим до средата на XX век откриваме изключително рядко авторски изображения. Очевидно приказките, които през годините са привличали вниманието на редица художници, оставили трайна следа в историята на изкуството, у нас не представляват предизвикателство за илюстраторите. Един от най-известните изследователи на приказките на Шарл Перо и Братя Грим – Джак Зайпс не пропуска да отбележи, че всички пионери в областта на детската илюстрация са мъже, също както издателите и гравьорите. На практика мъжете са медиаторите, които превръщат текстовете в образи и според него те неминуемо „кодират“ в тях собственото си отношение към света. Ето защо ранните изображения към популярните приказки като *Червената шапчица*, *Спящата красавица* или *Снежанка*, съдържат идеята за мъжката власт и доминация (Zipes 1983: 83). В България ситуацията е аналогична, като изключенията са рядкост – например издателката К. Н. Цакова и художничката Бинка Вазова, която през 1946 г. илюстрира приказките *Седемте козлета*, преразказана от нейната майка – Елисавета Консулова-Вазова (Grimm 1946a) и *Спящата принцеса*, преразказана от Ценко Цветанов (Grimm 1946b).

В настоящия текст няма да бъдат разглеждани илюстрациите във всички издания, съдържащи произведения на Шарл Перо и Братя Грим – това е различна изследователска задача. Тук вниманието ще бъде фокусира-

[11] Според анкета, проведена сред 100 деца от предучилищна възраст, първи и втори клас и публикувана на страниците на списание *Деца, изкуство, книги* през 1980 г. , най-четените и харесвани приказки са на Шарл Перо и Братя Грим, а от изданията – тези, които имат повече илюстрации (Kovacheva; Aleksieva 1980: 32-34).

но единствено върху художественото оформление на книжките, в които е включена добре познатата история за малкото момиченце, облечено в червено. Любопитно е, че в началото на XX век, почти всички оставащи анонимни за българската публика западни или руски художници, чиито произведения достигат и до нашите читатели чрез препечатаните издания, се придържат най-вече към композициите на Гюстав Доре, който илюстрира приказките на Шарл Перо през 1862 г. Предпочитана е сцената, в която детето и вълкът се виждат за първи път. Вълкът е огромен в сравнение с малкото момиче, което обаче изглежда така, сякаш не се страхува от него. Доре следва оригиналната версия на приказката и акцентира върху сексуалното напрежение между двамата[12]. Не малко от ранните преводни текстове, отпечатани в България, представят историята такава, каквато е записана от Перо. В нея разказът се фокусира главно върху запознанството на момичето с вълка и случилото се в къщата, където той, облечен с дрехите на бабата, кани Червената шапчица да се съблече и да легне при него, а след това я изяжда. Краят на приказката не е оптимистичен. Историята завършва някак ненадейно и както отбелязва Бруно Бетелхайм, читателят/слушателят остава с впечатлението, че „Червената шапчица не прави опит нито да избяга, нито да се бори и затова тя или е глупава, или иска да бъде съблазнена. [...] По този начин от наивно, привлекателно момиченце [...] Червената шапчица става просто пропаднала жена“ (Bettelheim 1996: 59). С навлизането на новите разбирания за възпитанието на малките и появата на все повече изследвания, свързани с детската психология, в „официална“ се превръща версията на Братя Грим[13], които елиминират сексуалните и еротични елементи и прибавят различни християнски препратки, акцентирайки върху специфичните ролеви модели на мъжа и на жената в духа на патриархалното общество. С това сцените, които биха могли да бъдат илюстрирани стават повече – появяват се напътствието на майката, отклоняването на Червената шапчица от пътеката и навлизането ѝ в гората и най-вече – фигурата на ловеца, който изважда момичето и неговата баба от корема на вълка. Въпреки това, до средата на 40-те

---

[12] Шарл Перо преработва старата, разказвана от уста на уста история, така че тя да бъде поучителна за дамите от висшето общество. В двореца на Краля Слънце, прочут с разточителството, пищността и разкрепостените нрави, девствеността е особена ценност, която трябва да бъде пазена и защитавана. Приказката е ориентирана към дамите от висшето общество, които често се забавляват в компанията на мъже. Вълкът тук всъщност е неустоимият чаровник, съблазнителят – елегантен, изискан и изобретателен, готов на всичко, за да открадне най-ценното за едно момиче.

[13] Братя Грим разширяват началото на приказката, като добавят момента с наставлението на майката, която заръчва на дъщеря си да не се спира в гората, да не говори с непознати и да бъде внимателна. Момичето обаче не се вслушва в нейните думи и когато среща вълка подробно му обяснява накъде е тръгнала и при кого отива. Докато тя бере цветя в гората вълкът я изпреварва, влиза в къщата, изяжда бабата и ляга в леглото. Във версията на Якоб и Вилхелм, когато момичето пристига, то не се съблича и не ляга при вълка, а го наблюдава отстрани. Въпреки това отново е погълнато, но е спасено от минаващ наблизо ловец, който изважда бабата и детето от корема на вълка.

1. Корица на книгата *Червената шапчица* по Шарл Перо, преразказана от Ран Босилек, 1927. Художникът не е посочен
Cover of the book *The Little Red Riding Hood* from Charles Perrault, rewritten by Ran Bosilek, 1927. Illustrator unknown

2. Стоян Венев. Корица на книгата *Червената шапчица* от Братя Грим, 1941
Stoyan Venev. Cover of the book *The Little Red Riding Hood* from the Brothers Grimm, 1941

години на XX в. авторските илюстрации в нашите издания остават твърде малко, а имената на художниците не се посочват. Те работят преди всичко по кориците на книгите, където се налага шрифтовете да бъдат специфично оформени на кирилица, докато останалите изображения често се препечатват от оригиналите (Ил. 1). Едно от малкото изцяло оформени от един художник издания[14] са приказките на Братя Грим от 1941 г. с илюстрации от Стоян Венев (Grimm 1941). На корицата е представена срещата между Червената шапчица и вълка, която се случва на фона на тъмна и гъста гора (Ил. 2). Момичето е облечено в типично за 40-те години семпло облекло – светла блуза, тъмна пола и червена шапка, най-вероятно плетена, със закопчаване под брадата, типично за по-малките деца. В кошницата ѝ ясно се вижда бутилката вино, която майката ѝ изпраща на възрастната жена. Макар издателите да препечатват илюстрации от чужди автори, текстът на приказките е преведен и преработен така, че да бъде близък до българските читатели. И ако във Франция и Германия Червената шапчица обикновено носи сладки и масло на баба си, то в България това почти винаги е баница. Братя Грим

[14] Книжката има 61 страници, илюстрациите са само седем, малки и черно-бели.

въвеждат и бутилката с вино, която илюстраторите обичат да изобразяват[15], но във втората половина на XX век тя изчезва, тъй като е несъвместима с новите педагогически подходи.

След 1944 г. политическата ситуация у нас се променя – предпочитани стават обикновените разкази, в които няма принцове и принцеси, а животът е скромен и близък до комунистическите идеали. През 1945 г. К. Н. Цакова издава *Червената шапчица. Приказка в картини за деца*[16] (Tsakova 1945). На корицата не е отбелязано по коя от версиите е преработката – тази на Шарл Перо или на Братя Грим. Книгата е богато илюстрирана от художника Георги Богданов, който изобразява добре познатата героиня не като малко момиче, а като девойка с червено наметало и качулка. След като се сбогува с майка си, тя поема към къщата накрая на гората, носейки обичайната кошница, в която присъства традиционната баницата, но не и виното – то вече е заменено с мляко. По пътя среща дървари, с които спира да поговори. Те ѝ напомнят да не ходи навътре в гората, тъй като там има опасни животни. Всеки, който познава скритият смисъл на приказката, която е предупреждение към младите момичета да се пазят от непознати мъже, би останал учуден от решението на художника да представи Червената шапчица, по думите на Джак Зайпс „тръгнала не да види баба си, а да отключи своята собствена сексуалност“ (Zipes 1983:87), в закачлив разговор с младите, мускулести и усмихнати дървари. Когато продължава пътя си, девойката среща две сърни, а по-късно и семейство зайци, които също ѝ споменават за дебнещите опасности. Чрез своите рисунки Богданов прави тези два, не особено интересно разказани в текста сюжета, любопитни за децата. Без да разбира, девойката навлиза дълбоко в гората, където среща вълка „с нахлупен каскет и с бастун в ръка“ (Tsakova 1945: 13) (Ил. 3). Очевидно бастунът би трябвало да показва вълка като значително по-стар от симпатичните дървари, представени по-рано. Не можем да не отбележим съществуващата, макар и далечна прилика между неговия образ и прочутия вълк, нарисуван от Уолтър Крейн през 1875 г. в самоуверена поза, със светлосиня шапка, облечен в овча кожа, подпиращ се на дебела пръчка. От въпроса, „Как се казваш малка хубавице?“, който вълкът задава във версията на Цакова, става ясно, че намеренията му едва ли са просто да изяде момичето. Двамата тръгват заедно по пътя, разговаряйки, а след това се разделят, като вълкът бърза да стигне пръв до къщата на бабата, за да причака там девойката. Бабата обаче не е в дома си, тъй като изобщо не е болна – тъкмо напротив, бере гъби, така че сцената с изяждането ѝ е спестена. Вълкът просто ляга в нейното леглото, облечен с дрехите ѝ и започва да чака. Любопитно е представянето на интериора на скромната селска стая – дървено легло, над което е закачен портрет, най-вероятно фотографски,

---

[15] Книгата *Червената Шапчица*, илюстрирана от художничката Трина Шарт Хюман през 1987 г., е забранена в някои американски училища заради бутилката вино, която се подава от кошничката на момичето (Mitchell 1990). Днес още учебни заведения в Европа и Америка продължават да забраняват приказката, но вече поради сексистки причини.

[16] Книгата е преиздадена и през 1947 г.

3. Георги Богданов. Илюстрация към *Червената шапчица*, преразказана от К. Цакова, 1945
Georgi Bogdanov. Illustration for *The Little Red Riding Hood*, rewritten by K. Tsakova, 1945

4. Георги Богданов. Илюстрация към *Червената шапчица*, преразказана от К. Цакова, 1945
Georgi Bogdanov. Illustration for *The Little Red Riding Hood*, rewritten by K. Tsakova, 1945

тъкана черга, стол, полица с емайлиран чайник. Това е и една от любимите на световните илюстратори сцена, на която българските художници рядко обръщат внимание. Домашната обстановка всъщност предлага интересни предизвикателства за рисувачите, които чрез мебелите, предметите, драпериите и изобщо – всички дребни детайли, имат възможност да направят визуален „превод" на текста в зависимост от модата и особености на читателите, за които той е предназначен. За първи път подобна композиция е представена от Лудвиг Грим през 1819 г. Той създава само едно изображение за *Червената шапчица*, избирайки именно момента, в който момичето влиза в стаята и вижда баба си (тоест вълка облечен като нея). Интериорът е представен изключително внимателно, като всички изобразени подробности имат важно символично значение и обогатяват смисъла на написаното. По-нататък преразказаната от К. Н. Цакова приказка продължава с пристигането на Червената шапчица в къщата и добре познатата размяна на въпроси и отговори за големината на ушите, очите и зъбите, последвана от момента, в който вълкът се опитва да изяде девойката. Най-изненадващото е, че нейното спасение идва не от ловеца, нито от вече споменатите млади дървари, а от собствената

ѝ баба, която, размахваща прът, успява да уплаши вълка (Ил. 4). С нестандартния си завършек нашата версия се превръща в ярко потвърждение на тезата на Мирей Пиарота, която смята, че всички популярни приказки са всъщност истории за жени и мъжът не играе съществена роля в тях (Piarotas 2003: 192).

През следващото десетилетие в страната ни се появяват две издания на *Червената Шапчица* с илюстрации от чужди автори, които ще бъдат споменавани от поколения именно заради великолепните си илюстрации. Никой български рисувач не успява да създаде толкова запомнящи се образи на малкото момиче, бабата и вълка. През 1950 г. Ангел Каралийчев превежда от руски версията на Шарл Перо, илюстрирана от изтъкнатия художник Пьотр Алякрински (Perrault 1950)[17]. Книгата е голямоформатна, а читателите у нас за първи път имат възможността да се любуват на подобни авторски изображения, които на практика разказват историята, оставяйки текста на втори план. В същото време други прекрасни образци на съветската илюстрация, като акварелите на Борис Дехтерьов, създадени по същата приказка, остават непознати за публиката тук[18]. През 1958 г. в България се появява и изданието в превод от френски език на Зефира Кацкова с илюстрации от Джани Бенвенути, преиздавано цели шест пъти[19] (Perrault 1958). Въпреки безспорните качества на тези книги[20] трябва да отбележим, че изображенията в тях все пак отразяват спецификите на чужди, различни от българската култури [21].

През 60-те и 70-те години на XX век илюстрацията у нас преживява своя златен период. Отпечатани са много сборници с приказки от Шарл Перо и Братя Грим, а в оформлението им участват все повече български художници. *Червената шапчица* обаче не се появява като отделна книжка с авторски илюстрации, а в изданията, в които е включена, често дори не е придружена от изображения. Интересна е визуалната интерпретация на разказа за малкото момиченце, която създава Стоян Венев, работейки по текста на Паулина Станчева, озаглавен *Новата Червена Шапчица* (Ил. 5). Писателката прави смел опит да осъвремени добре познатата история, насищайки я с идеологическо съдържание. В разказа ѝ детето, което отива да занесе мляко, зелник и сметана на болната си баба, среща не вълка, а нелегално преминал границата мъж, който има не човешки, а страшен, животински вид: „зачервени очи“, „груб и дрезгав глас“, „брадясало лице“, „дълъг нос, като клюн на птица“,

---

[17] Книгата за първи път е отпечатана в СССР през 1946 г.

[18] Книгата с илюстрации от Борис Дехтерьов е издадена за първи път в СССР през 1949 г. (Perrault 1949).

[19] През 1962, 1966, 1972, 1993, 1996, 1997 година.

[20] Освен тези две книги, през 1993 г. българската публика се запознава с илюстрациите и на друг световнопризнат художник, който създава запомнящи се изображения към приказките на Братя Грим – Пиеро Катанео.

[21] Пример за това са пелмените, които Червената шапчица носи на баба си, нарисувани на първата страница от Пьотр Алякрински. В преведения текст обаче те са заменени с по-близката и позната на българските читатели баница.

5. Стоян Венев. Илюстрация към *Новата Червена шапчица* от Паулина Станчева, 1965
Stoyan Venev. Illustration for *The New Little Red Riding Hood* from Paulina Stancheva, 1965

6. Стоян Венев. Илюстрация към *Новата Червена шапчица* от Паулина Станчева, 1965
Stoyan Venev. Illustration for *The New Little Red Riding Hood* from Paulina Stancheva, 1965

„едри и космати ръце, като същински лапи“ (Stancheva 1965: 11-12). Главната героиня обаче, като всяко социалистическо дете, е безстрашна и съобразителна и успява сама да залови престъпника (Ил. 6). „Когато в Смолян ми разказаха случая за момиченцето от родопското село Мугла, което хванало диверсант, изведнъж ми хрумна мисълта, че то е живата, съвременна, наша „Червена шапчица“. Старата приказка си има своето очарование – тя ще бъде разказвана от всички майки и баби на света и децата ще я слушат с внимание. Моята *Червена шапчица* е по-друга. Тя ще напомня само колко храбри са децата по нашата граница“ – пише авторката (Stancheva 1965: 1). Книжката е богато илюстрирана, а Стоян Венев, оставайки верен на своя разпознаваем артистичен почерк, прави едни от най-хубавите рисунки, представящи малкото момиче с червена шапка, създадени от български художник. Изображенията са забавни, дори на места комични, но не иронизират историята, а тъкмо напротив – правят я по-достъпна за малките читатели.

Съвсем друг е подходът на Петър Чуклев, който през 1968 г. също илюстрира добре познатата приказка. В неговата композиция срещата меж-

ду детето и вълка се случва не в гъстата гора, а на мост (Ил. 7). ТОЙ е огромен, а ТЯ – малка, кокетна и уплашена (Perrault 1968). Цветята, които ги заобикалят са фантастично големи и сякаш наблюдават сцената с интерес. Изображението е в духа на декоративната стилистика, характерна за 1960-те години. Далеч по-експериментални и нестандартни са илюстрациите, създадени десетилетие по-късно от Стоян Илиев (Grimm 1978). Те препращат към техниката сграфито, актуална за монументалните изкуства и керамиката от периода. Вълнообразните линии подсилват усещанията за хаос и динамика (Ил. 8). Заглавието *Червената шапчица* в случая като че ли се отнася по-скоро за малкото, едва забележимо боне върху главата на иначе едрото и пораснало момиче. Любопитно е представянето на вълка, победоносно изправил се върху празното легло. В стомаха му се виждат бабата и внучката, които скоро ще бъдат спасени от ловеца, изобразен на заден план (Ил. 9).

През 1983 г. се появява друг нестандартен опит за илюстрация на една от най-предпочитаните от художниците сцена – вълкът, облечен като бабата, изяжда Червената шапчица (Grimm 1983). Докато другите автори представят събитието секунди преди неговото случване, то огромният вълк на Киро Мавров е изобразен в момента на поглъщането на момичето, чиито крака все още се виждат, стърчащи от отворената му паст (Ил. 10). Миниатюрната червена шапчица лети във въздуха и вероятно би останала незабелязана, ако авторът не я бе обозначил със специален надпис и стрелка. В типичния си сатиричен стил, Мавров помества в сякаш „деконструираната“ композиция и други интересни детайли като термометър, чене, поставено в чашка с вода и Библия, препращаща към изображението, създадено от Лудвиг Грим[22].

В своя статия, посветена на детската илюстрация от втората половина на XX век, Милена Радева отбелязва, че според редица интервюта и анкети, проведени както в средите на художниците, така и с читателите, „българската илюстрация е „грозна“, „пародия на безвкусицата“, „формалистична“ и „абстрактна“ и често препоръчват препечатването на илюстрациите на Вадим Лазаркевич, Либико Марайа и Джани Бенвенути – проблем, с който и художниците, и издателите са наясно, но не му обръщат внимание поради плановите норми и държавните структури“ (Radeva 2019: 53). Кратката история на нашите илюстрации към най-известната приказка за последните близо три столетия доказва същото – до ден днешен *Червената шапчица* не е нарисувана от български художник така, че да бъде запомнена от читателите. Очевидно винаги има нещо по-важно от детските желания и предпочитания – педагогически постулати, психологически изследвания, икономически и политически интереси, авторско его или просто желание за творчески експеримент. На всички е ясно обаче, че приказките се четат и се разказват не само за да

[22] Лудвиг Грим също рисува отворена Библия върху масичката до леглото на бабата, специално удовлетворявайки изискванията на своите братя за повече християнски елементи в композицията (The Oxford Companion to Fairy Tales 2015: 264).

7. Петър Чуклев. Илюстрация към *Червената Шапчица* от Шарл Перо, 1968
Petur Chuklev. Illustration for *The Little Red Riding Hood* from Charles Perrault, 1968

8. Стоян Илиев. Илюстрация към *Червената шапчица* от Братя Грим, 1978
Stoyan Iliev. Illustration for *The Little Red Riding Hood* from the Brothers Grimm, 1978

9. Стоян Илиев. Илюстрация към *Червената шапчица* от Братя Грим, 1978
Stoyan Iliev. Illustration for *The Little Red Riding Hood* from the Brothers Grimm, 1978

10. Киро Мавров. Илюстрация към *Червената шапчица* от Братя Грим, 1983
Kiro Mavrov. Illustration for *The Little Red Riding Hood* from the Brothers Grimm, 1983

забавляват, но и за да възпитават. А тази задача те биха изпълнили далеч по-успешно, ако достигнат до сърцата на читателите, създавайки вълнуващи образи не само с помощта на думите, но и на изображенията.

Библиография

Beckett (2002): Beckett, Sandra. Recycling Red Riding Hood. NewYork.

Bettelheim (1976): Bettelheim, Bruno. The uses of enchantment: The meaning and importance of fairy tales. New York.

Bettelheim (1996): Bettelheim, Bruno. Червената шапчица [Chervenata shapchitsa]. – Език и литература [Ezik i literatura], 1996, № 2, 57-70.

Bratanova (2015): Bratanova, Bogralina. Приложна графика и символизъм в България [Prilozhna grafika i simvorizam v Balgariya]. Sofia.

Chalou (2002): Chalou, Barbara. A postmodern analysis of the Little Red Riding Hood tale. Lewiston.

Chervenata shapchica i drugi prikazki (1993): Червената шапчица и други приказки. Свободно преразказани от Петер Холейноне и Адриана Серена [Chervenata shapchitsa i drugi prikazki. Svobodno prerazkazani ot Peter Holeinone i Adriana Serena]. Sofia.

Dundes (1989): Dundes, Alan (Ed.). Little Red Riding Hood: A Casebook. Madison.

Franz (2003): Franz, Marie-Louise von. Архетипови мотиви във вълшебните приказки [Arhetipovi motivi vav valshebnite prikazki]. Sofia.

Fromm (2005): Fromm, Erich. Забравеният език [Zabravenyat ezik]. Sofia.

Gadjeva (2019): Gadjeva, Katerina. Първите илюстрации към приказката *Червената шапчица* [Parvite ilyustratsii kam prikazkata *Chervenata shapchitsa*]. – Проблеми на изкуството [Problemi na izkustvoto], 2019, № 2, 3-10.

Grimm (1896): Grimm, Jacob; Wilhelm. Приказките на Братя Грим [Prikazkite na Bratia Grimm]. Plovdiv.

Grimm (1941): Grimm, Jacob; Wilhelm. Червената шапчица. Преразказана от Пелин Велков [Chervenata shapchitsa. Prerazkazana ot Pelin Velkov]. Sofia.

Grimm (1946a): Grimm, Jacob; Wilhelm. Седемте козлета. Преразказана от Елисавета-Консулова Вазова [Sedemte kozleta. Prerazkazana ot Elisaveta Konsulova-Vazova]. Sofia.

Grimm (1946b): Grimm, Jacob; Wilhelm. Спящата принцеса. Преразказана от Ценко Цветанов [Spyashtata printsesa. Prerazkazana ot Tsenko Tsvetanov]. Sofia.

Grimm (1978): Grimm, Jacob; Wilhelm. Пепеляшка: приказки. [Pepelyashka: prikazki]. Sofia.

Grimm (1983): Grimm, Jacob; Wilhelm. Избрани приказки. [Izbrani prikazki]. Sofia.

Kovacheva, Aleksieva (1980): Kovacheva, Nadezhda; Aleksieva, Stefka. Предпочитанията на 5-6 годишните деца към литературата [Predpochitaniyata na 5-6 godishnite detsa kam literaturata]. – Деца, изкуство, книги [Detsa, izkustvo, knigi], 1980, № 3, 31-34.

Marinska (1996): Marinska, Ruzha. 20-те години в българското изкуство [20-te godini v balgarskoto izkustvo]. Sofia.

Miteva (2014): Miteva, Miteva. Стефан Баджов. Биография на Декоратор [Stefan Badzhov. Biografiya na Dekorator]. Sofia.

Nikolaeva (2016): Nikolaeva, Anelia. Бинка Вазова: графични образи [Binka Vazova: grafichni obrazi]. Sofia.

Perrault (1898): Perrault, Charles. Пепеляна, Червената шапчица, Котарак с ботуши, Спяща хубавица [Pepelyana, Chervenata shapchitsa, Kotarak s botushi, Spyashta hubavitsa]. Shumen.

Perrault (1949): Perrault, Charles. Красная Шапочка [Krasnaya Shapochka]. Moskva.

Perrault (1950): Perrault, Charles. Червената шапчица [Chervenata shapchitsa]. Sofia.

Perrault (1958): Perrault, Charles. Червената шапчица и други приказки [Chervenata shapchitsa i drugi prikazki]. Sofia.

Perrault (1968): Perrault, Charles. Приказки [Prikazki]. Sofia.

Perrault (1992): Perrault, Charles. Приказки от стари времена [Prikazki ot stari vremena]. [Perrault, C. Prikazki ot stari vremena]. Sofia.

Piarotas (2003): Piarotas, Mireille. Жените в приказките. Истинското лице на Гретел. [Zhenite v prikazkite. Istinskoto litse na Gretel]. Sofia.

Radeva (2019): Radeva, Milena. Художествената илюстрация за деца в България през 80-те години на XX век [Hudozhestvenata ilyustratsiya za detsa v Balgariya prez 80-te godini na XX vek]. – Проблеми на изкуството [Problemi na izkustvoto], 2019, № 2, 51-59.

Stancheva (1965): Stancheva, Paulina. Новата Червена шапчица [Novata Chervena shapchica]. Sofia.

Stephens (1992): Stephens, John. Language and Ideology in Children's fiction. London.

The Oxford Companion to Fairy Tales (2015): The Oxford Companion to Fairy Tales. Jack Zipes (Ed.). Oxford.

Tsakova (1945): Tsakova, K. Червената шапчица: приказка в картини за деца [Chervenata shapchitsa: prikazka v kartini za detsa]. Sofia.

Zipes (1983): Zipes, Jack. The Trials and Tribulations of Little Red Riding Hood 1983. New York.

Интернет източници

Le Men (1992): Le Men, Ségolène. Mother Goose illustrated: from Perrault to Doré. –Children's literature, 1992, Vol. 13, № 1, 17-39. Available at: https://www.jstor.org/stable/1772787?seq=1 [Accessed 28.04.2021]

May (1981): May, Jill. Walt Disney's Interpretation of Children's Literature. – Language Arts 1981, Vol. 58, No. 4, 463-472. Available at: https://www.jstor.org/stable/41961352?seq=1 [Accessed 20.04.2021]

Mitchel (1990): Mitchell, John. Big bad bottle of wine does in Red Riding Hood schoolbook. – Los Angelis Times, 1990, 19 May. Available at: https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1990-05-19-me-82-story.html [Accessed 20.03.2021]

Sitzia (2010): Sitzia, Emilie. "Where is the Prince?": Unlocking Doré's illustration of Perrault's Cinderella. Available at: https://www.academia.edu/2457975/Where_is_the_Prince_Unlocking_Dorés_Illustration_of_Perraults_Cinderella [Accessed 30.04.2021]

Verdier (1997): Verdier, Yvonne. Little Red Riding Hood in oral tradition. – Marvels&Tales. Journal of Fairy-Tale Studies, 1997, 1-2. Available at: http://home.iscte-iul.pt/~fgvs/Verdier.pdf [Accessed 18.04.2021]

Zipes (1993): Zipes, Jack. A second gaze at Little Red Riding Hood's trials and tribulations. –Project MUSE. Scholarly Journals Online. Available at: http://home.iscte-iul.pt/~fgvs/Zipes_SecondGaze.pdf [Accessed 22.04.2021]

BULGARIAN ILLUSTRATIONS TO THE FAIRY TALE *LITTLE RED RIDING HOOD* – A LOOK TO THE 20TH CENTURY

Katerina Gadjeva
Institute of Art Studies,
Bulgarian Academy of Sciences

Summary: Fairytales are so much more than just spellbinding and edifying stories, or they might not have stood the test of time. One of their most interesting characteristics is the ability to adapt to various cultural, social and political realities. Illustrations have contributed a lot towards this process: it is through them that artists translated the text, spelling it out for different readerships. This article focuses on one of the most popular and easy to be remembered by children's tales, which adults equally enjoy, *Little Red Riding Hood*. Hundreds of pages have been devoted to this story as a result of the attempts of the authors working in different areas – folklorists, culturologists, sociologists, psychoanalysts, pedagogues, etc. – to get to the heart of the message that proved hidden to a large extent in the symbolism of details. Many artists, who have illustrated over the years these well-known literary storylines, interpret some of the existing theoretical studies in their own way. This article looks for the answer to the question as to how Bulgarian authors treated them and how their works interacted with the text (in all its versions), what they accentuated, what they concealed and how (or whether) the universal narrative has been translated in this country so that from a global to acquire a local meaning, 'speaking' the language of Bulgarian reader/viewer.

Keywords: Charles Perrault, Brothers Grimm, Little Red Riding Hood, fairy tales, illustrations, children's books

ЩРИХ КЪМ ПОСТМОДЕРНОТО ЛИЦЕ НА МОНУМЕНТАЛИСТА ОЛЕГ ГОЧЕВ. ПРОБЛЕМИ И ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ В ЕДИН СТЕНОПИС В САН ФРАНЦИСКО

Даниела Чулова-Маркова[1]

Абстракт: Статията е посветена на стенописа *България/Bulgaria in the USA*, създаден от художника Олег Гочев през 2018 година в Сан Франциско, САЩ. Олег Гочев е един от монументалистите, които в хода на своята творческа еволюция, интерпретират широк спектър от проблеми, свързани с идентичността, асоциативните натрупвания и широкия спектър на визуално-пространствените игри и значения. Творбата е разгледана през призмата на постмодернизма, проследени са зараждането и реализацията на идеята и нейната обществена и културна рецепция.

Ключови думи: стенопис, български стенописи, Олег Гочев, постмодернизъм

Настоящият текст е посветен на една нова творба, създадена през 2018 г. от художника Олег Гочев в Сан Франциско, САЩ. До момента стенописът *България/Bulgaria in the USA* (фреско, обща големина 60 кв.м., 12/5, 2018) не е включен в научно обръщение. Акцентите, които поставям в хода на изложението, са концентрирани върху няколко проблема, изясняването на които би помогнало произведението да бъде анализирано в дълбочина. Ситуирането на констатации и изводи в контекста на живата история на сътворяването, разкрива неподозирани детайли и обяснява скрити особености.

Подготовка за реализиране на стенописа

Олег Гочев пребивава в Сан Франциско през 2018г., когато за втори път е стипендиант на *Фулбрайт* с изследователски проект на тема *Гражданското общество и американската публична стенопис*. Приемаща институция за художника е *San Francisco Art Commision* към кметството на града. Той избистря идеята си да създаде „български" стенопис в населеното място с расово и етническо многообразие, в унисон със съществуващите многобройни стенописи, посветени на различни общности. Намирането на среда за реализация, както и одобрението на предложения проект обаче, се оказва

---

[1] *Daniela Chulova-Markova is an art researcher with a PhD degree from the Institute of Art Studies, Bulgarian Academy of Sciences. Since 2015 is a managing partner at "Art Consult Bulgaria", Ltd. Research areas: 20th century art, murals, mosaics and architecture, art management and art critics. Author of the books: Mural painting through the 20th century in Bulgaria, Europe and across the World (2008); Visual mythology of mural painting in Bulgaria (2009); History of art, part one (2011); Design of the 20th century (2013); History of art, part two (2016); Awards: Award for Art Critic in the Competition for Young Professionals in the field of Art Critics and Art, May 2011, St. Cyril and St. Methodius International Foundation.*

E-mail: daniart1@yahoo.com

нелека задача. Художникът се обръща за съдействие към местното българско сдружение *Антика-България*[2] и към американската организация *Пресита Айс Мюръличтс*, съществуваща от около 40 години и реализирала над 600 публични стенописа, свързани предимно с латино общността в квартал *Мишън*. Директорката – Сюзън Сервантес, приветства идеята и свързва Олег Гочев с ръководството на *Островът на съкровищата* – дългогодишна американска военна база, която през 1997 г. е демилитаризирана и върната на града Сан Франциско за обществена дейност. Ръководството реагира бързо и откликва с въодушевление. На Олег Гочев са предложени две стени от изоставено игрище за скуош. Предоставената градска среда е на открито, комуникативно място с регулярен поток от хора. Художникът започва работата си. Проблем номер едно – намиране на стена за реализацията, е решен. Остават още много неизвестни, като например финално одобрение на проекта и финансиране на процеса, свързан с бои, допълнителни материали, логистика.

Тъй като *Островът на съкровищата* е част от общинската собственост на Сан Франциско, готовият проект трябва да бъде одобрен от единствената държавна художествена институция, имаща право на това – *San Francisco Art Commision* (SFAC). Обикновено процедурата отнема месеци, но фактът, че тази комисия е и приемаща институция за Олег Гочев по програма *Фулбрайт*, ускорява разглеждането на предложението първо, от специализираната подкомисия за визуални изкуства, а след това и от главната комисия на SFAC. Проектът получава финансиране от *Пресита Айс Мюръличтс*, която дарява безвъзмездно всички материали, необходими за изпълнението на стенописа с обща големина от около 60 кв.м. (12/5 м) – бои, четки, стълби, парашутно платно, картон, гел и завършващ фирнис, както и студио, и мултимедиен проектор за изработването на работните картони.

Оформяне на авторовата концепция

Идеята на стенописа е изписана върху самата реализация. По този начин прочитът му се гарантира относително еднозначно[3]: „Този стенопис е посветен

---

[2] Председателката на *Антика България*, г-жа Таня Костова, пише обръщение към българската общност в Сан Франциско и региона на Залива за предлагане на архитектурна среда или стена за създаването на стенопис, посветен на България. Идеята получава голямо одобрение, но не се достига до нито едно работещо предложение. Информацията се базира на разказ на художника и на разговор с представители на българската общност в Сан Франциско.

[3] Концепцията е изписана в рамките на самото произведение на български и на английски език: "This mural is dedicated to Bulgaria and the Bulgarian community in San Francisco as well as all the Bulgarians living in the United States. The background is the national flag onto which you can see the creative interpretation of one of Bulgaria's main symbols and a UNESCO World Heritage site – the Madara Rider Relief. The original monument was carved into the rocks in AD 702–705 by Khan Tervel to honor his father Khan Asparuh, who established the Bulgarian state in AD 681 following his famous victory in the Ongal area in AD 680 over the Byzantine army, led by Emperor Konstantin IV. In a more global sense, the relief shows the taming of nature by man for the purpose of creating the human civilization. The composition includes the bald eagle as the national emblem of the U.S.A.,

на България и българската общност в Сан Франциско, както и на всички българи, живеещи в САЩ. Фонът е националното знаме, върху което е изобразена творческата интерпретация на главния символ на България и паметник от списъка на световното културно наследство на ЮНЕСКО – релефът *Мадарският конник*. Оригиналният монумент е изсечен в скалите през 702–705 г. сл. Хр. от хан Тервел (управлявал 701–721 г.) в чест на баща му хан Аспарух (управлявал 668–700 г.), основал Българската държава през 681 г. след знаменитата си победа при Онгъла през 680 г. над византийската армия, водена от император Константин IV. В по-общ план релефът показва овладяването на природните сили от човека за създаването на неговата собствена цивилизация. В композицията е включен белоглав орел като символ на САЩ, който не фигурира в оригиналния релеф. Но това описание представя само един пласт от значенията, заложени в творбата. Така, зад конкретния мотив се разчитат и лично уплътнени от художника асоциативни натрупвания.

Първоначалната идея за композиция на стенописа е доста пренаселена, разказвателна, дори претрупана. Художникът избистря концепцията си и поема към синтетично и лаконично послание, отвъд предела на „малките наративи". Олег Гочев концентрира директни и индиректни символи, отпращащи към темата „България". Присъствието на националния флаг въздейства директно, пряко и недвусмислено. Интересна е мотивацията на художника при насочване към *Мадарският конник* като знак за идентичност. Конникът маркира произход, приемственост, величие и много други посоки, които имат нужда от конкретизация, още повече при условие, че произведението е предназначено за непредубедена и неинформирана публика. Олег Гочев обича предизвикателствата и се възползва от типичната за постмодерната ситуация игра на символи и смисли. И така, в творбата той материализира интереса си към релефа *Мадарският конник,* като прави своя интерпретация по темата. От значение се оказва и фактът, че релефът е с деструкции и именно там художникът открива възможност за трансформация и различни тълкувания. По време на многократните си посещения в Мадара, той е запленен от идеята, че творбата предоставя пълна свобода за авторска работа в рамките на алегоричната ловна сцена[4]. В произведението си в Сан Франциско, Гочев „вижда" исторически и рекламен стенопис за България. Първата стъпка е подробно проучване на всички материали, посветени на археологическата забележителност, публикувани от български историци и археолози. Противоречивите и разностранни хипотези правят възможно художникът да освободи напълно съзнанието си и да се придържа към собствена интерпретация. А тя е в границите на следната трактовка: Конникът, който изобразява Олег Гочев, е български рицар с плетена броня, шлем с орлово перо и меч. Това е своеобразен префигуративен образ на Аспарух – основателят на Българската държава, стиснал здраво юздите на коня с едната си ръка

which is not part of the original relief".

[4] От разговор с художника.

и приветстващ с другата. Дотук се простира историческата интерпретация с относителна визуална правдоподобност. Останалите елементи от композицията са в смисловата линия, зададена от оригинала. Лъвът символизира Византия. Той е поразен, но не сразен, готви се за скок със задните лапи. Кучето следва ведро стопанина си в традицията на тракийските конници. Орелът реконструира твърденията на част от историците за родство с иранската традиция. Той действително е съществувал в оригиналния релеф, макар да е разрушен във времето. Тук е мястото да се открои метаморфозата на символа и вграждането на допълнително значение, съобразно изискванията на публичното монументално изкуство и връзката „България – САЩ". Олег Гочев вплита в творбата и орела, като символ на Америка, „присъединила се" към идеята за български „парад" на американска земя[5].

Художникът първоначално обмисля композицията върху една стена. Впоследствие, за реализацията са предоставени две стени, което налага идеята да бъде променена като структура и пространствено разположение. Целият фон е българският национален флаг. Олег Гочев го използва като бързо смислово и визуално решение за новата пространствена ситуация. Флагът обединява двете стени и легитимира принадлежност. Силно уголеменото заглавие на стенописа се превръща във визуален фактор, буквата се трансформира в образ. Използването на златното се свързва с ценност, с идеята това произведение да е „българското съкровище" в контекста на *Островът на съкровищата*. Надписът на латиница е в нюанс „старо злато", загатващ древната ни история, надписът на кирилица е в светло злато, подсказващ най-новото ни съществуване, наричано още „Трета българска държава", а "in the U.S.A." е в синьо върху червен фон, изразяващ мечтите на българите, емигрирали в САЩ. Последните букви от едната композиция в стенописа преминават върху сцената с конника. На пръв поглед стоят откъснати, но преднамереното сепариране ги прави и свързващ елемент между двете стени, които са отделени с напречна преграда. Художникът се възползва от особеностите на средата. Тя е съзвучна с еклектиката в произведението. Композицията на творбата отпраща към „нагласата на постмодернизма и към накъсаната, присъща за него история на малките наративи" (Chulova-Markova 2010: 19). Нейното разположение в екстериорната среда предопределя активен диалог със зрителя. Оттук произтича и динамиката в комуникацията с публиката.

При дистанция, художникът осигурява комуникация, базирана на забавна смислова игра. В първата стена се открояват надписите „Българи", т.е. хората, на които е посветен стенописът в САЩ, *Bulgari* – известната италианска марка[6] и "U.S.", както всички наричат Америка накратко. Във втората стена остават буквите „а" и „я", които са първата и последната буква на нашата азбука и голямото синьо „А", което чудесно се комбинира с опаш-

[5] От разговор с художника.

[6] Играта на думи е подбрана от автора и е част от концепцията на произведението. От разговор с художника.

ката на бягащото куче в интересен динамичен орнамент. Олег Гочев е от авторите, „които използват стилизирани пластични форми и спокойни като въздействие фонове, с цел да подчертаят значимостта на основните композиционни посоки и семантично значимите изображения. При него формите винаги са пластични, а пространственото въздействие е многослойно“ (Markov 2010: 71).

В стенописа *България/Bulgaria in the USA* Олег Гочев разглежда времето като смислов фактор. Той използва образователен за американската публика елемент и популяризира българската история. Такъв тип позиция не е изолирано явление в артистичната еволюция на автора. Още от началото на 90-те години на XX век Олег Гочев проявява интерес към международни интердисциплинарни проекти, които разчупват границата между видовете изкуства. Примери за това са *Mural by mail*, *Wall poetry* и *Мартеница за Мексико* (Chulova-Markova 2008: 54). Творбата в Сан Франциско потвърждава, че общото, което преминава като нишка през цялото творчество на художника, е играта с времето. Независимо дали е в рисунка, живопис или стенно-монументални изкуства, времето е интерпретирано като хронологичен, емоционален, пространствено-пластически и комуникативен фактор.

Въздействие на стенописа и интеракция с публиката

При анализа на произведението става ясно, че Олег Гочев смело използва подходите за смесване на време и място на действието, съчетани с многоаспектна символика, почерпена от българската традиция и съвременната ѝ адаптация. Напълно в духа на постмодерната естетика, художникът залага на играта в комуникацията, на директния контакт и ангажирането на зрителя при дешифриране на посланието. На пръв поглед всичко е обяснено с подробно описаната идея в композицията на стенописа. При вникване в творбата се установява, че същността ѝ е по-дълбока и не толкова очевидна. Играта на думи, търсенето на значения и смисли се очаква от зрителя. В същото време обаче, на него му се предоставя свобода да търси тези смисли само ако желае – т. е. основната информация във вид на базово послание е поднесена директно, ясно и не изисква предварителна подготовка. Допълнителното осмисляне е лично мотивиран избор за надграждане.

Олег Гочев следва посоката на своята лична творческа мисия в монументалното изкуство – да достига бързо и пряко до публиката, като провокира емоция, диалог и динамична интеракция. С този стенопис той постига целта си, като създава творба, която се възприема мигновено и се запомня от широка публика. Мястото, на което е разположен стенописът, е пресечна точка на две улици, в непосредствена близост до спирка на градски транспорт. Това осигурява достатъчен човекопоток, с оглед на популяризация на произведението. Нещо повече, композицията се намира на 80 метра от място, с много живописна панорамна гледка към града, към Алкатраз, моста *Голдън Гейт* и целия залив: Станфорд, Бъркли и Оукланд. Поради тази причина целодневно оттам минават автобуси с туристи, които имат възможност да разгледат и „Българския стенопис“.

И в тази реализация Олег Гочев продължава своето развитие – плавно и с постоянство. За пореден път той оспорва идеята за изначалната застиналост и трайност, свързана с априорната и константна зависимост на стенната живопис от архитектурата. Акцентът при него винаги е във взаимодействието с публиката. Образът се възприема отдалеч като се доизгражда в съзнанието на зрителя или в близък контакт зрител –творба. Така стенописът огramотява широка публика, популяризира българската история и паралелно с това предлага комуникативно сътворчество, като същевременно обогатява и моделира околната среда.

1. Първоначален проект на стенопис *България/Bulgaria in the USA*
First Project of mural painting *България/Bulgaria in the USA*

2. Реализиран стенопис *България/Bulgaria in the USA*, фреско, 60 кв.м., 12/5, 2018
Mural painting *България/Bulgaria in the USA*, fresco, 60 m², 2018

3. Стенопис *България/Bulgaria in the USA*, фреско, 60 кв.м., 12/5, 2018), общ вид
Mural painting *България/Bulgaria in the USA*, fresco, 60 m², 2018, general view

Библиография

Chulova-Markova (2008): Chulova-Markova, Daniela. Стенно-монументалните изкуства през XX век в България, Европа и света [Stenno-monumentalnite izkustva prez 20 vek v Balgariya, Evropa i sveta]. Sofia.

Chulova-Markova (2010): Chulova-Markova, Daniela. Стената с много лица – по повод модулната стенописна инсталация в НБУ от Олег Гочев [Stenata s mnogo litsa – po povod modulnata stenopisna instalatsiya v NBU ot Oleg Gochev]. – ИНФО СБХ [INFO SBH], 2010, №10, 19.

Markov (2010): Markov, Konstantin. Форма и пространство в българската стенопис от 80-те години [Forma i prostranstvo v balgarskata stenopis ot 80-te godini]. In: Сборник „60 години самостоятелна специалност „Стенопис“ в „НХА“, съст. Олег Гочев [Sbornik "60 godini samostoyatelna spetsialnost "Stenopis" v "NHA", sast. Oleg Gochev]. Sofia, 70-74.

SKETCH TO THE POSTMODERN FACE OF THE MONUMENTALIST OLEG GOTCHEV. PROBLEMS AND INTERACTIONS IN AN UNEXPLORED MURAL IN SAN FRANCISCO

Daniela Chulova-Markova

Summary: This article deals with a new artwork, painted in 2018 by Oleg Gotchev in San Francisco, California. Oleg Gotchev was in the USA in 2018 in his capacity as a Fulbright visiting scholar working on a project titled *The American Public Mural Art and the Civil Society*. He was given an open-air urban environment, a communicative place with a constant flow of people. The project was funded by *Precita Eyes Murals*. The idea of the mural is painted right upon it. Against a background of Bulgaria's national flag, a creative interpretation is represented of a UNESCO World Heritage Site, the rock relief of the *Madara Rider*. In his work Oleg Gotchev concentrated direct and indirect symbols referring to his Bulgaria theme. The Rider suggests origin, continuity, glory, being an idiosyncratic prefigurative representation of Khan Asparoukh, a Bulgarian knight in armour, helmet, eagle plume and a sword. The lion symbolises Byzantium. The dog is in the tradition of the Thracian horsemen. Oleg Gotchev included the eagle as symbolising America that 'joined' the idea to promote Bulgaria's history. The artist boldly takes up approaches of mixing time and place of action combined with multi-aspect symbolism drawing on the Bulgarian tradition and its contemporary adaptation. The viewer is expected to play on words, find meanings and implications.
Oleg Gotchev follows the direction of his own personal creative mission in monumental art: to reach the audiences promptly and directly by provoking emotions, dialogue and dynamic interaction. In this mural he attains his goal by creating an artwork that is immediately perceived and remembered by the public at large.

Keywords: mural painting, Bulgarian mural paintings, Oleg Gotchev, postmodernism

АВТОБИОГРАФИЧНОТО В ТВОРЧЕСТВОТО НА ХУДОЖНИЦИТЕ АДЕЛИНА ПОПНЕДЕЛЕВА, ЛЮДМИЛ ЛАЗАРОВ И КРАСИМИР КРЪСТЕВ – RASSIM

Надежда Джакова[1]

Абстракт: Статията разглежда темата за автобиографичното, в рамките на която някои художници включват свои религиозни, политически и социални коментари, акцентирайки върху авторефлексията и подлагайки на критика представата за лично и обществено пространство. Автобиографичното при Аделина Попнеделева, Людмил Лазаров и Красимир Кръстев – RASSIM е далеч извън схващането за автопортрет. Те използват автобиографичния похват като средство за самопредставяне, самоизразяване и търсене на собствената идентичност. Аделина Попнеделева разглежда конвенционалното схващане за жената и противопоставянето му чрез метафорични средства. Людмил Лазаров пародира традиционните представи в историята на изкуството. Творчеството на RASSIM поставя въпроси за себеизлагането, инсценировката, конструирането на собствен имидж. В текста всеки автор е представен с по три произведения, които са определящи за творчеството му, но все още не са достатъчно задълбочено анализирани.

Ключови думи: съвременно изкуство, автобиографичен похват, социална критика, живопис, Аделина Попнеделева, Красимир Кръстев – RASSIM, Людмил Лазаров

Използвайки автобиографичния похват като средство за самопредставяне, самоизразяване и търсене на собствената идентичност, художниците разглеждат културни, религиозни, политически и социални теми, акцентирайки върху авторефлексията и подлагайки на критика представата за лично и обществено пространство. Артистите мислят как се възприемат, как другите ги възприемат, какви биха искали да са. Това включва и анализ на времето, в което те творят.

Някои примери на автори, които използват автобиографичния подход в своето изкуство, бяха разгледани в серия изложби *Автобиография*, които инициирах като куратор през 2015 г. в Музея за съвременно изкуство. Без да имат ретроспективен или строго хронологичен характер, експозициите представиха произведения и артисти, имащи важна роля в промените, настъпили в българското изкуството след 1990 г. Целта бе документиране и осмисляне на художествените и социални процеси. Аделина Попнеделева, Красимир Кръстев – RASSIM и Людмил Лазаров бяха сред участниците[2]. Те

---

[1] *Nadezhda Dzhakova, PhD, is an art historian and curator. Head of the Sofia Arsenal – Museum of Contemporary Art, a department of the National Gallery, Bulgaria. Research areas: contemporary art, museum's practice, curating, audience development. Author of the books: Sofia Arsenal – Museum of Contemporary Art. Archive 2011–2017 (2018); Houben Tcherkelov. Worth (2018); The Temptations of ninavale (2018). Member of AICA.*

E-mail: dzhakova@yahoo.de

[2] Първата изложба от този проект е на Красимир Кръстев – RASSIM през 2016, а Людмил

1. Аделина Попнеделева. *Симптом*, 2004, кадър от видео документация на пърформанса с участието на Венцислав Занков
Adelina Popnedeleva. *Symptom*, 2004, video documentation of the performance with the participation of Ventsislav Zankov

са много различни като позиции и начин на работа, но обединяващото е, че всеки от тях, макар и по свой начин, интерпретира темата за автобиографичното. В настоящата статия тримата са представени с по три произведения, които са определящи за тяхното творчество, но все още не са били обект на сериозни изкуствоведски анализи.

Изкуството на Аделина Попнеделева разглежда конвенционалното схващане за жената и противопоставянето му чрез метафорични средства. Аделина Попнеделева се обръща към детските спомени и приказки, както и към социални стереотипи, за да включи в своя визуален разказ мислите и усещанията си на жена, която ежедневно преодолява догми. Служейки си с познати сюжети, като преплита символни изображения на вътрешни състояния и въвлича публиката в перформативното действие на скрити метафори, Аделина Попнеделева извиква трайно усещане, че тези теми са все още болезнени за нашето общество. Трите нейни произведения, които ще бъдат представени тук, са *Симптом*, *Дребни компромиси* и *Автопортрет с учебник по френски.*

Симптом включва инсталация от 18 фотографии и видео документация от пърформанс, проведен на откриване на изложба с участието на Венцислав Занков[3]. При този пърформанс авторката се поставя във възможно най-уязвима ситуация, като се подлага публично на психотерапевтичен разговор. „Само по себе си това е против правилата на психоанализата, в която разговорите се водят между пациент и лекар и са конфиденциални. Но след този пърформанс се излекувах“ – пише Попнеделева[4]. Във фотографиите я виждаме, преминаваща през различните състояния на болката и освобождаването ѝ от нея. Разговорът е не само между двама колеги – тя и Венцислав Занков, а и между артиста и публиката. Художничката се превръща от автор в обект на изкуството, идея, която тя доразвива в годините. Тази

Лазаров участва в изложбата *Автобиография* през 2018. Аделина Попнеделева подрежда самостоятелна експозиция *Розова светлина* в САМСИ също през 2018.

[3] Създаден при откриване на изложба в галерия *Ирида* през 2004 г., *Симптом* е представен в самостоятелната изложба на Аделина Попнеделева *Розова светлина* в САМСИ през 2018 г.

[4] Цитатът е част от пояснението на Аделина Попнеделева към видео работата в изложбата.

трансформация при Аделина Попнеделева преминава през усещането за болка, отчаяние, самота и безпомощност, достигайки до освобождаване и временен покой (Ил. 1).

Автопортрет с учебник по френски е рисуван години по-късно. Той представя авторката в идеалистичен образ на малко сладко момиченце в розово[5]. Привидната невинност прикрива враждебната социална и политическа среда, в която и най-малкият намек за класово превъзходство е опасен. Това откриваме в пояснението към картината „Започнах да уча френски език на четири години. Когато започнах училище на 6 години, учителите коментираха това с неодобрение“[6]. Авторката отново се връща към детството си, така както включва и детски приказки в много от своите по-ранни творби[7]. Именно там Аделина Попнеделева открива причините за дребните компромиси, които ще трябва да прави и прави вече като художник – социалната среда дори в най-ранно детство предопределя бъдещите действия на художника (Ил. 2).

2. Аделина Попнеделева. *Автопортрет с учебник по френски*, 2018, акрилни бои върху платно, 120x80 см
Adelina Popnedeleva. *Self-portrait with a French Textbook*, 2018, acrylic on canvas, 120x80 cm

Видеоинсталацията *Дребни компромиси* е от два монитора, разположени един срещу друг – на единия художничката плюе, на другия получава същата субстанция върху лицето си. „Авторът плюе на себе си, плюе на лицето си, с което прави своето обобщение върху „стратегията на успеха“ в социален план през този период“ – отбелязва Венцислав Занков (Zankov 2013: 115). Това е и критика за загубата на обществената роля на художника, който е все повече институционализиран в своето мислене и творчество и губи връзката си с публиката – идея, която при Аделина Попнеделева е особено изявена (Ил. 3).

Людмил Лазаров е художник, който е изненадващо различен при всяка нова серия творби, върху които работи. Завършил специалност *Живопис* в класа на проф. Иван Кирков, той взима желанието за експериментиране от своя учител. В периода 1987–2010 г. създава фигуративни картини, в които

---

[5] Картината е създадена през 2018 г. и заедно с *Розовата рокличка* е показана в изложбата в САМСИ.

[6] Цитатът е част от пояснението на Аделина Попнеделева към картината в изложбата.

[7] *Мазохистичен пърформанс по Ханс Кристиан Андерсен* (2002), *Грозното патенце* (2016) и др.

3. Аделина Попнеделева. *Дребни компромиси*, 2000, кадър от видеото, DVD PAL, looped
Adelina Popnedeleva. *Petty Compromises,* 2000, video frame, DVD PAL, looped

често присъства тялото на художника: *Май*, *Тоалет* и др[8]. *Лошият татко*, *Лошата майка*, *Гостите на мама* са сред автобиографичните творби на художника, в които откриваме известна ирония за ролята на семейството в днешното общество.

Людмил Лазаров подготвя голямоформатната картина *Май* през 1987 г. за участие в ОХИ. По-късно я повтаря два пъти – през 1997 и 1998 г. с известни разлики в композицията. Вместо характерните за ОХИ сюжети на героична или трудова тематика, художникът рисува неокласическа сцена, при която голи мъжки и женски тела, с леко падащи от тялото им наметки, са изобразени в естествени размери, по цялата дължина на платното, на фона на тъмните силуети на дърветата, контрастиращо очертани от прокрадваща се светлина. По примера на Джорджоне като че ли нищо не обединява сюжетно изобразените фигури и околната среда. В движенията на телата и жестовете също личи непреднамереност, като че оставени от художника на случайността. Този „безсюжетен“ сюжет продължава да занимава автора дълго време и той се връща към него отново и отново, като прави още два варианта на картината десет години по-късно. Според художника целта му е била да повтори изцяло първоначалния, но при картината от 1997 г. при групата от фигури мъжката е превърната в женска, а зад тях изчезват очертанията на коня. При последния вариант от 1998 г. зад централната мъжка фигура надничa дете. В това повторение и връщане отново и отново назад има някаква болезненост, неудовлетвореност, дори самонаказване, с което авторът като че ли декларира своята невъзможност да скъса с миналото, въпреки че вече работи и живее в съвсем нова среда[9] (Ил. 4).

---

[8] Най-ранни произведения на Людмил Лазаров (1985–1990), могат да бъдат видени в колекциите на НХГ, Общинските галерии в Силистра, Кюстендил, Добрич, Русе. Между 1991 и 2004 година художникът живее и работи в Париж – само едно произведение от този период е показвано в България.

[9] По това време Людмил Лазаров живее постоянно в Париж и както той споделя, сблъсъкът между живота му в България преди 1989 и този във Франция след 1992 е бил толкова силен, че е нямало как това да не повлияе на творчеството му.

Тоалет е живописна композиция от 2000 г., състояща се от 32 картини с изобразено голо мъжко тяло – това на художника[10]. Живописта запечатва различни моменти от събличането и обличането на обекта, пародирайки традиционните дамски тоалети в историята на изкуството. Людмил Лазаров подсилва усещането за класическа картина, като използва живописната техника на старите майстори, обръщайки се към Ян Ван Ейк – върху фернизираната повърхност той рисува тялото с ръчно правена казеинова темпера, която отново минава с ферниз, а отгоре надживописва с маслени бои. Така тялото просветва, контрастирайки на черен, равен фон, подсилвайки усещането за сакралност. Диана Попова пише: „Пародията на традиционните дамски тоалети в историята на изкуството е прекрасна. И веднага ни изправя пред въпроса за условностите. Защо ли голото женско тяло, извършващо повседневни тоалетни дейности, да е естетично, а аналогичните действия на мъжа изглеждат нелепи? В крайна сметка борбата на мъжа със слипа е епична – както подобава на силния пол... „Дошло е време за промяна в представите и в изкуството“, ни напомня това произведение“ (Popova 2002) (Ил. 5).

По-късно Людмил Лазаров завинаги изоставя голямоформатната фигуративна живопис. Това, което следва в творчеството му, е серията фотографии *Гостите на мама* (2011), включ-

4. Людмил Лазаров. *Май II*, 1997, маслени бои върху платно, 220x195 см
Ludmil Lazarov. *May II,* 1997, oil on canvas, 220x195 cm

5. Людмил Лазаров. *Тоалет*, 2000, маслени бои върху платно, 40x30 см всяка
Ludmil Lazarov. *Toilette*, 2000, oil on canvas, 40x30 cm each

[10] Произведението е представено в цялостния му вид в кураторската изложба на Румяна Константинова *Мъжкото тяло – извор на вдъхновение* в галерията на СБХ през 2002 г. и в самостоятелната изложба на Людмил Лазаров в галерия *Арте* през 2006 г.

6. Людмил Лазаров. *Гостите на мама*, 2011, цветен печат върху хартия, 50x70 см
Ludmil Lazarov. *Mum's Guests*, 2011, C-print on paper, 50x70 cm

ващи различни сцени, пресъздадени с кукли Барби[11]. Ето и коментарът на автора: „Тревожно увеличаващият се брой на самотните майки в света на Puppet Show и изследването на причините или последствията от феномена е сюжет на този репортаж с обединяващото заглавие *Гостите на мама*"[12]. В този проект се преплитат присъщата за автора ирония, но и критика към стереотипите в обществото ни (Ил. 6).

Творчеството на RASSIM е рефлексия върху изкуството на самопредставянето, поставя въпроси за себеизлагането, инсценировката, конструирането на собствен имидж. RASSIM® живее с огледалното си „Аз" в постоянна игра със себе си, без да може да избегне въпроса как ще бъде възприет от другите. Той експериментира, сменяйки името си, като по този начин променя своята идентичност. Започва от Красимир, а след като манипулира външността си, откривайки име в името си, се превръща в RASSIM[13]. Процесът е представен в три емблематични серии на художника: *Корекции* (1996–1998) *Корекции* 2 (2002) и *Органични картини* (2014).

---

[11] *Гостите на мама* (2011), полиптих I-V, цветен дигитален печат, собственост на Националната художествена галерия, е представена в изложбата *Ре-продукция* в САМСИ през 2011 г.

[12] Цитатът е от пояснението към работата в изложбата.

[13] „При подготовката на *Корекции 2* (2001–2002) се срещах с много хора, сред които християнин, приел исляма, университетски преподавател по арабистика. Разбрах, че rassim е дума с арабски корен и означава творец, създател, художник. Много по-рано, през 1993 г. вече бях показал живописната работа *Раждането на името*, в която от КРАСИМИР бях задраскал буквите К, И, Р. Име в името. КРАСИМИР" – (Пояснителен текст към работата в самостоятелната изложба на RASSIM *KRASSIM®ИР* в САМСИ през 2016 г.).

7. Красимир Кръстев – РАССИМ. *Корекции 1996–1998. След*, цветен печат върху хартия, 210x90 см, фотография: Ангел Цветанов
Krassimir Krastev – RASSIM. *Corrections 1996–1998. After*, C-print on paper, 210x90 cm, photo: Angel Tsvetanov

В началото на 1996 г. RASSIM използва собственото си тяло, за да го превърне в обект на изкуството, създавайки скулптура от плът и кръв не чрез класическите средства, а чрез бодибилдинга. „Коригирах тялото си, за да създам идеал за съвременно голо тяло, търсен от Античността, сливайки модел/обект и художник в едно. Ако Микеланджело е създал Давид от мрамор, аз изградих RASSIM от живо тяло. Експлоатирам себе си – собственото си тяло“[14]. RASSIM не просто се обръща към примерите за телесна красота от историята на изкуството, но и противопоставя тази телесност на мачизма, който все повече присъства в обществото през 90-те години на XX в. – време на създаване на силови групировки, масово откриване на фитнес салони и фетишизиране на мускулестото тяло (Ил. 7).

При *Корекции 2* авторът стига до екстремност, като подлага тялото си на хирургическа манипулация. Процесът на обрязване е документиран, той е художествен акт, в който участват подкрепящите го куратор и фондация. „Тялото е продукт на социалното поле, а тялото на художника е едновременно с това и метафора на това социално поле“ – пише Венцислав Занков (Zankov 2013: 120). При RASSIM „Обществено-политическото е пречупено през интимността и телесността“ (Stefanov 2001: 87) и „може би тъкмо мисленето за изкуството като форма на социална йерархичност накара RASSIM да интервенира върху собственото си социално и физическо тяло“ – отбелязва Свилен Стефанов (Stefanov 2001: 87). Артистичната практика на RASSIM преминава през личните усещания – той моделира, преобразява, „разкрасява“ външността си, за да противодейства на религиозните и социалните стереотипи в обществото. Обявява се за „мултирелигиозен“ – т.е. обединяващ всички религии, използвайки „насилствената промяна като опозиция на провинциалния бит“ (Stefanov 2001: 88) (Ил. 8).

Деница с Илия. Exbodytion е от серията *Органични картини* от 2014 г., за която художникът казва, че е създадена с урина – холографският код на художника. „*Exbodytion* е игра на думи от *EXHIBITION* (излагане, изложение, изложба, експозиция) и *BODY* (тяло), за да се създаде *EXBODYTION* – в превод от/през тялото“[15] (Ил. 9). Тялото на автора отново присъства в про-

[14] Пак там.
[15] Пак там.

8. Красимир Кръстев – РАССИМ. *Мултирелигиозен, кадър от видео по Корекции 2*, 2003, акрил върху платно, 100x130 см всяка
Krassimir Krastev – RASSIM. *Multi-religious, frame from a video footage on Corrections 2*, 2003, acrylic on canvas, 100x130 cm

9. Красимир Кръстев – РАССИМ. *Деница с Илия*. Exbodytion, от серията Органични картини, 2014, урина – холографският код на художника върху хартия, 105x78 см
Krassimir Krastev – RASSIM. *Denitsa with Ilia*. Exbodytion, from the Organic Paintings series, 2014, urine: the artist's holographic code on paper, 105x78 cm

цеса на правене на изкуство, но този път като телесна течност – урина, която RASSIM използва като средство за рисуване в серията *Органични картини*. И тук доминират стремежът към красотата на тялото и връзката с примери от Ренесанса, като това откриваме в начина на живописване, в жестовете и извивките на фигурата. Няма социално ангажираща позиция, коментар или съпротива – напротив, като че ли улавяме известно примирение у RASSIM, който се оставя на чистата наслада от жеста на изобразяване.

Автобиографичното при Аделина Попнеделева, Людмил Лазаров и Красимир Кръстев – RASSIM е далеч извън представата за автопортрет. То е в тяхната история, позиции, начин на работа, влияещо и повлияващо се от постоянния сблъсък между лично и обществено, идеал – стереотипи, новаторство – компромиси. Творчески, автобиографичното при Аделина Попнеделева се свързва със самокритиката, битката с принуди – лични и социални, с вечно „подновяваното усилие за еманципиране“ (Angelov 2018) и желание за вътрешна и социална свобода: „битката, която тя води, и особено със себе си, продължава“ (Angelov 2018). Изкуството на Попнеделева е в тясна връзка с автора и зрителят не може да го разглежда само за себе си извън живота на артиста. Людмил Лазаров се опира на автобиографични елементи, като разглежда как въпросите за иден-

тичността и родината са му повлияли лично и как резонират върху живописта в различните периоди от неговото творчество. Тялото на художника присъства в живописните му композиции, но не за да подсили връзката изкуство –творец, а напротив – тук авторът дори е поставен в ролята на страничен наблюдател. Противоположно на този подход, RASSIM прави ясна заявка, че тялото на твореца е неизменна част от творчеството. При него, не само че не може да отделим изкуството от създателя, но самият създател се превръща в обект на изкуство, като едновременно с това се представя и като продукт на обществото – „модерен герой“ (Bart 1968).

Библиография

Dzhakova (2017): Dzhakova, Nadezhda. Софийски арсенал – Музей за съвременно изкуство. Архив 2011–2017 [Sofiyski arsenal – Muzey za savremenno izkustvo. Arhiv 2011–2017]. Sofia.

Stefanov (2001): Stefanov, Svilen. Изкуство между традицията и провокацията. Критически фрагменти от 90-те [Izkustvo mezhdu traditsiyata i provokatsiyata. Kriticheski fragmenti ot 90-te]. Sofia.

Zankov (2013): Zankov, Ventsislav. Тялото на художника в изкуството на прехода [Tyaloto na hudozhnika v izkustvoto na prehoda]. Sofia.

Интернет източници

Angelov (2018): Angelov, Angel. Аделина Попнеделева: усилието за еманципиране [Adelina Popnedeleva: usilieto za emantsipirane]. – Available at: http://kultura.bg/web [Accessed 12 March 2021]

Barthes (1968): Barthes, Roland. Смъртта на автора [Smurtta na avtora]. – Available at : https://litclub.bg/library/kritika/bart/dead.html [Accessed 10 March 2021]

Popova (2002): Popova, Diana. Мъжкото тяло – извор на вдъхновение [Mazhkoto tyalo – izvor na vdahnovenie]. – Култура [Kultura], 2002, № 35. Available at: http://newspaper.kultura.bg/bg/article/view/7319 [Accessed 12 March 2021]

AUTOBIOGRAPHICAL ARTWORKS BY ADELINA POPNEDELEVA, LUDMIL LAZAROV AND KRASSIMIR KRASTEV – RASSIM

Nadezhda Dzhakova

Summary: The *Autobiographies* project is the beginning of a study initiated by me in 2015 in my capacity as a curator at the *Sofia Arsenal – Museum for Contemporary Art*. Coming forward with their autobiographies as a tool of presenting oneself, of self-expression and of a quest for identity, the artists treat a variety of cultural, religious, political and social subjects with an accent on auto-reflexivity while also putting to the test the notion of private and public space. The three authors who have been selected – Adelina Popnedeleva, Krassimir Krastev – RASSIM and Ludmil Lazarov, differ a lot with regard to their views on art and the way their works mirror the dynamics of the processes in contemporary Bulgarian art. Each is represented by three emblematic works.

Adelina Popnedeleva employs metaphoric means to offer an antithesis of the conventional vision of women in art. The three paintings examined in the text are *Symptom, Petty Compromises* and *Self-portrait with a French language textbook*.

Ludmil Lazarov surprises with every new series of his works, so different they are. The *Toilette* series includes 32 Male Nude paintings – the artist's naked body parodying traditional ladies' costumes in the history of art.

RASSIM's work is a reflection on the art of self-representation and raises questions about self-exposure, staging and construction of an own image. That process is examined in the text on the basis of three emblematic series: *Corrections, 1996–98, Corrections 2, 2002* and *Organic Paintings, 2014*.

Keywords: contemporary art, autobiographical approach, social criticism, painting, Adelina Popnedeleva, Ludmil Lazarov and Krassimir Krastev – RASSIM

MILKO BICHEV – THE PROFILE OF A EUROPEAN ARCHITECT

Radoslava Guirguinova[1]
Institute for Architecture History of the University of Stuttgart

Abstract: Bulgarian architect Milko Bichev is a bright example of an architectural historian and theorist of national and European significance. Inquisitive, reflective and fascinated by the exchange of ideas between different European cultures, he dedicated his research to the interrelation between this cultural exchange and the development of the Bulgarian city and society during the National Revival period. The article studies Bichev's biography and scientific and academic work, focusing on his seminal treatise on Bulgarian Baroque, the reception of his oeuvre by his peers and his role in the scientific discourse on the origins of the architecture of the Bulgarian National Revival period.

Keywords: Milko Bichev, exchange of ideas, European architecture, Bulgarian Baroque, Plovdiv house

Prof. Arch. Milko Bichev is an apt example of a European architect: reflective, well read and open to the concept of idea exchange between different European cultures and its interrelation with the development of the built environment. Analysing his biography, body of work and reception by his peers we can study the mechanisms of the idea exchange between the East and West of Europe in the field of architectural history during the communist regime in Bulgaria and the Cold War period. Bichev's work is seminal for the research on the architecture of the Bulgarian National Revival period and its link to simultaneous architectural style tendencies in Western Europe.

Analysing the complexity of Milko Bichev's scientific work, his role in the architectural debate in Bulgaria throughout the 1950s and 1960s and his ideological influence on the subsequent generations of scholars, this article focuses on three main aspects. Firstly, his personal background and life's journey as examined based on Vladimir Branekov's short biographical notes (Branekov 1981) serve as a starting point for the research. Secondly, we will focus on Bichev's scientific work, culminating in his book *Bulgarian Baroque* (Bichev 1955). Lastly, we will analyse the reception of Bichev's oeuvre and his role in the debate on the origins of the architecture of the Bulgarian National Revival period, based on sources such as Matei Mateev's analysis of Christo Peev's and Milko Bichev's research of the "Plovdiv house" (Mateev 2003).

---

[1] *Radoslava Guirguinova is a doctoral candidate at the Institute for Architecture History of the University of Stuttgart, as well as a research associate at the Institute for Building Materials, Building Physics, Building Systems and Design of the University of Stuttgart. As an architect and academic researcher in the field of architecture and urban planning history and practice, her work focuses on the idea exchange between different cultural contexts and its influence on the development of the built environment.*
E-mail: rguirguinova@gmail.com

Biographical notes

Milko Bichev (1897–1972) grew up in a family, where national traditions and the exchange with other European societies and their languages were cherished. Bulgarian, French, German and Russian were part of the architect's upbringing as Matei Mateev points out (Mateev 2003: 593). After his studies in mathematics at the University of Sofia, Bichev moved to Dresden, where he studied architecture and history of architecture from 1920 to 1925. There, his views on culture and architectural history and his work ethic as a prospective scholar were formed: he was fascinated by Western European culture, while maintaining great adoration for his Bulgarian heritage. As Vladimir Branekov wrote in his short biography of Bichev, the young architect was "truly connected to Western art and in love, not without a fair degree of pride, with Bulgarian [art]"[2] (Branekov 1981: 6). The author described him further as a precise, systematic and reflective hard worker (Branekov 1981: 5).

Bichev's academic and career path was long and diverse: from his studies in Sofia and Dresden; to different educational journeys (in Western Europe, Russia and Bulgaria) and his architectural practice (1925–1947) to his work as professor and head of the Institute of History and Theory at the of Faculty of Architecture in the State Polytechnic, Sofia (1947–1962), where he was able to impart his knowledge to the next generation of architects and scholars. Bichev himself never lost the connection with his own teachers and mentors from Dresden: Jakob Burkhardt, Heinrich Woelfflin, Paul Frankl, Cornelius Gurlitt. They inspired him in his scientific and academic work throughout his entire career[3].

Judging from his life's work, Bichev could be described as a typical "Renaissance" scholar. Largely contributing to the architectural and art history research on a national level, he saw his role as an architect, teacher and protector of the architectural and cultural heritage of Bulgaria. He played an important role in the preservation of the frescos at the rock-hewn churches of Ivanovo, which were then recognised as a national and UNESCO World Heritage Site as pointed out in (Branekov 1981: 14)[4].

Bichev's oeuvre

In his scientific works Milko Bichev studied a wide spectrum of the European cultural heritage. His early publications such *Italian Palaces during the Renaissance* (Bichev 1943) and *Renaissance Architecture – in Italy and other Western European countries* (Bichev 1954) focused on the development of the Renaissance architecture in Western Europe and were followed by *Architecture of the New Age – 17th*

---

[2] Original text: „свързан истински със западното изкуство и влюбен, не без голяма доза гордост, в българското", (Branekov 1981: 6), translated by the author.

[3] For further information on Milko Bichev's academic and career path see: (Branekov 1981: 6) and (Mateev 2003: 593-594).

[4] Another important literary source on the topic is *The frescos in the rock-hewn church near Ivanovo, district Russe* (Bichev 1965), dealing with the frescos in the rock-hewn churches of Ivanovo.

and 18th century (Bichev 1958) wherein he studied the tendencies in the European architecture of the seventeenth and eighteenth centuries[5].

The architect's seminal work *Bulgarian Baroque* (Bichev 1955) concentrates on the development of the Bulgarian architectural and art traditions during the Bulgarian National Revival period and the factors influencing it. With the latter Bichev composed an exceptional scientific treatise on the development of Bulgarian culture in the Bulgarian National Revival period. His approach was very thorough, focusing on all aspects of material culture – from the development of the built environment in the form of architectural style; to the tendencies in art and the changes in Bulgarian society and its zeitgeist. Bichev begins his book with an introduction to the birth of the Bulgarian city, the central role of trade and craftsmanship in its progress and the archetype of the town house as an integral part and embodiment of the architectural style development at the time (Bichev 1955: 13). While elaborating on the active trading relationships between Bulgarian cities such as Plovdiv and Western European trade centres such as Vienna, the author points out that such a dynamic cultural exchange could not have only acted as a catalyst for the development of "material culture" but must have also echoed in the development of the built environment (Bichev 1955: 17-18).

Further, the author gives a concise summary of the contemporary scientific discourse regarding the architecture of the Bulgarian National Revival period. Herein, he focuses, among other things, on the work of Todor Zlatev and Christo Peev, who both acknowledged the Western, Renaissance influences on the architecture of the symmetrical town house, or "Plovdiv house", as they referred to it[6]. The question of the origin of these parallels is where the researchers of the town house of the Bulgarian National Revival period come into conflict according to Milko Bichev (Bichev 1955: 28, 29). While historian Bogdan Filov treats the evolution of the "Plovdiv house" as a purely national development, others such as Todor Zlatev and Christo Peev agree on the foreign cultural influences, pointing towards different role models: Istanbul (Zlatev) and Vienna (Peev). Bichev, in his own right, posed the question whether the architecture of the "Plovdiv house" is related to the Renaissance or rather to the Baroque style and whether its style development was influenced by the East (Istanbul) or the West (Vienna).

The archetype of the "Plovdiv house" as defined by Peev and Zlatev was the starting point for Bichev's study. He analysed the architectural principles of Re-

---

[5] Bichev's later works, e.g., *L'architecture en Bulgarie: Depuis la plus haute antique jusqu'á la fin du XIX-e siecle* (Bichev 1961a), *Die Architektur in Bulgarien. Von der* Ältesten *Zeit bis zur Nationalen Befreiung 1878* (Bichev 1961b), *History of Bulgarian visual art* (Bichev 1976*)* and *Leon Battista Alberti – a literary and historical study* (Bichev 1983) are further examples of his interest in architectural and art history from a national and European perspective. They also bear witness to the European scientific community's interest in his work.

[6] For further reading on the "Plovdiv House" the author recommends *Alte Häuser in Plovdiv* (Peev 1943) and *The Plovdiv house during the Bulgarian National Revival period* (Peev 1960), as well as *Bulgarian national architecture – book 2: The Bulgarian house during the Bulgarian National Revival period* (Zlatev 1955).

naissance and Baroque palazzos[7], and compared them with the architecture of the "Plovdiv house", concluding that the latter represents the Baroque rather than the Renaissance style (Bichev 1955: 78-82).

Exploring different examples of the Baroque town house in Plovdiv, Milko Bichev pointed out a recurring pattern of their planning – they are all designed in a Viennese vein (Bichev 1955: 134)[8]. Consequently, the author points out one of the possible ideals of this development, the Belvedere Palace in Vienna, believed to be a prime example of Baroque architecture at the time. Bichev argued that buildings such as Belvedere, which was thoroughly documented by contemporary lithographers, have served as role models for the "Plovdiv house" (Bichev 1955: 142-143) and concluded that the main source of Baroque influence was Western Europe and Vienna in particular. He pointed out that the development of the Baroque style in Plovdiv followed the particular local conditions and is therefore unique and not to be directly measured against the "pure" form of Western Baroque. He was rather interested in this form of "impure" Bulgarian Baroque, whose similarities to Western Baroque have been the focus of the study and whose differences can become the basis for further research (Bichev 1955: 151).

In his scientific treatise on Bulgarian Baroque, Bichev stayed true to his logical, well-organised and objective work ethic. He managed to debunk all the arguments of the opposing side and almost anticipated them with his argumentative structure with no signs of pathos or ideological propaganda. Moreover, in his conclusion he remained open to a well-founded discussion, which for him was the core of the scientific approach. Bichev used a well-balanced approach regarding all aspects of art and creation, embodying the zeitgeist, with a special focus on the built environment as a testimonial to the development of the Bulgarian city and its society.

The only potential target for his critics could be the last chapter of his book, dealing with the origin of the Baroque influences (Bichev 1955: 127-148), where he focused on the Belvedere Palace as an example of the Viennese influence. One could argue that the chosen example was too bold or the chapter not profound and lengthy enough in comparison to the previous chapters. Nonetheless, being familiar with Bichev's whole body of work, we can interpret his previous studies on the development of Western European architecture – e.g., *Italian Palaces during the Renaissance* (Bichev 1943) and *Renaissance Architecture – in Italy and other Western European countries* (Bichev 1954), as the needed profound and lengthy scientific treatise on this aspect.

---

[7] Renaissance palazzos are organised around a central courtyard, while Baroque palazzos are rather centered around a main axis, bearing the entrance hall, the staircase and the big hall, just like the "Plovdiv house". Moreover, Bichev points out that the prioritisation of certain rooms (e.g., the central hall) by the planned distribution of light and the fact that the architectural mass becomes "one organism" (the load-bearing structure remains hidden and the forms of the built volume emerge) are further signs of the Baroque style of the architecture of the Bulgarian National Revival period.

[8] Original text: „виенски образ", in (Bichev 1955: 134), translated by the author.

Ideological conflict

While Milko Bichev's research on the development of Western European architecture was always well-received by his peers, his book on the Bulgarian Baroque sparked criticism in the mainstream discourse of the scientific community due to its openness to the idea that Western architecture has influenced the style and architecture of the "Plovdiv house". Bichev's contemporary and former student Matei Mateev dedicated several chapters of his study on Plovdiv to the reception of Bichev's work by his peers (Mateev 2003: 599-646). Therein, he pointed out various occasions and records, portraying the conflict and the superfluous arguments of Bichev's critics. One of those instances is the refusal of the Institute of Urban Planning and Architecture of the Bulgarian Academy of Sciences to publish his book, pointing out that it was lacking an internalised Marxist dialectic method[9] (Mateev 2003: 600), a thesis, which was further adopted by Georgi Kozhuharov and Rashel Angelova in their book on the symmetrical "Plovdiv house" (Kozhuharov, Angelova 1972: 24).

Regardless of Bichev's response to the criticism that there were no political nuances and agendas behind his scientific work (Mateev 2003: 604), the publication of his book became a hard and lengthy process. Rejected by the Bulgarian Academy of Sciences, it was published by *Nauka i Izkustvo* with Emil Momirov as editor.

Milko Bichev's scientific work and contribution to the research on the architecture of the Bulgarian National Revival period received belated recognition and was critically acclaimed posthumously. In 1997, on the occasion of the hundredth anniversary of his birth, he was conferred the title of Academician by the Senate of the National Academy of Architecture, Plovdiv (Mateev 2003: 613). Regarding his contribution to the studies of the Bulgarian history of architecture, Matei Mateev concluded that there needs to be a stronger interest in the exchange of ideas between the East and West in Europe since this is the only way to define the role of Bulgarian culture in the European context (Mateev 2003: 642). The contemporary scientific discourse accepts and praises Bichev's work as fundamental research on the architecture of the Bulgarian National Revival period as Elka Kamburova acknowledges in her article on his contribution to the field of architectural history (Kamburova 2007). Further sources such as Georgi Georgiev's commemoration speech on Bichev point out the European nature of his oeuvre (Georgiev 2007).

Concluding remarks

Milko Bichev's academic career path and influence are just as complex as his scientific work. He was a truly European architect as Georgi Georgiev points out (Georgiev 2007): inquisitive, objective and critical of the status quo of the scientific discourse, open to the concept of idea exchange on a European and transcontinental level, while welcoming well-founded scientific discussion. He was an individualist in his ideas, who was not afraid to look past the common discourse

[9] Original text: „добре усвоен марксически диалектически метод", in (Mateev 2003: 600), translated by the author.

of his peers and stand his ground. Bichev is an apt example of a mediator between different cultural contexts, a researcher on the exchange of ideas between the West and East despite the restrictions of the Cold War and the communist regime. His academic and scientific path reveals the consequences of such bold positions in a society, which does not accept them due to its cultural and sociopolitical context. Nonetheless, he remains a beacon of light and scientific potential for generations to come – as a professor and mentor and as a scholar, through his scientific oeuvre.

Bibliography

Bichev (1943): Bichev, Milko. Италиански дворци през Ренесанса: Основни фази на фасадната композиция [Italianski dvortsi prez epohata na Renesansa: Osnovni fazi na fasadnata kompozitsia]. Sofia.

Bichev (1954): Bichev, Milko. Архитектурата на Ренесанса – в Италия и другите западноевропейски страни [Arhitekturata na Renesansa – v Italia i drugite zapadnoevropeyski strani]. Sofia.

Bichev (1955): Bichev, Milko. Български барок: принос към проблемите на българското изкуство през епохата на Възраждането [Balgarski barok: prinos kam problemite na balgarskoto izkustvo prez epohata na Vazrazhdaneto]. Sofia.

Bichev (1958): Bichev, Milko. Архитектурата на новото време – XVII и XVIII век [Arhitekturata na Novoto Vreme – XVII i XVIII vek]. Sofia.

Bichev (1961a): Bichev, Milko. L'architecture en Bulgarie: Depuis la plus haute antique jusqu'à la fin du XIX-e siècle. Sofia.

Bichev (1961b): Bichev, Milko. Die Architektur in Bulgarien. Von der Ältesten Zeit bis zur Nationalen Befreiung 1878. Sofia.

Bichev (1965): Bichev, Milko. Стенописите в пещерната църква край с. Иваново, Русенско [Stenopisite v peshternata tsarkva krai s. Ivanovo, Rusensko]. Sofia.

Bichev (1976): Bichev, Milko. История на българското изобразително изкуство [Istoriya na balgarskoto izobrazitelno izkustvo]. Sofia.

Bichev (1983): Bichev, Milko. Леон Батиста Алберти – литературно-историческа студия [Leon Batista Alberti – literaturno-istoricheska studia]. Sofia.

Branekov (1981): Branekov, Vladimir. Професор архитект Милко Бичев [Profesor Arhitekt Milko Bichev]. Sofia.

Georgiev (2007): Georgiev, Georgi. Европейският път на българската възрожденска архитектура [Evropeyskiyat pat na balgarskata vazrozhdenska arhitektura]. – Архитектура [Arhitektura], 2007, No. 2-3, 93.

Kamburova (2007): Kamburova, Elka. Изтъкнат историк и теоретик на архитектурата – 110 години от рождението на проф. арх. Милко Бичев [Iztaknat istorik i teoretik na arhitekturata – 110 godini ot rozhdenieto na prof. arh. Milko Bichev]. – АМС. Аспекти [AMC. Aspekti], 2007, No. 2, 92-93.

Kozhuharov, Angelova (1972): Kozhuharov, Georgi, Angelova, Rashel. Пловдивската симетрична къща [Plovdivskata simetrichna kashta]. Sofia.

Mateev (2003): Mateev, Matei. Пловдив – столица на българския барок: принос към историята на българската архитектура [Plovdiv – stolitsa na balgarskia barok: prinos kam istoriata na balgarskata arhitektura]. Plovdiv.

Peev (1943): Peev, Christo. Alte Häuser in Plovdiv. Berlin.

Peev (1960): Peev, Christo. Пловдивската къща през епохата на Възраждането [Plovdivskata kashta prez epohata na Vazrazhdaneto]. Sofia.

Zlatev (1955): Zlatev, Todor. Българска национална архитектура – книга 2: Българската къща през епохата на Възраждането [Balgarska natsionalna arhitektura – kniga 2: Balgarskata kashta prez epohata na Vazrazhdaneto]. Sofia.

МИЛКО БИЧЕВ – ПРОФИЛЪТ НА ЕДИН ЕВРОПЕЙСКИ АРХИТЕКТ

Радослава Гиргинова
Институт за история на архитектурата,
Университет Щутгарт

Резюме: Българският архитект Милко Бичев е ярък пример на изследовател на архитектурни тенденции и процеси в различни мащаби: от локален – национален до наднационален – европейски. Воден от своята любознателна и аналитична натура и дълбоко заинтригуван от идейния обмен между различните европейски култури, той посвещава научната си работа на изследването на взаимовръзката между развитието на българския град и общество, и този културен диалог. Настоящата статия изследва биографията на Бичев, както и научната му и академична дейност, като се фокусира върху основната му книга *Български барок*, приемствеността на творчеството му в научната общност и ролята му в научния дискурс относно корените на българската възрожденска архитектура.

Ключови думи: Милко Бичев, идеен обмен, европейска архитектура, български барок, Пловдивска къща

VASIL GENDOV: TOWARDS THE THEATRICAL BIOGRAPHY OF A PIONEER OF BULGARIAN CINEMA

Alexander Donev[1]
Institute of Art Studies,
Bulgarian Academy of Sciences

Abstract: The connections to theatre in the biography of Vasil Gendov (1891–1970) were numerous, but they had never before been interpreted with regard to his cinema activities. A personal memoir of his career as a travelling actor and entrepreneur sheds additional light on the life and creative motivations of the key figure in Bulgarian cinema between 1910 and 1940. Based on observations on this manuscript and other archival sources this paper offers several hypotheses relating to the intersections between theatre and the early cinema, most important of them being the process of finding and developing film audiences.

Keywords: biographical research, memoir, travelling theatre, national theatre, early cinema, audience

Discussions about the authorship and production history of the earliest Bulgarian feature film *Balgaran e galant* [Bulgaran is Gallant, 1914/15] have largely diverted interest in the personality and biography of its most likely author Vasil Gendov. Based on the most thorough studies of the archives and the reasoned conclusions of Petar Kardzhilov (Kardzhilov 2017), Bulgarian film history has reached a relatively complete level of knowledge about the first Bulgarian feature film. At the same time, however, the biography of its most probable creator still has quite a few blind spots.

The socialist era, although much closer than today to the time of the creative undertakings of Vasil Gendov, has contributed more to the distortion than to the delineation of his true and ideologically unbiased portrayal. The starting point of an objective study should be an analysis of his rich heritage of texts. Along with dozens of other smaller articles, Gendov is the author of two seminal memoirs on early Bulgarian cinema and travelling theatre groups, totalling over 550 typewritten pages. Completed in the 1960s, they were submitted to responsible state institutions, but proved "unfit" for publication at that time.

This paper is based on observations on the second of the two manuscripts, entitled *Pages from the Development of the Provincial Theatre (Personal Memories)*[2].

---

[1] *Alexander Donev, PhD, is an Assoc. Prof., Screen Arts Department, Institute of Art Studies, Bulgarian Academy of Sciences. Research fields: film studies, film industry studies, audience studies. Author of the books: Ask the Audience (2018), Cinema Independents. From Edison till Netflix (2019). Visiting lecturer in film studies at NATFA, Sofia.*

E-mail: alexanderdonev@gmail.com

[2] Gendov 1971: Gendov, Vasil. Страници от развитието на провинциалния театър /лични спомени/, ръкопис, постъпил през 1971 г. в архива на Народен театър „Иван Вазов", а.е.1041 [Stranitsi ot razvitieto na provincialnia teatar /lichni spomeni/]. Manuscript, deposited in 1971, in

Referring to it and documents stored in various archival records of the Central State Archives, I will try to outline the possible approaches to the theatrical biography of Gendov. An important source for a full understanding of the processes in the Bulgarian theatre during the first four decades of the twentieth century are the latest studies by Nikolay Yordanov, Kamelia Nikolova, Romeo Popiliev, Joanna Spassova-Dikova, Violeta Decheva, as well as the earlier ones by Kristina Tosheva, Vasil Mavrodiev and others.

The aforementioned memoir was deposited in the archives of Ivan Vazov National Theatre in 1971, where it is still kept. Its digitised text totals over 500,000 characters, equivalent to about 280 standard typewritten pages of 1,800 characters with spaces each. Typical of Gendov's literary works, this text is not a consistently told story with a unified style and overall impact. Rather, it is a set of diverse plots in which the autobiographical element is not in the foreground, displaced by the description of the everyday life and creative practices of the Bulgarian travelling theatre groups in the first four decades of the twentieth century. The historical and sociological picture of the place and role of the Bulgarian travelling performers in the society of that time is vividly and fascinatingly recreated. The text not only bears witness to the repertoires, structures and relationships between the members of the travelling companies, but also to their advertising techniques and other ways of attracting an audience. Also shown is the great importance of the theatre for building a national identity and developing spectators' social awareness.

Here I would assess the memoiristic method of the main protagonist of this paper in the first place. I believe that, with all the greater or lesser deviations from the truth, the direct testimonies of Vasil Gendov are valuable for the very fact of their existence. Exaggerations, discrepancies in time and other inconsistencies are sometimes irritating, but understandable. They are certainly confusing the researchers, but this is hardly unusual for a culture like ours, so careless with memory and archives. Of course, some of these discrepancies in the truth are as involuntary as they are a sign of Gendov's strong ego and his desire to stand out, to emphasise the importance of his work. The latter is also an attempt for some naive self-compensation because of the philistine disregard for his pioneering efforts, because of the frequent acts of meanness on the part of his trade partners: film distributors and cinema owners.

The connections with theatre in Vasil Gendov's biography are numerous, but they have never been theorised and interpreted as a whole. His family ties with some of the big names in the Bulgarian theatre around the turn of the twentieth century are often emphasised: the actor, director and first historian of the Bulgarian theatre Ivan Popov (1865–1966) was his uncle, and the actress Elena Snezhina (1881–1944) was his cousin (again on his mother's side). Perhaps it was his uncle[3], who inspired him to write his memoirs and historical works.

Ivan Vazov National Theatre Archives, a.u. 1041.

[3] Popov, Ivan. Миналото на българския театър – спомени и документи [Minaloto na balgarskiya teatar – spomeni I dokumenti]. 1-5, 1939–1960, Sofia.

But the intellectual roots of his family are also very rich on his father's side. Vasil Gendov specifically cites parts of an unpublished manuscript by his father, dealing with the history of the theatre in Kalofer, dating back to 1859. It describes performances that incorporated masks and an 1862 production of *The Robbers* by Schiller (Gendov 1971: 37-38).

The father, Dimo Hadjigendov (Kyobashiev) (1837–1919), wrote also about the history of his hometown of Kalofer and an unpublished memoir entitled *Historical Stories*. He was a student of the prominent teachers of the Bulgarian National Revival period, Botyo Petkov and Rayno Popovich. He was also the first Bulgarian to get a law degree in Athens. After returning to Kalofer, he worked as a school and community centre activist. After Kalofer was burned to the ground by the Turks, he fled to Nikopol, from which district he was elected as a member of the first National Assembly, which adopted the Tarnovo Constitution. He was appointed as judge sitting in different courts (including in Sliven, the town where Vasil Gendov was born in 1891), as District Governor in the town of Panagyurishte (during the Unification of Eastern Rumelia with the Principality of Bulgaria), as District Treasurer in Plovdiv and Mayor of Kalofer[4].

It is believed that the (Hajji) Gendovs were descendants of the Kyobashiev family who moved to Kalofer by the end of the eighteenth century from the village of Adjar (Svezhen). Located in the Sarnena Sredna Gora Mountain, it was founded in the fourteenth century. The first settlers were boyars who fled from the Bulgarian capital Tarnovo. In the sixteenth and seventeenth centuries, a literary school functioned in Adjar, a worthy successor of the Tarnovo Literary School. Manuscripts were copied, illuminated and bound mainly of religious content: formularies, menaia, gospels, damascenes, Paisius' *History* was copied[5]. Vasil Gendov did not comment anywhere on his "Adjarian" origins, but in his diverse cultural contribution there is continuity of a centuries-old tradition.

After 1901, when his father retired as a judge in Sliven, the whole family moved to Sofia. Here Vasil Gendov studied at the Second Junior High School (on the corner of Pirotska St and Hristo Botev Blvd), where he regularly participated as a reciter in school celebrations (Tikholov 1959: 13). He studied at the newly opened in 1907 Third Boys' High School, now William Gladstone High School, at 68 Pirotska St. In an unpublished interview by journalist Petko Tikholov, Gendov gave the most complete and consistent story about his childhood. He said: "I have been attracted to theatre ever since I was a child" (Ibid.: 8-9). As a "12-year-old boy" they formed with friends a "neighbourhood troupe", which also included the future first professional opera director in Bulgaria Hityo (Hristo) Popov (1891–1968), the singer of humorous verses Stoyan Milenkov (1889–1953) and others. Along with the improvised children's performances (based on texts by the poet and humorist Stoyan Shakle), they "published" several issues of handwritten magazines titled *Smehuran* and *Opiti* (Ibid.: 10-11).

---

[4] Gendov, Vasil. Вечното и ненарушимото. В един ръкопис – пълният списък на руските освободителни войски [Vechnoto i nerushimoto. V edin rakopis – palniyat spisak na ruskite osvoboditelni vojski].Sofia, Otechestven front newspaper, no. 72983, 3 March, 1968, 2.

[5] See: https://ennykoeva.wixsite.com/callygraphic-schools/karlovo-adjar-school – 3 March 2021

In one of the appendices to his theatre memoir Gendov tells about his participation with children's roles in *Borba* (Struggle) workers' theatre at the club of the Social Democratic Party, located at 35 Nishka St (Gendov 1971: 167-170). One of the characters he mentions is that of Alyoshka in *The Lower Depths*. At the same time, Gendov performed children's parts in the performances of *Salza i Smyah* (Tear and Laughter) troupe, which performed on the stage of the Slavyanska Beseda. Among the roles he mentions is Mishka (the Governor's servant) in *The Government Inspector*, which he played at the age of 13 in the 1904/05 season (Vandov, Karakostova, Garchev 2004: 18). His name reappeared on the bill of the National Theatre at the age of 16 in the 1907/1908 season, when he played "a huntsman" in Ivan Popov's production *Towards the Abyss* by Ivan Vazov (Ibid.: 75) and the following year in the comedy *Flachsmann the Educator* by Otto Ernst, directed by Josef Šmaha. In his theatre memoir Gendov writes that until 1908 he was a "dramatic student and trainee" at the National Theatre (Gendov 1971: 4), i.e. he had not yet been recognised as an "actor". In fact, he continued to be so later, although his name appeared on the lists of the official artistic staff of the National Theatre in the 1914/15 to 1919/20 seasons (Tosheva 1997: 144-147).

In the Tikholov's interview Gendov stated that at the beginning of 1909 he went to Vienna to study at the Schauspielschule Otto, the most renowned acting school in Vienna at the time. Founded in 1886, it existed until the height of World War II, when it was destroyed in the bombing of Vienna. The People's Actress Vera Ignatieva (1875–1972) graduated from the same school at the end of the previous century and at the same time the future operettist and director Stoil Stoilov (1893–1944) studied there. In Vienna, Gendov met his cousin Mara Adjarova, who also attended the Otto School. It was with her that he rehearsed the scenes of his first film project, *The Student's Love*, which he tried unsuccessfully to finance when he returned to Sofia in the summer of 1909 (Tikholov 1959: 17).

The following year, after his final return from Vienna, Gendov made "a second attempt to make a Bulgarian film". This time it was "successful" thanks to the director of the Moderen Theatre Hungarian-born Otay Aladár (Tiholov 1959: 19). Due to his film adventure, however, Gendov "missed" the competition for actors at the National Theatre. Unemployed, he was forced to accept the invitation of the famous dramatic actress Rosa Popova, who was engaged to form the first professional city theatre in Ruse in the autumn of 1910 (Ibid.: 29).

This is where the narration in Vasil Gendov's theatre memoir begins. He was invited because Rosa Popova came into sharp conflict with the male lead of the troupe Zhivko Odjakov (1884–1951). She was urgently looking for someone to replace him as Armand Duvall in the premiere performance of the newly opened theatre, *The Lady of the Camellias* by Alexandre Dumas. The 19-year-old Gendov knew the role, accepted the invitation and joined the troupe known as the Ruse Municipal Theater. However, it received funding from the city council for only one season and then continued to exist as a travelling Rosa Popova Drama Theatre. In the autumn of 1911 and the following winter, the company travelled all over the country, alternating great success with weeks of starvation, and according to Gen-

dov's memoirs, he played the main male roles. In March 1912, Rosa Popova again failed to secure funding from the municipality of Ruse and called for the disbandment of the theatre. Some of the artists did not agree and formed a new theatre, Svobodna stsena (Independent Stage) with director Vasil Gendov, and the play *Marriage* by Nikolai Gogol (Gendov 1971: 34) was chosen for the premiere (Mavrodiev1968: 388). The company lasted until the autumn of 1912 when a general mobilisation was ordered in connection with the declaration of the Balkan Wars (Gendov 1971: 70).

Gendov was mobilised as part of the Second Sofia Company until March 1913 when he received an order to return to Sofia from Çorlu, Turkey. He was placed at the disposal of the Military Families Fund, headed by Major Nikola Radev, son-in-law of the then Prime Minister Ivan Evst. Geshov. According to Gendov, his "withdrawal" was dictated by the lack of people in the army who spoke foreign languages, and he spoke German (Tikholov 1959: 34-35), although the more likely purpose was for him to perform as an actor at charity events. Thus, the end of the Second Balkan War found him in Sofia.

According to Tikholov's interview, in the autumn of 1913 Gendov took part in a competition for actors at the National Theatre and in early 1914 he was "sent to specialise in Berlin, where he enrolled as a student in the private acting school of the great German stage and screen actor Albert Bassermann" (Tikholov 1959: 37). However, the archival records arrange the events in reverse order (Kardzhilov 2017: 654-661) and this is a common phenomenon in Gendov's memoirs. In fact, he first went to Berlin in the autumn of 1913, and only the following year he took an exam and was accepted into the troupe of the National Theatre, albeit only as a "drama student". The school he attended was not Albert Basserman's "private" school, but most likely belonged to the Deutsches Theater, directed by Max Reinhardt. Bassermann was a member of his troupe at the time and he was one of the most famous dramatic actors of the age and the first of the kind to appear on German screen.

Petar Kardzhilov does not fail to emphasise as one of the culminating moments of his book (Ibid.: 669), that it is the history of theatre, and more precisely of the Sofia National Theatre, that provides the facts making it possible to establish relatively precisely the time of the creation of *Balgaran is Gallant*. Examining the biographies of the actors involved in the film, he concludes that the second half of 1914 was the only possible period in which their paths crossed and they could play their roles.

Following a similar pattern of reasoning, we could offer several more specific hypotheses related to the intersections between the theatre and film biography of Vasil Gendov. Presented here in a concise form, they are subject of detailed argumentation in a future study.

In his theatre memoir Gendov repeatedly complains against the attitude of the older actors at the National Theatre towards their younger colleagues who did not receive enough recognition and good roles. The five-year wait (from 1914 to 1919) to be appreciated as a stage actor led him to make a firm decision to leave

the National Theatre and found his own travelling company. This choice had a dual meaning: on the one hand, knowing the business model of travelling theatre, Gendov hoped to invest the earnings into part or all of his film productions. On the other hand, he was subjected to insulting comments by some of his colleagues and other theatre people because of his attempts to make films. For an artist with his self-confidence and desire for self-expression, that was hard to bear. At the same time, he was aware that the taste and preferences of the film audiences were closer to those of the spectators of the travelling companies than to those of the National Theatre goers.

Gendov was not only an actor, director and theatre manager. He is also a playwright: most of his productions were based on his own, quite loose adaptations of classical and contemporary novels: Victor Hugo's *Les Misérables*, Selma Lagerlöf's *The Phantom Carriage*, Boccaccio's *Decameron*, Vicente Blasco Ibáñez› *Blood and Sand*, etc. He also made film-to-stage adaptations such as a version of *The Blue Angel* (with Marlene Dietrich). Undoubtedly, these practices were aimed at reducing costs and greater creative control. At the same time, however, they were a phase in the filmmaker›s laboratory work. Thus, he tested the response of the audiences through various dramatic solutions and stage techniques, which he could apply in his film works. Throughout his years as a theatrical entrepreneur, he closely monitored the dynamics of audience interest in the performances of his company and other travelling actors and tried to adapt his filmmaking to this response.

It would be compelling to justify to what extent Gendov's film career depended on the success of his theatrical company. Apart from being a source of funding, the popularity of his theatrical performances undoubtedly served as an advertisement for his future films. It is no coincidence that the 1920s, a time during which his travelling theatre flourished, was also the decade of his most successful film work. With the increasing regulation of theatrical activities by the state and the Union of Artists in the 1930s (Yordanov 2006), Gendov's theatre clearly lost ground. It did not fit within the range of subsidised travelling companies. Unable to comply with the union-protected contracts of his actors, members of the Union, due to the drop of the revenues, he came into sharp conflict with them and with the leadership of the Union. Adding all this to the significantly increased costs of film production caused by the introduction of sound, it becomes clear that the end of Gendov's film career as a director and producer was inevitable.

Vasil Gendov's biography and work are indicative of the obvious interaction between the Bulgarian theatre and the Bulgarian feature film during the first three decades of its development. These connections are not so much aesthetic as they are organisational, thematic and stylistic. Perhaps the most important among them is the common audience, comprised not of the spectators of prestigious theatres, but rather of those of the popular travelling companies. That vast multitude of spectators was both naive and demanding, but the ability to meet their expectations was a guarantee of both onstage and onscreen success. The fact that in just a decade in the 1920s Gendov made seven feature films is a proof not only of perseverance and productivity, but also of a real dialogue between the artist and his audience.

Bibliography

Gendov (1971): Gendov, Vasil. Страници от развитието на провинциалния театър /лични спомени/, ръкопис, постъпил през 1971 г. в архива на Народен театър „Иван Вазов“, a.e.1041 [Stranitsi ot razvitieto na provincialnia teatar /lichni spomeni/]. Manuscript, deposed 1971 at Ivan Vazov National Theatre Archive, unit 1041.

Gendov (2016): Gendov, Vasil. Трънливият път на българското кино [Tranliviyat pat na balgarskoto kino]. Sofia.

Gendova (2016): Gendova, Zhana. Това, което се премълчава в историята на българския филм [Tova, koeto se premalchava v istoryata na balgarskiya film]. Sofia.

Kardzhilov (2017): Kardzhilov, Petar. Загадките и времената на „Българан е галант“ [Zagadkite i vremenata na “Balgaran e galant”]. Sofia.

Mavrodiev (1968): Mavrodiev, Vasil. Българските пътуващи театрални трупи [Balgarskite patuvashti teatralni trupi]. In: Годишник на ВИТИЗ „Кръстю Сарафов“ [Godishnik na VITIZ Krastyo Sarafov]. XI, 1966. Sofia, 347-409.

Tikholov (1959): Tikholov, Petko. Интервюта на Петко Тихолов с артиста и режисьора Васил Гендов [Intervyuta na Petko Tikholov s artista i rezhisyora Vasil Gendov]. ЦДА, ф.1772К / Тихолов, Петко (1903–1978), оп. 1, а.е. 346.

Tosheva (1997): Tosheva, Kristina. История на българския театър, т.3 [Istoriya na balgarskiya teatar]. Vol. 3, Sofia.

Vandov, Karakostova, Garchev, Galabova, Konstantinov (2004): Vandov Nikola, Antonia Karakostova, Ivan Garchev, Snezhanka Galabova, Asen Konstantinov. Народен театър „Иван Вазов“/ Летопис: януари 1904–юли 2004 [Naroden teatar Ivan Vazov. Letopis yanuari 1904–yuli 2004]. Sofia.

Yordanov (2004): Yordanov, Nikolay. Театрите в България между двете световни войни [Teatrite v Balgaria mezhdu dvete svetovni voyni]. Sofia.

Yordanov, Popiliev, Nikolova, Decheva, Spasova 2011: Yordanov Nikolay, Popiliev Romeo, Nikolova Kamelia, Decheva Violeta, Spasova Joanna. Българският театър между двете световни войни. История на българския театър [Balgarskiyat teatar mezhdu dvete svetovni voyni. Istoriya na balgarskiya teatar]. Vol. 4, Sofia.

ВАСИЛ ГЕНДОВ – ПОДСТЪПИ КЪМ ТЕАТРАЛНАТА БИОГРАФИЯ НА ЕДИН ПИОНЕР НА БЪЛГАРСКОТО КИНО

Александър Донев
Институт за изследване на изкуствата,
Българска академия на науките

Резюме: Връзките с театъра в биографията на Васил Гендов (1891–1970) са многобройни, но никога досега не са обобщавани и интерпретирани като цяло. Един личен мемоар за кариерата му като пътуващ актьор и директор на трупа хвърля допълнителна светлина върху живота и творческите мотивации на ключовата фигура в българското кино между 1910 и 1940 г. Въз основа на задълбочено разглеждане на този ръкопис и други архивни източници докладът предлага поредица от хипотези за връзката между театъра и ранното кино, най-важната от които се отнася до процеса как се търси и създава филмовата публика.

Ключови думи: биографично изследване, мемоар, пътуващ театър, ранно кино, публика

SVETOZAR BOTORIĆ AND HIS FILMS: A GREAT RECOVERY

Marian Țuțui[1]
Institute of Art History, Romanian Academy of Sciences

Abstract: The oldest Serbian fiction films were found in 2003 in the Austrian Film Archive by Serbian archivists Aleksandar Erdeljanović and Radoslav Zelenović at the suggestion of their Austrian colleague Nikolaus Wostry. In fact, two-thirds of the films produced by Serbian film producer Svetozar Botorić (1857–1916) were found. He was practically the first local producer in the Balkans, behind the first two Serbian fiction films *Karadjordje* (1911, dir. Ilija Stanojevic-Cica) and *Ulrih Celjski and Vladislav Hunjadi* (1911, dir. Ilija Stanojevic-Cica). Obviously, he was an example of a successful and patriotic entrepreneur.

Keywords: film archive, newsreel, historical spectacle, mythologising, film producer, box-office success, Balkan Wars

On 16 July 2003, in the collection of Ignaz Reinthaler[2] from the Austrian Film Archive, at the suggestion of their Austrian colleague Nikolaus Wostry, Serbian filmologists Aleksandar Erdeljanović and Radoslav Zelenović[3] found two thirds of the rich production of films of Svetozar Botorić, the first local film producer in the Balkans[4].

Svetozar Botorić (1857–1916) was a typical Serbian businessman driven both by patriotic impulses, technical novelties and the possibility of earning money. Of his production they found *Karadjordje* (1911, dir. Ilija Stanojevic-Cica) and *Ladislaus Hunyadi and Ulrih Celjski* (*Ulrih Celjski i Vladislav Hunjadi*) (1911, dir. Ilija Stanojevic-Cica), the oldest two Serbian fiction films, as well as a lot of newsreels among which most are related to the Balkan Wars.

---

[1] *Dr Marian Țuțui is a Professor; head of the Theatre & Cinema Department, G. Oprescu Institute of Art History, Romanian Academy of Sciences. Research fields: film studies, Balkan cinema, imagology. Author of the books: Manakia Brothers or the Image of the Balkans (2005), A Short History of Romanian Cinema (2005, 2018 in Beijing in Chinese) and Orient Express. Romanian and Balkan Cinema (2008). Awards: George Littera Prize for Best Book on Cinema by the Romanian Film Critics Association (2008).*

E-mail: mariantutui@gmail.com

[2] Ignaz Reinthaler was a cinema theatre owner in Osijek, Croatia, who returned to the land of his ancestors in 1918. In the late 1990s, the widow of Reinfelder's son sold the collection to the Austrian Film Archive. More than twenty Austrian and German films thought to have been lost were found in this collection. The Reinthaler collection is Austria's largest cinematic collection of 1910/20.
See: https://en.wikipedia.org/wiki/Filmarchiv_Austria.

[3] Aleksandar Erdeljanović, Producent Svetozar Botorić i njegovi filmovi. See also Ana Grgić, 240-257.

[4] Radmila Radoslavjević, Svetozar Botoric nam je doneo film. See also Prvi filmski producent u Srbiji - Svetozar Botorić by Zlatko Milojičić.

1. Producer Svetozar Botoric (1857–1916)

Svetozar Botorić is an example of a successful entrepreneur who came to Belgrade and started as a waiter[5], later on he was able to acquire a coffee shop and a restaurant, and in May 1899 he became the owner of Hotel Paris in the centre of Belgrade (Ill.1). His hotel hosted the first Serbian comedy theatre, Branka Cvetković's "Orfeum". Fascinated by the new art of moving pictures he opened the first regular cinema in Belgrade in December 1908. Initially, he signed a contract with the French firm Pathé Frères, and was their representative for Serbia and Bulgaria, exclusively premiering their films and newsreels in his cinema[6]. He gathered around him a group of actors from the National Theatre and other filmmakers, with whom he founded the "Association for recording Serbian films" ("Udruzhenje za snimanje srpskih filmova"). In 1911, he produced the first newsreels and also the first two Serbian fiction films. In the same period, he already had his own film laboratory. The great Serbian comedian Ilija Stanojevic-Cica (1859–1930) worked as a director for him, while the Hungarian cameraman Lajos Zoltan Arpad Pitrolf (known as Louis Pitrolf De Beery (1879–?), shot no less than 20 documentaries for him (Ill.2). As a cameraman for Botorić, De Beery was followed by Slavko Jovanović (1887–1964), a watchmaker, then a projectionist, later assistant of Beery and finally, a cameraman himself. However, Jovanović worked also for another producer, Djorde Djoka Bogdanović (1860–1914).

Interestingly, in 1911 Svetozar Botorić was paying for advertising his films in no less than 12 Belgrade newspapers. On the eve of WWI, Svetozar Botorić was already a well-known Serbian patriot and member of the Radical Party. Therefore in 1915 the Austro-Hungarian authorities sent him to a concentration camp in Nežider where he died on 27 November 1916.

After they found the film *Karadjordje* in Austria, Erdeljanović and Zelenović went on to spend more than 3,000 hours attempting to re-master the film, whose quality had been significantly degraded due to the damp conditions in which it was kept. They succeeded in recovering more than 80% of the film.

---

[5] Radmila Radoslavjević, Svetozar Botoric nam je doneo film.

[6] Vlastimir Studar, A Portrait of the Artist as a Political Dissident: The Life and Work of Aleksandar Petrovic, 15.

Karadjordje (Život i dela besmrtnog vožda Karađorđa) was the first long feature motion feature released in Serbia and the Balkans. It was first screened at Hotel Paris and later was shown in Smederevo, Niš, and Valjevo in 1912, in Skopje in 1915, and in Sarajevo in 1919. In 1925, it was briefly re-released in Belgrade. Filming took place from August to September 1911, with exteriors shot on the Sava River, the Belgrade Fortress, Topčider, and Banjičko Polje. Interiors were filmed in the courtyard of the Hotel Paris in Belgrade. More than 1,000 extras were hired. Costumes and sets were provided by the National Theatre of Serbia, while the cavalry of the Serbian Army participated in a scene depicting the Battle of Mišar. The script was written by Ćira Manok, Ilija Stanojević, and an unidentified person named Savković. Its storyline was based on several sources, including historical and biographical works, a play by Miloš Cvetić, and the Serbian folk poem *The Beginning of the Revolt Against the Dahijas* ("Početak bune protiv dahija").

The film opens with a young Karadjordje Petrović (Milorad Petrović) killing a Turk (Ilija Stanojević) for the first time (Ill.3). Afterwards he shoots his own father, when the latter refuses to travel with him to the Habsburg Empire in the aftermath of the failure of an earlier rebellion against the Ottomans. Karadjordje is later seen in Serbia, where he initially declines an offer to lead the first Serbian uprising. Once he accepts, the Dahias (members of the Janissary junta that ruled in the 19th century Serbia) envision their fate reflected in a bowl of water drawn from the Danube. The subsequent uprising leads to Karadjordje's death at the hands of Vujica Vulićević (also portrayed by Stanojević), an agent of rival Serbian revolutionary Miloš Obrenović. So, Ilija Stanojević-Cica was the film director and also acted as a Turkish pasha and Karadjordje's killer.

Returning to history, we have to add that Serbia gained autonomy after the 1804 uprising lead by Djordje Petrović Karadjordje. The uprising was initially against the dahias, the leaders of the janissaries of Belgrade Pashalik. One of Karadjordje's captains, Milenko Stojkovic aka "The Rabbit" chased the dahias Aganlija, Kucuk Alija, Mula Jusuf and Mehmed Focić on the Danube, and killed them on Ada Kaleh Island. The filmmakers preferred to turn this adventurous but difficult to film episode into a single scene of divination. In a certain moment the four dahias see on a silver tray images of their own tragic death.

According to Aleksandar Erdeljanovic the film "*can not be treated as a classical <recorded theatre>. In a stylistic sense, it represents a typical work of the epoch in which it originated, with the obvious influence of French historical films by the Pathé House*"[7]. Examining from a modern perspective Nevena Daković concludes: "*From today's perspective, it is a static film d'art, a historical spectacle with tableaux vivants, mise-en-scène, and baroque, emotionally emphatic intertitles. Anticipating the wave of Serbian historical spectacles in the 1930s, the film fuels national sentiments and consciousness, celebrates national identity, and broadly participates in what Eric Hobsbawm has called "invention of the tradition" by glorifying and my-*

[7] Aleksandar Erdeljanović, Producent Svetozar Botorić i njegovi filmovi.

2. Film director Ilija Stanojević-Cica

3. Dobrica Milutinović, Milorad Petrović, and Dragoljub Sotirović in *Karadjordje* (1911)

thologising a past that determines the shape of things to come."[8]

Indeed, from today's perspective, the film is static, a historical spectacle with tableaux vivants and declamatory intertitles. They are very long, sometimes even two or three in a row, and contain very little direct speech. Instead, the inserts seem to explain the overall events and the historical backgrounds, sometimes with the exactly given date.

Although *Karadjordje* was very successful in Serbia, Pathé Frères did not try to sell it abroad. Instead, they bought another film made in 1911, *The Gypsy Wedding* (*Ciganska svadba*) also directed by Ilija Stanojević and filmed by Louis de Beery after a script by Svetozar Botorić himself. The film was shot on location at Ada Ciganlija (Gypsy Island), on the Danube River, not far from Belgrade. The French could see it under the title *En Serbie: Un Mariage Chez les Tsiganes* (*In Serbia: A Gypsy Marriage*). According to journalists of the time, the audience "*laughed their heads off*"[9] (Kosanović 2008: 168). Film historian Dejan Kosanovic has no doubt that "exoticism" prevailed in the first Balkan film on Gypsies and that was the main reason for its popularity throughout Europe. Unfortunately, not a single frame has survived.

Botorić's interest in production grew after he had seen the French film *The Assassination of the Duke of Guise* (*L'Assassinat du duc de Guise*, 1908) directed by Charles Le Bargy and André Calmette. According to Vladimir Studar [this film]: "*today is referred to as an early example of narrative cinema, as its authors essentially filmed a theatre performance. Noel Burch discusses The Assassination of the Duke of Guise and its approach as one of the key elements that helped shape the culture of cinema as it is known today, a film culture based on narrative structures involving specific modes of representations*"[10].

Ladislaus Hunyadi and Vladislav Hunjadi (*Ulrih Celjski i Vladislav Hunjadi*)

---

[8] Nevena Daković, Remembrances of the Past and the Present, 465.

[9] Dejan Kosanovic Filma vek 1895–1995,168-169.

[10] Vlastimir Studar, A Portrait of the Artist as a Political Dissident…, 15.

4. Scene from Ulrih Celjski i Vladislav Hunjadi (1911)

5. Ienache Manakia filming in *Celebration of the Liberation of Bitola* (1913)

(1911, Ilija Stanojević-Cica) is considered to be the second Serbian feature film (Ill.4). It is about a 15th century conflict between the Hungarian regent László (Vladislav) Hunyadi and Ulrich II, Count of Celje. The film was shot before *Karadjordje*, but it was shown later, which is why it is not usually mentioned as the oldest Serbian feature film. Although the script was based on a play by Tóth Lőrinc (1814–1903) and a libretto by Erkel Ferenc (1810–1893), the "*film reveals a naive approach by beginners, which gives a <stiffness> impression of movie theatre*"[11]. Un-

[11] Aleksandar Erdeljanović, Ulrih Celjski i Vladislav Hunjadi.

like *Karadjordje* which "*re-established the myth*" about the dynasty in power in Serbia at that time and enjoyed huge success also for that, *Ladislaus Hunyadi and and Vladislav Hunjadi "flopped*"[12].

Most of the 18 newsreels shot for Svetozar Botorić[13] have a topic related to the Balkan wars and military ceremonies: *Military Colours Consecration Ceremony at Banjica*; *Ceremony of Saint Peter's Day*; *The Departure of King, Crown Prince and Princess Jelena to Petrograd* (1911); *Funeral of Dr Milovan Milovanovic, Prime Minister of the Serbia, on June 19, 1912 in Belgrade. The Burial of the Hero Major Sofronije Ilinčić in Belgrade* (1913), *Funeral of the Three Serbian Heroes: Radomir Arandjelovic, Colonel Mikhail Bodhi, Captain Radoja Dedinac, Professor and Reserve Sergeant, Shot in the War with the Bulgarians* (1913); *Celebration of the Liberation of Bitola* (6/19 November 1913); *Images from the War on the Balkan Peninsula* (1912); *The Funeral of Major Milin Marinković in Belgrade on 15 November this Year Fallen in the Battle of Kumanovo on October 11, 1912*; *The Victorious Serbian Army Returns under the Command of Prince Arsen Karadjordjevic from Bitola to Niš* (1913); *Arrival to Belgrade of the First Transport of Serbian Wounded Persons from a Mob Attack by the Bulgarian Army and the First Transport of Bulgarian Officers and Soldiers Captured by the Serbian Army*.

From a wider perspective, Svetozar Botorić is not only important as the first film producer in the Balkans but also as an example of a pioneer who sought public and box office success in the war movies, inspiration from history and filming ceremonies. We can hardly speak in the case of this self-taught man about the rhetoric of war, but we cannot overlook the fact that his cinematographic activity took place during the Balkan Wars and WWI. Several other Romanian and Balkan filmmakers followed his choice. After making a documentary film like *The Legend of the Drîstor Scouts* (*Legenda cercetașilor din Drîstor*) in 1911, Romanian producer Leon Popescu made friends amidst the Romanian army. The following year he succeeded to get funds even from the king of Romania for the first Romanian fiction film *The Independence of Romania* (*Independența României*). The producer had an audience with King Carol I and earned the goodwill of the sovereign by asking for his opinion about a film in which the king was one of the characters as the young head of the Roman army in the 1877 war. It is not a coincidence that Leon Popescu's producer career was very similar to that of Svetozar Botorić. Most probably was not because the Romanians knew about the initiatives of his Serbian colleague but rather because both producers had to behave similarly in countries where the conditions were similar.

It is interesting that Ienache Manakia and another film crew appear in the Botoric's documentary film *Celebration the Liberation of Bitola* (6/19 November 1913) trying to film the same event (Ill.5). Obviously, Manakia Bros. also tried to win the patronage of sovereigns such as Sultan Mehmed V Reşâd of Turkey, King Carol I of Romania, and King Aleksandar Karadjordjević of the Serbs, Croats and Slovenes.

---

[12] Vlastimir Studar – A Portrait of the Artist as a Political Dissident…, 16.

[13] According to Aleksandar Erdeljanović. See Producent…

Ion Voinescu is another example of a Romanian filmmaker who began his career filming the Balkan Wars, *Operation of the Roman Army in Bulgaria* (*Operațiunea armatei române în Bulgaria*) in 1913. Maybe it was not just a coincidence that two years earlier, while he was a member of the Romanian delegation, he was able to watch the brothers Manakia filming *A Trip to Turkish Macedonia* (*Excursie în Macedonia turcească*).

Bibliography

Daković (2010): Daković, Nevena. Remembrances of the Past and the Present. In: History of the Literary Cultures of East-Central Europe: Junctures and Disjunctures in the 19th and 20th Centuries: Types and Stereotypes (2010). (eds. Marcel Cornis-Pope, John Neubauer) Benjamins Publishing, Amsterdam/ Philadelphia.

Erdeljanović (2012): Erdeljanović, Aleksandar. Producent Svetozar Botorić i njegovi filmovi, in Novi Filmograf, 20.12.2012//http://www.novifilmograf.com/producent-svetozar-botoric-i-njegovi-filmovi/

Erdeljanović (2006): Erdeljanović, Aleksandar. Ulrih Celjski i Vladislav Hunjadi, 12.10.2006// https://www.mymovies.it/dizionario/recensione.asp?id=69465

Grgić (2016): Grgić, Ana. Rediscovering Nationalism in the Balkans: the Early Moving Image in: Contemporary Memorial Spaces, in Studies in Eastern European Cinema, Vol. 7, Issue 3, Published online: 13 Sep. 2016, 240-257. See: http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/2040350X.2016.1216777

Knežević, Srdjan. Botorić, in Serbica Americana. Academy, Theology, Culture, Art// http://es-erbia.org/culture/filmography/754-the-botoric-family

Kosanović (editor) (1995): Kosanović, Dejan. Filma vek 1895–1995, Belgrade, Jugoslovenska Kinoteka, SANU.

Milojičić (2016): Milojičić, Zlatko. Prvi filmski producent u Srbiji - Svetozar Botorić, in Srbiju volimo//http://www.srbijuvolimo.rs/moja-srbija/kultura/item/5585-prvi-filmski-producent-u-srbiji-svetozar-botori%C4%87.html, 03/09/2016

Radoslavjević (2012): Radoslavjević, Radmila .Svetozar Botorić nam je doneo film, in Novosti.rs, 23.06.2012//http://www.novosti.rs/вести/култура.487.html:385477-Svetozar-Botoric-nam-je- doneo-film

Stoil (1982): Stoil, Michael J. Balkan Cinema: Evolution after the Revolution, Ann Arbor, MI: UMI Research Press.

Studar (2013): Studar, Vlastimir. A Portrait of the Artist as a Political Dissident: The Life and Work of Aleksandar Petrovic, Chicago, Illinois: University of Chicago Press.

Volk (2001): Volk, Petar. 20 vek srpskog filma, Institut za film and Jugoslovenska Kinoteka, Belgrade.

СВЕТОЗАР БОТОРИЧ И НЕГОВИТЕ ФИЛМИ – ЕДНО ВЪЗХИТИТЕЛНО ОТКРИТИЕ

Мариан Цуцуй
Институт за история на изкуството,
Румънска академия на науките

Резюме: Първите сръбски игрални филми са открити през 2003 г. в австрийския киноархив от сръбските киноексперти Александър Ередeлянович и Радослав Зеленович, подпомогнати от австрийския си колега Николаус Востри. Всъщност открити са две трети от филмите с продуцент Светозар Боторич (1857–1916). Той на практика е първият кинопродуцент на Балканите, продуцирал първите два сръбски игрални филма „Караджордже“ (1911, реж. Илия Станоевич) и „Ладислаус Хюндай и Улрих II в Целе“ (1911, реж. Илия Станоевич). Той е очевиден пример за успешен предприемач и патриот.

Ключови думи: киноархив, кинопреглед, историческо зрелище, митологизиране, кинопродуцент, касов успех, Балкански войни

LILLY FLOHR: THE FIRST WESTERN STAR OF ROMANIAN CINEMA

Mihai Fulger[1]
Institute of Art History,
Romanian Academy of Sciences

Abstract: The paper retraces the life and career of Lilly Flohr, a Vienna-born actress who became a silent film star in Berlin, where she played in 31 films from 1918 to 1929. The article emphasises her unique encounter with Jean Mihail, an outstanding pioneer of Romanian cinema (then in its artisanal, pre-industrial phase). In 1927, the melodrama *Lia*, directed by Mihail and starring Flohr, was favourably received by the Romanian press and became a local box office hit. It is one of the very few preserved films from the silent era of Romanian cinema, thus documenting the first Western star playing in a local film. By researching the film press of the time in Germany and Romania, the paper reveals unknown facts about the popularity of the German-speaking actress and her activity in Romania, trying to assess the impact the first Western star of Romanian cinema had on the struggling local film scene.

Keywords: film history, Romanian cinema, German cinema, silent cinema, acting, stardom, melodrama

On 22 September 1927, the Romanian reporter Andrei Comora wrote in the Bucharest newspaper *Footlights* (*Rampa*): "*A few months have passed since Messrs Georg Bauer and Anton Walser, and Ms Lilly Flohr, tired by the hard work done in the film studio for so many years, abandoned it 'tout simplement,' intending to wander without an itinerary through Western Europe. A good star – probably a film-loving one – guided these three magi towards the land of Bukovina, which caught them in its charming web. Little by little convinced by their friends in Romania, excited by the picturesqueness of a trip on the Danube and in the Carpathians, delighted by the brilliance and admirable types of Romanians, their artistic spirit gave way to the charms and embodied itself in Indro-film*" (Comora 1927).

Let us see who these "three magi" were. According to Jean Mihail's posthumously-published memoirs, Anton Walser was a Swiss entrepreneur, "*a straightforward man, simple, quiet and honest*", while Berlin-based Georg Bauer was "a swindler, an exhilarated racketeer". The memorialist concludes: "*two completely opposite temperaments and characters*" (Mihail 1967: 88). Walser had come to Romania with a clear purpose in mind: to create the first state lottery in the country. He had 1 million Swiss francs to invest in this business, and Bauer was supposed to help him reach his goal. However, despite paying large bribes to local politicians, the two foreign businessmen could not get their lottery approved by the govern-

[1] *PhD candidate Mihai Fulger is a film critic, curator, and researcher based in Bucharest, working for the Institute of Art History, Romanian Academy of Sciences. He worked for the Romanian National Film Archive between 2012–2020. A member of the Film Critics' Association within the Romanian Filmmakers' Union and FIPRESCI since 2007; of the European Film Academy since 2018.*

E-mail: mihaifulger@gmail.com

ment. (Mihail 1967: 88-89) That was the moment when Bauer convinced Walser to invest his remaining funds into making a film: "*Since the lottery deal had failed, Walser's millions were available. If they'd poured so many of them down the drain, why wouldn't they use a few more to please Lily Flohr? At least, this way, they would not leave from here empty-handed!*" (Mihail 1967: 90).

We may understand from this recollection that Lilly Flohr (sometimes spelt Lilli or Lily, as the memorialist does, other times credited as Grete Flohr) was an aspiring actress. The third "magus" was, at that time, Bauer's wife (as Mihail, and, subsequently, Romanian film historians, such as Ion Cantacuzino and Bujor T. Rîpeanu, describe her). We might even speculate that Flohr – labelled by local film historians as a "*modest actress in Berlin*" (Cantacuzino 1965: 22; Mănoiu 1971: 109) – was unable to get a leading part, even in a Romanian film, without Bauer's influence. Nothing could be further from the truth.

Born Elisabeth Günsburger in Vienna on 15 October 1893 (Philipp 1996: 164; Trapp et al. 1999: 256), Lilly Flohr grew up in an artistic environment: "*My father […] was an artist. Not someone who can be neatly sorted into a category, not even in a specific art field, but simply a person of an artistic nature: painter, singer, musician, actor, in short: what is called a genius*" (Flohr unk.: 15). She made her acting debut on the stage of the Raimund Theater in Vienna when she was only eight years old. After playing children, at the age of 14, Flohr began to receive parts of soubrettes. Shortly after she moved to Berlin, where she was also hired as a soubrette. In the German capital, Flohr became associated with the well-reputed Max Reinhardt's Company, but not as a leading actress (Mihail 1967: 91). An accomplished singer, she was cast in important roles in operetta and cabaret shows. However, the actress soon felt the need for a different challenge: "*Because the most beautiful enthusiasm for art vanishes when you have to play the same role two or three hundred times and yet feel what it takes to be able to give more than is required of you. What could be more obvious than the thought of film*? *You can play eight to ten different roles every season; you can show everything you have in yourself and what you can shape: pain, joy, sadness, happiness, love, anger, hate*" (Flohr unk.: 15-16). For her, cinema was *the spiritual bread for the people*, which *can elevate, teach and yet have an entertaining effect* (Flohr unk.: 17).

Lilly Flohr's first cinema role came at the end of the war in 1918, with the German short film *The Heiress* (*Die Erbin*), directed by Walter Schmidthässler. Before coming to Romania with Georg Bauer, she had played in approximately 30 German films in less than a decade. That was her decade of international fame, during which she was a sought-after film actress, with significant supporting roles and several leading parts. Of her filmography, several productions enjoyed success. Such was the three-part moral drama *The Girl from Ackerstrasse* (*Das Mädchen aus der Ackerstraße*, 1920–1921), based on Ernst Friedrich's novel and directed by Reinhold Schünzel, Werner Funck, and Martin Hartwig, in which Flohr played the title character, the daughter of the family. There were also the first two episodes of Arzén von Cserépy's four-part period series *Fridericus Rex* (1922), in which she was Frau von Morien, one of the love interests of the young Friedrich II of Prussia (Ill. 1). And we

1. Otto Gebühr and Lilly Flohr in Fridericus Rex (1922), directed by Arzén von Cserépy

should mention as well the fashion farce (*Konfektionskomödie*, a subgenre of comedy significant to the German film industry) *The Sales Girl from the Fashion Store* (*Die Kleine aus der Konfektion*, 1925), an adaptation of Joseph Wiener-Braunsberg's novel, directed by Wolfgang Neff (as Maurice Turner), where Flohr played a top model in a fashion store. In his memoirs, Jean Mihail writes that Lilly Flohr *had a pleasant physique and a reasonably lively temperament, which allowed her to appear in several German films (…), of which only a few had come to us* (Mihail 1967: 91).

Analysing the German press of the time, we can find evidence indicating that Lilly Flohr was a popular actress of the national silent film industry in the 1920s. From 1918 onwards, for example, the first German film magazine, *The Kinematograph* (*Der Kinematograph*), dedicated many pages to Flohr. The November 1918 issue included a one-page advertisement for *Lilly Flohr – Serie 1919*, including six four-act films "*of the strongest appeal*", "*each one a box office hit*", starring "*the lovely, piquant soubrette of the Berlin theatre*". In November 1920, the magazine had another one-page advert with a picture of the actress, promoting Reinhold Schünzel's *The Girl from Ackerstrasse*, "*the film that brought full box offices in all parts of Germany this season*" (Ill.2). The August and September 1921 issues included one-page adverts for "*the big hit ready for exhibition*", the film *The Little Midinette* (*Die kleine Midinette*), another fashion farce directed by Wolfgang Neff, in which Flohr played the title character. Neff's *The Sales Girl from the Fashion Store* is also promoted, with several film stills, in a two-page advert in the March 1925 issue. In the same issue of the magazine, Flohr has a full-page portrait drawn by the artist Walter Hippel, as one of the leading actors of the intensely promoted premiere of *Reveille: The Great Awakening* (*Reveille: Das große Wecken*), directed by Fritz Kaufmann.

Jean Mihail, one of the most important pioneers of Romanian cinema, had studied filmmaking in Flohr's native city between 1920 and 1923 (Ill.3). In Vienna, he had assisted reputed directors such as Max Neufeld and Eduard Sekler. So, not only had he studied his craft with professionals, but he also spoke German

2. Advert promoting The Girl from Ackerstrasse, directed by Reinhold Schünzel, in The Kinematograph (Der Kinematograph) from November 1920

3. Jean Mihail (1896–1963)

very well. After returning to Romania, he had directed two short films (of which one was not completed) and one feature film. The most important one, and the only one preserved, is the latter, *Manasse* (1925), based on Ronetti Roman's homonymous play on religious intolerance. Starting from the same 1925, Mihail had planned to direct *Lia*, a film based on an original screenplay by Mircea Filotti (Ill.4, 5). However, until meeting the above mentioned "three magi", he had not been successful in securing the necessary funding for the production. After almost two years of vainly trying to find sponsors and walking around with *Lia*'s screenplay in his pocket, Mihail's luck would change when an old friend from Vienna, the Fox newsreel cinematographer Hans von Pebal, introduced him to Lilly Flohr and Georg Bauer. When provided the chance to obtain the necessary capital for his new film production, Mihail didn't hesitate to accept the investors' primary condition that Flohr played the leading part in *Lia*. It took Mihail and his new acquaintances only one hour to shake hands on the new film. "*Such a thing had never happened before in Romanian cinema!*", exclaims the memorialist (Mihail 1967: 90). And this is how the new Bucharest-based company "Indro-Film" – short for "Romanian Film Industry"/"Industria Română de Filme" – came to life, with Anton Walser's money.

Lia is a melodrama whose narrative takes place before, during, and after the First World War. Lilly Flohr stars as the young protagonist who, lacking support after her father, who went bankrupt, had shot himself, is adopted by the aristocratic Mrs. Dragu, an old friend of her family. In Dragu's house, Lia is courted

4. Lilly Flohr in Lia (1927), directed by Jean Mihail

5. Lilly Flohr and George Vraca in Lia

by her benefactress's son, Ion (played by George Vraca, a remarkable theatre actor, with whom, unfortunately, Romanian cinema was not generous enough), who has returned home after completing his studies in Paris, but also by Ion's uncle, the wealthy and intriguing Andrei Lupescu (played by the baritone Aurel Costescu-Duca) (Ill. 6). Naturally, Lia chooses the young and handsome Ion, who, after being injured in a horse accident, responds with the same passion to the woman who had devotedly cared for him. Mrs. Dragu blesses the union of the two lovers. However, before they can get married, Romania enters the world conflagration, a general mobilisation is ordered, and Ion goes off to war. He proves his bravery, but, sent alone on a dangerous mission, he is taken prisoner by an enemy patrol. The corporal who orders Ion's capture is, in fact, Romanian as well, but coming from the province of Transylvania, which would become part of Romania after the war.

Considering Lieutenant Dragu's disappearance suspicious, his commander concludes that Ion has deserted and sends a letter to that effect to his friend, none other than Andrei Lupescu. The latter believes he has got rid of the rival, and tells Lia and Mrs. Dragu that Ion has been killed. The terrible news is fatal to the character's mother, and grieving Lia is forced to accept the uncle's marriage proposal. But the war ends, and Ion returns home, where he finds the family home deserted. Unaware, Lia faints when she sees her beloved, believed to be dead. Facing the risk of losing his wife, Andrei pulls the ace up his sleeve: the letter from the front, according to which Ion was a deserter. At the party, including a masquerade and dances, which the villain organises in his estate for Lia's birthday, the incognito intruder Ion is offended by his beloved, who accuses him of betraying his country. Andrei

goes further with his vile intrigues and denounces his nephew, who is brought before a court martial. But Ion is acquitted due to the testimony of the corporal, the former enemy who had taken him captive. Now it is Ion's turn, feeling still offended, to reject Lia, who, excited by the court's decision, rushes to congratulate him.

The protagonist does not give up and leaves her marital home, heading to Ion's estate on the Danube bank. On the way, however, Lia is kidnapped by the dreaded bandit Costea (played by Marin "Mario" Mirea, a non-professional Roma actor) (Ill.7). At this moment, Andrei and Ion forget about their rivalry and join forces to rescue Lia. After a "movie-like" chase, Andrei is killed by the bandit's bullet, and Ion, in a brutal fight with Costea, fatally stabs him. Before he can breathe a sigh of relief, his uncle eases his conscience by apologising to Ion for hurting him out of too much love for Lia. Now, the two lovers can finally forget the past and start a new life together.

The Romanian specialised press welcomed the film with open arms. *Lia* had its premiere on 23 September 1927, at the "Capitol" cinema theatre in the centre of the Romanian capital. "*All the Bucharest elite, the official and artistic personalities took part*", wrote the reporter of the local *Cinema* magazine, continuing: "*The film was received with a distinguished warmth by the audience, who couldn't help but greet it with the heartiest applause. The enthusiasm was unspeakable; roars of applause followed after each act (…). Whole bouquets of flowers were brought to the stage, the audience stood up, and voices were heard screaming, full of warm and sincere enthusiasm: 'Long live Romanian cinema!' Never before has a Romanian film been welcomed more enthusiastically, never before have louder and longer applause resonated in the theatre of the great 'Capitol' cinema…*" For the premiere gala, the orchestra of the venue was enlarged to ensure a better accompaniment to the images on the screen. From 24 September 1927, *Lia* was exhibited by both the "Capitol" cinema and the "Lipscani-Palace" cinema in Bucharest.

"*A great cinegraphic work*", wrote Andrei Comora in *Footlights* (*Rampa*). The same journalist approached the film in another article, in which he asserts: "*Romanian cinema enters the international screen with Lia, the right choice to serve as a recommendation for the Western film markets*". However, he also noted several imperfections of the film. As for Lilly Flohr, Comora stated that hers "*is a delicious appearance, full of charm and grace, but not varied enough, and showing too much and too evident effort to seem ingenuous*". At the age of 34, it was not easy for Flohr to pose as young and naive as the role demanded. Another journalist, writing for *The Reality* (*Realitatea*), noticed that "*we cannot find 'eminent' the dreadful psychological states of Lilly Flohr, the leading actress*".

An announcement in *Cinema* asserted: "*Following the massive success of the Romanian film Lia, cinemas in various big cities of the country started making fantastic offers to secure the premiere. Never before have been paid for a Romanian film, and not even for the big foreign super-productions, such fabulous fees*".

According to Mihail, *Lia* was the bestselling film in 1927 for both "Capitol" and "Lipscani-Palace" cinemas, and several provincial cinemas presented the film with success; nevertheless, the information on *Lia*'s box office figures are still

6. Lilly Flohr and Aurel Costescu-Duca in Lia

7. Lilly Flohr and Mario Mirea in Lia

scarce. Mihail adds that, after leaving Romania, Georg Bauer distributed the film in Germany as well (Mihail 1967: 97). The information, taken over by Romanian film historians without further research, still needs to be supported by documents.

Unfortunately, the "Indro-Film" company went bankrupt soon after failing to obtain some financial support for film production from the Romanian state. The studio built by the company for *Lia* was used to shoot the interior scenes of the film *Major Mura* (*Maiorul Mura*), written by Jean Georgescu and directed by Ion Timuș, which was launched in 1928.

Lia was the only film made in Romania by Lilly Flohr and Georg Bauer. The couple returned to Germany, where the actress played a role in her final film: *Children of the Street* (*Kinder der Straße*, 1929), directed by the reputed Carl Boese. With the advances in sound technology, Flohr's film career ended abruptly. She was not cut out for the sound film.

In 1934, due to her Jewish origins, Flohr was banned from performing in Germany. Forced to return to her native country in 1938, after Germany's annexation of Austria, she decided to emigrate to Shanghai, "the port of last resort" for Jews from Germany and Austria. She managed to arrive in Shanghai shortly after the outbreak of war in 1939. In the Chinese metropolis, where the German-speaking artistic community was flourishing, Flohr could resume her stage performances, at the same time giving singing lessons. The growing audience of German and Austrian emigrants applauded Flohr in cabaret numbers and theatrical performances.

The Hongkou neighbourhood of Shanghai hosted a sort of "little Berlin" or "little Vienna": "*Entertainment could be had also elsewhere. Gifted musicians gave piano performances in coffee houses or in roof gardens, where popular singers like Lily Flohr, for example, also appeared. In the Hongkou area were several dozens of coffee and cake shops, restaurants, and delicatessen stores. (…) A considerable number of musicians had found refuge in Shanghai, and concert performances, though perhaps less frequent, could be heard occasionally*" (Eber, ed., 2018: 22).

After the war, after the Communist Party seized power in China, Lilly Flohr travelled, together with other thousands of German-speaking immigrants, to Melbourne, Australia, where she settled in New South Wales. She spent the last years of her life as a housewife. Lilly Flohr died in a suburb of Sydney in early July 1978.

Jean Mihail's *Lia* is one of the very few preserved films from the silent era of Romanian cinema. Most of Lilly Flohr's films were lost, and the surviving ones are difficult to be seen. However, there are some rare exceptions. For example, in 2010, "Il Cinema Ritrovato" archival film festival in Bologna included, in its traditional "Recovered and Restored" section, the restored French version of *Fridericus Rex*, reduced to a single feature-length combining the first two episodes of the four-part series directed by Arzén von Cserépy, a film in which Lilly Flohr is one of the leading actresses. We can only hope for a restoration of *Lia*, which could be presented in a programme together with the other preserved Lilly Flohr films.

Bibliography

Cantacuzino (1965): Cantacuzino, Ion. Momente din trecutul filmului românesc [Moments from the Past of Romanian Cinema]. Bucharest, Meridiane.

Comora (1927): Comora, Andrei. O mare lucrare cinegrafică: filmul *Lia* [A great Cinematic Work: the Film "Lia"]. In: Rampa [Footlights]. Bucharest, 22 September 1927.

Eber, Irene (ed.). Jewish Refugees in Shanghai 1933–1947: A Selection of Documents. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2018.

Flohr, Lilly. In: Die Frau im Film. Zürich, Altheer & Co., unk., 15-17.

Mănoiu (1971): Mănoiu, Alice. Evoluţia interpretării în filmele româneşti dinainte de 1944 [The Evolution of Acting in Romanian Films before 1944]. In: Contribuţii la istoria cinematografiei în România 1896–1948 [Contributions to the History of Cinema in Romania 1896–1948]. Ion Cantacuzino (ed.). Bucharest, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 107-112.

Mihail (1967): Mihail, Jean. Filmul românesc de altădată...[The Romanian Cinema of Old]. Bucharest, Meridiane.

Philipp (1996): Philipp, Michael. Nicht einmal einen Thespiskarren: Exiltheater in Shanghai 1939–1947. Hamburg, Hamburger Arbeitsstelle für deutsche Exilliteratur.

Trapp (1999): Trapp, Frithjof et al. (eds.). Handbuch des deutschsprachigen Exiltheaters 1933–1945. Munich, Saur.

ЛИЛИ ФЛОР – ПЪРВАТА ЗАПАДНА КИНОЗВЕЗДА В РУМЪНСКОТО КИНО

Михай Фулджер

Институт за история на изкуството,
Румънска академия на науките

Резюме: Статията проследява жизнения и творчески път на актрисата Лили Флор. Родена във Виена, тя става звезда на нямото кино в Берлин, където между 1918 г. и 1929 г. се снима в 31 филма. В статията се акцентира върху нейната уникална среща с Жан Михаил, виден първооснователя на румънското кино в неговия все още занаятчийски, прединдустриален период. През 1927 г. мелодрамата „Лия", режисирана от Михаил, с Флор в главната роля, е приета благосклонно от румънската преса и се превръща в касов хит. Една от само няколкото запазени ленти от времето на румънското нямо кино, тя е запечатала първата западна кинозвезда, играла в местен филм. Благодарение на проучването на тогавашната немска и румънска преса, отразяваща процесите в киното, в статията се разкриват неизвестни досега факти за популярността на немскоговорящата актриса и нейната дейност в Румъния, като се прави опит да бъде оценено влиянието на първата западна кинозвезда в румънското кино през тогавашния труден период от неговото развитие.

Ключови думи: история на киното, румънско кино, немско кино, нямо кино, актьорско майсторство, статут на кинозвезда, мелодрама

ЛИЧНОСТТА НА ГЕРОЯ КАТО МОДЕЛ ЗА КОЛЕКТИВНОТО СОЦИАЛИСТИЧЕСКО ОБЩЕСТВО – ФИЛМОВ ПРОЧИТ

Войчех Южвяк[1]
Института по славянски филологии,
Университет „Адам Мицкевич“ в Познан

Абстракт: Необходимостта от ново дефиниране на минало и настояще в духа на една обременена идеологически интерпретация на историята като поле за създаване на нови, или на подлежащи на актуална интерпретация героични личности, е посочена като основна задача за българското кино от социалистическата епоха. Филмите позволяват да се представят герои, чиито профили отговарят на идеологическата конюнктура.
В тоталитарната социалистическа държава, системата, за разлика от автора, е отговорна за създаването и интерпретацията на едно кинематографично произведение и като резултат тя получава един ефективен инструмент за политическо влияние, което да бъде наложено върху обществото. Действията на заснети и представени отделни образи, впоследствие се пренасят върху колектива – върху всички участници в изграждането и укрепването на новата обществено-политическа действителност в България.

Ключови думи: българско кино, социалистически герой, идеологизиране

„Нас червеното знаме роди ни,
нас не ще ни уплаши смъртта –
ние сме на всеки километър
и така – до края на света.
Пада другарят в смъртен бой,
пада за теб, свобода,
за да изгрее и стане той
малка червена звезда (…)“(Valchev 2021).

Стихотворението на Найден Вълчев, написано за нуждите на изключително популярния телевизионен сериал „На всеки километър“ (първи сезон от 1969 г. и втори от 1971 г.)[2] и използвано във вид на песен като въведение към всяка от 26-те му серии, представлява художествен манифест на социалистическия героизъм и едновременно с това показва механизма на създаване на личността на героя – идола на новото време според очакванията на партийно-държавната власт.

---

[1] *Dr Habil. Wojciech Jóźwiak is a Professor at the Institute of Slavic Philology, Adam Mickiewicz University in Poznań (Poland). Research fields: nineteenth- twentieth-century Bulgarian literature, Bulgarian socialist cinema. Author of the books: 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: wojtek-27@wp.pl

[2] Режисьори на сериала са Неделчо Чернев и Любомир Шарланджиев, сценарият е на Свобода Бъчварова, Евгений Константинов, Костадин Кюлумов, Георги Марков и Павел Вежинов.

В духа на бързи социално-политически промени необходимостта от ново дефиниране на изключителната личност – героя се постулира на границата на XIX и XX в. от един от първите пропагандатори на социализма в България – Георги Бакалов. Профилът на героя на новото време трябва да бъде ясно очертан според народната – хайдутска традиция, към която непременно трябва да се прибави идеологическият характер на класовата борба (Bakalov 1979: 107). Бакалов свързва постулата за необходимостта от „ушиване" на модерен костюм на героите на новото време с поставената пред творците задача за намиране на форми за експониране на героизма, въплътен в образа на неговите реални носители – свързан с автентичните участници в процеса, евфемистично определян като осъществяващо се на всички нива „пролетно пробуждане" на народа (Bakalov 1979: 109). На авторите на процеса на създаване на нов тип героизъм на прага на XX в. се дава задачата да повлияят върху формирането на нов, по думите на Бакалов възпитан в духа на борбата, лишен от собствени чувства и мисли адресат.

Политизираните операции, целящи конструирането на българската героична личност, отговаряща на идеологическите критерии и подчинена на необходимостта от историческо легитимиране на властите на социалистическата държава, достигат апогея си в залеза на съществуването на Народна република България и тясно се свързват с културно-политическите чествания на 1300-годишнината от създаването на българската държава. Официалните инициативи във връзка с юбилея целят трайното свързване на историята на България с новата, социалистическа митология и символика. В резултат от това трябва да се постигне нов държавен култ, обединяващ всички най-важни елементи от българската културна традиция. Юбилеят се превръща в претекст за честване на цялата българска история, представена в контекста на значението на еднакво оценени и възприети исторически събития, видени от гледната точка на втората половина на XX в. Той е повод за създаване на държавен култ към всички герои от над хилядолетната българска културна традиция. Подобно отношение към миналото оправдава основната за юбилейните чествания директива, според която съвременният, социалистически етап от развитието на България трябва да бъде представен като връх на еволюционното развитие на българската държава (Elenkov 2011: 373). Процесът на „актуализиране" и идеологическо присвояване на забележителни личности от историческото минало се превръща в обект на декларативни програмни речи, разкриващи държавния механизъм за създаване на многопластова историческа политика. През октомври 1981 г. Тодор Живков допълва твърденията на Бакалов отпреди повече от половин век и се позовава на българското минало, представяйки го като история на класови борби, поредица от протести, бунтове, метежи и въстания (Żiwkow: 90). Оттам и логичното продължение на това минало трябва да бъде съвременната борба на работническата класа срещу капитализма.

Утвърждаваните в колективната памет на българите и вписвани в задължителната политическа и идеологическа програма изявени личности от

миналото, в официалната пропаганда трябва да подчертават българския интернационализъм, търсен например в личността на средновековния „селски цар“ Ивайло или сред членовете на богомилската еретическа секта, възприемани като първите представители на европейското реформаторско движение и по този начин близки на комунистите. Групата на преосмислените и достойни за утвърждаване герои от миналото, съставящи официалния канон на паметта (Malczewska-Pawelec, Pawelec 2011: 16-17), се попълва от подходящо избрани, реабилитирани от официалната пропаганда владетели, представени като създатели на силна държава.

Имащи своя ясен отзвук в културните начинания, честванията на юбилея от основаването на българската държава представляват апогей на идеологическото преосмисляне на историята и чрез тях се създава образът на личността, извършила героични дела. Коренът на този процес може да се проследи в политическите решения, взети в началото на 50-те години на XX в. Необходимостта от утвърждаването на нов подход към историческите събития в духа на единствената валидна идеологическа интерпретация на историята и показването на този фон на профилите на нови, или на подлежащи на актуална интерпретация героични личности, се посочва като основна задача на създателите на българското социалистическо кино. Филмът се възприема от новите власти като пропаганден инструмент, който, както доказва Зигфрид Кракауер, завладява не само интелекта на зрителя, но и сетивата му. Благодарение на филмовия образ, показващ фигурите на персонажите, в духа на идеологическата интерпретация, кинозрителят, дори и интелектуално да отхвърля предаваните идеи, ги възприема емоционално благодарение на подсъзнателни стимули – за да бъде ефективна, пропагандата трябва да допълва рационалните аргументи със сугестии и стимули, действащи поскоро на „коремните мускули“, отколкото на „главата“ (Kracauer 2008: 195).

В тоталитарната социалистическа държава творецът на образа, създателят и интерпретаторът на героите не е авторът, а системата, която в българския контекст, за да повлияе ефективно върху обществото, съзнателно оформя култа към герои образци, създадени въз основа на народната традиция. Моделите и идеалите, почерпани от фолклора, позволяват да се създаде образ, съответстващ на нуждите на властите, създаващи процеса на културно развитие, акцентиращи върху обобщението на действията на индивидите, благодарение на което желаните черти могат да бъдат пренесени върху всички ангажирани в популяризирането на идеята за изграждане и укрепване на новата държавна и обществена действителност (Zwierzchowski 2006: 99, 102).

Според насоките на Комитета за изкуства, науки и култура, първите социалистически държавни филми трябва да покажат битките на българския народ, водени сега и в миналото, да подчертаят проблемите на съвременността, да оформят съзнанието и да повлияят на развитието на народните маси (Bratoeva-Darakchieva 2013: 37). Огромна роля в този процес трябва да изиграе създаването на героичен профил на главния герой – някой, който, допълвайки определението, предложено от Джоузеф Кембъл, благодарение

на идеологическото си съзнание, с действията си, надхвърля нормалния обхват на човешките постижения или опит. За общата полза отдава живота си за нещо възвишено, извършва акт от физическо естество – проявява смелост на бойното поле, спасява нечий живот или постиженията му са с духовен характер – след като е преживял идеологическо „откровение", той се завръща с идеологическо послание (Campbell 2009: 144).

Българските политически и държавни власти, отговорни за кинематографията, използват вкоренената във всяко общество нужда за герой, изразяваща се в необходимостта от „организиращ образ", който да потуши всички възможни тенденции към разделение (Campbell 2009: 153). Благодарение на правилно създадения нов, или правилно на ново интерпретиран, вече съществуващ герой, чрез подражание народът постига обща цел, мобилизираща го да действа единодушно.

В резултат на централно контролирани манипулации се получава специфичен метаисторически конструкт, създава се, т. нар. от Пиер Сорлен непробиваема бариера, през която е трудно да се забележат събитията в историческите категории, подлежащи на проверка (Sorlin 2008: 283). Конструира се, твърде сугестивна реконструкция на събития от по-близкото или далечно минало – идеологическа концепция, влияеща върху интерпретацията на историята.

Българското социалистическо кино, следващо стъпките на съветските модели, трябва (с различен акцент) да направи от водещия филмов герой диференцирана плебейска маса (Toeplitz 1973: 37). Този принцип на утвърждаване на колектива (масата) е многократно подчертаван в изявленията на най-висшите представители на държавно-политическия апарат, но се акцентира и върху един изключително важен парадокс – начело на масите трябва да застане уникален индивид, вожд (Żiwkow 1976: 333). Наред с преобладаващите колективни идеали, изключително важна става „героичната парадигма" (Popov 2019: 194), която се изразява не само в създаването на образа на вожда, но също така и на „последователите" и мъчениците на новата „вяра" и на загиналите в героичната борба (Popov 2019: 194).

Създадената и утвърдена художествена и литературна фигура на изключителния индивид – вожда, трябва да се характеризира с очевидна харизма, черта, определена от Макс Вебер като уникалното отличаващо личността, поради което тя, личността се разглежда (и представя) като надарена със свръхестественото, свръхчовешкото или поне с наистина необикновени, не за всекиго типични сили или качества, или за някого, който е изпратен от Бог като образец и следователно е „вожд" (Weber 2001: 181).

Характеризирани като титани на човечеството, чиито дела бележат етапи в развитието на човешката мисъл и история – Маркс, Енгелс и Ленин, а в българския контекст „великият син на българския народ, нашият безсмъртен вожд и учител" Георги Димитров (Żiwkow 1976: 334) се превръщат в идеологическа художествена визия на личности, надарени със закрилническа дарба и сила да победят злото. Това са най-ярките червени звезди в пантеона

на новата атеистична религия, възпети от Найден Вълчев, а Ленин и Димитров (по-късно също и Тодор Живков) са обявени за изключителни личности, на които, както отбелязва Роджър Кайоа, властта временно се предлага отвън като дар, благодат, светско *sacrum* (Caillois 1973: 112).

Освен трите филмови образа, които изобразяват агиографската история на Георги Димитров – новият безсмъртен вожд, като се фокусират главно върху представянето на събитията от Лайпцигския процес[3], творците в българското кино се опитват да представят, малко по-малки, „по-достъпни" за зрителя изключителни персонажи, личности, които са „талантливи ученици и последователи" (Żiwkow 1976: 334), особено борци, които със своите действия повишават стойността на новата религия и са мъченици на новата вяра. Важното е, че за идеологическото кинематографично портретиране историческият момент, в който личността се проявява не е от значение – идеологическата парадигма (или нейният идеологизиран предшественик) се приписва, както на средновековния цар Ивайло („Ивайло" – 1964, реж. Никола Вълчев), така и на Калин Орелът – героя в борбата за свобода през османския период („Калин Орелът" – 1950, реж. Борис Борозанов), или на боеца от въстанието от 1924 г. – Митьо Ганев („Последният войвода" – 1968, реж. Никола Вълчев), или на членове на съпротивителното движение от първата половина на 40-те години („Осмият" – 1969, реж. Зако Хеския), или на Пантер (Черните ангели – 1970, реж. Вълo Радев), а накрая и на офицера от разузнаването Никола Деянов (кинопоредицата „На всеки километър").

Като засягат теми, свързани с историята на държавата и нацията и спазват линията, определена централно от партийно-държавния апарат, възприемащ киното като потенциално средство на пропагандата, народните кинематографии, а такава със сигурност е и българската от периода на НРБ, стават (с различна степен на интензивност) идеологически проводник, защото миналото, което досега просто беше „пресъздавано" на екрана, поради настоящия момент се обогатява с все повече идеологически намеси (Marszałek 1984: 191). Според Луи Алтюсер киното, представящо изключителни личности, герои от далечното или близкото минало, се е превръща в апарат, в който се материализира идеологията. Това е изключително ефективна и същевременно опасна комуникационна система, използвана от държавата, защото „случващото се в идеологията изглежда така, сякаш се случва извън нея, идеологията маскира средствата, представяйки се за реалност, естествено състояние на нещата, историческата необходимост и никога не

[3] Идейната интерпретация на дейността на Георги Димитров е представена от създателите на българското кино във филма „Урокът на историята" от 1957 г. (българо-съветска копродукция), режисиран и по сценарий на Лев Арщам и Христо Писков; „Наковалня или чук" от 1972 г. (Българо-съветско-немска копродукция (ГДР), режисирана отново от Христо Писков, по сценарий на Вили Брюкнер, Волфганг Ебелдинг, Иван Радовев, Любен Станев и Павел Вежинов и „Предупреждението" 1982 (Българо-съветско-немска копродукция (ГДР)), режисиран от Хуан Антонио Бардем, по сценарий на Хуан Антонио Бардем и Любен Станев. Повече за образа на Георги Димитров в българското кино вж. напр. (Jóźwiak 2014: 152-163).

обявява: „Аз съм идеология“ (Helman, Ostaszewski 2007: 263). Киното, представящо профилите на поставяните на пиедестал герои от новото време, особено ако разполага с агиографски черти, събира, оформя и в някои случаи създава идеология (Helman, Ostaszewski 2007: 272).

От гледна точка на авторската цел и начините на представяне на миналото, със сигурност може да се твърди, че филмите фокусирани върху постиженията на изключителната личност на героя, създадени от български режисьори през социалистическия период, са творби, които в преобладаващото си мнозинство имат изключително убедителна функция, ясно съсредоточена върху постигането на социален ефект (политически и морален) (Marszałek 1984: 193).

Трудно е да не се съгласим с Рафал Маршалек, който в средата на 80-те години на XX в., като анализира феномена на историческото кино, дефиниран като „филмова поп история“, стига до заключението, че в образа на революционните водачи, създаден от режисьори и сценаристи, принципът на драматургия е аналогичен с този, който обема целия филмов образ на революцията. Зрителят асистира на екранните герои с убеждението (постигнато независимо или внушено), че историческият прелом зависи от тези герои и че „революционният държавен интерес се свързва с образа на изключителната личност и най-вече с нейното физическо съществуване“ (Marszałek 1984: 255).

Властта, установила се в България след 1944 г., използва механизъм за тълкуване на събитията от далечната и близка история, който е създаден от горе надолу, опира се на вкоренената във всяко общество универсална привързаност към славното минало, към профилите на победоносни водачи и изключителни владетели, която произхожда от тривиални психологически и морални нужди. Култът към победата вдъхновява всяка общност, а гордостта от националните спомени укрепва морала ѝ (Marszałek 1984: 327).

Необходимо е да се намерят/посочат герои – исторически личности, които са подходящи от политическа и идеологическа гледна точка, и творческият процес да се направлява по такъв начин, че животът и дейността им само привидно да следват основната тема в повествованието, и по този начин те – героите да се превърнат в идеологически инструмент. Чрез изключителните личности трябва да се подчертаят „истините“ в историята на революционното движение, което се развива в съответствие с обективните исторически закономерности (Zwierzchowski 2000: 134).

Митът за историческата идеологическа връзка и приемственост на съвременната власт с герои от миналото, политизирани в настоящето, се вкоренява още в първия филм на българската социалистическа кинематография, направен по поръчка и в съответствие с директивите на партията и държавата.

На 20 март 1950 г. в кино „Република“, е премиерата на филма на режисьора Борис Борозанов, „Калин Орелът“, който се описва като социално-психологическа драма (Gencheva 1988: 44) и се представя за първата со-

циалистическа държавна продукция. Образът на главното действащо лице набелязва пътя за интерпретация на събитията и героите (с малки изменения, следван до края на съществуването на НРБ) от историческото минало в социалистически дух. Филмът е екранизация на пиеса на Никола Икономов, чиято премиера е през 1941 г., а работата по кинематографичния образ върви, без да може да бъде завършена още преди 1944 г.

В коренно различни социално-политически условия, в реалностите на национализирана филмова индустрия, с наложено изискване за максимално кратък период на изпълнение на проекта, се стига до решение да се вземе частично завършеният заснет материал и да се възобнови прекъснатото производство. Работата по лентата е поверена на същия екип, подсилен от Орлин Василев, чиято задача е да промени (осъвремени) сценария, като добави към него очакваните политически акценти. Резултатът е романтична (героично-мелодраматична) история от времето на османското владичество, очевидно допълнена и украсена с нови, социалистически идеи.

Главният герой – Калин Виденов/Калин Орелът (изигран от Иван Димов), участник в Априлското въстание през април 1876 г., е представен от режисьорите като героична, изключителна личност – „родена" под Вълчевско червено знаме. Така идеологията на българските националноосвободителни борби от XIX в. се отъждествява със следосвобожденската програма на социалистите.

Виденов е „борец за свободата, (…) български революционер, (…) романтичен затворник" (Kalin Orelat 1950), той е новоприел марксистката „религия", новоприет в новата „вяра". Трагичният герой се представя като чудодейно въплъщение на идеите на Левски и Ботев, по думите на рецензент от списание „Изгрев" (1950 г.) „ (…) социалистите у нас са приемниците и продължителите на делото на възрожденците" (Grozev 2011: 344). Историческите факти нямат никакво значение – османското владичество се отъждествява с политическата борба, водена след Освобождението, съсредоточена за момент около спасения от турски плен въстаник от 1876 г., който символично трябва да въплъти безсмъртните идеи на хайдутството („Жив е той, жив е! (…) Този, който падне в бой за свобода, той не умира"[4]), готовността за борба, свободата на народа и вярата в марксизма (подчертана от портретите/иконите на Маркс, които се появяват във филма), както и пропагандното изравняване на руския принос за освобождението на българските земи през 1878 г. с влизането на Червената армия през 1944 г. Смъртта (следствие от издайничество) на Калин Виденов – изключителната личност, чиято харизма се подсилва от бунтовническата легенда и от страданията, които е претърпял, е предизвикана от предател – „враг на народа". Тя е показана като вид предателство срещу новото време, чиито промени – както в стихотворението на Пенчо Славейков „Изворът на Белоногата" – изискват да се жертват най-ценните личности.

[4] Фрагмент от стихотворението на Хр. Ботев „Хаджи Димитър" се рецитира няколко пъти във филма и се превръща в негов специфичен лайтмотив.

Филмът „Ивайло“ от 1964 г., режисиран от Никола Вълчев, по сценарий на Евгений Константинов[5] и Никола Вълчев, е един от петте „царски“ филма, които се появяват на екраните на българските кина до края на 70-те години на XX в. Лентата представлява портрет на селски цар с харизматична личност, народен водач – „революционер“, който се бори срещу системата на феодалното потисничество; това е адаптираният към новите условия, идеология и времена тип герой, представен чрез кинообраз (а и на страниците на българските исторически романи), обогатен с утвърдени в българската култура мотиви, взети от народни текстове.

Ивайло като художествен образ е следващият, чиито действия се свързват с Левски и Ботев; с универсализма си, необходим на държавната и политическата власт, той се сближава с поставяните на пиедестал необикновени герои, принадлежащи към непрекъснато осъвременявания поглед върху българското Възраждане.

Героят, изобразен във филма на Никола Вълчев и изигран от Богомил Симеонов, е водач, който съблазнява масите с вярата си в победа над врага – изключителна личност, представяща „средновековния селски пролетариат“. Той не получава грижа от държавата, царя, болярите и църквата, а е единствено угнетен от данъци и други задължения. В „осъвременената“ художествена визия Ивайло трябва да бъде образец на защитника на народа, на партизанин, който се бори срещу фашистите.

Изглежда обаче, че най-важна пропагандна роля играят представените в българското кино забележителни личности от близкото минало. Те до голяма степен са екранизирани образци на персонажи от дневници и мемоари на героизирани участници в партизанското движение от първата половина на 40-те години на XX в.

В края на 60-те години на XX в. се забелязва отчетлива тенденция за привличане на младите зрители. В контраст с „вдъхновените“ образи от 50-те и 60-те, българските кинотворци, не без политическото „поръчение“ на държавния апарат, започват да снимат филми, които могат да се квалифицират като динамични, приключенски. Създава се поредица от екшъни, изпълнени със стрелба и преследване на супергерои (Stanimirova 2012: 286). Лентите с антифашистка тематика се реализират също в конвенцията на истърна, източноевропейски еквивалент на популярния филмов жанр.

В това отношение „проправя път“ своеобразен партизанско-хайдутски хибрид – филм „Последният войвода“ (1968 г.) на Никола Вълчев, представящ идейното съзряване на хайдутина/разбойник Митьо Ганев (изигран от Васил Попилиев) по време на въстанието от 1923 г. (Bratoeva-Darakchieva 2013: 146-147). Засяга се темата за оформянето на личността на самотника – „аз съм вълк единак и ще вия докато мога“ (Posledniyat voyvoda 1968),

[5] Сценарият на филма е базиран на романа на Евгений Константинов „Тлееща жарава“ от 1957 година.

която в кулминационния момент на последната битка (апотеозна като тази на Шипка) дава живота си, за да спаси група изтеглящи се комунисти.

Пълната отдаденост на „червеното знаме“, независимо от изобразената епоха, е основната цел и смисъл на съществуването на борците, изключителните личности – членове (невинаги командири) на въоръжени групи, борещи се срещу политизирания враг на родината.

Осмият (Георги Георгиев-Гец) – главният герой във филма на Зако Хеския от 1969 г.[6], и Пантер (Стефан Данаилов) – един от членовете на диверсионната група в „Черните ангели“ на Вълo Радев (1970)[7], са изключително популярни герои в социалистическото героично-приключенско кино. Към тях несъмнено се причислява и Никола Деянов (Стефан Данаилов) от телевизионния сериал „На всеки километър“ на Чернев и Шарланджиев.

Смъртта се превръща в изключително важен елемент от образцовия художествен модел, което от своя страна е препратка към агиографската традиция. Личността се жертва за благото на колектива. Смъртта ѝ се представя като изолирано събитие без фундаментално обществено значение. Противно на смъртта на „великите учители“ от пантеона на новите богове, индивидуалната трагедия на идеологическия последовател/ученик не остава в историята (Zwierzchowski 2006: 103).

Независимо от това дали представеният във филма герой умира славно, или продължава борбата до крайна победа, той е (допълнително затвърден от популярността на актьора, който го е играл) съвършен. Образът е, повече или по-малко, замаскиран идеологически пропаганден модел, допринасящ в процеса, описан от Сорлин, за създаване на метаистория, оформена от държавно-политическия апарат.

Библиография

Извори

Kalin Orelat (1950): Калин Орелът. dir. Borozanov, Boris. Bulgaria.

Posledniyat voyvoda (1968): Последният войвода. dir. Valchev, Nikola. Bulgaria.

Valchev (2021): Valchev, Nayden. Ние сме на всеки километър [Nie sme na vseki kilometar]. Available at: http://www.slovo.bg/showwork.php3?AuID=226&WorkID=7118&Level=1[Accessed 14.03.2021]

[6] Сценарий – Тодор Монов, Петър Христов-Вердин. Филмът е въз основа на спомените на Стою Неделчев Чочоолу.

[7] Сценарий Вълo Радев. Филмът е заснет въз основа на мемоарната книга на Митка Гръбчева „В името на народа“.

Използвани източници

Bakałow (1979): Bakałow, Georgi. Prezentacja bohaterstwa, trans. K. Minczewa-Gospodarek. In: Antologia współczesnej estetyki bułgarskiej. Ed. S. Krzemień-Ojak. Warszawa. 106-113.

Bratoeva-Darakchieva (2013): Bratoeva-Darakchieva, Ingeborg. Българското игрално кино от *Калин Орелът* до *Мисия „Лондон“* [Balgarskoto igralno kino ot *Kalin Orelat* do *Misiya "London"*]. Sofia.

Caillois (1973): Caillois, Roger. Żywioł i słowo, trans. A. Tatarkiewicz. Warszawa.

Campbell (2009): Campbell, Joseph. Potęga mitu. Rozmowy Billa Moyersa z Josephem Campbellem. trans. I. Kania. Kraków.

Elenkov (2011): Elenkov, Ivan. Историзиране на културата и трансформиране на класическите идеологически постулати [Istorizirane na kulturata i transformirane na klasicheskite ideologicheski postulati]. In: НРБ от начало до края [NRB ot nachalo do kraya]. Ed. I. Znepolski. Sofia. 372-375.

Gencheva (1988): Gencheva, Galina. Български игрални филми, том 2 / 1948–1970, Анотирана илюстрована филмография [Balgarski igralni filmi, tom 2 / 1948–1970, Anotirana ilyustrovana filmografiya]. Sofia.

Grozev (2011): Grozev, Aleksandar. Киното в България, част I (1897–1956) [Kinoto v Balgariya, chast I (1897–1956)]. Sofia.

Helman, Ostaszewski (2007): Helman, Alicja; Ostaszewski, Jacek. Historia myśli filmowej. Podręcznik. Gdańsk.

Jóźwiak (2014): Jóźwiak, Wojciech. „Наковалня или чук" – przyczynek do hagiografii Georgiego Dymitrowa. In: Obraz świętości – świętość o obrazie, ed. I. Lis-Wielgosz, W. Jóźwiak, P. Dziadul. Poznań. 152-163.

Kracauer (2008): Kracauer, Siegfried. Teoria filmu. Wyzwolenie materialnej rzeczywistości, trans. W. Wertenstein. Gdańsk.

Malczewska-Pawelec, Pawelec (2011): Malczewska-Pawelec, Dorota; Pawelec Tomasz. Rewolucja w pamięci historycznej. Porównawcze studia nad praktykami manipulacji zbiorową pamięcią Polaków w czasach stalinowskich. Kraków.

Marszałek (1984): Marszałek, Rafał. Filmowa pop-historia. Kraków.

Popov (2019): Popov, Chavdar. Тоталитарното изкуство. Идеология, организация, практика [Totalitarnoto izkustvo. Ideologiya, organizaciya, praktika]. Sofia.

Sorlin (2008): Sorlin, Pierre. Telewizja i nasze rozumienie historii. Pogawędka, trans. A. Rogozińska. In: Film i historia. Antologia, ed. I. Kurz. Warszawa, 281-306.

Stanimirova (2012): Stanimirova, Neda. Кинопроцесът – „Замразен временно". Български игрални филми 1950-1970 в документи, спомени, анализи [Kinoprocesat – „Zamrazen vremenno". Balgarski igralni filmi 1950-1970 v dokumenti, spomeni, analizi]. Sofia.

Toeplitz (1973): Toeplitz, Jerzy. Romantyka rewolucyjna na ekranie. In: Romantyka rewolucyjna w sztuce, ed. Z. Czeczot-Gawrak. Warszawa.

Weber (2002): Weber, Max. Gospodarka i społeczeństwo. Zarys socjologii rozumiejącej, trans. D. Lachowska. Warszawa.

Zwierzchowski (2000): Zwierzchowski, Piotr. Zapomniani bohaterowie. O bohaterach film-

owych polskiego socrealizmu. Warszawa.

Zwierzchowski (2006): Zwierzchowski, Piotr. Spektakl i ideologia. Szkice o filmowych wyobrażeniach śmierci heroicznej. Kraków.

Żiwkow (1976): Żiwkow, Todor. Niech przetrwa wieki imię i dzieło Georgi Dymitrowa. *Przemówienie wygłoszone 18 czerwca 1972 na uroczystej akademii w Sofii, poświęconej 90 rocznicy urodzin Georgi Dymitrowa*, trans. T. Dąbek-Wirgowa, M. Iliewa, H. Karpińska, A. Koseski, M. Więckowska. In: idem, Artykuły i przemówienia 1942–1975. Warszawa. 332-360.

Żiwkow (no year of publication): Żiwkow, Todor. Słowo o Bułgarii, *Przemówienie na uroczystej akademii z okazji 1300-lecia powstania państwa bułgarskiego 20 października 1981 r.* (translator unknown). In: idem, Problemy rozwiniętego społeczeństwa socjalistycznego. Sofia. 89-102.

A HEROIC INDIVIDUAL AS A ROLE MODEL FOR A COLLECTIVE, SOCIALIST SOCIETY: CREATION OF A CINEMATIC ROLE

Wojciech Jóźwiak

Institute of Slavic Philology,
Adam Mickiewicz University in Poznań (Poland)

Summary: The necessity for re-framing both the past and the present in the spirit of the then current, ideology-burdened interpretation of history as the background of the creation of new protagonists or deconstructed versions of the once existing heroes was indicated as the fundamental task for the Bulgarian cinema of the socialist era. The pictures allowed presenting protagonists whose profiles fitted in the ideological interpretation.
In the reality of the totalitarian state, the system, as opposed to the author, was responsible for the creation and the interpretation of cinematic work in order to gain an effective tool for the political influence imposed on the society. The actions of filmed and presented individuals were subsequently generalised and translated onto the collective – all the people who were involved in the building and reinforcement of the new socio-political reality in Bulgaria.

Keywords: Bulgarian cinema, socialistic hero, ideologisation

ИСТОРИЧЕСКИТЕ ЛИЧНОСТИ В ПРОПАГАНДНИТЕ ФИЛМИ НА ПРОГРАМАТА „1300 ГОДИНИ БЪЛГАРИЯ“

Деян Статулов[1]
Институт за изследване на изкуствата,
Българска академия на науките

Абстракт: В края на 70-те години на миналия век по инициатива на Людмила Живкова, председател на Комитета за култура, започва подготовката и реализацията на мащабната културна програма „1300 години България“. Целта е да се използва годишнината от създаването на българската държава, за да се популяризира националната самобитност, история и култура в чужбина, и в страната. Българското кино стои в авангарда на тази програма. Предлаганият доклад представя поглед върху част от хронологията и процесите по създаването на филми за личности от историята на България като опит за пропаганда и легитимация на комунистическата власт в страната.

Ключови думи: 1300 години България, българско кино, социализъм, Людмила Живкова, пропаганда

В тоталитарните общества пропагандата е неразделна част от системата за контрол и налагане на волята на властта. Монополизирането на целия политически, обществен и културен живот в страната рефлектира върху личния живот на всеки един човек от най-ранна детска възраст. Идеологическата норма се налага в стройна йерархическа система, в която всяко отклонение бива заклеймявано като ерес. От детската градина, през масовите организации, творчески и профсъюзни сдружения, партийни структури до културно-масовите мероприятия, всички са подчинени на едноличната власт на единствената партия и нейния ръководител. С помощта на пропагандата и репресивния апарат, обществото е поставено в постоянно подчинено положение: „Следвайки и подчинявайки се на правилата на пропагандата, културата и изкуството… огледало на тоталитарната власт“ (Krachunova 1999: 181).

Киното, както и всички останали изкуства, е силен инструмент в ръцете на комунистическата власт. С него тя създава нова реалност, ново изкуство (социалистическия реализъм), обслужващи идеологията на тоталитарната държава. В книгата „Фашизмът (Тоталитарната държава)“ Желю Желев застъпва тезата: „На литературата и изкуството тя (властта, бел. а.) гледа като на свое владение точно така, както третира въоръжените сили или образованието. Те биха могли да играят полезна за нея роля само в един-единствен случай: ако поемат върху себе си функцията със специфичните художест-

[1]*Deyan Statulov is an Asst. Prof., PhD, Institute of Art Studies, Bulgarian Academy of Sciences. His doctorial thesis was on the Ideological Censorship in Bulgarian Feature Films (1946–1989). Since 2013, he is a part-time lecturer at the Faculty of Journalism and Mass Communication, University of Sofia.*
E-mail: dstatulov@abv.bg

вени средства да възпитават народа в националсоциалистическите идеали под формата на изкуство. В този смисъл литературата и изкуството биват третирани като своеобразна художествена пропаганда, която за разлика от обикновената има по-голяма трайност и по-силно въздействие“ (Zhelev 1990: 152-154).

През целия социалистически период се запазва тенденцията на всяко десетилетие, дори година, да се припомня славното минало на страната чрез отбелязването на кръгли годишнини. Една от основните причини за това е възможността историята лесно да бъде манипулирана и да се използва с пропагандни цели в интерес на властта: „юбилейните чествания, следват един непроменен формат на официална показност, насочен изключително, неизменно и последователно и във всичко към открито и нападателно излагане на неоспоримата от никого пълна власт на комунизма – формат наложен още през 40-те години“ (Elenkov 2008: 358). Друга причина може да се потърси в едно от правилата на пропагандата в тоталитарните общества, а именно – властта „се обръща към миналото, за да призове историята в подкрепа на своето предсказание. Така той (тоталитарният вожд, бел. а.) свързва величието на миналото с предсказаното величие на бъдещето“ (Krachunova 1999: 65).

От 1 юли 1975 г. начело на Комитета за култура и като председател на комисията на Политбюро за наука, изкуство и култура застава Людмила Живкова. От тази позиция тя разгръща активна дейност, като поставя ударението върху националната самобитност, популяризирането на българската култура в чужбина и на световните достижения в България. В столиците на редица държави се представят изложби на тракийските съкровища, българските икони, средновековното българско изкуство и култура и съвременното българско изкуство. Людмила Живкова е убедена, че това е най-сигурният път за издигане на авторитета на България в очите на света. В страната се осъществяват (или подготвят) програми за представяне на творчеството на Леонардо да Винчи, Николай Рьорих, Константин-Кирил Философ, Алберт Айнщайн, Михаил Ломоносов, Ленин и др. Тази културна концепция включва създаването на: Галерия за чуждестранно изкуство в София; Национална гимназия за древни езици и култури; Националния дворец на културата; Мемориала „1300 години България“ в Шумен; Паметника на хан Аспарух край Добрич; Паметника на Незнайния воин в София; Международната детска асамблея „Знаме на мира“ и др. Инициативите ѝ обаче са прекалено амбициозни, изискващи големи финансови средства и често остават неразбрани. Нейна идея е тържественото отбелязване през 1981 г. на 1300-годишнината от създаването на българската държава.

На 26 септември 1978 година се състои учредително заседание на Националната координационна комисия „1300 години България“ под председателството на Людмила Живкова. За подобно честване се споменава още на Юлския пленум през 1968 година, когато се взема решение да бъде написана многотомна история на България. Тъй като откритата заявка за подобни

тържества има националистически уклон и би подразнила партийното ръководство на съветската държава, ЦК на БКП оставя идеята да бъде реализирана чак когато Людмила Живкова става председател на Комитета за култура и започва своя културна политика. „Това беше честване, което имаше реалния шанс да се самоизтъкнем […] тайно ни позволяваше да изпитваме известно превъзходство, че Русия е взела от нас кирилицата, а не обратното […] даваше шанс за освобождаване от всякакви комплекси, затова амбицията на филмите беше да се издигнат до висотата на национален епос“ (Alexandrova 2011: 16-17).

Вероятно Живкова е била вдъхновена от примера на други държави, които през 70-те години на миналия век отбелязват кръгли годишнини – Полша чества 1000 години от създаването си, Иран – 2500 години от основаването на персийската държава, САЩ – 200 години. В заседанието по повод учредяването на координационния комитет, тя споделя: „Честването на 1300-годишнината съвпада с изграждането на зрялото социалистическо общество и този исторически факт дълбоко ни вълнува […] народът ни получава исторически импулс да надникне в глъбините на своето еволюционно минало […] Националният юбилей е един фокус. В него трябва да се срещнат, да се кръстосат всички национални, исторически, културни и духовни сили на българския народ, проявени в неговото развитие до сега. […] В честването трябват да намерят своето място Българската академия на науките и Държавният комитет за наука и технически прогрес, Министерството на народната просвета, всички останали министерства и ведомства, и обществени организации – профсъюзите, Отечественият фронт, ДКМС, Комитетът за жените, всички творчески съюзи, окръжните партийни комитети. Мобилизирането на силите за изпълнението на тази голяма, национална и държавна задача е задължение на всички“ (Zhivkova 1985: 204).

Българското кино стои в авангарда на тази програма. На 27 септември 1977 г. се провежда заседание на председателството на Комитета за култура, на което се обсъжда тематично-производствения план на Студията за игрално кино за 1978/1979 и основните заглавия на филмите, посветени на 1300-годишнината от основаването на българската държава. На заседанието се приема и документ, с който се набелязват конкретни проблеми и срокове за тяхното решаване. Сред тях са отпускането на 600 000 долара за звукозаписна техника за нуждите на Киноцентъра, решаване на проблемите на Българската национална филмотека, започване на строителството на почивна база в Созопол, издаване на сп. „Филмови новини“ два пъти в месеца, провеждане на първото издание на Международния фестивал на мултипликационния филм в Албена, създаване на секция по киноизкуство към Института за култура. Последна точка набелязва: „да се създадат забележителни филми, посветени на създаването на нашата държава, Покръстването, делото на Симеон и книжовниците, Богомилството, делото на Кирил и Методий, Самуил, Васил Левски и т.н. Някои от тези творби да се създадат със СССР,

ЧССР, Италия и т.н.“[2]. Първоначално производствено-тематичният план „1300“ включва 21 игрални филми. На по-късен етап програмата се разширява както тематично, така и количествено, като в нея са включени документални и анимационни филми. В информация за филмопроизводствената програма на Държавно обединение (ДО) „Българска кинематография“, посветена на ознаменуването на тази годишнина, водещи са три направления: „кинотворби, отразяващи епохата на създаването на българската държава и възлови моменти от далечното минало; кинотворби, посветени на новата история, в които се показват класовите борби на българския пролетариат, ръководен от Партията в борбата срещу капитализма и фашизма; киноплатна, разкриващи магистралните процеси в строителството на социалистическото общество“[3]. В цитираната информация са публикувани и имената на водещи историци от академичната общност, които да бъдат консултанти на бъдещите сценарии и творби като Иван Дуйчев, Александър Фол, Василка Тъпкова-Заимова и др. Към всеки проект е посочен бъдещият режисьор, сценарист, както и кратка анотация на сюжета. Историческите личности, към които насочва вниманието програмата са: Хан Аспарух, Княз Борис I, Св. св. Кирил и Методий, Цар Самуил, Левски, Гоце Делчев, Яне Сандански, Христо Смирненски, Димитър Благоев, Георги Димитров и др. „Желанието на Людмила Живкова да се легитимира като „просветен владетел“ кулминира в помпозното празнуване на 1300-годишнината на българската държава. Поредицата от исторически филми, произведени по този повод, е част от опитите на Живкова да се самоотъждестви с основателите на българската държавност и с фундаментите на националната култура. Освен това признаците на упадък на СССР през 80-те рефлектират върху всички държави от Съветския блок, като позволяват на местните ръководители връщане към националистическите идеали“ (Bratoeva-Daraktchieva 2013: 223).

Срещите в кабинета на Людмила Живкова са последвани от докладни записки – като тази на зам.-председателя на Комитета за култура – Никола Ненов, в която споделя опасенията си, че производствените разходи по програмата „1300“ са много големи и не са предвидени в бюджета на Българската кинематография, особено историческите, които имат характера на „супер продукции“. Предложението на Ненов е филми като „Началото“, „Кирил и Методий“, „Богомилите“, „Последният езичник и учениците“ и др., да бъдат финансирани като държавна поръчка, за което в Министерския съвет да се внесе предложение за постановление за производството на тези филми. Предлага се за периода 1979–1982 г. на ДО „Българска кинематография“ да се осигури допълнителен лимит от 12 милиона лева, за да бъде „изпълнена програмата „за производство на крупни мащабни филми, свързани с юбилейната 1300-годишнина от основаването на българската държава“. Постановлението предвижда за 1979–1980 г. да се осигурят по 750 000 валутни

[2] ЦДА, ф. 405, оп. 9, а.е 273, л. 29

[3] ЦДА, ф. 405, оп. 9, а.е 273, л. 60

лева за доставка на машини и съоръжения на Кинолабораторията и звукозаписното студио при Националния киноцентър, 3 100 000 лв. (1979–1984) за разширение и модернизация на филмовата и складова база, за реквизита и всяка година за периода 1979–1982 по 250 000 валутни лева за филмови услуги и материали от западни фирми и командировки на снимачни групи в западните страни, свързани с производството на филми по държавна и обществена поръка за юбилейната 1300-годишнина на българската държава.

Разбира се, програмата търпи промени както поради творчески, така и заради организационни проблеми. Така например изцяло се сменя екипът на филма „Хан Аспарух". Първоначално сценарият за филма „Хан Аспарух" е възложен на писателя Антон Дончев, който вече има опит в поръчковата литература („Време разделно"), по-късно по настояване на ръководството на ДО „Българска кинематография" към проекта се присъединява режисьорът Вили Цанков, който пренаписва текста. От архивните документи се разбира, че Антон Дончев не е съгласен с промените и се оттегля. Така „общият" сценарий не влиза в производство и проектът отпада. Режисьорът Вили Цанков не се отказва и пише сценарий по книгата на Вера Мутафчиева, но крайният резултат не удовлетворява ръководството на Кинематографията и проектът е възложен на Людмил Стайков. Въпреки това, на Вили Цанов са му заплатили труда върху нереализирания сценарий в размер на 2000 (две хиляди) лева.

Ангажиментът на Людмил Стайков с реализацията на „Хан Аспарух" го лишава от възможността да снима филм за Св. св. Кирил и Методий. Ръководството на Кинематографията прехвърля тази задача на Георги Стоянов. Любопитното е, че още през 1969 г. вдъхновени от филма „Андрей Рубльов" (1966) на Андрей Тарковски, ръководството на Кинематографията и на Сценарната комисия канят сценариста, съветския режисьор Андрей Кончаловски да заснеме филм за Светите братя. Той дори изпраща сценарна заявка. От документите не става ясно защо проектът не се е осъществил. Косвена причина може да се търси в отношението на Съветската кинематография към филма на Тарковски и неговата личност. Филмът е представен първо във Франция и други страни в Европа, включително и България, и чак през 1971 г. е прожектиран по кината на Съветския съюз. Вероятно българското ръководство е решило да не си навлича гнева на Госкино. Все пак през 1983 г. на голям екран излиза филмът „Константин философ", но с друг сценарий и под режисурата на Георги Стоянов. Създаването на този филм е много важно, поради две причини: от една страна, за да се инкорпорира образът на просветителя с този на Людмила Живкова, а от друга – да се потърси чрез киното някаква форма на еманципация от Съветската пропаганда, която директно се опитва да манипулира историята, като си присвоява водеща роля при разпространението на кирилицата.

Прави впечатление уклона на творците да създадат мащабни епични филмови платна за историческите личности, набелязани в програмата. Разбира се, това е умишлено зададено и се толерира от управляващата партия. Избират

се владетели, с които партийната власт би могла да се отъждестви, а филмите да осъществят чрез художествените средства нужната на Партията легитимация на политическите си решения в настоящето. Това се случва както с филми като „Борис I: Покръстването“ (1984), така и с по-късния „Време разделно“ (1987), които директно обслужват идеите на Възродителния процес. Както много точно отбелязва проф. Братоева: „Феодална по своята същност, тоталитарната култура естествено търси паралели със Средновековието. В български контекст това личи от опитите на управляващото семейство Живкови да се отъждестви с българската средновековна монархическа традиция. Екранът е много удобен за отправяне на такова послание. Средновековната тематика позволява както да се лансира династическата идея (дъщерята Живкова като продължител на делото на бащата Живков), така и да се предизвикат асоциации с мита за IX век като „Златен век“ на българската култура“ (Bratoeva-Daraktchieva 2013: 225).

Сериозна промяна в предвидения репертоар настъпва след смъртта на Людмила Живкова през 1981 г. Повечето проекти са изоставени, а културната политика се връща на ортодоксалните марксистки позиции. Въпреки че, многобройни и значими изяви в културната сфера, свързани с тържествата за 1300-годишнината от създаването на българската държава не са отменени, ситуацията бързо се променя – започва втората Студена война, българската икономика изпада в криза, а съветската „перестройка“ раздвижва и българската интелигенция. Нарастващата ѝ критичност кара властта да започне отново затягане на културната политика. От ръководни позиции са отстранени хората, споделящи идеите на Людмила Живкова – Александър Лилов, Светлин Русев. Забранени и иззети са книгите на Желю Желев „Фашизмът“ и романът на Блага Димитрова „Лице“, както и филмът на Христо Христов „Една жена на 33“. Друга част от интелигенцията, от своя страна, продължава усърдно да възхвалява Живков като „архитект на генералната Априлска линия“, за да задържи получените постове и привилегии.

Много от филмите в програмата „1300 години България“ не са произведени. Някои от тях – поради смяна на идеологическия ракурс, други – поради липса на средства, а трети – по политическа непригодност, какъвто е сценаристът на „Левски“ – Радой Ралин.

Програмата „1300 години България“ постепенно затихва, особено след смъртта на Людмила Живкова (1981 г.). Други причини са: политическият натиск върху страната след „българската следа“, след неуспешния опит за атентат срещу папа Йоан Павел II, смяната по върховете на Кремъл, настъпващата „перестройка и гласност на новия съветски лидер Михаил Горбачов, и не на последно място – лошите икономически показатели (нарастващият външен дълг) на страната, които се отразяват върху обществения и културен живот.

Въпреки това някои от филмите са реализирани избирателно. В знак на признателност и по повод 70-та годишнина на Живков излиза от печат и поетичният сборник „Априлски сърца“. В българското кино излизат филми,

посветени на Първия ръководител като документалният „Човек от народа“ на Христо Ковачев, „Ударът“ (1982) на Борислав Шаралиев и „Ешелоните“ на Борислав Пунчев. В родното село (град) на Тодор Живков на 4 септември, в навечерието на годишнината се открива паметникът на живия юбиляр…

Библиография

Извори

ЦДА, ф. 405, оп. 9, а.е 273, л. 29-60 [CDA, f. 405, op. 9, a. e. 273, 29-60]

Използвани източници

Alexandrova (2011): Alexandrova, Petia. Изгубени в гледането. Бариери пред аудио-визуалните медии [Izgubeni v gledaneto. Barieri pred audio-vizualnite medii]. Sofia.

Bratoeva-Daraktchieva (2013): Bratoeva-Daraktchieva, Ingeborg. Българско игрално кино от „Калин Орелът“ до „Мисия „Лондон“ [Balgarsko igralno kino ot “Kalin Orelat” do “Misiya „London”]. Sofia.

Elenkov (2008): Elenkov, Ivan. Културният фронт [Kulturniyat front]. Sofia.

Kalinova (2011): Kalinova, Evgeniya. Българската култура и политическият императив 1944–1989 [Balgarskata kultura i politicheskiyat imperativ 1944–1989]. Sofia.

Krachunova (1999): Krachunova, Dariya. Тоталитаризмът – власт и пропаганда [Totalitarizmat – vlast i propaganda]. Sofia.

Pisarev (2011): Pisarev, Pavel. Подир изгубеното време. Спомени [Podir izgubenoto vreme. Spomeni]. Plovdiv.

Zhelev (1990): Zhelev, Zhelyu. Фашизмът (Тоталитарната държава) [Fashizmat (Totalitarnata darzhava)]. Sofia.

Zhivkova (1985): Zhivkova, Lyudmila. Интелектуалните възможности и творчески сили на личността [Intelektualnite vazmozhnosti i tvorcheski sili na lichnostta]. Sofia.

HISTORIC FIGURES IN PROPAGANDIST FILMS UNDER THE *1,300TH ANNIVERSARY OF BULGARIAN STATEHOOD* PROGRAMME

Deyan Statulov
Institute of Art Studies,
Bulgarian Academy of Sciences

Summary: In the late 1970s, Ludmila Zhivkova, Chairperson of the Committee for Culture, initiated the preparations for the implementation of a large-scale cultural *1,300th Anniversary of Bulgarian Statehood* programme that sought to use the anniversary since Bulgaria's statehood for promotion of the national identity, history and culture in this country and abroad. Bulgarian filmmakers were in the forefront of this programme. The paper deals with the repertoire and thematic agenda of the state-run Bulgarian film industry in the context of the propagandistic narrative of those celebrations.

Keywords: 1,300th Anniversary of Bulgarian Statehood, Bulgarian cinema, socialism, Ludmila Zhivkova, propaganda

ОПОЗИЦИЯТА СТАРИ – МЛАДИ И ВЪЗГЛЕДЪТ ЗА ЛИЧНОСТТА В ПОСТМОДЕРНОТО БЪЛГАРСКО КИНО

Боряна Матеева[1]

Национална академия за театрално и филмово изкуство
Нов български университет

Абстракт: Настоящият текст е кратко изследване на противопоставянето между различни поколения филмови режисьори в българското кино, разглеждано като биологичен и същевременно драматичен процес на киноеволюцията в периода след Втората световна война. Акцентът е върху спрените филми и борбата на идващите нови поколения с идеологическите догми на социалистическия реализъм. Фокусът е насочен към посттоталитарния и постмодерен период с появата на първата свободна и опозиционно настроена „Група независимо кино“, учредена през 1991 г. от членовете на т.н. Българска „нова вълна“ с цел радикална реформа на системата на производство и създаване на институцията на продуцента. Към 2013 едно ново поколение кинематографисти се обединява в неформалното режисьорско движение „Ракета“, чиито членове са привърженици на безкомпромисното авторско кино и филмите с ниски бюджети. Движението „Ракета“ неотдавна спечели признание и на институционално ниво чрез избора на една от неговите емблематични фигури за председател на Съюза на българските филмови дейци.

Ключови думи: Френска нова вълна, Българска „нова вълна“, „Група независимо кино“, режисьорско движение „Ракета“, спрени филми, цензура, Георги Дюлгеров

Преди години ми попадна цитат на Милош Форман, който дълбоко ме впечатли. Свързан беше с първия му американски филм „Излитане“. „Според мен – казваше маестрото, – биологичният аспект е най-важният в конфликта между поколенията, много по-важен от икономическия, социалния, политическия, философския“. И когато в различни периоди се очертаваше конфликт между поколенията в нашето кино, се опитвах да го погледна през призмата на биологията, защото биологичното начало несъмнено е първично. Тук се налага референция с прочутата „пирамида на Маслоу“ (Maslow 2010) за човешките потребности от неговата теория за мотивацията. Но този текст няма амбиция да върви в тази посока. Той е резултат от наблюдения върху кинопроцеса най-вече след промените от 1989, които показват тревожна тенденция на липса на приемственост и незачитане на авторитетите. Тя е вредна както за „старите“, така и за „младите“, които по силата на природния закон неизменно ще станат стари. В това изложение проблемите се набелязват без претенции за изчерпателност. А

[1] *Boryana Mateeva is a film critic and lecturer at National Academy of Theatre and Film Arts and New Bulgarian University. Research areas: animation and Latin-American cinema. Author of hundreds of articles on the Bulgarian and foreign cinema. Awards: The Union of Bulgarian Filmmakers' Award for Film Criticism (1996–1997) and the Bulgarian Film Academy's Award for Film Criticism (2012).*
E-mail: boryanamtv@yahoo.com

разглеждането им върви паралелно в художествено-естетически, идеологически и производствен аспект.

Опозицията стари – млади е нормален и неизбежен процес на развитието. Ако го отнесем към киното и най-ярките му прояви, променили парадигмата от средата на XX век, се сещаме за „младотурците" от Френската нова вълна, преобърнали статуквото и яростно атакуващи старите режисьори на „френското качество": Трюфо, Годар, Шаброл, Ривет, Ромер – да спомена най-активните. В основата на Френската нова вълна стои „политиката на авторите". Андре Лабарт[2] (Marie 1997: 28) посочва основните жалони на движението: 1948 – Андре Астрюк публикува манифеста „Камерата-писалка"; 1951 – излиза първият брой на списание „Кайе дю синема"; от 1954 г. започват първите залпове на критиците от „Кайе" и тези на Трюфо в "Arts". Неговият памфлет „Една особена тенденция на френското кино", считан за Манифест на движението, е яростна полемика, атакуваща утвърдените режисьори и „традицията на качеството"; през 1957 г. – Базен публикува паметната статия „За политиката на авторите". Налага и нов начин на продукция и разпространение. Издига се концепцията за нисък бюджет и филми „извън системата". Що се отнася до естетиката, то авторът-режисьор е също и сценарист, който разчита на импровизация, ползва естествени декори и лек екип, записва директен звук, използва много чувствителна лента, разчита на непрофесионални актьори, а ако прибягва все пак до професионалисти, гледа да са нови лица (Marie 1997: 63).

Френската нова вълна отприщва други „нови вълни": Полската филмова школа, „Чешкото чудо", Новото съветско кино от периода на Размразяването, Синема ново в Бразилия, Новото американско кино с Нюйоркската школа, Новото немско кино, оформило се към края на 60-те. Навсякъде това се свързва с навлизане на ново поколение, което иска промяна на киноезика и производството и се бунтува срещу статуквото.

В българското кино подобно обновление е задушено в зародиш от идеологическите догми и поради това се забелязва фатално закъснение в сравнение с други източноевропейски кинематографии. За „нова вълна" се заговаря чак през 1989 г., с появата на пакет филми на режисьори-дебютанти: „Екзитус" (1988) на Красимир Крумов-Грец, „Парчета любов" (1988) на Иван Черкелов, „Бягащи кучета" (1988) на Людмил Тодоров и „Аз, графинята" (1989) на Петър Попзлатев. За тях е характерен екзистенциалният поглед, острата, макар и индиректна критичност. В центъра е поставена личността с нейния вътрешен живот. За нашето кино тези много лични филми са новаторски и като киноезик. Те стават възможни поради климата на Перестройката.

Във връзка с това като ретроспекция могат да бъдат споменати няколко случая на брутална намеса на цензурата. „Животът си тече тихо" (1957) на Бинка Желязкова и Христо Ганев просто не излиза на екран. Също и историята с дебюта на Рангел Вълчанов „На малкия остров" (1957), разкритикуван

[2] Marie, M. La Nouvelle vague – une école artistique. Paris: Editions Nathan, 1997.

в постановление на ЦК на БКП от 1958 г. и обвинен, че „ясната комунистическа идейност и партийност се заглушават и принизяват“[3]. „Понеделник сутрин“ е друг пример като един от 4-те „арестувани“ филма на соцкиното, който е най-близо до стилистиката на „новата вълна“. Направен е през 1966 г., но премиерата му се случва едва през 1988 г. (както и на „Животът си тече тихо“, „Завръщане“ на Януш Вазов и Лада Бояджиева и „Прокурорът“ на Любомир Шарланджиев). Режисьорите Ирина Акташева и Христо Писков сурово заплащат за дързостта си с почти фатално забавяне на кариерата си. Темата е работническа, но начинът на снимане и централната героиня, едно „паднало момиче“ – в поведението, облекло и прическа, са пряко повлияни от „новата вълна“. Когато гледаме Пепа Николова – разкрепостена и спонтанна, сякаш виждаме Ана Карина на Годар от „Да живееш живота си“. Едната е от Париж, другата от Харманли, но са все независими, горди и модерни момичета със свободен дух. Само дето се движат в коренно различна социална среда. Операторската работа на Димо Коларов също е повлияна от Новата вълна и Раул Кутар – без изкуствено осветление, с камера от ръка, директен звук. Много може да се разсъждава накъде би тръгнало и къде би стигнало българското кино, ако този филм бе видял екран в своето време...

Противопоставянето продължава, макар и не така екстремно, когато през 70-те в киното ни навлизат няколко режисьори от следваща генерация: Георги Дюлгеров (1943), Едуард Захариев (1938), Георги Стоянов (1936). Всеки от тях е учил в чужбина и идва с широк хоризонт и новаторски идеи. Дюлгеров е завършил ВГИК в Москва, Еди Захариев – Академията за филмово и театрално изкуство „Бела Балаш“ в Будапеща, Георги Стоянов – IDHEC в Париж. Както може да се очаква, утвърждаването им в професията не е безпроблемно. Свидетелства за опасната игра на котка и мишка с цензурата ни дава Дюлгеров в наскоро излязлата негова книга „Биография на моите филми“[4]. Още с дебютната си новела „Изпит“ (1971), той метафорично заявява своята позиция и през сюжета – централен момент е отрязването на брадата на ходжата от младия майстор Лию, който печели облог и налага нов начин на правене на бъчви. На много места Дюлгеров подчертава, че не е герой-дисидент, а просто се е мъчил да се впише в „механизмите на оцеляване“ (Djulgerov 2020: 104). Дори, когато лично директорът на кинематографията му „накълцал“ филма „И дойде денят“, правейки в негово отсъствие 18 поправки... (Djulgerov 2020: 112). „Нашето поколение израсна в тоталитарната система – пише той – всеки мислещ човек по свой си начин стигна до нейното отрицание“. Подобно на други свои колеги и Дюлгеров стига до убеждението, че тя е безчовечна и във филмите си се опитва да свидетелства за „насилието, което системата извършва над личността“ (Djulgerov 2020: 140). С „Авантаж“ (донесъл най-високата награда за българското кино досега – „Сребърна мечка“ за режисура от Берлин 1978), той се захваща с условието

[3] Янакиев, А. Енциклопедия Българско кино. София: Титра, 2000, 457.

[4] Дюлгеров, Г. Биография на моите филми. София: Аргос, 2020.

да „наплюем системата!“. Наложил се като един от водещите режисьори на своето поколение, Дюлгеров става и педагог, за който с времето започват да се носят легенди. На своите ученици, които на свой ред ще станат водещи имена, той внушава, че трябва да бъдат духовни водачи на нацията.

Но в отношенията стари – млади има не само драматизъм и трудности. За това говори един красив жест, който Рангел Вълчанов прави за филм на своя по-млад колега Дюлгеров – той написва възторжена статия за „Мера според мера“[5]. „Мен тя ме зашемети – признава Дюлгеров, – не заради похвалите, а заради щедростта му“. Подобен жест няма да се повтори повече в нашето кино. Но има и нещо не по-малко важно – публикацията изиграва решаваща роля за оцеляването на филма. На нея се позовават пред Живков след серия административни перипетии и така филмът излиза на екран... (Djulgerov 2020: 303).

Прескачаме във времето, макар през 70-те и 80-те да имаше и много други филми, сходни с духа на полското „кино на моралното безпокойство“... След демократичните промени от 1989 г. Киноцентърът беше закрит и през 1991 г. почти целият творчески и технически състав излезе на свободна практика. Киногилдията изпадна в безтегловност, някои заминаха за чужбина, други смениха професията си. В първите години на Прехода кинопроизводството драстично спадна. През 1995 г. бяха произведени едва 4 игрални филма, при средно 20–22 през 80-те. В смутното време, преди създаването на НФЦ, една група от млади режисьори и оператори спонтанно се самоорганизира и създава „Група независимо кино“, с категорично заявена позиция да се преструктурира кинематографията. Сдружението е неформално, но елитарно. Сред учредителите му са Васил Живков, Румяна Петкова, Росица Вълканова, Георги Чолаков, Димитър Дерелиев, Петър Попзлатев, Емил Христов, Стефан Иванов и десетки други. Това са режисьорите и операторите, свързани най-вече със споменатата „нова вълна“, както и авторите на редица остро критични документални филми, спомогнали с безкомпромисното си поведение за ускоряване на промените. „Групата независимо кино“ заявява присъствието си в общественото пространство с декларация „От Група независимо кино“, публикувана в „Култура“[6]. В нея те предлагат радикални мерки : ТСО „Българска кинематография“ да бъде закрито и да му бъде направена пълна ревизия, да бъдат публично огласени активите и пасивите, да се разградят основните дирекции, поделения и предприятия, СИФ „Бояна“, САФ „София и СНДПФ „Време“ да се обособят като самостоятелни стопански формации без намеса в творческите процеси и т.н. В 12-та точка е издигнат призив в духа на времето: „Бившата номенклатурна схема трябва да бъде разградена напълно!“. Исканията на групата са фундаментални, свързани с организацията и администрацията в киното, както и с идеологическата еманципация. Много скоро, през август 1991 г. се създава НФЦ и със

[5] Вълчанов, Р. Вижте този филм. Народна култура, 20, 15.05.1981.

[6] От Група независимо кино. Култура, 16, 19.04.1991.

сигурност идеите и ангажираността им са изиграли роля при създаване на новите правила. Основната промяна е налагането на институцията на продуцента. За дейността на Групата няма други свидетелства, но градска легенда разказва за непримиримо отношение към „старите“. Девизът бил: „Ще ги смачкаме като луда крава“. Днес това звучи комично, но тогава едва ли е било така... Във всеки случай Законът за киното от 2003 е още далече. През 90-те утвърдените режисьори донякъде се оттеглят, някои поради възраст дават път на влизащите в зрелостта. Младите правят втори и трети филм. Други дебютират. В края на десетилетието се появяват заглавия, които връщат зрителите в залите.

Людмил Тодоров, ученик на Дюлгеров от първия легендарен випуск, споделя важни неща за отношенията между поколенията: „Жоро е най-успешният учител от НАТФИЗ/ВИТИЗ, откакто кинофакултетът съществува. Основната причината за това е неговата изключителна толерантност към различен вид хора и мислене. Тази толерантност създава почва учениците му да могат да се развиват по начин, по който им е дадено, по който са предопределени да се развиват... Иначе неговият начин на мислене, на киномислене ми е дълбоко чужд. Неговите вкусове за кино не са моите вкусове. Но Жоро с това е забележителен учител, че провокира у тебе това, което ти лежи, насочва те там, където ти е силата... Що се отнася до класа, този от 1982, според мен това, че този клас успя да направи няколко хубави филма вече не се дължи на Жоро. Това се дължи на нас самите... Много високо си вдигнахме летвата още от самото начало“[7].

Към 2013–2014 се формира друга неформална група, известна като „новият творчески колектив „Ракета“. Името идва от един бар в София, където често се събират млади и амбициозни кинаджии, но има, разбира се, и символично значение. Освен от общи вкусове към автентично авторско кино, те се обединяват и от идеята за прокарване на нискобюджетни филми, по образец на Новото румънско кино. Говори се, че за свой гуру приемат Грец, харесват „Ловен парк“ на Любомир Младенов. Групата няма манифест и съществуването ѝ е забулено в мистерия. За профила ѝ свидетелства Мартичка Божилова, изследвала академично нейния генезис. Според нея „режисьорско движение „Ракета” носи „белезите както на „Догма 95“, така и на Библията на независимото американско кино, „написана” от режисьори като Тарантино, Джармуш или Александър Пейн“[8].

Павел Веснаков, един от активистите, също осветлява основите на движението: „Нашата дейност чрез „Ракета“ беше свързана с прокарването на понятието за нискобюджетни филми, макар че срещнахме сериозна съпротива. За нас е очевидно, че увеличаването на броя филми ще доведе и до увеличаване на хубавите такива“. Според него „конфликтът между поколе-

[7] Тодоров, Л. Високо си вдигнахме летвата – интервю на Боряна Матеева. Кино, 2, 2007.

[8] Вж.: http://natfiz.bg/wp-content/uploads/2019/10/2.-avtoreferat-na-M.-Bozhilova.pdf. Посетен на 28.02.2021.

нията съществува, но това е най-вече конфликт на егото, защото поколенията през последните 30–40 години (особено през 90-те) не са имали достъп до нормално функционираща киноиндустрия... Това обаче е конфликт, свързан с невъзможността на определени поколения да практикуват професията си, а не е сблъсък между нас като хора. Един Георги Дюлгеров – мой учител в НБУ и прекрасен режисьор – се е борил винаги да помага на по-младите, независимо че е от старото поколение“[9]. Същностни неща споделят и „звездите“ на режисурата от последните години Кристина Грозева и Петър Вълчанов. Думите им звучат като манифест: „В „Ракета“ мислим, че трябва да се възвърне вярата, че киното е творчески процес, чийто център е авторският замисъл на режисьора“[10] – смята П. Вълчанов. А Кр. Грозева допълва: „Режисьорите, които създават ново, радикално, достоверно кино, трябва да са в центъра на кинопроцеса, те трябва да са водещите и трябва да определят посоката на развитие на българското кино“[11]. В резюмето на своя докторат Мартичка Божилова вижда „Ракета“ като „поколенческа заявка за „революция“ в новото българско кино“, а към основателите Милко Лазаров, Кристина Грозева, Петър Вълчанов и Павел Веснаков добавя имената на Ралица Петрова и Драгомир Шолев. Към тях могат да се причислят и Камен Калев, Стефан Командарев, Виктор Божинов...[12]. Разликата с „Групата независимо кино“ от 90-те е, че поредните „нови млади“ освен за административно-производствени промени, говорят и за творчески подходи. Те оспорват и вездесъщата роля на продуцента. Като скрита форма на сблъсък между поколенията може да се разглежда и роенето на множеството дублиращи се професионални сдружения с цел участие и лобизъм в Националните художествени комисии за финансиране.

Иска ми се да завърша с два факта, които са нещо като като хепиенд по темата. В последно време поколенческото напрежение щастливо беше снето с реализацията на филма „Житие“ (2020) по сценарий на Грец, който си отиде от този свят на прага на снимките на този свой последен филм. Неговите продуценти Николай Тодоров и Поли Ангелова, активни членове на „Ракета“, постъпиха нестандартно като за режисурата поканиха Георги Стоянов от старото поколение и Войтек Тодоров, верен съратник на Грец. И снимките, изглеждащи непосилни поради трагичните обстоятелства, се увенчаха с удовлетворителен резултат. Духът на Грец беше запазен, не беше задушено и авторството на двамата режисьори. И още един факт, зареден с надежда за преодоляване на поколенческата конфронтация. През есента на 2019 за председател на СБФД беше предложен и избран Милко Лазаров, един от водачите на „Ракета“. Очакванията към него продължават да са големи – с авторитет на режисьор и визия за високохудожествено кино, но най-вече

---

[9] Вж.: https://www.filmsociety.bg/interviuta/pavel-g-vesnakov-anomaliyata-v-sistemata. Посетен на 1.03.2021.

[10] Грозева, К., Вълчанов, П. Ракетите са навсякъде – интервю на К. Ламбринова. Кино, 4-5, 2014.

[11] Пак там.

[12] Вж.: http://natfiz.bg/wp-content/uploads/2019/10/2.-avtoreferat-na-M.-Bozhilova.pdf. Посетен на 28.02.2021.

с балансираната политика да изгради мост между поколенията. Защото не изкуственото напрежение, а приемствеността и взаимното уважение, са основа за нормален творчески процес.

Но в живота няма покой и последните събития около Закона за филмовата индустрия от 2021 съвсем объркаха киногилдията. Имаше протести против приемането му, в които наравно се включиха млади, стари и средното поколение. Учители и ученици застанаха рамо до рамо да бранят справедливи каузи. Имаше и такива, които не протестираха. Киногилдията ни е отражение на разделението в целия свят. Постмодернизмът днес ни изглежда идилия – живеем в ерата на постистината и постдемокрацията, където съвсем няма авторитети и ценностни йерархии. Към всичко се добави и планетарната постковид криза. Спасение дебне отвсякъде, а последното убежище остава духовността.

Библиография

Marie (1997): Marie, Michel. La Nouvelle vague – une école artistique. Paris.

Djulgerov (2020): Djulgerov Georgi. Биография на моите филми [Biografia na moite filmi]. Sofia.

Maslow (2010): Maslow, Abraham. Мотивация и личност [Motivatsia i lichnost]. Sofia.

Yanakiev (2000): Yanakiev, Alexander. Енциклопедия „Българско кино“ [Entsiklopedia “Balgarsko kino”]. Sofia.

Valchanov (1981): Valchanov, Ranguel. Вижте този филм. [Vizhte tozi film] Народна култура [Narodna kultura] №20, 15.05.1981.

Grozeva, Valchanov (2014): Grozeva, K., Valchanov, P. Ракетите са навсякъде – интервю на Катерина Ламбринова. [Raketite sa navsiakade – interview na Katerina Lambrinova]. Кино [Kino], 4-5, 2014.

От Група независимо кино [Ot Grupa nezavisimo kino]. Култура [Kultura], № 16, 19.04. 1991.

Todorov (2007): Todorov, Ludmil. Високо си вдигнахме летвата – интервю на Боряна Матеева. [Visoko si vdignahme letvata – interview na Boryana Mateeva]. Кино [Kino], 2, 2007.

Интернет източници

Vesnakov (2020): Vesnakov, Pavel G. Аномалията в системата. Интервю на Атанас Пунев. - www.filmsociety.bg, 19.11.2020 [Anomaliata v sistemata – interview na Atanas Punev, www.filmsociety.bg, 19.11.2020] Avalable at: https://www.filmsociety.bg/interviuta/pavel-g-vesnakov-anomaliyata-v-sistemata [Accessed 1 March 2021]

Bozhilova (2019): Bozhilova, Martichka. Феноменът на микро- и нискобюджетните филми в съвременното българско кино. Автореферат. НАТФИЗ, 2019 [Fenomenat na micro- i niskobiudzhetnite filmi v savremennoto balgarsko kino. Avtoreferat. NATFIZ, 2019] Available at: http://natfiz.bg/wp-content/uploads/2019/10/2.-avtoreferat-na-M.-Bozhilova.pdf [Accessed 28 February 2021]

THE OPPOSITION YOUNG GENERATION – OLD GENERATION AND THE NOTION OF PERSONALITY IN THE POST-MODERN BULGARIAN CINEMA

Boryana Mateeva
National Academy of Theatre and Film Arts
New Bulgarian University

Summary: A brief study on the opposition between various generations of film directors viewed as a normal biological and yet dramatic process of film evolution in the period after WWII with emphasis on the censorship, the films banned from general release and the struggle of the newcomers against the ideological dogmas of Socialist Realism. The focus is put on the post-totalitarian and post-modern situation in Bulgarian cinema with the first opposition-minded Independent Cinema Group set up in 1991 by the members of the 1989 Bulgarian New Wave seeking to radically reform the system and establish the institution of the producer. After 2013 the activity of the next generation of filmmakers united in the informal Directors' Movement Rocket, partisans of author's cinema and struggling for low budget films, won recognition and even institutional acknowledgment by the election of one of its prominent figures as President of the Union of Bulgarian Filmmakers.

Keywords: French New Wave, Bulgarian New Wave, Independent Cinema Group, Directors' Movement Rocket, "arrested films", censorship, Georgi Djulgerov

ОТ ЙОВКОВ КЪМ ЙОВКОВ – ПРОЧИТИ ИЗВЪН ОБРАЗИТЕ (КЪМ „ВОЕНЕН КОРЕСПОНДЕНТ“, 2008, НА КОСТАДИН БОНЕВ)

Андроника Màртонова[1]
Институт за изследване на изкуствата,
Българска академия на науките

Абстракт: Настоящият текст се спира върху темата за Йовков в съвременното българско кино. „Военен кореспондент“ е забележителен с това, че едновременно прави портрет на българския писател класик в ранните му години и свободно адаптира някои от разказите му, взимайки определени мотиви и идеи. Изведена е тезата за парадокс на отворения персонаж и отстранение, която се вижда в почерка на Йовков. Смятаме, че този парадокс много умело е усетен и от Костадин Бонев – режисьора на филма. Персоналията на Йовков във „Военен кореспондент“ е изградена чрез наслагването на три негови аватара: на истината, на текста и на интерпретацията.

Ключови думи: екранизация, биография, авторство, българско кино

Безспорен факт е, че от българските писатели класици Йордан Йовков е един от най-кинематографичните. Неслучайно и литературоведът Искра Панова подчертава изобразителната мощ на словото му и акцентира върху изключителната пригодност на неговите текстове за екран. За нея той не е само „първомайсторът на късия разказ“, но и „художник на видимия свят“, чиито произведения са носители на „пределна зрителна изразителност“ (Panova 1975: 196-197). А както казва и самият Йовков: „Думата е страшно нещо: в нея са затворени изразните средства на всички изкуства: бои, линии, форми, звукове, движения, всичко, стига да можеш да боравиш с тия нейни богатства“ (Dinekov 1962: 6).

Особен автор е Йовков и със своя подход към персонажите – вглежда се в човешката душа, без да пренасища с психологизиране и монологизиране обекта си. Портретите на действащите лица се изграждат на принципа на отстранението – всичко около тях ни говори за тях. А те… може би говорят с Бога.

Писателят скицира, при това с пунктир, характера и типажа. Читателят е онзи, който ще уплътни линията, асемблирайки интелектуално и асоциативно другите сегменти на текста. Дали ще се запълни образът? Само донякъде. Но това не се отнася изобщо до физическата характеристика – Йовков достатъчно прецизно и подробно я описва. А що се отнася до психоемоционалните нюанси на дълбоките вътрешни светове – именно те биват

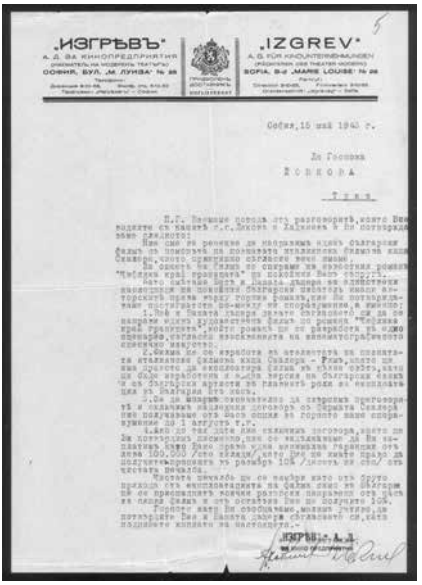
[1] *Assoc. Prof., PhD, Andronika Màrtonova is a film critic, researcher and university educator at the Institute of Art Studies, Bulgarian Academy of Sciences, where she holds the position of Head of the Screen Arts Department. She is also a guest-lecturer at the National Academy for Theatre and Film Arts in Sofia, at Sofia University and New Bulgarian University. Her research focus is mainly on Asian cinema and recent Bulgarian cinema in the framework of intercultural dialogues.*
E-mail: andronika.martonova@gmail.com

1. Плакат на филма *Военен Кореспондент*, любезно предоставен от режисьора Костадин Бонев/ Poster of the film *War Correspondent*, kindly provided by the director Kostadin Bonev

недоизказани, загатнати в привидната семплост и спонтанност на типажа. Демоните, надеждите, съмненията, копнежите, скърбите, трепетите и фундаменталните екзистенциални въпроси, които разпъват душите, тлеят като пепелище. Тихо. Накрая душата или обгаря, или полита като жар-птица. Авторско решение е да не се екстериоризират вътрешните гласове в цялостните текстуални „акустични регистри на внушение" (Ignatov 2015: 125-164). Ето защо и Йовковите персонажи на пръв поглед изглеждат като плоска, черно-бяла фотоизрезка на един преколоритен фон, с много движение в дълбочината на фабулния „кадър" – надявам се литературоведите ще простят киноведската гледна точка и специфика в аналитичното изложение. Разказите бликат от етюдност, мозаечни ситуации и обстоятелства, които понякога разсейват вниманието от основното ядро.

Подчинените сюжетни линии и второстепенните действащи лица всъщност са инструментариумът, с който се моделира контурът на протагониста. Художник на видимия свят, не на невидимия, точно така. Невидимите светове се случват в акта на четенето, в индивидуалната рецепция. И все пак – остават си в една търсена недостатъчност. Както има принцип на отворения финал, така и Йовковите персонажи са съградени по същата конвенция – те са отворени. Нарочно. Това е големият парадокс на Йовковия почерк – минимализъм и символична условност, в своеобразна интертекстуалност, която вае интерпретативната незримост. И в подкрепа на тази екстравагантна теза ще приведа и думите на самия писател: „Истинският разказ, не е тоя, дето авторът стои през всичкото време пред читателя и му посочва ту едно, ту друго, а там, дето той вдига завесата и остава читателя сам да следи един живот, който става пред очите му. Авторът тук липсва съвсем. Разбира се, този начин на разказване е много по-труден, но тъкмо затова по-съвършен. Много съм искал да се опитам да дам един такъв разказ, в който – всичко да става, а аз да отсъствувам напълно" (Dinekov 1962: 5).

Киното обича Йовков именно заради текстуално-кинематографичните му черти и парадокса на отворения персонаж. В историята на българската кино и телевизионно творчество следните заглавия оформят Йовковия кръг: в ранното ни кино – „Най-вярната стража" (1928, реж. Васил Пошев);



„ИЗГРЪВЪ"
А. Д. ЗА КИНОПРЕДПРИЯТИЯ
ОФИСИ, БУЛ. „М. ЛУИЗА" № 66

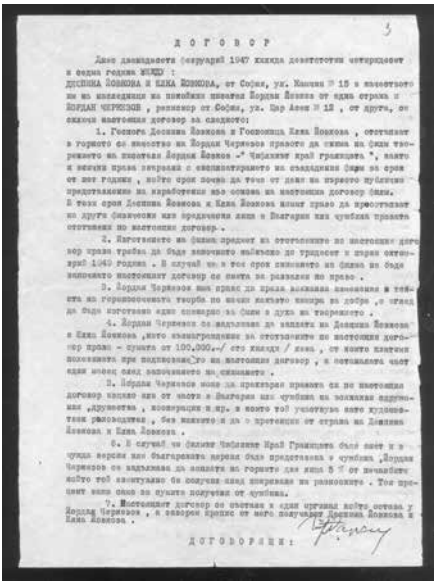
„IZGREV"
A. G. FÜR KINOUNTERNEHMUNGEN
BÜROS, Bd. „MARIE LOUISE" Nr. 66

София, 15 май 1943 г.

До Господа
ЙОВКОВА

Тук

П.Р. Позволи преди да приключа, да Ви напомня, че по-рано Ви говорих за моя проект за филм по романа „Чифликът край границата" от Вашия съпруг Йордан Йовков. Ще Ви бъда много благодарен, ако ми дадете Вашето мнение по този въпрос.



Д О Г О В О Р

Днес двадесети февруари 1947 година деветстотин четиридесет и седма година, в гр. София, между:

ДЕСПИНА ЙОВКОВА и ЕЛКА ЙОВКОВА, от София, ул. Княгиня № 15 и наследници на покойния писател Йордан Йовков от една страна и

ЙОРДАН ЧЕРНОЕВИЧ, режисьор от София, ул. Цар Асен № 15, от друга, се сключи настоящия договор за следното:

1. Госпожа Деспина Йовкова и Госпожица Елка Йовкова, притежаващи в горното си качество на Йордан Черноевич правото да снима на филм творението на покойния Йордан Йовков „Чифликът край границата", както и всички други негови права и овластяват Йордан Черноевич да снима по този роман в срок от две години, който срок почва да тече от деня на първото публично представление на произведения въз основа на настоящия договор филм.

В тези срок Деспина Йовкова и Елка Йовкова нямат право да предоставят на други физически или юридически лица в България или чужбина правата отстъпени по настоящия договор.

2. Изготвените на филма продукт по отстъпените по настоящия договор права трябва да бъде завършен най-късно до тридесет и първи октомври 1949 година. В случай че в този срок снимането на филма по този настоящия договор не бъде завършено, правата се връщат на Деспина Йовкова и Елка Йовкова.

3. Йордан Черноевич има право да прави всякакви изменения в творбата на горепосочения творец по начин, който намери за добре, с оглед да бъде изготвен един сценарий за филм в духа на творението.

4. Йордан Черноевич се задължава да изплати на Деспина Йовкова и Елка Йовкова, които изключително за отстъпените по настоящия договор права – сумата от 100.000.- /сто хиляди/ лева, от които платими половината при подписването по настоящия договор, а останалата част един месец след заснемането на филма.

5. Йордан Черноевич няма да прехвърля правата си по настоящия договор никому нито от своите в България или чужбина на всякакви издателства „Дружества, асоциации и пр. и които той ръководи като художествен ръководител, без писмено и по-протежение от страна на Деспина Йовкова и Елка Йовкова.

6. В случай че филмът Чифликът Край Границата бъде снет и в чужда държава или България преди бъде представена в чужбина „Йордан Черноевич се задължава да плати на горните две лица 5 % от печалбите който той извлича от получени преди това суми по разпоредбите. Този процент няма обаче да бъде получен от чужбина.

7. Настоящият договор се състави в един оригинал който остана у Йордан Черноевич, а заверен препис от него получиха Деспина Йовкова и Елка Йовкова.

ДОГОВОРИЛИ:

2. Договор от май 1943 за екранизирането на *Чифликът край границата*/ Contract of May 1943 for the screen adaptation of *The Family by the Frontier*

3. Договор от февруари 1947 за екранизирането на *Чифликът край границата*/ Contract of February 1947 for the screen adaptation of *The Family by the Frontier*

по време на социализма – „Шибил" (1967, реж. Захари Жандов, „Нона" (1973, Гриша Островски), „Мечтател" (1975, Лиляна Батулева, копродукция с БНТ), „24 часа дъжд" (1982, реж. Владислав Икономов), „Вечери в Антимовския хан" (1988, реж. Павел Павлов, копродукция с БНТ)[2]; в посттоталитарен период – „Военен кореспондент" (2008, реж. Костадин Бонев) (Ил.1), сериалът на БНТ „На границата" (2014, реж. Станимир Трифонов и „Шибил" (2019, реж. Никола Бозаджиев).

В семейния фонд на Йордан и Деспина Йовкови (1880–1967) се откриват документи и за още една неосъществена екранизация – тази по романа „Чифликът край границата"[3] (Ил. 2, 3).

Може би тук е мястото да споменем, че всъщност Йордан Йовков не е имал никакво отношение към театъра и към киното, нищо че е блестящ драматург и е толкова екранизиран. Неднократно съпругата му Деспина е споменавала около написването на „Албена", че писателят не познава сценичното изкуство, защото не ходи на представления, и самата тя е била много против неговото влизане в театъра. „Театър, кино, разходки, гости, бяха за него излишни неща и той никога не можеше да си представи, че ние имахме нужда да бъдем сред хора. Въпреки обещанията си, че ще ходим на театър,

[2] Повече за тях виж в анализите на Bratoeva-Daraktchieva 2013; Chernev 2001: 18-21; Donev 2019: 333-344; Fidanova-Kolarova 2007: 46-57.

[3] Подробно по темата виж: CSA, f. 2128K, op.1 , a.u. 348, 2-5.

Йовков никога не идваше с мен.“ (CSA, f. 2128K , op.1, a.u. 21, p. 42).

Пристрастни и може би ревниви към писаното слово, литературоведите понякога изказват мнение, че Йовковата проза е трудна за екранизиране и изразната система на киното се затруднява при предаване на семиотичния колорит (Donev 2019: 339, 342). Категорично е точно обратното: изобразително-синкретичната мощ на седмото изкуство е отличната среда за транспониране на живописното слово. Младите автори и днес се обръщат към Йовковата проза: късометражните „Солвейг“ (2017, реж. Яна Титова) и „Серафим“ (2017, реж. Ваня Донева) според Петя Александрова (Aleksandrova 2019: 131-132) добре успяват да преодолеят заложеният капан при пресъздаването на епохата. Обаче най-майсторски се справя с това новият „Шибил“ (2019) – пълнометражен, при това независим и нискобюджетен дебют на Никола Бозаджиев. Достоен за измерване с класиката на Жандов, защото е усетил напълно света на Йовков с всичките си киносетива[4].

Екранизацията е вид сложен превод от езика на литературата на езика на киното. Проблемът на неслучването или забуксуването на филмовата адаптация трябва да се търси не в генезиса на движещите се картини, а в морфологията на режисьорските решения. Именно те (не)осъществяват неминуемия диалог на екранизацията в широкото поле на художествената интерпретация (Naydenova 1992: 152).

Екранът всъщност пресича два авторски свята, преплитайки разнородни художествено-есетически визии – едните са на Йовков, а другите и на кинотворците, които подписват конкретната творба. Още нещо важно – парадоксът на отворения персонаж, който акцентно изведохме като теза в началото на текста – дава допълнителна драматургична свобода на сценаристите. Позволява новонаслоения върху характера и въобще цялостния облик. Като никак не е задължително персонажът да се „затвори“ в конкретиката на новото си авторско битие – кинодраматурзите могат да продължат статуса му на „отворен“, но той ще бъде от друг регистър.

Точно такъв много интересен казус наблюдаваме при филма на Костадин Бонев „Военен кореспондент“ (2008). А в целия „Йовков кръг на българското кино“ – това пък е единствената творба, която е хем по Йовковата проза, хем и портретува писателя. Костадин Бонев именно работи чрез Йовковия парадокс на отвореност – да състави образа на автора през контура на останалите наративи и действащи лица. И пак да не даде окончателна фигура, заявявайки недвусмислено от екрана „Това е Йовков!“. Колкото Йовков е флуиден и отстранен, толкова и Бонев. Играта на силуети и тук е в пълна сила, защото портретът на главното действащо лице се случва в

[4] Именно за раздвижване на формата в историческия жанр и търсенията в областта на киноезика и визуалната поезия пише Петя Александрова в „Изгубени в гледането“ (Alexandrova 2012: 47-48), като дава пример със стария „Шибил“ и възприятието му от страна на съвременния зрител. Много би било интересно в този контекст на нейния анализ да се сравнят и двата филма върху Йовковата класика, тъй като и двата бягат от досадния и предвидим буквализъм на екранизацията.

хода на дихотомичната зрителска асоциативна рецепция, комуникираща и с екрана, но и с прочетеното от Йовков. Неслучайно и режисьорът споделя в едно свое интервю, че за него филмът е специален, защото е изисквал и *максимално въображение* (Peshterska 2019: 99). Филмът, подобно на Йовковите разкази, е изграден на мозаечен ситуационен принцип – откъси от случки, спомени, визиони. Парадоксът на отвореност във „Военен кореспондент" поражда наслагващи се аватари на Йовков в изграждането на неговата филмова *Personalia.*

4. Йордан Йовков (в центъра), с колеги от вестник *Военни известия*/ Yordan Yovkov (center), with colleagues from the newspaper *War news*

Аватар на истината: реалният портрет на военен, писател и журналист. Йордан Йовков в младите му години по време на Първата световна война, като кореспондент на „Военни известия"[5](Ил. 4). Образ изграден на базата на документално проучване в архивните фондове. Включване и на филмотечни документални кадри от войната във филма придава още повече усещане за автентичност. Взираш се в тях и имаш чувството, че някъде там можеш да провидиш заснет и самия писател. А иначе годините, които се обговарят във филма са 1902 и между 1915–1917. Блестящ ход на Костадин Бонев, който все пак е отличен документален режисьор, преди да се впусне в игралното кино. Много добър е изборът на типаж в кастинга – отлично попадение с Пенко Господинов (Ил.5). Какъв е този негов Йордан? Досущ като в спомена на Васил Вълчанов, фелдфебел от ротата на Йовков: „Офицер със сабя. И в най-върлите боеве стоеше прав с цигара в устата. Незабравимият ми командир" (CSA, f. 2128K , op.1, a.u. 374, p. 4)[6]. Достоен, скромен, спретнат, тих, наблюдателен, състрадателен, същевременно леко резервиран, почтен, мамещ с хладината си…

Аватар на текста: мотиви от разказите на Йовков („Пръстенът", „Хермина", „Вълкадин говори с Бога", „Последна радост", „Песента на колелетата", „Земляци" – изброени по тежест за филма) са инкорпорирани в екранния наратив, за да оформят облика на епохата, но и на писателя като сложно

[5] Седмичен вестник, орган на Военното министерство, излиза в периода 1892–1919.

[6] Още един интересен детайл от спомена, който провиждаме и в Йовковата проза, и във филма: „Ще си отида у дома. Очите ми са отворени за земята." – казва Вълчанов, мотивирайки отказа си да остане да прави кариера в армията. (Ibid., 4)

съставна амалгама, неделяща личностно от авторско начало. „Искахме да направим филм, в който проблемите от разказите на Йовков да се превърнат в проблеми, вълнували самия Йовков. Искахме тези проблеми да надскочат регионалността на нашата територия.“ – казва Бонев (Mateeva 2008: 11). Всъщност няма и тук буквално транспониране на текста към екрана. От „Пръстенът“ се взима само идеята, станала гръбнак на сюжета – Йовков купува пръстен от името на своя приятел – офицер Климент Найденов (Антоний Аргиров) и тръгва да го издирва из бойните полета. От „Хермина“ е взет и доразвит персонажът на Климентовата годеница – доста неубедително представена от Гергана Плетньова, която и типажно не се връзва с Ирини Жамбонас (Мария, майка на Хермина). Като привнесена сюжетна линия е интересен флирта между Йовков и Мария. Останалите разкази ни препращат към епизодични персонажи от филма на Бонев, напълно трансформирани в драматична парадигма, продължаващи да живеят един друг свой живот: Люцкан от „Последна радост“ е въплътен образът на цветаря, който продава сега цветя само за гробовете на войниците; Сали Яшар из „Песента на колелетата“ е в Ходжата (Пламен Масларов), който дялка кръстове, ала преобърнат – не чрез пеещи колелета на каруци събира хората, а чрез християнските кръстове помирява живота и смъртта, и религиозните различия; Вълкадин – в монолога на старицата (незабравима Елена Стефанова, Ил.6) с мъртвото бебе в скута, в опустошеното село забравено от Бога; От „Земляци“ войниците са събрани в Стоил (Веселин Мезеклиев), чиито образ напомня и на реалния Вълчанов (вж. бел.6) с неговия копнеж по земята. Всъщност Йовков се среща със своите литературни персонажи, които макар и модифицирани обрисуват… своя автор. Йовков са Те. И те са Той. Ето го отново парадоксът на отвореност, който позволява всичко това и е брилянтно доразвит от Бонев.

Аватар на интерпретацията: „Това е Йовков на Костадин Бонев и Влади Киров“ (Mateeva 2008: 10). Но и на актьора в главната роля. Фикцията Йовков, която произлиза от аватара на писателя – такава, каквато е измислена от сценаристите на филма[7], дообрисуваният портрет, интерпретиран и от великолепното присъствие на Пенко Господинов. Много обран в превъплъщението си, точно, премерено минималистичен, избягващ силно видими емоционални реакции. При Господинов е целият Йовков, такъв какъвто го описват и съвременниците му въобще.

Темата за седмото изкуство и Йовков е поливалентна. Костадин Бонев със средствата на киното дава много различен и определено удачен прочит на неговата персоналия, предвид че в съвременното българско кино игрални филми за писатели няма, нито се случват много адаптации по класически произведения. В настоящия текст много повече засегнахме драматургичната канава на „Военен кореспондент“, не толкова визуалните решения, които на

[7] Влади Киров и Владислав Икономов работят по сценария около година преди да го представят на Костадин Бонев.

5. Пенко Господинов като Йовков във *Военен кореспондент*, любезно предоставен от режисьора Костадин Бонев/ Penko Gospodinov as Yovkov in *War Correspondent*, kindly provided by the director Kostadin Bonev

6. Елена Стефанова като Старицата във *Военен кореспондент*, любезно предоставен от режисьора Костадин Бонев/ Elena Stefanova as the Old Woman in *War Correspondent*, kindly provided by the director Kostadin Bonev

7. Сцена от *Военен кореспондент*, любезно предоставен от режисьора Костадин Бонев/ A scene from *War Correspondent*, kindly provided by the director Kostadin Bonev

места са леко в стил „телевизионен театър“, затова не толкова провокативни като анализ. Накрая, нека се върнем на думите на Искра Панова за писателя – художник на видимия свят – и ги свържем с блестящата мисъл на Томас Елзесер: „Правейки голяма част от човешкия живот и история „видими“, киното е създало и нови области на „невидимото“ (Elsaesser 2004: 76). Най-големият принос на Костадин Бонев и „Военен кореспондент“ е именно в това – през видимия свят на Йовков да изгради невидимия образ на младия Йордан, трупащ мъдрост, мъка, болка, нега, обич, красота…(Ил.7). А вече зрелият, признат и утвърден писател Йордан Йовков един ден ще каже: „Не съм написал нито една работа, в която да не стои действително преживяване.“ (Dinekov 1962: 6).

Библиография

Извори

ЦДА, ф. 2128К , оп.1 , а.е 21, 22, 23, 174, 182, 253, 348, 374 [CSA, f. 2128K , op.1 , a.u.21, 22, 23, 174, 182, 253, 348, 374] – Семеен фонд „Йордан и Деспина Йовкови“ (1880–1967) [Semeen fond “Yordan i Despina Yovkovi” (1880–1967)].

Използвани източници

Alexandrova (2012): Alexandrova, Petia. Изгубени в гледането. Бариери пред аудиовизуалните медии [Izgubeni v gledaneto. Barieri pred audio-vizualnite medii]. Sofia.

Alexandrova (2019): Alexandrova, Petia. Предимства и предизвикателства на късите филми. Модели и практики на българското късометражно кино [Predimstva i predizvikatelstva na kasite filmi. Modeli i praktiki na balgarskoto kasometrazhno kino]. Sofia.

Bratoeva-Daraktchieva (2013): Bratoeva-Daraktchieva, Ingeborg. Българско игрално кино от „Калин Орелът“ до „Мисия „Лондон“ [Balgarsko igralno kino ot „Kalin Orelat“ do „Misiya „London“]. Sofia.

Chernev (2001): Chernev, Grigor. От Йовков до киното и обратно [Ot Yovkov do kinoto i obratno]. – Кино [Kino], №1, 18-21.

Elsaesser (2004): Elsaesser, Thomas. The New Film History as Media Archaeology. – Cinémas, № 14 (Issue 2-3), 75-117.

Dinekov (1962): Dinekov, Petar. Светът на Йордан Йовков [Svetat na Yordan Yovkov]. In: Yovkov (1962): Yovkov, Yordan. Разкази [Razkazi]. Sofia, 5-25.

Donev (2019): Donev, Vladimir. Как българското кино чете творбите на Йордан Йовков [Kak balgarskoto kino chete tvorbite na Yordan Yovkov]. In: Литературата: Образи и контексти [Literaturata: Obrazi i konteksti]. Veliko Tarnovo, 333-244.

Fidanova-Kolarova (2007): Fidanova-Kolarova, Valentina. Българските класици в киното [Balgarskite klasitsi v kinoto]. Sofia.

Ignatov (2015): Ignatov, Vladimir. Военновременната действителност: между трагизма и естетиката. Йордан Йовков [Voennovremennata deystvitelnost: mezhdu tragizma i estetikata. Yordan Yovkov]. In: Годишник на Софийския университет „Св. Климент Охридски“, Факултет по славянски филологии [Godishnik na Sofiyskiya universitet “Sv. Kliment Ohrid-

ski", Fakultet po slavyanski filologii], № 100, 2015, 125-164.

Mateeva (2008): Mateeva, Boryana. „Военен кореспондент" – раждането на филма. Разговор с Влади Киров и Костадин Бонев ["Voenen korespondent" – razhdaneto na filma. Razgovor s Vladi Kirov i Kostadin Bonev]. – Кино [Kino], №8, 8-12.

Naydenova (1992): Naydenova, Vera. Екранизацията – вечен спор? [Ekranizatsiyata – vechen spor?]. Sofia.

Panova (1975): Panova, Iskra. Иван Вазов, Елин Пелин, Йордан Йовков. Майстори на разказа [Ivan Vazov, Elin Pelin, Yordan Yovkov. Maystori na razkaza]. Sofia.

Peshterska (2019): Peshterska, Tamara. Костадин Бонев: Аз съм алергичен към клишета [Kostadin Bonev: Az sam alergichen kam klisheta]. – АРТизанин [ARTizanin], №17/02.2019, 96-103.

Филмография

War Correspondent, 2008, Bulgaria, dir. Kostadin Bonev

* Илюстрациите в текста са разрешени за ползване от ЦДА и Костадин Бонев.

FROM YOVKOV TO YOVKOV: READINGS BEYOND THE IMAGES (TOWARD *WAR CORRESPONDENT*, 2008, BY KOSTADIN BONEV)

Andronika Màrtonova
Institute of Art Studies,
Bulgarian Academy of Sciences

Summary: This text focuses on the topic of Yovkov in contemporary Bulgarian cinema. *War Correspondent* is remarkable in that it simultaneously portrays the Bulgarian canonical writer in his early years and freely adapts some of his stories, drawing on certain motives and ideas. The thesis about the paradox of the open character and alienation is presented, which can be seen in Yovkov's fiction. We believe that this paradox is very skilfully felt by Kostadin Bonev, the director of the film. Yovkov's personality in *War Correspondent* is built by superimposing three of his avatars: the avatar of the truth, the avatar of the text and that of the interpretation.

Keywords: film adaptation, biography, authorship, Bulgarian cinema

ДЕЙНОСТТА НА АТАНАС СЛАВОВ В БЪЛГАРСКОТО КИНО

Светла Христова[1]
Нов български университет

Абстракт: Атанас Славов (1930–2010) или „американецът от Сливен", както сам той се определя, е писател, езиковед, културолог и кинодраматург, показал във всички тези сфери на заниманията си, в различни обстоятелства на политически режими или пазарни условия, че изборът зависи от личността, която устоява собствената си ценност, когато прави избор. Предмет на статията ще бъде изявата на Атанас Славов като сценарист и изследовател в българското кино.

Ключови думи: Атанас Славов, българско игрално кино, Доньо Донев, български дисиденти, „Герловска история"

Атанас Василев Славов (1930–2010) е български писател, автор на 49 книги, преводач на 11 книги от английски на български език, семиотик с международно признание, изкуствовед, антрополог, поет, сценарист на 19 киносценария, забележителен чешит с енциклопедична култура, дисидент. Тази многостранно талантлива личност е родена в Царство България, живяла е в социалистическа България, 17 години в САЩ, през 1993 г. се завръща в родния си град Сливен. Първите му отпечатани стихотворения (1962) са порицани публично от Тодор Живков на пленум на ЦК на БКП (15 април 1963) и Атанас Славов, подобно на Атанас Далчев отказва да си направи самокритика. Комунистическият режим прилага към него същата тактика, както към Константин Павлов – пренасочване от зоната на активната литература към други зони – преводи, изкуствознание и кинодраматургия. През 1976 г. Атанас Славов напуска България и чете по радио „Свободна Европа" мемоарите си за политическата и културна атмосфера на комунистическия режим, за което получава задочна присъда от 9 години затвор.

Трудно се обхваща с мисловния ни взор делото на неговия живот, едва ли е възможно да се опише напълно приносът му в областите, в които е работил с достойно гражданско и езиково поведение. Надеждата е, че поне може да се събуди любопитство и желание да се намерят и прочетат текстовете му, да се видят филмите по негови сценарии. Моята задача тук е да се опитам да очертая част от дейността на Атанас Славов в българското игрално и анимационно кино.

Енциклопедичната природа на Атанас Славов намира теоретична (Slavov 1970: 36-45), (Slavov 1974: 10-14) , (Slavov 1974: 33-42) и творческа изява в бъл-

[1] *Dr Svetla Hristova is a Professor at the New Bulgarian University. Research areas: film studies and scriptwriting. Author of the books: How To Write a Script (2004), The Script Plot (2010), Writing a Script – Writing and Rewriting (2012), On Comedy in Bulgarian Feature Films (2017).*
E-mail: shristova@nbu.bg

гарското анимационно и игрално кино през 60-те и 70-те години на XX век. Неговият публикуван в сп. „Киноизкуство“ (Slavov1970: 66-89) киносценарий „Герловска история“ е изграден от 36 епизода и със своята структура, конкретна кинематографична образност и диалог, сякаш е написан съобразно съвременните професионални изисквания за писане на този специфичен вид литературна творба. Обяснявам си това смайващо впечатление с това, че той с интуицията на талантлив човек прилага знанията си от наративната семиотика практически, знаейки за единството между теорията на езика и теорията на изкуството. Да не забравяме също така, че той защитава докторат в Института за литература (БАН) на тема „Функции на ритъма в художествената стихова реч“ (1965), а и студията му „Структурата на „Студеният дом“ от Чарлз Дикенс“ недвусмислено свидетелства, че неговите литературна компетентност и осведоменост са на най-високо съвременно ниво. Ясно му е било, че естетическото винаги се е разбирало като особен синтез между идеалното и реалното, мисловното и сетивното. Възможността в теорията на изкуството да се въведе принципът на знака като единство на „означаващо“ и „означаемо“ произтича от самата обективна същност на естетическото като двустранно единство. Познавал е школата на руския формализъм, която разкри синтактичните и формалните аналогии, като ги обобщи в тезиса „изкуството като похват“ („в произведението на изкуството мисъл се противопоставя на мисъл също както дума на дума, образ – на образ“).

През 70-те години на XX в. този подход се развива във френската семиотична школа с нейната теза „изкуството като език“, който е по-нататъшно развитие на тезата „изкуството като похват“. Изкуството се разглежда като семиотична, т.е. знакова система. Именно по това време Атанас Славов ползва наративни семиотични похвати в практиката на сценарийното си писане и анализира анимационното ни кино в три свои статии, за които ще стане дума по-надолу. Тази литературна компетентност, богатата му обща култура, както и писателският му талант по всяка вероятност му помагат да осъзнае и изгради усета си за идиоматиката на киносценария, да изяви драматургичния си талант, да впечатли с ерудицията и безспорната си кинокултура, с които се проявява на попрището на киносценаристиката.

Така бих могла да приема структурата на киносценария „Герловска история“ (1971), написан години преди преведената на 23 езика книга на Сид Фийлд[2] за творческата технология на киносценария, на Робърт Маккий[3] и други изследователи в тази област. Може би сценарият, станал основа на филма „Герловска история“ е просто пореден резултат от Атанасславовото интелектуално любопитство и изпробване на творчество в нова област, с каквито е пълен животът на този прелюбопитен човек! Но в него откриваме и други образи и внушения, непознати за тогавашното българско кино, което

[2] Field (1979): Field, Syd. Screenplay. The foundations of screenwriting.

[3] Robert McKee (1997): McKee, Robert. Story. Substance, structure, style, and the principles of screenwriting

интерпретира т.нар. историко-революционна антифашистка тема.

На базата на малко известни документални факти от родния си край (цензурата не е допускала тяхното споменаване), сценаристът ни сблъсква с богати за размисъл драматични ситуации и психологически състояния, изгражда сценарийна структура като система от дразнители, преднамерено организирани с цел да предизвикат определена естетическа реакция. Събитието, върху което се гради филмът, е колкото обикновено откъм външния, сюжетен пласт, толкова интригуващо откъм вътрешния си смисъл. Сценаристът залага на различието между естетическия и неестетическия обект на произведението, тъй като елементите на художественото произведение съществуват в реалния свят и творческото им интерпретиране в сценарийния сюжет зависи от концепцията на автора, който изгражда драматичните ситуации и взаимоотношенията на героите така, че с изненада и удоволствие разпознаваме проекцията на реалния жизнен поток, способен да изведе зрителския ни размисъл до нивото на категориални съждения. Фабулата в „Герловска история“ е проста, действащите лица са типизирани лаконично и точно. Това е една приключенска история, разказана динамично и с вкус, а в нейното развитие се откроява философската концепция за свободата и властта. Именно начинът на построяването на тези образи и действия е вече факт на изкуството. Какъв по-точно е този начин? Филмовото действие е интересно съчетание на автентичност и поетичност. Един полицейски старши – смел и силен мъж (в ролята Васил Михайлов) не иска да се предаде в първите дни на Девети септември 1944 година и се укрива при млада и красива вдовица, драматично разпъната между радостта да има мъж вкъщи и страха да крие престъпник. В селото пристига един току-що излязъл от затвора туберкулозен ремсист, за да създава новата власт. Представени са няколко селяни, които страхливи и улисани в ежедневните си занимания, не забелязват, че е настъпила историческа промяна. Документално убедителни, те ни въздействат без измисления патос на персонажите от другите социалистически филми на тази тема. Завладени сме от автентичността на образи и събития, от боязливото държание на хората от забутаното планинско селце Праматарци, от прекалено бързата им идентификация с властта. Тези образи представят различни аспекти на националния ни характер. Разкъсвани от много противоречиви чувства, те преодоляват страха и равнодушието си едва след смъртта на ремсиста (застрелян от Старшията), организират хайка и успяват да се справят с полицая.

Нека видим „Герловска история“ в контекста на историко-революционните филми в българското социалистическо кино. Отбелязвам с изненада, че в трудовете на историците на българското игрално кино – Александър Грозев (Grozev 2008) и Ингеборг Братоева-Даракчиева (Bratoeva-Darakchieva 2013), филмът „Герловска история“ дори не е споменат, макар че има две награди на най-престижния национален фестивал за българско игрално кино – „Златна роза“, Варна, 1971 г., за актьорското изпълнение на Васил Михайлов в ролята на Старшията и за операторското майсторство на Бо-

рислав Пунчев. Киноисториците сякаш не са забелязали концептуалната роля на кинодраматургията му, чрез която се реализира тематичното новаторство в жанра на този филм. Веднага трябва да кажа, че тогавашната оперативна кинокритика отбелязва достойнствата и качествата на „Герловска история“[4]. Кинокритичката Бистра Донева пише за снимачния период на филма в сп. „Филмови новини“ (1971, № 2), а след това рецензия за готовия филм в сп. „Киноизкуство“ (1971, № 9). Във вестник „Народна култура“ (№ 41, 09.10.1971) под заглавие „Неравно постижение“ виждаме рецензията на Иван Стоянович, а в сп. „Филмови новини“ (№ 11, 1971) е поместена оценката за филма на Огнян Сапарев. В списание „Български филми“, издание на пропагандния отдел на ДП „Разпространение на филми“, което се издава на три езика под редакцията на Иван Стоянович, има текстове за „Герловска история“ от кинокритиците Елена Василева и Ивайло Знеполски.

Така наречениият историко-революционен жанр „стои най-високо в йерархията на българското социалистическо кино“ (Bratoeva-Darakchieva 2013: 173). Всеки български режисьор по времето на социализма е правил филм на тази тема – нещо като задължителна проверка за лоялност към режима. Режисьорът на „Герловска история“ Гриша Островски е на 53 години, когато снима филма и това е неговият самостоятелен дебют в режисурата, според тогавашната кинопреса. Всъщност, през 1967 г. Гриша Островски прави режисьорски дебют с късометражния филм „Жалбогон Михал“. За този него няма информация никъде – дори в IMDb. Не се намира и в Ютюб, където са всички български игрални филми от социалистическия период. „Жалбогон Михал“ споделя съдбата на късометражните филми „План“ и „Дрямка“ – дебют на реж. Георги Стоянов. До „Герловска история“ Гриша Островски изявява режисьорският си темперамент в творческо сътрудничество с Тодор Стоянов във филмите „Отклонение“ (1967), „Мъже в командировка“ (1969) и „Петимата от „Моби Дик“ (1970).

В края на 60-те години историческата дистанция от 9 септември 1944 г. вече допуска по-разностранното стилистично третиране на революционната тематика – например гротескната стилизация на „Случаят Пенлеве“ (1968) и „Птици и хрътки“ (1969) на реж. Георги Стоянов, или приключенския характер на филма „Осмият“ (1969), реж. Зако Хеския.

През 70-те години задължителните антифашистки сюжети все по-често се интерпретират в необичаен стил, но неизменно съхраняват утвърдения си идеологически дух. Според Ингеборг Братоева-Даракчиева едва в „И дойде денят“ (1973), реж. Георги Дюлгеров: „за пръв път в нашето кино е подложено на съмнение правото на победилите да упражняват насилие, за да наложат идеите си на обществото“ (Bratoeva-Darakchieva 2013: 173). Всъщност това се случва две години по рано т.е. през 1971 г. именно в „Герловска история“ на сценариста Атанас Славов и режисьора Гриша Островски. При това идеята за съмнение в правото да се упражнява насилие без закон тук е

[4] Както отбелязва в архива си Атанас Славов: „в киното има будни момичета“.

повдигната като централен проблем през поведението и в диалога на обикновени селяни, за разлика от „И дойде денят“, където този проблем е представен, както винаги, от познатия ни от безброй произведения душевен свят на партийния апостол, точно обобщен от самата Ингеборг Братоева-Даракчиева: „и като Жертва, и като Мъченик, и като Светец на комунистическата утопия“ (Bratoeva-Darakchieva 2013: 84).

Обаче четвърт век след Девети този измислен, несъществуващ образ на идеален положителен герой – комунист е втръснал на зрителите. И сценаристът Атанас Славов на базата на документални факти от родния си край създава автентични образи на герои, за да оживее една интересна човешка история. Да се видят историческите събития на 09.09.1944 г. през очите на обикновени селяни, а не на ремсисти или партизани – това е истински идеен пробив в системата на социалистическото ни кино. Точно тази разлика е забелязана от всички тогавашни кинокритици и е отбелязана като най-важното постижение на филма, независимо от уговорките, които всеки един от тях прави сякаш, за да смекчи силния идеологически ефект на този тематичен пробив.

Нека видим част от филмовият диалог – в сцените, когато селяните обсъждат съдбата на Старшията в негово присъствие. Откъс от диалога на филма „Герловска история“ – от 13:10 мин до 16:57 мин.

Старика – *Сега какво ще го правиш? Кажи де!*
Бай Васил – *Ще го убия. Насред махалата.*
Борето – *Тате, да кажем в града!*
Бай Васил (удря шамар на Борето) – *В града... Ние имаме сметки с него, не града.*
Старика – *Тъй е, но може да трябва да го питат нещо там. За последната акция да речем – кого е убивал, какво е било. Такива работи.*
Бай Васил – *И без него ще разберат какво трябва . Тръгвай! Ако започнем, тя твойта ще откара с недели.*
Танака– *Бай Василе, конят на Старшията* – под навеса и до довечера ще каже къде е.
Старшията (виква) – *На животното му е подбит крака, бе, дивак!*
Бай Васил – *Затваряй си устата! Тръгвай! Танак, подкови коня! Борето да върви в града при бай Илия, а ти като свършиш ела в пункта! Побързо!*
Старшията – *Сега кво?*
Цвика – *Като се гръмна рекох , че си му видял сметката. А сега кво?*
Старика – *Борето ще намери бай Илия. Те ще знаят какво трябва да се направи.*
Бай Васил – *А ние не знаем ли, а? Цяло Герлово го знае тоя дерибей мръсен. Какво в града, та в града.*
Старика – *Ама точно защото сме против деребийството. Нали има нова власт, народна. Да го съдят!*
Бай Васил – *Ний сме народа. Ето ни!*

Старика – *Че там да не му простят? Там комунистите са начело. И земеделци има, и звено...*
Бай Васил – *От нас осъден ли е, а? Кажете, бе! Танак, кажи, трябва ли да му се види сметката на старшията?*
Танака – *Абе, тъй е бай Василе, душата му е черна.*
Бай Васил – *Щом сме го съдили, ако го изкараме насред махалата и му теглим куршума, значи народът е на власт. Ако не смеем, ако в града или не знам си къде знаели повече от нас, тогава – вятър работа.*
Старика – *Аз пък ти казвам, че трябва да изчакаме да се върне Боретo. Не е за нашата уста лъжица и толкоз!*

В „Герловска история“ можем да кажем, че изборът на герой, който е проблемът на проблемите в социалистическото ни кино (при това без значение дали става въпрос за съвременна, или за историко-революционна тематика!) е разрешен новаторски и оригинално. Интересен е начинът, по който е представен Старшията. Бранителят на властта е всъщност един от селяните – той сякаш отстъпва (като представител на институция) пред селската си природа. Въпреки че има намерение след Девети септември да се крие в планината, подбитият крак на коня му е причина да потърси в Праматарци Танака да го подкове, а след това – докато чака Танака да намери клинци някъде из селото, Старшията храни гладното му прасенце. Зрителят разбира, че Старшията познава много добре селяните от Праматарци, а чрез неговите действия – че той всъщност е един от тях!

Атанас Славов ползва един класически драматургичен подход в киното – описва как героят обича и се грижи за животно, за да създаде разбиране, съпричастност и симпатия у зрителя. С други думи, още в сценарийния си замисъл този образ е с други, необичайни за историко-революционния жанр в българското социалистическо кино, характеристики.

Интересен е коментарът на кинокритика Огнян Сапарев за избора на Йорданка Кузманова в ролята на вдовицата. Той не одобрява актрисата, защото тя със своята външност е попречила да се обрисува още една отрицателна черта на идеологическия враг: „Ако вдовицата беше по-стара и по-грозна, съжителството на Старшията с нея щеше да разкрие нечистоплътната користност на постъпката му, той се е възползвал от нейната беззащитна самотност.“ (Saparev 1970).

Разговарях с актьора Васил Михайлов, за да изясня дали изборът на красива актриса за ролята на вдовицата е случаен. Той си спомня, че за тази роля на проби са се явявали доста млади обещаващи актриси от онова време – например Катя Паскалева. Целта на режисьора е била вдовицата да бъде красива и сексапилна и Йорданка Кузманова е била без конкуренция. Очевидно режисьорът е искал (и е постигнал) чрез избора на Йорданка Кузманова да представи Старшията по по-различен начин от клишираната представа за идеологическия враг.

Любопитно е, че кинокритиците посочват като слабост на филма об-

разите на комунистите. Според Стоянович: „не всички компоненти, които трябва да сътворят многопластовия национален образ, ни действат убедително. В актьорската игра това е анемичната изява на Марин Младенов (в ролята на ремсиста Кольо), еднопосочните изразни средства на Юри Яковлев в образа на бай Васил. Както се вижда, по-чувствително този недостатък тежи върху положителния персонаж." (Stoianovich 1971). Иван Стоянович търси причината за несъвършенството на филма в твърде деликатната двойнствена трактовка на националния характер. При търсенето на полифоничен народностен образ, според кинокритика, се заплитат в сложен възел гротескното и трагичното начало. Деликатният упрек на Стояновч е за „онези относителни несполуки, понякога дори несполуки на детайла, които ни отдалечават от съвършеното произведение." (Stoianovich 1971).

Според Бистра Донева: „сценаристът не е успял да достигне до мащабна условност, до философската дълбочина на проблема... Идейно-художествените му намерения, но ... и възможностите му като на длан се оглеждат в неизяснения символичен образ на глухонямото момиченце, който остава неясен и във филма." (Doneva 1971).

На мен лично образът на момиченцето Калина ми напомня на глухонямото момиче от „Привързаният балон" (1967) на реж. Бинка Желязкова, изразяващ чувството за алиенираност на режисьорката като кинотворец и жена. Вероятно тук във филма „Герловска история" образът на Калина символизира невъзможността да кажеш истината докрай. И ако в „Привързаният балон" момичето е убито без причина от селяните, то в „Герловска история" Калина е свидетел на смъртта на Старшията и именно тя е последният финален образ на филмовия разказ. Тя – нямата и глухата, ще гради и обитава българския свят след Девети септември, символизирайки негови основни граждански характеристики.

Филмът „Герловска история" е оценен в тогавашната преса като „една от най-интересните прояви на българското кино", отбелязана е „автентичната му атмосфера и неговия строг стил" в постигането на нещо ново за нашето кино – „оригиналната гледна точка към социално-психологическите характеристики" на дните непосредствено след Девети. Изтъкната е главната заслуга за това – сценарият на Атанас Славов (в рецензията на Огнян Сапарев). Според Бистра Донева филмът има „свое място сред произведенията, които придвижват нашето киноизкуство по пътя към по-сложни художествени изследвания." (Doneva 1971).

Какво ни разказват авторите на филма?

Режисьорът Гриша Островски в интервюто на Бистра Донева твърди, че философският пласт, който е искал да разработи във филма е заложен още в сценария от Атанас Славов. Именно там – в сценария, Островски открива онова богато идейно-художествено зърно, което му дава възможност да изяви свои вълнения и мисли и да потърси обобщения на конкретната ситуация във филмовия разказ.

Гриша Островски определя концепцията на филма така: „Непосредствено след 9.9. един старши се крие у една вдовица и тази ситуация като катализатор откроява всички герои. Тя разкрива какво представлява човекът на ръба на две епохи, как мъчително се променя съзнанието му.“ (Doneva 1971). Режисьорът казва: „Свободата не е просто дума. Тя изисква нова психика, ново съзнание, всеки трябва да се освободи вътрешно, за да може да поеме новия път.“ (Doneva 1971). Своята цел режисьорът определя така: „Искам да направя филм, който да не може да се разказва. Ще съм успял, ако зрителя си казва: не е интересно какво става, интересно е другото.“ (Doneva 1971).

Изглежда идеологическите цензори също са усетили „другото“ и въпреки наградите на фестивала „Златна роза“ и отзивите на кинокритиците, прожекциите на филма „Герловска история“ са спрени, а след това строго контролирани, подобно на други български игрални филми, които са разпространени така, че да не стигнат до своята публика. Популярен е случаят с дебютиращия в киното актьор Кирил Господинов, който питал Венелин Коцев (тогава генерален директор на ДО „Българска кинематография“) кога ще пуснат на екран игралния филм „Понеделник сутрин“ (1965 г.) на реж. Ирина Акташева и Христо Писков. „Понеделник сутрин“ ще го пуснем понеделник сутрин“ – отговорил Коцев, без да уточнява месеца и годината. Когато пускат на екран този филм след 23 години – т.е. през 1988 г. двамата режисьори казват: „Приемаме премиерата повече с тъга, като есхумация.“ (Kovachev 2017).

В мемоарите си Атанас Славов пише с присъщото си сатирично чувство: „Един сценарий за игрален филм направих. „Герловска история“. Една година не пускаха филма, защото се разправяше за един полицай как се крие от милицията в планината, а милицията не беше съгласна, че някой е успял да ѝ избяга за два часа дори. Добре че в този случай и режисьорът Гриша Островски бе заинтересуван и се разтича, че накрая пуснаха филма на екрана. Трябва да го посетиха двадесет-тридесет души. Страдащи от безсъние. Да се наспят. Продаваха се билети само за вечерно представление. Скука на скуките!“ (Slavov 2000: 302). За подобни практики в разпространението на неудобни филми Радой Ралин пише епиграмата:

...Филмът се пуска годишно веднъж;
В летни театри по време на дъжд! (Kovachev 2008: 67)

Справка за зрителите на „Герловска история“ сочи, че въпреки злощастното разпространение те са 548 223. Днес, когато липсва достъп до мултиплексите за всички социални групи (поради липсата на диференцирана ценова политика) и има такива само в 15 български града, всеки режисьор в България може само да мечтае за толкова зрители – зрителите на всички български филми за 2016 г. са 95 000! Знаем, че киното създава национална памет и идентичност. Нека в тази перспектива се тревожим за създадените филми днес! В днешно време се оказваме в парадоксалната ситуация на все-

възможни технологични канали за комуникация, но в България – не и до разпространението на съвременно българско киноизкуство, което да носи удоволствие, мъдрост, опит...

В архива на Атанас Славов се споменава важна информация за заглавието на филма. Той се е колебал между „По горския път“ и „През септември“. В сценарий, съхраняван от Българска национална филмотека, аз съм виждала още едно заглавие – „Праматарци“, задраскано и отгоре написано с химикалка друго заглавие: „Герловска история“. От бележка на Атанас Славов разбирам, че Иван Стоянович е убедил сценариста заглавието да бъде „Герловска история“. В друга бележка от сценариста чета важното обяснение, че зад образа на Старика стои концепцията на Гриша Островски (вж. по-горе откъса от филмовия диалог!). В архива е запазена оскъдна кореспонденция между режисьора и сценариста, но и тя е достатъчна, за да се усети взаимното доверие на съмишленици.

***

През 70-те години на XX в. Атанас Славов с наративни семиотични похвати и статистически методи анализира анимационното ни кино в три свои статии: „Мултипликационният свят на Доньо Донев“ – Проблеми на изкуството, 1970, № 2, „Художникът и мултипликацията“ – Изкуство, 1974, № 2, „Анимационният филм за деца“ – Киноизкуство, 1974, № 12. Поради разбираемите ограничения за обем на текста, тук ще се спра само на статията „Мултипликационният свят на Доньо Донев“, заради значимата цел, която Славов си поставя, а именно: да пише за това „общо“, което характеризира спецификата на българския анимационен филм, като обръща внимание, че за това „общо“ дотогава не е написана нито една научна студия. Наистина, книгата на Красимира Герчева „Естетиката на анимационния филм“ (1979) излиза 9 години по-късно, а „Феноменът българска анимация“ (1983) от същата авторка – 13 години. По-важен е фактът, че както споменах по-горе, Атанас Славов е запознат с най-съвременните семиотични подходи в литературните анализи по повод работата по темата на дисертацията си в Института за литература (БАН). Известно е, че Полската академия на науките през 1974 г. издава неговия труд „Очерк върху българското стихосложение“ на полски език – жест на научно признание извън България, с което малцина могат да се похвалят. В началото на статията Славов изтъква теоретическото различие между двата подхода, които по неговата преценка съществуват в българското анимационно кино в онези години: „В единия случай, колкото и крайна и последователно извършена да е стилизацията, колкото пестеливи изразни средства да се използват, колкото лаконичен да е рисунъкът, колкото и модифицирани и опростени да се движенията – целият строеж на филма следва реалните отношения между герои и вещи така, както те съществуват в реалната действителност. В другия случай…колкото и неизчистен да е от подробности, колкото и да е богат на елементи, цялата му структура следва не модела, по който съществуват градивните му елементи в реалната действителност, а някакъв условен модел, изобразяващ една наша субектив-

на представа за реалната действителност.“ (Slavov 1970: 38).

За да изпълни задачата, която си поставя в статията, Славов описва филмовия свят на Доньо Донев, с цел да разкрие как този творец постига изключителната експресивност на филмите си. Славов разглежда композиционните принципи, въз основа на които Доньо Донев създава своите художествени светове с огромна обобщителна сила и въздействие, като прави наратологичен семиотичен анализ на негови филми.

Напомням, че наративната семиотика се занимава с отделното произведение на изкуството, защото определени аналогии с езика и речта действат само в рамките на отделното произведение (рядко в цикъл от произведения). Точно тук се установяват повече или по-малко еднозначни правила за означаване (семиозис), единици на „речника“, синтактични правила и правила за пораждане на текст. Атанас Славов се опитва да разкрие по-подробно самата им основа. Чрез анализа на филмите на Доньо Донев, Атанас Славов посочва техния механизъм на въздействие – те са изградени върху една „широко известна условност, повече или по-малко свързана с някакво символично или синестезично въздействие и при това имаща отчетливо изобразителен характер.“ (Slavov 1970: 39). Целта е да се внуши идея „чрез пренасянето на някое от основните качества на изградения по този начин мултипликационен свят обратно върху човешките отношения или върху конкретните герои, които този свят символизира“. Славов определя структурата на тези филми като линеарна, а синестезичните качества, които тя носи, според него „само паралелно подхранват основната идея на филма с настроенията, които го съпътстват като постоянен подтекст, с общите асоциации, които непрекъснато получаваме от него.“ (Slavov 1970: 40).

Изключителната способност за художествено въздействие на Доньо-Доневите филми Славов обяснява напълно в духа на наративната семиотика – с диалектическата същност на изградения филмов свят, с взаимосвързаността на всички елементи на сюжета, които се развиват и така осъществяват непрекъснатото естетическо напрежение в композицията. Той дава пример с филма „Пролет“, където вътрешното напрежение се поражда от два полярно разположени източници на напрежение – Зимното и Пролетното начало в човешкия живот. Според Славов всички пластове на филма: литературно-сюжетен, изобразително-колоритен, веществено-предметен, звукомузикален и пластично-двигателен, се подчиняват на противопоставянето на зимното и пролетното начало. Славов обръща внимание на Закона за осъществяването на композиционното напрежение, когато изследва характера на връзките между елементите, изграждащи източника на напрежение във филмите на Доньо Донев и стига до извода, че този закон е общовалиден за всички негови филми. Авторът включва в статията си анализи и на други филми, от други режисьори, с които потвърждава вече направения извод за творческия механизъм на изграждане и въздействие в анимационния филм.

Атанас Славов е работил като сценарист (1959–1974) на следните анимационни филми:

– съвместно с Христо Топузанов в „Опашката на славея“ (1959) – дебют на реж. Христо Топузанов;

– „Парад“ (1960), реж. Христо Топузанов – Почетен диплом на IX фестивал в Оберхаузен, ФРГ;

– съвместно с Христо Топузанов на „Китара и клаксон“ (1962), реж. Христо Топузанов; – „Сивушко“ (1962), реж. Тодор Динов;

– съвместно с Тодор Динов на „Лъжлив Гошо“ (1963) – реж. Тодор Динов;

– „Концерт“ (1964) – реж. Христо Топузанов;

– „Тримата юнаци“ (1964) – реж. Стефан Топалджиков;

– „Ножичка и момиченце“ (1966) – реж. Христо Топузанов – I награда за анимационен филм на VII фестивал за младежки филми в Кан, Франция; Статуята на Свети Финбар – голямата награда за категорията си на IX фестивал в Корк, Ирландия; Сребърен пеликан – II награда на I фестивал на анимационния филми в Мамая, Румъния; Златен медал на I фестивал на детски филми в Техеран, Иран; Специална награда на журито за най-добър късометражен филм на I фестивал на детски филми в Техеран, Иран; Награда за техника при реализацията на V международна конференция на асоциацията за кинотехника в Прага, ЧСССР;

– „Пазете гората“(1973) – реж. Аспарух Панов;

– „Жоро, Шаро и Мара“ – „Индиговият пират“ (1974), реж. Радка Бъчварова – Специалната награда на журито на XII международен преглед на филмите за деца в Хихон, Испания.

В заключение може да се обобщи, че творческата следа на Атанас Славов в българското кино респектира с многобройните прояви на един талант, който се изявява с оригинално мислене в кинодраматургията и впечатлява с ерудицията и прозрението в анализа и обобщението на българското анимационно кино.

Библиография

Bratoeva-Darakchieva (2013): Bratoeva-Darakchieva, Ingeborg. Българското игрално кино. От „Калин Орелът“ до „Мисия Лондон“ [Bulgarskoto igralno kino. Ot “Kalin Orelat”do “Misia London”] Sofia.

Grozev (2008): Grozev, Aleksandar. Духовното разкрепостяване [Duhovno razkrepostiavane]. In: Български игрални филми. Т.3 (1971–1980) – Анотирана илюстрована филмография [Bulgarski igralni filmi – T.3 (1971–1980) – Anotirana iliustrovana filmografia] Sofia.

Kovachev (2008): Kovachev, Pencho. 50 златни български филма [50 zlatni bulgarski filma]. Sofia.

Kovachev (2017): Kovachev, Pencho. ЦК на БКП забрани първия партизански филм TSK na BKP zabrani parvia partizanski film] – 24 часа [24 chasa] 21.04.2017.

Doneva (1971): Doneva, Bistra. Герловска история [Gerlovska istoriia]. – Киноизкуство, [Kinoizkustvo], № 9.

Doneva (1971): Doneva, Bistra. Герловска история [Gerlovska istoriia]. – Филмови новини [Filmovi novini], №2.

Saparev (1971): Saparev, Ognian. Герловска история [Gerlovska istoriia]. – Филмови новини [Filmovi novini] №11.

Slavov (2000): Slavov, Atanas. С точността на прилепи [S tochnostta na prilepi]. In: Т.3 Яворови до елхови. гл. Киноистории и други истории. Спомени и разговори [Yavorovi do elhovi. Kinoistorii I drugi istorii. Spomeni I razgovori]

Slavov (1970): Slavov, Atanas. Мултипликационният свят на Доньо Донев. – Проблеми на изкуството, 1970, № 2, 36-45 [Multiplikacionniiat sviat na Donyo Donev] [Art Studies Quarterly].№ 2, 36-45.

Slavov (1970): Slavov, Atanas. Герловска история.[Gerlovska istoriia] – Киноизкуство, 1970 г., № 12 [Kinoizkustvo] №12.

Slavov (1974): Slavov, Atanas. Художникът и мултипликацията [Hudozhnikat I multiplikaciata]. – Изкуство, №. 2, 10-14 [Izkustvo] № 2, 10-14.

Slavov (1974): Slavov, Atanas. Анимационният филм за деца [Animacionniiat film za deca] – Киноизкуство, № 12, 33-42 [Kinoizkustvo], №12, 33-42.

Stoianovich (1971): Stoyanovich, Ivan. Неравно постижение [Neravno postizhenie]. – Народна култура № 41 от 09.10.1971 [Narodna kultura] №41, 09.10.1971.

THE WORK OF ATANAS SLAVOV IN THE BULGARIAN CINEMA

Svetla Hristova
New Bulgarian University

Summary: Atanas Slavov (1930–2010), or "The American from Sliven", as he defines himself, is a writer, linguist, culturologist and scriptwriter, who had shown in all of his work in various fields and political regimes, that the choice depends on the personality – the personality that relies on one's own integrity to make an honest choice. The subject of this article is the work of Atanas Slavov as a scriptwriter and researcher of the Bulgarian cinema.

Keywords: Atanas Slavov, Bulgarian feature film, Donyo Donev, Bulgarian dissidents, "Gerlovska istoriya"

ДОКУМЕНТАЛНИТЕ УРОЦИ НА ЮЛИЙ СТОЯНОВ

Петя Александрова[1]
Нов български университет

Абстракт: Колкото повече се отдалечава във времето творчеството на сценариста и режисьор Юлий Стоянов (1930–2011), толкова повече се изчиства в съзнанието на поколения документалисти какво са научили от него като метод на работа. Той е автор на „Биографична справка“ (1969), „Захари Стоянов“ (1973), „Към биографията на Димитров“ (1982), „Около паметника“ (1991), „Търновската конституция“ (1998), „България: база данни“ (2004), „За възможността да се живее“ (2005) и други. Основният му метод е наблюдението – търпеливо, ненатрапчиво, последователно, с много толерантност. Педантично и в детайли изучава архивните материали, като е в състояние да пренебрегне по-ефектните факти в името на професионалната етика. Интересуват го няколко теми: историята, народопсихологията и личната съдба. Подбира внимателно героите: за известните разказва от неочакван и много индивидуален ъгъл (за Захари Стоянов, Любен Каравелов, Георги Димитров, Валери Петров). Коректността му към обектите е пословична до степен да бъде упрекван в интелектуална отстраненост. Смята, че огромната култура е задължителна за документалиста, за да може свободно да свързва фактите. Особеният му чар е в деликатното чувство за хумор: той не съди героите и историята дори когато го заслужават – само ни показва от какво можем да се засрамим.

Ключови думи: Юлий Стоянов, българско кино, документални филми

Парадоксално, но по своеобразен начин сценаристът и режисьор Юлий Стоянов (1930–2011) има щастлива съдба не само приживе, защото е успял да заснеме доста и то качествени филми, при това в различни исторически обстоятелства. Но и защото колкото повече се отдалечава във времето, толкова повече се изчиства в съзнанието на следващите поколения документалисти какво са научили от него като метод на работа. Неговата личност и неговото творчество са пример, който задава професионални стандарти на кинодокументалистиката.

Биографична справка

Това е заглавието (както и в останалите подглави) на един ранен филм на Юлий Стоянов от 1969 г. Още в началото се дистанцирам от повечето

[1] *Petia Alexandrova is a Professor, Film and Television Department, New Bulgarian University. She has a PhD degree from the Institute of Art Studies, Bulgarian Academy of Sciences, and Doctor of Science from NBU. Books: Short-form Films: Advantages and Challenges. Models and Practices of Bulgarian Short Features (2019); Transitional Stories for Culture and Communication (2015); Lost in Seeing. Barriers in Front of Audiovisual Media (2012); Pains of the Title. From a Word to a Cinema Image (2007). Numerous articles on modern arts, cinema, theatre and literature in LIK magazine, ARTizanin magazine, Art weekly, Democracy daily, Trud daily, Standart daily, Culture weekly, etc. Awards: Award for Film Criticism by the Union of Bulgarian Filmmakers' (2010), Golden Feather (2006).*
E-mail: palexandrova@mail.bg

автори, които цитирам – въпреки че познавах Юлий Стоянов и съм гледала повечето му филми, нито възрастта, нито професионалния път са ми предоставили възможността да бъда от приятелския му кръг. За което днес съжалявам, но откривам и известни предимства – да се отнасям към личността и филмите му по-скоро аналитично, като изучавам, цитирам и разсъждавам – така, както той би искал и би се отнесъл при изграждането на портрет. И по-лесно да се идентифицирам с гледната точка на онези без предварителни емоционални натрупвания, които могат да научат много от филмите му – не просто факти, а друг професионализъм и етика.

Той е роден през 1930 г. в София. Син е на Людмил Стоянов – писателят, съратник на Гео Милев, автор на „Холера“ и преводач на руските класици и символисти. Но също така след 1944 г. свързал името си с мрачното налагане на социалистическия реализъм в изкуството, а като председател на Съюза на писателите и директор на Института за литература към БАН – и с най-брутално администриране на българската литература. От него Юлий може би наследява преклонението пред ерудицията, връзката с руската култура и комунистическите убеждения, но ги преобразува по много личен начин. Болнавото и сиротно детство без майка и с дистанциран баща сигурно му дава друга перспектива към света: при външно мекия и деликатен характер – да притежава твърдост на убежденията; при пословичната си скромност – да е категоричен в отстояване на позиция. И най-вече способност да вижда във всяко нещо неговата двойственост.

Следва кинорежисура в Прага и след завръщането си през 1953 г. започва активна дейност като режисьор в документалното кино. Някои може и да помнят инцидентното му актьорско появяване във филма на Едуард Захариев „Небето над Велека“ (1968) или на Георги Стоянов в „Случаят Пенлеве“ (1968), но едва ли го свързват с рекламния бранш от времето на социализма – „Пловдивски панаир“ (1956), „ТАБСО“, „Минерални води“, „Сердика“, „Синият стадион“ (1957), „Панаирът в Лайпциг“ (1966) ... Ето как представя нещата Юлий Стоянов: „Когато започнах да работя в документалното кино, се правеше така: ако имаш някаква идея – даваш я. Можеха да я приемат, можеха – да не я приемат. Обаче има неща, които трябваше да се правят независимо от всичко – дали по поръчка, дали по искане на някого. Ако направиш филма – добре, ако не го направиш – ще ти помогнат, ще стане. Аз поне дълго време смятах, че не мога да направя това, което искам – първо, защото още не съм се научил на кино; второ, защото, де да знам, не, че ще ме спрат, ама..., дали ще мога да изведа нещата както трябва“ (Stoyanov 2006).

Той се захваща с културни хроники – Културен живот 1, 2, 3, 4; „Те бяха в София“ (1961), „Десет минути естрада“ (1962), „Страници от историята на една култура“ (1966), „Театър на поезията и естрадата“ (1967), „Танците на света“ (1968), „Ритми на народите“ (1968), „Изкуство и хора“ (1968)...; участва в поредицата „Фокус“ („Бай Ганьо“, 1966)..., снима природни и морски филми – „По далечни брегове“ (1958), „В подножието на

Пирин“ (1958), „Пристанището“ (1964), „Бургаски окръг отдалеч и отблизо“ (1965) (Yanakiev 2000: 245)... С една дума преминава през цялата палитра на документалистиката, за да овладее кратката и дългата форма, поръчката и есето, наблюдението и репортажа, ерудицията и хумористичната закачка. И това е първият урок към съвременните сценаристи и режисьори – да бъдат подготвени да се справят с различни жанрове и формати, да успяват да се „напъхат“ в изискванията, но не на конюнктурата, а на професионалните специфики. И все пак особеното при него е, че никога не посяга към игралното кино, към „главния филм, който не е започнал“, както той го определя.

Българското време

В дългогодишното му творчество лесно ще открием двете теми, които постоянно го вълнуват – националното и социалното. „От първия си документален филм „Ден година храни“ (1953), през „Дни“ (1964), „30 май–2 юни“ (1967), „Захари Стоянов“ (1975), „Любен Каравелов – материали от едно проучване“ (1979), „Към биографията на Димитров“ (1982), „Търновската конституция“ (1998), до последния „Срещи с Иречек“, той ще търси социалната и национална справедливост. Десетки филми и сценарии, белязани от знака на времето и с неповторимото индивидуално присъствие на техния автор, с неговото умение да погледне нещата от „другия ъгъл“ (Dechev 2011).

Тук е разковничето на втория урок – погледът от „другия ъгъл“. Като се замислим, на ниво теми изборът на Юлий Стоянов често изглежда банален, дори направо скучен, а както отбелязах в началото – вероятно и поръчков. Събития, с които са ни надули главите – Априлското въстание, Съединението, отбелязването на 2 юни, промените след ноември 1989... Портрети на личности, които смятаме, че познаваме – Захари Стоянов, Любен Каравелов, Георги Димитров, Константин Иречек, Валери Петров... „Юлий беше отишъл в селото, от което е предателят от Оборище (за „След години“ – б.а.) и разпитваше жителите. Във филма се усещаше тяхната гузна съвест. Това преобръщаше погледа към Априлското въстание, което е било до момента изпоскана тема, даже темата беше станала щампа. А Юлий като вземеше една тема и винаги гледаше да я представи по различен начин, особено когато се е наложила щампа преди това. Например, каквато и да беше темата, той винаги започваше разговор за българския национален характер, това го има във всички негови филми“ (Stoilova 2021: 43).

Зад простотата на сюжетите на филмите му се разчитат най-сериозните и вечни теми на човечеството: за таланта, който не може да понесе бремето на властта („Захарий Стоянов“), за предателството и тъмния червей на съмнението („Любен Каравелов – материали от едно проучване“) , за това къде е границата на компромисите в света на изкуството („Като на кино“), за изтичащото време („Срещи с Иречек“). „Няма по-голям разбивач на митове от Юли. Във филмите му това става „от само себе си“, той като че никога на си го е поставял като задача. Детайлното вглеждане в който и да е проблем неминуемо изважда на показ недостатъците на обекта на изследване. Чудно,

но във филмите на Юли дори отрицанието носи усещане за лекота и въздушност. Каквито и мисли да застъпва във филмите си, те никога не изглеждат предпоставено, никога не са дидактични. Той винаги виждаше в общоизвестните факти повече от една мотивация, повече от едно дъно. Като прибавим и чувството му за хумор, което проявяваше и в най-трудни моменти, то събитието нямаше да изглежда неоднозначно. Доверието в истината, „в материала", както казва Юли, е символ-верую на документалното кино. И винаги се отплаща (Ovcharov 2012)."

Много често документалистът разгръща срамната страна на нашата народопсихология. И за това неведнъж е бил разкъсван и недолюбван, въпреки своето комунистическо потекло и убеждения. „Той демитологизира „обожавания" от народа и БКП вожд Георги Димитров, в чиито архиви откри тефтерчето на Лаврентий Берия с имена на българи в него. Направи филм и за най-болезненото време – началото на 40-те години, когато България осъществява националната си мечта да си върне териториите. Във филма „Борислав и Балканите" (1993) за пръв път зрителите видяха документалните кадри на народния възторг при посрещането на царския Окупационен корпус в Македония, последван от стремглавия край на любовта им от очевидната авантюра с германския нацизъм, депортациите на евреите от Скопие, жестокото потушаване на Драмското въстание от българските офицери. За „Българско време" (1995) го разкъсаха, нарекоха го „създател на антибългарски филм". „Антибългарин? – попита Юлий – Че аз по-патриотичен филм от този не съм правил!" Тогава сред филмовата критика излезе и това определение за естетиката му – „пачуърк" (Metodieva 2015).

Юлий Стоянов не приема удобните полуистини и това е третият урок – етичният урок по критичност и толерантност в едно. „Хората казват – ама само българите ли сме такива? Оказва се, че по силата на определени исторически обстоятелства българите си имат някаква специфика. И тая специфика, като се извади, лъсват такива едни неща – не съвсем каквито трябва да бъдат. Но наистина българинът трябва да не се поддава на всякакви изкушения – и емоционални. А малко повече да има възможност да мисли. Много неща могат да бъдат решени чрез анализ. Оказва се, че чрез емоции доникъде не се стига – най-много да се изпобием…(Stoyanov 2006)."

За подобни разсъждения Юлий Стоянов ще бъде обвиняван в „изсушаване" на материала, в прекалена разсъдъчност и безпристрастност. Всъщност „другият ъгъл" на неговата камера ще ни отвори очите да съзираме детайли и пробойни, които дават шанс да преживеем катарзис – чрез срама и тревожността да стигнем до по-високо ниво на осъзнаване. Наистина е трудно да приемеш, че самоукият блестящ литературен талант на Захарий Стоянов върви ръка за ръка със злъчно човеконенавистничество към всеки инакомислещ в неговата журналистическа практика, овластена и от политическата му кариера по времето на Стамболов. А как да преглътнеш реакциите на завист на Любен Каравелов към Васил Левски в „Любен Каравелов

– материал на едно проучване“? Не само филмът бива спрян, а уволняват декана на Историческия факултет проф. Николай Генчев, консултант на Ю. Стоянов; също и Георги Тотев, директор на Студия „Екран“, продуцирала филма. „Основната теза на тогавашния режим се изчерпва в необходимостта да се съхранява патриотизмът, като не се „ровят костите“ на големите личности. Познато, нали! (Metodieva 2007).“

В „След години“ режисьорът разговаря с днешните съселяни на предателя Нено Терзийски, но не за да обвинява или произнася присъди, а за да разбере. Готовите доводи не го задоволяват, също както и хвърлянето на камък върху виновния. В сложността и двойствеността Юлий заявява своя морал, който по чеховски ни внушава срама, примесен с емпатия. Така в късометражката от 8 мин. „30 май – 2 юни“ (1968) се сепваме при несъвместимостта на Ботевите идеали, които се отбелязват на 2 юни с кебапчетата около паметника, продажбата на лотарийни билети и целия битовизъм, който привнасяме и в най-патетичните моменти. Обаче „Той никога не би направил филм за мизерстващи или за умствено непълноценни хора. Убеден беше, че има нещо неморално в това да експлоатираш нещастието на другите. Той щадеше героите си дори от самите тях, предпочиташе деликатната ирония, полутоновете, недоизказаността (Vladimirov 2020). “

Четвъртият урок е милостта към героите. Те са по-важни от целта на филма, защото са живи хора. Тук е най-голямото разминаване на съвременния тип документално кино с практиката на Юлий Стоянов. Често в публицистиката „целта оправдава средствата“, а в името на добрия филм всеки ефектен момент изглежда добре дошъл.

Методът на снимане при Юлий Стоянов е като учебник по документалистика.

По начин най-благословен

И тук са онези уроци в работата му, описани от неговите колеги и последователи:

Светослав Овчаров: „В изходния материал на „Като на кино“ има мъчително и болезнено самобичуване на персонажа. При това разказано искрено и от дън душа. Юли не го вкарва във филма. Питам се колко режисьори на този свят биха го направили? Да имаш в кадър един разтърсващ, разголен човек и да не го използваш? Почти не познавам такива. Юли оставя героя сам да изрече страшната си тайна и го спира, запазва достойнството му. Това е най-високото осмисляне на отговорността на професията на режисьора, до което може да се достигне. Безпощаден в анализа си, Юли е склонен да разбира, да оневинява, да прощава. Филмите му са белязани от Милост.

При Юли нямаше лесен процес. Като ще се проучва, проучва се до изчерпване на всички свободни валенции на материала. Като ще се снима – снима се като за последно. Монтажът продължаваше с много месеци (Ovcharov 2012). “

Петият урок включва къртовската изследователска работа при проуч-

ването – и не по-малко къртовската работа при отпадането на всичко, което би нарушило етичните норми на Юлий Стоянов заради показна ефектност.

Асен Владимиров: „За Юлий Стоянов беше по-интересно, по-важно, не да впечатли зрителя с непознат материал, а да го накара да открие непознатото в познатото. За всеки филм Юлий натрупваше огромно количество материал. Например, за филма му „По начин най-благороден", посветен на Съединението, операторът Иван Цонев засне с фотоапарат в различни библиотеки у нас и в чужбина стотици репродукции на статии и гравюри по темата. Чуждите статии се превеждаха, изваждаха се контактни копия на репродуцираните материали. Юлий надлежно си ги описваше, гледаше ги отново и отново, докато накрая оставаха няколко десетки, които невинаги бяха най-ефектните. В неговия метод на работа имаше такова съчетаване на различни на пръв поглед елементи, от които по странен начин се получаваше едно цяло. Юлий Стоянов не обичаше хронологичния разказ и всячески се стремеше да го разруши (Vladimirov 2020)."

Шестият урок се отнася до минимализма в режисурата, до внимателното вглеждане в детайла, в капката, която съдържа целия океан.

Юлиана Методиева: „Не позволяваше екстремно или пропагандно да се работи с историческия материал. Трепереше над снимката, над нейната уникална стойност. Научи и учениците си, че за да се изтръгне скритата информация от тях, трябва да се набира упорито контекст. Юлий бе известен точно с това: събираше песъчинки минало и подхвърчащите от вятъра боклуци на днешното, за да представи на зрителя си така нужния и неманипулиран контекст. Филмите му предлагат дистанцирана ирония към клишираните истории от годините след Освобождението до модерния ден на българския зрител, за да го предпазят от лъстивия чар на глупостта и посредствеността (Metodieva 2015)."

Понятието „да уловиш" е различно във филмите на Юлий Стоянов, и затова накрая ще оставя режисьорът сам да представи възгледите си, изказани пред студенти, за бъдещите поколения.

След години

„Всичко трябва да бъде показано така, както е било уловено. Казвам го, защото един от големите и сериозни въпроси, които стояха в документалното кино, бе въпросът за „намесата – ненамесата", за възстановката и инсценировката, или за автентичността и т.н. Аз съм този, който държах на абсолютната чистота и ненамеса в нещата, ако искаме да изразим по най-точен начин събитие, обект. Разбирате, че и досега не съм се отказал от този начин да изсушавам нещата, да ги оставям такива, каквито са, и да не използвам могъщата сила на киното – с целия риск за това и с цялата отговорност.

Когато ползва архивен снимков и филмов материал, човек трябва да знае кога е сниман, за какво се отнася и да го използва съответно за времето, за което се говори, като го върже така, че да въздейства естетически. Ако е дефектен – да го оправи, запазвайки характера му, ако не може – да го развали

още, да дращи, да е ясно, че е старо, но да има стил, да е вързано и да се знае, че е истинско. Това е единственият критерий. А тук сега ме питате дали това е начинът да се самоопознаем – чрез обръщане на нещата. Да, така е, както и чрез представяне на нещата такива, каквито са – без напъни, без жестове. Всеки филм се прави различно – тръгва се от материала. Не е хубаво да се повтаря човек. Интересното е непрекъснато да търсиш различните средства, различния подход, различното решение (Stoyanov 2006)."

И Юлий Стоянов много последователно, но и внимателно прокарва във филмите си тези разлики, откривайки ги в очевидното. Затова за мен е не по-малко важен и последният му урок – винаги да учудваш и да експериментираш със самия себе си, а не да почиваш на лаврите си на Маестро, какъвто той всъщност беше и си остава.

Библиография

Извори

Stoyanov (2006): Stoyanov, Yuliy. Аудиозапис, 7 април 2006, достъпен на сайта на СБФД на 27.02.2016, част от проекта АРТ&КУЛТУРА [audiotype made on 7.04.2006, put on the Union of Bulgarian Filmmakers site in 27.02.2016 as a part of the project Art&Culture]
Available at: https://www.filmmakersbg.org/bg/proekti/art-i-kultura/215-iulii-stoyanov.html

Използвани източници

Dechev (2011): Dechev, Rumen. In memoriam Юлий Стоянов [In memoriam Yuliy Stoyanov]. – Литературен свят. № 35, декември 2011.
Available at: https://literaturensviat.com/?p=48023

Metodieva (2007): Metodieva, Yuliana. Демитологизацията не е лошото дете на демокрацията [Demitologizatsiyata ne e loshoto dete na demokratsiyata]. – Сайт на Български хелзинкски комитет, публикуван на 28.07.2007.
Available at: https://www.bghelsinki.org/bg/publication/demilogizaciyata-ne-e-losho-dete-na-demokraciyata.

Metodieva (2015): Metodieva, Yuliana. Естетският пачуърк на един филмов рицар. Сайт Маргиналия. качен на 27.04.2015 [Estetskiyat pachuark na edin filmov ritsar. Site Marginalia. put on 27.04.2015]
Available at: https://www.marginalia.bg/analizi/estetskiyat-pachuark-na-edin-filmov-ritsar

Ovcharov (2012): Ovcharov Svetoslav. Вечният г-н Възхищение. – Сайт „Другото кино", качен на 05.02.2012 ["Vechniyat g-n Vazhishtenie", sayt "Drugoto kino", put on 05.02.2012]
Available at: http://drugotokino.bg/content/vechniyat-g-n-vzkhishchenie?tid=13

Stoilova (2021): Stoilova, Teodora. Интервю с Асен Владимиров „Песимист по разум, оптимист по воля", сп. „Кино", № 1, 2021 [Interview with Asen Vladimirov "Pesimist po razum, optimist po volya", sp. "Kino", № 1, 2021]

Vladimirov (2020): Vladimirov, Assen. 90 години от рождението на Юлий Стоянов [90 godini ot rozhdenieto na Yuliy Stoyanov]. – Портал „Култура", достъпен на 26.04.2020
Available at: https://kultura.bg/web/90-%D0%B3%D0%BE%D0%B4%D0%B8%D0%BD%D

0%B8-%D0%BE%D1%82-%D1%80%D0%BE%D0%B6%D0%B4%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D0%B5%D1%82%D0%BE-%D0%BD%D0%B0-%D1%8E%D0%BB%D0%B8%D0%B9-%D1%81%D1%82%D0%BE%D1%8F%D0%BD%D0%BE%D0%B2/

Vladimirov (2020). Vladimirov, Assen. Юлий Стоянов намираше във филмите си непознатото в познатото [Yuliy Stoyanov namirashe vav filmite si nepoznatoto v poznatoto] – Маргиналия, достъпен на 22.04.2020.
Available at: https://www.marginalia.bg/fokus/yulij-stoyanov-namirashe-vav-filmite-si-nepoznatoto-v-poznatoto/

Yanakiev (2000): Yanakiev, Alexander. Енциклопедия „А-Я. Българско кино“, Титра, 2000, 245 [Entsiklopediya "A-Ya. Balgarsko kino", Titra, 2000, 245]

JULY STOIANOV'S DOCUMENTARY LESSONS

Petia Alexandrova
Institute of Art Studies,
Bulgarian Academy of Sciences;
New Bulgarian University

Summary: As the years go by, it is borne in on the next generations of documentarians what they have learned from screenwriter and director July Stoianov (1930–2011) about his approach to work. He made *Curriculum Vitae* (1969), *Zachary Stoianov* (1973), *On Dimitrov's Biography* (1982), *Around the Monument* (1991), *The Constitution of Turnovo* (1998), *Bulgaria: Database* (2004), *On the Possibility of Living* (2005), etc. His main approach was to observe patiently, unobtrusively, consistently and very tolerantly, studying archival materials pedantically and in detail, choosing professional standards over more or less striking facts. He was interested in several subject matters: history, nation's mentality and personal stories. He made a careful selection of his characters, examining the famous (Zachary Stoianov, Luben Karavelov, Georgi Dimitrov, Valeri Petrov) from an unexpected and very individual angle. His correctness towards the objects was proverbial to the extent that he was criticised for being intellectually detached. He believed that documentarians should have an extensive general knowledge to feel free to combine facts. His delicate sense of humour lent him a special charm: he was not judgmental of his characters or history even if they deserved it, but just showed what we ought to be ashamed of.

Keywords: July Stoianov, Bulgarian film, documentaries

РОЛЯТА НА ЛИЧНОСТТА ВЪВ ФИЛМА „ЗВЯРЪТ Е ОЩЕ ЖИВ“

Теодора Стоилова-Дончева[1]
Институт за изследване на изкуствата, Българска академия на науките

Абстракт: Филмът „Звярът е още жив“ (2016) е документален, емоционален и биографичен разказ за близкото ни травматично тоталитарно минало. Разказан под формата на изповед от първо лице, той постига едновременно плътен, смислен и пълнокръвен разказ, съдържащ убедителен анализ от една страна, и силно емоционално въздействие, от друга. Едновременно с това, филмът разкрива колко е важна ролята на личността в документалното кино.

Ключови думи: документално кино, изповедален филм, тоталитаризъм, горяни, наказание, лична история, хибрид

– „Това е всичко, което остана от теб“

– „Не всичко! Ти остана след мен. Ти не си ли моето продължение?“

Чувството за продължение е извънредно важно без значение дали говорим за продължение на рода, или за продължение на културната памет. Двете са важни и самостоятелно, независимо едно от друго, а когато са съчетани успешно в един филм, то това превръща филма в явление и му отрежда дълъг живот и предни позиции в историята на българското документално кино.

С вълнуващите думи, цитирани в началото, започва откровеният, задълбочен, интересен, чист разговор между дядо и внучка, на който ще станем свидетели във филма и който оголва както техните души, така и едни от най-наболелите проблеми на нашето съвременно общество, и който (най-важното!) опитва да даде възможни смислени отговори на болезнения въпрос защо нашият живот днес е такъв, какъвто е. А това би следвало да е задачата на един добър документален филм.

Драматургичната структура на „Звярът е още жив“ е изградена върху този диалог – между Внучката и Дядото, който разпокъсва на малки парченца проблемите, които анализира и изследва обстойно. Внучката отдавна не е дете, а Дядото отдавна е починал, но в света на филмовата действителност този разговор може да оживее и да се състои.

Още в първите кадри виждаме Внучката, която изважда прашни папки с документи в Комисия по досиетата и разглеждайки намачканите, пожълтели

---

[1] *Dr Teodora Stoilova-Doncheva is an Asst. Prof., Institute of Art Studies, Bulgarian Academy of Sciences. Research fields: film studies, documentary, Bulgarian cinema. Author of the book The Discreet Charm of Advertising (2016). Lecturer at the New Bulgarian University. Awards: Kamen Todorov Award for Best Young Film Critic 2018 by the Film Critics Guild, Bulgarian Union of Filmmakers. Scriptwriter and producer.*

E-mail: teddoncheva@gmail.com

листа, казва на починалия си дядо: „Това е всичко, което остана от теб“, а той отговаря „Не всичко! Ти остана след мен. Ти не си ли моето продължение?“ (Ил. 1). Чудесно начало на диалога, разкриващо едновременно тяхната привързаност, но и тяхната готовност да влязат в честен разговор, който на места стига до спор, за да си изяснят това, което се е случило и ги вълнува силно все още, а не са могли да го направят, когато той е бил жив. Още в началото зрителят е запознат с тези важни особености и недвусмислено е вкаран в контекста. Тук няма нищо неясно и това е важно. Внучката признава:

– „Ти умря преди да можем да говорим свободно. Не успя да доживееш 89-та – момента, за който се бори цял живот.

– Беше още малка. – казва той.

– Е, да. Едва сега започвам да разбирам някои неща“[2].

Въображаемият разговор е стъпил върху документалните спомени на едната от авторките на филма – Мина Милева и нейния дядо Антон Милев, както и върху намерените архивни материали в Комисията по досиетата. Диалогът започва в миналото, когато тя е малка, а той е жив и продължава с това, което нея я вълнува сега, с отговорите, които той би ѝ дал и които биха ѝ помогнали да разбере семейната си история, разказана на фона на едни от най-значимите световни събития в европейския XX век. В техния диалог се разкриват лични моменти, което прави филма истински емоционален и вълнуващ, но и убедителен без нито един фалшив тон, защото мотивировката на авторите е непоклатима и за зрителя разказното е убедително.

В „Звярът е още жив“ в образа на Внучката и главна героиня Мина Милева, се е превъплътила сърежисьорката и актриса Весела Казакова. Тя си партнира с Руси Чанев, по-точно с неговия въздействащ глас, който говори от името на дядото на Мина (Антон Милев) и е другият главен герой във филма. Антон Милев е свещеник и участник в най-масовото в Европа антикомунистическо движение, наречено „Горяни“, затворник от Белене и редица други политически трудово наказателни лагери, принуден да сътрудничи на Държавна сигурност, но останал завинаги верен на идеалите си, заради което той и поколението му плащат висока цена. Филмът е безпощадно откровен, ровещ се в дълбочината на проблемите, които изследва и пред очите на зрителя прави дисекция на историята на България след 1944 година и катастрофалните последици, които тази дата има върху живота на идните поколения на тази територия, включително върху нас, съвременните жителите на страната.

Папките в Комисията по досиета са в ръцете на Внучката, която открива подробна информация за нелегалната дейност на Дядото – нещо, което самият той се е страхувал да ѝ разкаже приживе, искайки да я предпази във времената, в които е било опасно да се разкриват подобни „срамни“ подробности. Внучката доопознава Дядото именно чрез пожълтелите листа на прашните папки. Там тя открива важна информация не само за родовата памет на семейството, но и за националната памет на България в онези тъмни, кървави

[2] Цитат от филма „Звярът е още жив“ (2016), реж. Мина Милева, Весела Казакова.

1, 2. „Звярът е още жив“

години. Още тук се появява темата за приемствеността между поколенията, която ще е ключова за разбирането на целия филм (Ил. 2). Приемствеността е разгледана от няколко различни гледни точки, които се влагат в понятието. От една страна, между поколенията в един род има приемственост – децата и внуците са продължението на предците си. Дядото на авторката продължава да живее чрез нея и за зрителя остава утешението, че поне тя, за разлика от него, е възможно да има по-щастлива съдба, може да живее където поиска и да разкаже спокойно достойната история на своя дядо – идните поколения да знаят, че е имало и такива хора, с които можем да се гордеем. Това носи известно чувство на успокоение у зрителя, зрънце надежда, която да вдъхне, макар и деликатно усещане, че е възможно несправедливостта да бъде донякъде поправена. Нашите предци ни оформят до голяма степен. Като доказателство разбираме, че Внучката неслучайно избира да живее в Лондон, мястото за което Дядото е мечтал, разказвал, но никога не е могъл да отиде.

От друга страна, приемствеността е засегната и от гледната точка на фундаменталния въпрос трябва ли децата да плащат за греховете на предците си. Във филма този въпрос има конкретно измерение с примери и лица доколко децата на номенклатурата – партийците, потисниците и тираните, трябва да

3, 4. „Звярът е още жив“

бъдат съдени за делата на родителите си и трябва ли да обърнем внимание на факта, че голяма част от тях днес все още живеят силно привилегировани?

От трета страна, филмът повдига и въпроса съществува ли приемственост между сегашните марксисти и тези отпреди – да кажем век. Но приемствеността е и на нивото на общата борба срещу властта, тогава (по времето на Дядото) и сега (по времето на Внучката), и това от филмова гледна точка, е най-важният извод по темата с приемствеността. „Звярът“ се е трансформирал в „червеи“, но със сигурност между звяра и червеите съществува приемственост. Както съществува и между съвременния начин на живот в България и датата 9 септември 1944 г.

Но присъствието на приемствеността продължава и по трансцендентна линия. Запазените папки разкриват, че името на разработката на Държавна сигурност върху горянската група от Пазарджик, към която принадлежи Антон Милев, носи името „Звяр“. Интересен факт, който разказват Мина Милева и Весела Казакова (Doncheva 2020: 1) е, че са кръстили проекта за филм със заглавието „Звяр“ две години преди да разберат, че името на разработката за Антон Милев е именно „Звяр“. По техните думи емоцията, която ги е водела, ги е накарала да кръстят така проекта си и приемат този факт като „помощ от Господ“ (Doncheva 2020: 1). В крайна сметка „съдбата се завърта около нещата“ (Doncheva 2020: 1) и ги подрежда по правилния начин. Това е мотивиращ момент за тях, въпреки че интересът им към темата е постоянен и една част

от заснетите събития, намерили място във филма, са отпреди да се избистри идеята за него. Това се оказва от сериозна ползва за изчерпателността на разказа, както и за силната емоционалност, която предизвиква у зрителите. „При лично изповедалните документални филми, нивата на емоционално преживяване от страна за зрителите са сходни с емоционалното съпреживяване на игрални филми“ (Averina 2020: 307). Дори заради презумпцията, с която зрителя гледа документални филми, знаейки че те са истина, тази съпреживяна емоция се засилва (Ил. 4).

С въпросите, които ги интересуват Мина Милева и Весела Казакова тръгват по широкия свят, за да стигат до тези отговори, които Дядото, от тясната си килия в затвора, е знаел още тогава – през 50-те години на XX век. Една от техните спирки по пътя е в далечна Куба. Докато играе на шах с един кубинец, Весела завърта разговора към темата на филма. На фона на масовата кубинска бедност и разруха – мърлявото, разхвърляно и бедно помещение, в което двамата играят шах, той разказва колко хубаво се живее в комунистическа Куба и започва да дава примери защо това е така. Неговите примери, обаче, включват характеристики, които са типични за южняшките народи по принцип и нямат нищо общо с настоящия политически строй. Той говори за манталитета на кубинците, със силен уклон към забавата и веселбата, който със сигурност е бил тяхна отличителна характеристика и далеч преди комунистическата ера. Но от разговора на Весела с кубинеца, виждаме колко добре работи пропагандната машина и как всички позитивни страни на живота в комунистическата държава трябва да бъдат обяснени именно с политическия режим, на който всички и за всичко трябва да са благодарни завинаги. На хората в Европа, отсам т.нар. „Желязна завеса“, тези механизми са добре познати и изстрадани с десетилетия. Въпреки леките отлики в различните социалистически държави, съществуват и редица общи политически белези, които ни позволяват да ги сложим под общ знаменател и това влиза в сила веднага с налагането на комунистическата власт. „В същото време на изпитания атмосферата в народните демокрации стана непоносима: обсебеността от т.нар. врагове, истеричното честване на универсалния гений на Сталин, унижението на националните интелигенции и нападението над националната традиция създадоха общ климат на безнадеждност и мъка“ (Tismaneau 2000: 42). Но публичното изразяване на безнадеждността и мъката са абсолютно нежелателни, дори подлежащи на санкции. Това несъмнено поражда традиция в публичното пространство на държавите с комунистическо управление да се изкарват напред само позитиви на живота, „осигурени“ от това управление. Когато позитивите не са достатъчни, тогава те биват измислени и започват да се повтарят фанатично, като повтарянето им пред чужденци е особено важно. Създалата се инерция благодарение на идеално функциониращата пропагандна машина от XX век в комунистическите страни, се усеща и днес там, където комунизмът е все още на власт, а понякога се усеща дори и в посттоталитарните общества. Именно поради това, ролята на филми като „Звярът е още жив“ (а също изключителният филм на Васил Живков „Биогра-

фия на лицето Х“ (2015), „Горяни“ (2011) на Атанас Киряков и др.) е толкова значима в съхраняването на паметта за травматичните събития по време на социалистическия строй и за припомнянето какво е било в действителност. Още повече в българското игрално и документално кино след 1989 година, макар че съществуват много филми, посветени на травматичното социалистическо минало, по-често темата е представена „повърхностно“ (Bratoeva-Daraktchieva 2019: 590) и без стремеж „към художествено преосмисляне на интерпретациите ѝ, наложени през социалистическия период“ (Bratoeva-Daraktchieva 2019: 590), а истински аналитичните филми са дефицитни и тази тенденция се оказва трайна в българското посттоталитарно кино.

Но пълноценният анализ във филма разглежда и гледната точка към комунистическата идея в други страни там, където в момента няма и никога не е имало комунизъм, но някои от гражданите имат лява политическа ориентация: Англия, където е проследено провеждането на Марксисткия фестивал в Лондон от 2010 година и са извадени акценти от изказването на водещите на фестивала като словенския социолог и философ, известен с проповядване на лявата политическа идея Славой Жижек; в Гърция, в централата на коалицията на радикалната левица – партия Сириза и разговор с икономиста Кристос Ласкос през 2015; в Испания, разговор с Мануел Бонмати – международен секретар на „Общ съюз на работниците“. Като паралелно с това органично са включени и антиправителствените протести в България от 2013 година. Различните сюжетни линии проследяват различните връзки по темата, като една от най-важните е набиращата актуалност сред съвременното младо поколение в Западна Европа лява идея, главно сред хора, които практически не са живели в т. нар. ляво, добре познато на Изток от „Желязната завеса“ преди 1990 година. „Звярът е още жив“ анализира важния въпрос защо е невъзможна социалистическата идея и защо на практика тя неизменно многократно се проваля. В същото време филмът разкрива масовия западен наивитет по този въпрос. Именно поради тази причина, когато Мина Милева и Весела Казакова представят проекта, а по-късно и филма в Западна Европа, често започват с думите: „Вашият комунизъм не е нашият комунизъм“. Това е ключова реплика за навлизането в същността на всеки разговор за т.нар. ляво и директно препраща към разминаването в теоретическите и практическите измерения на комунизма. В подкрепа на това може да се посочи и твърдението на Милан Кундера, който казва по повод народите на Изток от „Желязната завеса“: „Централна Европа, като семейство от малки нации, има своя собствена визия за света, базирана на дълбоко недоверие към историята. (…) Хората от Централна Европа не са завоеватели. Те не могат да бъдат отделени от европейската история, не могат да съществуват извън нея, но те представляват грешната страна на историята. Те са жертви и аутсайдери.“ (Kundera 2000: 1). С други думи, „нашият“ комунизъм, този от позицията на жертвите на режима, изглежда друг, и е далеч от представата за „техния“ комунизъм на Запад, т.е. за тяхната романтична представа за ляво и комунизъм. За нас това е ясно, за тях са нужни пояснения като това за „нашия“ и „вашия“ комуни-

зъм, „защото действителността, в която сме били вградени (преди 1989, б.а.), по своите истински значения далеч надхвърля хиперболите на най-страшната и гротескна художествена измислица“ (Saraivanova 1990: 42).

Въпреки че това е добре изведена, категорична линия, едно от достойнствата на филма е, че той не е едностранчив. „Звярът е още жив“ реди сложен пъзел, който накрая перфектно се подрежда пред очите на зрителя и то след като е дадена думата на хора, представящи различни гледни точки, включително на такива като споменатия Славой Жижек, който е един от най-запалените и активни радетели за установяване на т.нар. ляв политически строй. Може да се каже, че филмът се отличава с хибридност на нивото на гледните точки – изчерпателно са включени представители с плуралистична политическа ориентация, въпреки това мнението на Мина Милева и Весела Казакова не е загубено в този плурализъм, напротив, така поднесено, то изглежда добре обосновано, за което ще стане дума отново малко по-надолу в текста. Хибридността отличава филма и по друг признак – естетическия. „Звярът е още жив“ принадлежи към вида на документалното кино, но неговата визия е хибридна, защото има и игрални, и анимационни моменти. В случая тази хибридност е изтъкала успешно единната тъкан на убедителен, артистичен филмов нелинеен разказ, преплетен с няколко други съвременни сюжетни линии, които по различни пътеки вървят в една и съща посока. „Звярът е още жив“, разказващ за страховити събития, изпълнени с кръв и страдание, в същото време има поетична изказност, самата му визия носи поетичност. Филмът е смел и чопли дълбоко в рани, направени преди десетилетия, но все още тлеещи, ерозиращи, причиняващи болка на нашето общество. Разравянето в дълбочината на тези рани тук е подкрепено от усещанията, които поезията предизвиква у зрителя. Тези усещания вероятно в голяма степен се дължат и на въздействието на буквално хипнотизиращия и съвсем подходящ глас на Руси Чанев в ролята на Дядото – изключително добър избор от страна на режисьорите. Поетичността може би се е родила именно в умелото съчетание между документите, мистичната фикция и изразна анимация. В случая хибридът е сътворил поезия. А може би чувството за поезия идва от артистичната същност на авторките, които са придали именно такова трептене на своето произведение. При всички положения „Всичко това допълва и подсилва авторската интерпретация на миналото и настоящето, като натоварва филма с други нива асоциативност. Привнесената художествена реалност, работеща с кодовете на анимационното изкуство, обобщава с един замах, внася лаконичност и лишава документалността от досадна бъбривост“ (Martonova 2019: 241-242).

Неслучайно в чужбина филмът е селектиран и награден на едни от най-престижните филмови фестивали. И неслучайно в България няма нито една награда! Въпреки това, при излъчванията му по телевизията и при пускането му по интернет, филмът взривява социалните мрежи със силните емоционални реакции, които предизвиква. Няма как да е различно, защото е откровен, честен, убедително реализиран на високо професионално равнище, поднесен

с артистична визия. Със „Звярът е още жив“, авторите проявяват безразсъдна смелост и характер, предвид реакцията, която предизвиква предишният им филм „Чичо Тони, Тримата глупаци и ДС“ (2013), но тук нещата са по-лични и още по-силно въздействат (Ил. 3).

Сред най-големите качества на „Звярът е още жив“ са липсата на патос и назидателност, разказът е стъпил на честните, открити и чисти взаимоотношения между Внучката и Дядото, и тази основа се оказва изключително стабилна за структурата на целия филм – няма нужда от патос, от натрапване и акцентиране на определени моменти, които да привлекат вниманието на зрителите. В целия филм емоцията е чиста, а към финала вече е стигнала много високо ниво, като разказът за неизпълненото обещание, за некупените детски обувки на най-малката дъщеря на Дядото, отключва у зрителя вълнение до сълзи. И това вълнение държи зрителя много след последната минута на филма, а посвещението в края съвсем подсилва емоцията. „Посвещаваме филма на Антон Милев и на онези безименни герои, за които никога не са ни учили в училище“[3].

Филмът е емоционален биографичен разказ за близкото ни травматично тоталитарно минало. Разказан под формата на изповед от първо лице, той постига едновременно плътен, смислен, пълнокръвен разказ, съдържащ убедителен анализ от една страна, и силно емоционално въздействие от друга. Той е смело разголване, показване на раните, човъркане в тях, но и обяснение защо те не могат да заздравеят и до днес. Това, както бе вече подчертано, е изключително важно, но и изключително рядко в съвременното българско документално кино, което все по-често посяга към по-безопасни и приятни теми, дори когато става дума за исторически филми, които в последно време „вървят след събитията, не изненадват, наблягат на информацията, не на емоцията“ (Donev 2020: 49) и които разказват за исторически личности, за които „няма особено противоречива обществена оценка“ (Donev 2020: 49). Тук, в настоящия текст съвсем не се пропагандира избягването на приятните теми в документалното кино, нито се отрича ползата от филми, посветени на изкуството, напротив. Но в същото време, не можем да не забележим тенденцията, в която такива смели и болезнени филми са дефицитни, а нуждата и ползата от осмислянето на разказаното в тях е от същинско значение за нашето общество, че подобни филми ни дават много отговори, че болезнените теми трябва да се анализират, а проблемите трябва да бъдат наричани с истинските им имена. Именно това успява да постигне в пълнота филмът „Звярът е още жив“ и затова има значимо място в историята на българското посттоталитарно документално кино.

[3] Цитат от финала на филма „Звярът е още жив“ (2016)

Библиография

Averina (2021): Averina, Maria. Нови форми на изповедални документални филми, създадени въз основа на лични архиви – едно пътуване на авторите към самите себе си [Novi formi na izpovedalni filmi, sazdadeni vaz osnova na lichni arhivi – edno patuvane na avtorite kam samite sebe si] In: Изкуствоведски четения 2020, ИИИзк, БАН [Izkustvovedski chetenia 2020, IIIzk, BAN]. Sofia.

Bratoeva-Daraktchieva (2019): Bratoeva-Daraktchieva, Ingeborg. Прекъсването на процеса – срив и постижения [Prekasvane na procesa – sriv I postijenia]. In: Българският XX век в изкуството и културата, ИИИзк, БАН [Bulgarskiat XX vek v izkustvoto I kulturata, IIIzk, BAN]. Sofia.

Donev (2020): Donev, Alexander. Съвременното асоциално българско документално кино [Savremennoto asocialno bulgarsko dokumentalno kino]. – Проблеми на изкуството [Art Studies Quarterly]. № 2, 2020.

Doncheva (2020): Doncheva, Teodora. Интервю с Мина Милева и Весела Казакова. Личен архив, 01.10.2020 [Doncheva, Teodora. Interview s Mina Mileva I Vesela Kazakova. Lichen arhiv].

Martonova (2019): Martonova, Andronika. Вашият комунизъм, не е нашият комунизъм. Контекстите на посттоталитарното българско кино и непокорните филми на Мина Милева и Весела Казакова [Vashiat komunizym ne e nashiat komunizym. Kontekstite na posttotalitarnoto balgarsko kino I nepokornite filmi na Mina Mileva I Vesela Kazakova]. – Balkanistic forum, V. 3, 2019.

Saraivanova (1990): Saraivanova, Margit. Днешният ден във вълненията на поостарелите ленти [Dneshniat den vav valneniata na poostareli lenti]. – „Кино изкуство“, №4, 04.1990.

Tismaneau (2000): Tismaneau, Vladimir. Reinventing politics. Eastern Europe from Stalin to Havel. The Free Press, New York.

THE PERSON'S ROLE IN THE FILM *THE BEAST IS STILL ALIVE*

Teodora Stoilova-Doncheva
Institute of Art Studies,
Bulgarian Academy of Sciences

Summary: *The Beast is Still Alive* (2016) is an emotional, biographical documentary, an account of our recent traumatic totalitarian past. Told in the first-person confessional form, the film achieves both a dense, meaningful, full-blooded narrative, containing a convincing analysis, on the one hand, and a strong emotional impact, on the other. Structured around a conversation, drawing on the memories of one of the film authors, Mina Mileva and her grandfather Anton Milev, as well as on the archival materials of the Committee for disclosing the documents and announcing affiliation of Bulgarian citizens to the State Security and intelligence services. The dialogue begins in the past, when she is small, and he was alive, and continues with what excites her now, with the answers he would give her and which would help her understand her family and national story, told against the background of some of the most significant international events in the twentieth-century Europe. At the same time, it shows the importance of the role of the individual in documentary film.

Keywords: documentary, confessional film, totalitarianism, *Goriani*, punishment, personal story, hybrid

KLIMENT DENCHEV: THE CANADIAN ACTOR

Svetlina Denova[1]
Benny Library, Montreal, Canada

Abstract: The ambition of this conference paper is to fill a gap in the knowledge of the professional accomplishment in Canada of Kliment Denchev (1939–2009), a distinguished and popular Bulgarian actor who migrated, in the second half of the 1970s, to settle in the city of Montreal, province of Quebec, where he lived till the end of his life.
With his animated television series *Klimbo* at Radio Canada (in the end of the 1970s and the beginning of the 1980s), his roles in the theatre, the cinema and the television series, he established himself as a Canadian actor and became a member of the Artist's Union of Quebec.
Although his Canadian professional experience is rich, his most acclaimed achievement in Canada is his unique artistic performance in the Klimbo series as an actor who tells stories for kids – playing different roles, while drawing behind a glass characters, scenes, actions and emotions. Almost all of his professional awards in Canada honoured the excellence of his performance in the series (Peabody Award – 1981, Banff World Television festival – 1982, etc.).
This fact provokes our questioning of the fragility of the categories that we, as researchers, use in order to facilitate our understanding of complex phenomena as, for example, the Personalia in arts. Labels like "Bulgarian actor" or "Canadian actor", suitable for encyclopaedia entries – cannot describe the complexity of the artistic phenomenon. Paying attention to the Canadian period of Kliment Denchev as an artist, I can call him a Canadian actor. But this fact ignores that his Klimbo series in Canada is a natural artistic development of the same performance he had as a Bulgarian artist during his Bulgarian period Bate Kliment pee i risuva (Big Brother Kliment is drawing and singing). One of the consequences of the immigration is the transgression of the national categories. After being an actor in Bulgaria, Kliment Denchev continues his artistic career in Canada. Thus, his professional experience can be signed by both titles: a Bulgarian actor and a Canadian actor of Bulgarian origin.

Keywords: cinema, television, iconicity, immigration, Bulgarian Canadian, Montreal

My interest in the multi-faceted artistic career of Kliment Denchev (1939–2009) that has spread on two continents and in two centuries has a story of its own. A short retrospective self-reflection in guise of an introduction to the Bulgarian immigrant reality in Canada will help to understand how the researcher thinks the subject. First, it was my parents who shared long ago how they had been caught by the magic of his told, drawn and acted stories, broadcasted by the state Bulgarian television in the 1970s. I, myself, being born in 1976, do not

[1] *Svetlina Denova holds a PhD in ethnology from the Institute of Ethnology and Folklore Studies with Ethnographic Museum, Bulgarian Academy of Sciences (2004), M.Sc. in anthropology from the University of Montreal (2019) and M.A. in English Philology and Ethnology from the University of Plovdiv (1999). Among her recent books are: Gaida Bagpipe in Bulgarian Cinema (2018), 1892: the Traditional Music at Our First Fair (2018) and Professional Community of Gypsy Blacksmiths in Plovdiv (2016). She lives in Montreal and works as an assistant-librarian at Benny Library.*
E-mail: svetlinad@hotmail.com

remember having been watched that series as a child. Second, it was my personal immigrant's experience, similar to that of the actor – to leave Bulgaria, to settle in Canada, to choose its French-speaking province, Quebec and its biggest city, Montreal. It was a kind of intuition that his story would help me to find answers about my own adaptation to the Canadian and Quebecer way of living, thinking and being. Then, being a mother of kids, born in Bulgaria and living in Canada, I did watch some of Kliment Denchev's television stories for children from his Bulgarian period. It was out of saying that I was impressed by his astonishing artistic virtuosity, demonstrated in them. My kids, too! Meanwhile, back to university to study anthropology, for one of my course projects I had to choose between subjects like Winter / Sport / Death / Music in order to elaborate and realise a field work of my own. I do remember that the course was *Techniques de collecte de données*, my professor was Roland Viau, and the year was 2013. Searching for a topic that can allow me to transfer previous professional experience as an ethnologist from Bulgaria to the present Canadian reality I conceived my topic and I made it really *mine* – being a Bulgarian immigrant, a student of anthropology at the University of Montreal, a mother of small children, thinking of the Bulgarian community in Montreal, etc. My topic allowed me to unite reflections and interests that occupied my mind at that moment. I was thinking intensively of the death, the immigrant's reality, the Bulgarian community, its past, its future, its identity, etc. And the subject took shape in my mind in guise of an answer to the sequence of questions like these – how Bulgarian community in Montreal does experience the death, is there a death that has marked it as a community, that has made it to commemorate that loss, and contributed eventually to its vitality as a distinct collective body.

The death of Kliment Denchev had occurred in the spring of 2009. It happened in Montreal. There was a funeral ceremony there. The Bulgarian community was evidently concerned because the loss was expressed in a couple of issues on the pages of the newspaper *Forum*, the Montreal-based community newspaper, written in Bulgarian. Yes, I found my subject! What followed was the realisation of my first research project in Canada: a review of all the issues of *Forum* newspaper, an open interview with the editor of the same newspaper, Borislav Nikolov and another one with one of Kliment Denchev's closest friends, Daniela Stefanova, watching of the video, captured the funeral ceremony, visit of the *Cote-des-neiges* cemetery to see his monument. Thus, the project was realized and my first academic text was written in French (Denova 2013).

My interest of Kliment Denchev evolved during the years and eventually changed its initial impetus – the commemoration of death in an immigrant community. Working in one of the biggest city libraries in Montreal, I had the possibility to watch almost all of the films and TV series where he played during his Canadian period. Concerning the *Klimbo* series, I discovered that it can be watched only with permission of its production company, CBC/Radio-Canada. Only 5 episodes of the series have survived in the archives of the company and I obtained the right to watch them.

The immigration to Canada

Kliment Denchev immigrated to Canada after his work at Expo 1978 in Montreal (Kolev 1999, Denchev 2007, Nikolov 2006). He was one of the 300 Bulgarians who lived in the province of Quebec in 1981. Ten years later, their number was 1,230 (Dakova: 290) and about 3,000 in 2001 (Glavanakova-Yaneva, Andreev 2010). The statistics of the Canadians of Bulgarian origin living in Canada at present varies between the official one with figures of 18,575 people and the unofficial one where the numbers are 150,000 (Yankova, Andreev 2012: 40).

Like many of the artists, musicians, actors and film professionals among the Bulgarian immigrants, he settled in Montreal (Dakova 1999). The city is the biggest one in the province with a central position in the film industry in Quebec and Canada (Véronneau 1992, Spencer 2003, Marsolais 2011, Pike 2012).

The *Klimbo* series

This colour television kid's program is a series of 39 episodes, each 15 minutes long, produced by Radio-Canada from 22 August 1979 until 3 February 1983 with the financial assistance of FR-3 (France), RTB (Belgium), SSR (Switzerland). The production company broadcasts it in French on Sundays from 9:30 to 9:45 AM with its first episode on 16 December 1979 and then from 13 September 1981 to 20 May 1984 (Croteau 1993: 201).

The actors are Kliment Denchev (narrator-illustrator-animator) and André Cartier, Denyse Chartier, Jean-Pierre Chartrand, Marie-Michèle Desrosiers, Suzanne Garceau, Normand Lévesque, Jean-Guy Moreau, Ghyslain Tremblay (voices). Kliment Denchev is credited for the original idea of the series. The authors are Marie-Francine Hebert, Louise Lahaye, Louis-Dominique Lavigne and Bernadette Renaud. The music is composed by Robert Leger and Claire Bourbonnais. The producer is Guy Comeau. According to the advertising materials, kept in the archives of the Cinémathèque québécoise in Montreal, in each episode, the actor-animator, called Klimbo, tells a story and illustrates it on a glass pane placed in front of the camera. The characters he draws are played by actors off-camera and for each episode there is usually one actor and one actress off-camera. At certain moments these characters come to life thanks to the animation. The program is aimed at children 5 to 6 years old but it interests children from 7 to 11 as well, and even adults. The stories, inspired by the folklore of the world, are transposed into a modern context where women and men, children and adults appear as equals. The music (at least one original song per episode) enriches the atmosphere and occasionally lends its support to the motions of Klimbo's brush.

The first episode of the series *L'oeil gauche du roi* (The left eye of the king) was granted Grand Prize and Special Mention for originality of production at the International Festival of films for children, Festimages 1980 in France. A year later, the series took a Prize by the Children's Broadcast Institute in Canada. In 1982, it was granted the Golden Award at the Modern Language Film Festival in the USA. Then the episode *Le lion et la souris* (The lion and the mouse) was awarded the prestigious Peabody Award for excellence in children's programming on television.

And the awards continued in such a way that the *Klimbo* series is known today as one of the multi-awarded CBC/Radio Canada kid's programs (Beauchemin 2002). Thus, Kliment Denchev became, as Christina Stojanova described him "one of the few immigrants to have achieved brief but vigorous popularity amongst young TV audiences in the early 1980s" (108).

The success of *Klimbo* TV series initiated a project of *Québec/Amérique* publishing house in collaboration with Radio-Canada a kid's book series under the same title to be published where each book of the series presents an episode of the TV series. Four books were published in 1981 (*L'oeil gauche du roi*, *Le lion et la souris*, *Le petit garcon et le vent* and *Une histoire du bout du monde*) and the idea of nine others to be published afterwards (*Spasse le tigre*, *Mains pleines de pouces*, *Le soleil et le vent*, *Pitka le pain rond*, *La Nécessité est la mère de l'invention*, *Bogdana*, *La Flûte en fête*, *La chance du pauvre*, *Les richesses*) never realised. I presume that only the cost and the technology of editing a book like this using a 15-minutes video of a certain episode was the reason the project to be abandoned because the enthusiasm of the director of the publishing house was great (Poulin 2007: 8). The five episodes that CBC/Radio Canada keep in their archives at present and that I had the possibility to watch recently (*L'oeil gauche du roi*, *La grande pagaie*, *Les richesses*, *Main pleine de pouces*, *Une histoire au bout du monde*) demonstrate that the program is a hybrid of animation and direct performance. Watching them I have not registered any direct mention to Bulgaria in the text or the music. The images however revealed several times that the context of the story was thought and experienced as a Bulgarian one. In *L'oeil gauche*

1. Snap-shots from *Klimbo* series

2. Movie-posters from Kliment Denchev's filmography

du roi, for example, I was caught by the striking reminiscence of the image of the king with that of both Todor Zhivkov and Radoi Ralin at the same time.

For Kliment Denchev the time when he was working on *Klimbo* series was one of the happiest in his immigration life in Canada (Denchev 2007: 160). In the beginning of the 1990s, he was invited by the Bulgarian National Television to come to Bulgaria and animate ten stories in his own artistic way. The project however failed (Kolev 1999, Nikolov 2006).

The movies and the TV series

I present at the end of the text the most reliable filmography that I was able to elaborate, which is a compilation of the IMDB, *Le repertoire* by Jean-Yves Croteau

3. The TV series from Kliment Denchev's filmography

(1993), *Le dictionnaire du cinéma québécois* by Michel Coulombe and Marcel Jean (2006), the data-base of the Cinémathèque Québécoise and my personal research.

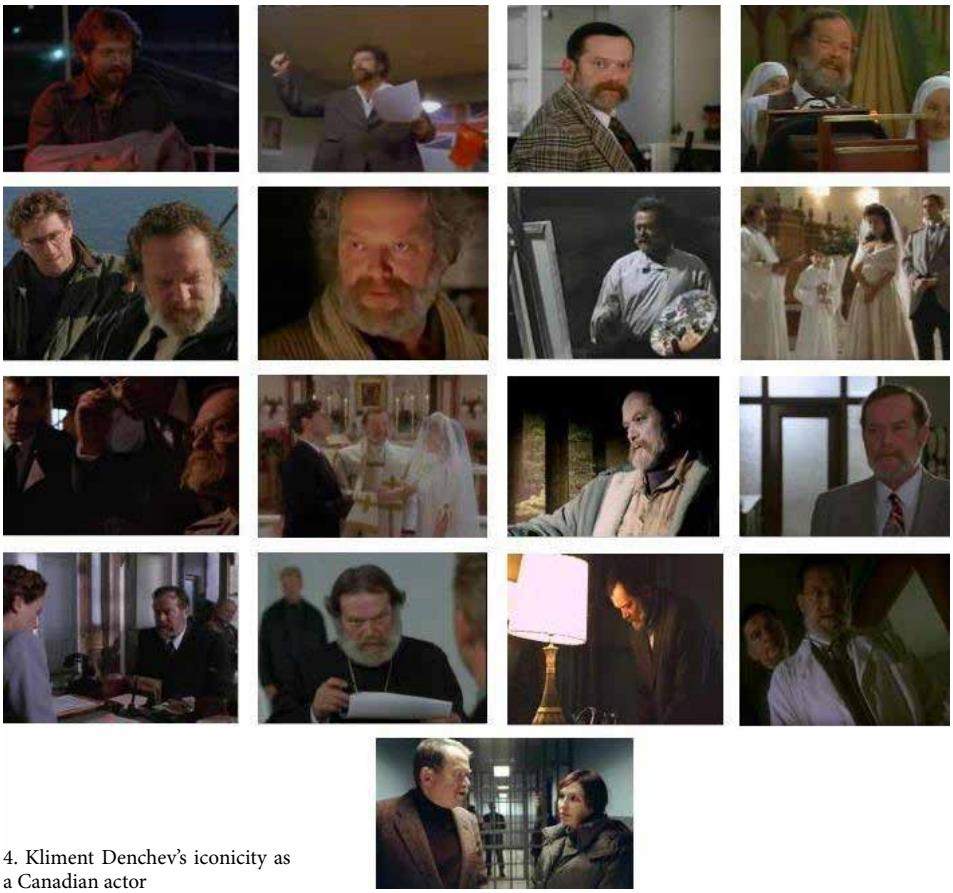
His roles or more about his Canadian iconicity

Canadian cinema is often described as a "paradoxically cohesive fragmentation" (Pike 2012) of the English-Canadian films of the Anglophone Canada and the so-called Quebecois films of its francophone province. The negotiation of both identities and the impossibility to achieve such cohesion is the main characteristic of Canadian cinema. In this either English-Canadian or Quebecois context, the Canadian actors are chosen according to their iconicity – their natural capacity to play a certain role given the premises of a physical appearance, an accent, etc.

Following this division of Canadian cinema, Kliment Denchev played roles in both branches of that cinema.

In his first Canadian film, *Sonatine* (1984) his iconicity of a Bulgarian was used at its maximum. He played a Bulgarian sailor and he spoke Bulgarian. The exotic origin of the sailor and that of the actor (Stojanova 2011) justified that genuine authentic iconicity. If I can propose some degrees of the actor's iconicity according to the director's choices having been made, here I can call it a "total iconicity". The director Micheline Lanctôt – talented *réalisatrice québécoise* and actress – choose to use the real potential of Kliment Denchev as a Bulgarian actor. He plays the role of Todor, a boy from Plovdiv. How did she arrive to make that choice? Once, discussing the process of writing her scenarios, she mentioned that often she found herself inspired by a real person or an actor. For *Sonatine*, she was inspired by "*one Bulgarian actor, Kliment Denchev, who had come to ask for work Ted Kotcheff. He had just arrived in Quebec. I was impressed by his head. I pinned his photo on my wall. When I started writing my film in 1981, I had been keeping his head in mind for three or four years. The other characters of the film did not exist but he was quite present*" (Pérusse, 79, translation mine).

In his second Canadian film *Joshua then and now* (1985) directed by Ted Kotcheff, the famous Canadian-born director of Bulgarian origin, Kliment Denchev's iconicity is a little bit different. He plays the ridiculous Bulgarian communist poet reciting his poems in London as passionate communist manifests in a language which stands closer to some kind of international political Russian than to the Bulgarian. Why did Kotcheff make that choice? His book *Director's cut: my life in film* (2017) is silent. Then followed many roles where his iconicity is put in favour of playing a



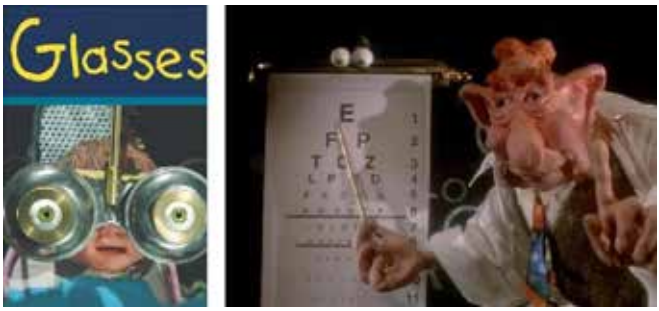
4. Kliment Denchev's iconicity as a Canadian actor

Russian (Igor in the episode *Abduction* of the series *Sirens*, a doctor in *Des Chiens dans la neige*, Michael Polanyi in *Day One*, and once again a doctor in *A Different Loyalty,* a priest in *Stiletto Dance*), a Polish (*A Year in the Death of Jack Richards*), a Slave (*Angelo, Frédo et Roméo*), a Jewish (Stravinsk in *Varian's War*), a Scandinavian (Head-Annstein Karlsen in *Maelström*), or types like Tibor (*Miléna Nova Tremblay*), Solchek (*La bête de foire*), Gorchinski (*Heart: The Marilyn Bell Story*), the photograph (*Blanche*), the policeman Maki (*Requiem pour un beau sans-coeur*), etc.

Kliment Denchev joked that as a Canadian actor he played priests many times, once even a Patriarch (*Hollow Point*) and several times he played a KGB technician, according to him, all that "because of the accent". His iconicity is translated by Canadian cinema principally like this.

Kliment Denchev – the voice

In the puppet animation *Glasses* (2001), production of the National Film Board of Canada, Kliment Denchev was credited among the voice talents. His role



5. The voice talent in *Glasses* (2001)

was that of an eye doctor, who examined the eyes of the first-grade kid Milo and prescribed him glasses. In this case, the actor's iconicity was chosen for a role that is not marked by specificity of the physical appearance or the accent.

The animation was granted seven awards: the Camerio award for best short film at the *Carrousel international du film*, Rimouski, Canada (2001), the Special jury prize for best short film at the *Festival international du film pour enfants*, Montreal, Canada (2002), the Golden Sheaf award for best animation at Yorkton film festival, Yorkton, Canada (2002), the second prize – Special award for first work at *Anima Mundi*, Rio de Janeiro, Brazil (2002), the Chris Statuette for education and information at the International film and video festival, Columbus, USA (2002), the Special Commendation for early education at the International educational program contest Japan prize, Tokyo, Japan (2002) and the prestigious Norman McLaren Award for Best Animation at the FIN Kids, Halifax, Canada (2003).

In memory Kliment Denchev, the Canadian actor

I have thought a lot in the recent years about the necessity the Bulgarian community in Montreal to experience regularly its connection to that loved Canadian

6. The two monuments in memory of Kliment Denchev

actor of Bulgarian origin. I was thinking of an exhibition, a documentary, a cycle of movie-projections of his Canadian films, another cycle of kid's activities in Bulgarian schools in Montreal, a kid's picture competition in his memory, etc. Whatever the format of the commemoration, I am determined that there is a necessity to initiate a project that can propose integration of the Bulgarian community in Montreal in the Canadian and Quebecer cultural landscape.

It happened this year that on March 29th, I was alone at the monument of the Union des artists in the Côte-des-Neiges cemetery in Montreal, where a part of his ashes is laid. The other part is put in his Vermont cottage in the USA, where the sculptor Vassil Nikov and a friend of the actor had put the inscription *KLIMBO 1939–2009* on a big rock next to the passing course of water. I hope that soon the Bulgarian community in Montreal will make once again steps to keep the memory of that actor alive at the place where he had chosen to live and where we continue to live as Bulgarian immigrants to Canada. "Klimbo was one of a kind, a creator. Talented, inspirational, with richness of culture and experience, his was a mission to help people, to maintain the spirit that encouraged talented souls, and to keep our children smiling…The Bulgarian and Cultural Community in Montreal will never be the same", wrote Venelina Ghiaurov, one of his colleagues and friends in Montreal (Ghiaurov 2009).

His presence stays alive not only in the films but also in the only literary anthology of the eight Central European communities that live in Canada (Lopičić 2010).

Bibliography

Beauchemin (2002): Beauchemin, Jean-François. Ici Radio-Canada: 50 ans de télévision française. Montréal.

Coulombe, Jean (2006): Coulombe, Michel, Marcel Jean. Le dictionnaire du cinéma québécois. Montréal.

Croteau (1993): Croteau, Jean-Yves. Répertoire des séries, feuilletons et téléromans québécois de 1952 à 1992. Québec.

Dakova (1999): Dakova, Mariela. Bulgarians. In: Encyclopedia of Canada's Peoples (ed. Robert Magocsi). Toronto, 287-293.

Denchev (2007): Denchev, Kliment. От нощта на времето [Ot noshta na vremeto]. Sofia.

Denova (2013): Denova, Svetlina. La mort de Kliment Denchev et la communauté bulgare à Montréal. Travail pour le cours *Techniques des données* de Roland Viau dans le cadre du programme en anthropologie à l'Université de Montréal.

Glavanakova-Yaneva (2010): Glavanakova-Yaneva, Alexandra. A quest for harmony: Bulgarians writing in Canada. In: Migrating memories: Central Europe in Canada. Vol. 1 – Literary Anthology, Lopičić, Vesna (ed.). Brno, 3-6.

Glavanakova-Yaneva, Andreev (2010): Glavanakova-Yaneva, Alexandra, Andrey Andreev. Bulgarian Diaspora in Canada: stories of immigration. -In: Migrating memories: Central Europe

in Canada. Vol. 2 – Oral Histories, Albu, Rodica (ed.). Brno, 1-9.

Ghiaurov (2009): Ghiaurov, Venelina. Fondly remembered: Kliment Denchev (1939–2009). In: ACTRA Montreal, spring, 16.

Kolev (1999): Kolev, Todor. Варненското софиянче от Шумен: житие и страдание грешного Тодора [Varnenskoto sofianche ot Shumen: zhitie i stradanie greshnogo Todora]. София.

Kotcheff (2017): Kotcheff, Ted. Director's cut: my life in film. Toronto.

Lopičić (2010): Lopičić, Vesna (ed.). Migrating memories: Central Europe in Canada, Vol. 1 – Literary Anthology, Brno.

Marsolais (2011): Cinéma québécois: de l'artisanat à l'industrie. Montréal.

Nadeau (2012): Nadeau, Jean-François (ed.). L'Union des artistes: 75 ans de culture au Québec. Montréal.

Nikolov (2006): Nikolov, Grigor. Звезда не се става, звезда се раждаш (Zvezda ne se stava, zvezda se razhdash)// http://old.segabg.com/article.php?id=299470

Pérusse (1995): Pérusse, Denise. Micheline Lanctôt: la vie d'une héroïne, entretiens. Montréal.

Pike (2012): Pike, David. Canadian cinema since the 1980s: at the heart of the world. Toronto.

Poulain (2007): Poulain, Andrée. Marie-Francine Hébert: retour en arrière avec une pionnière de la littérature jeunesse. – Lurelu, Vol. 30, No. 1, 7-12.

Spencer (2003): Spencer, Michael. Hollywood north: creating the Canadian Motion Picture Industry. Montreal.

Stojanova (2011): Stojanova, Christina. Stranger than paradise: immigration and impaired masculinities. In: Ramsay, Christine (ed.). Making it like a man: Canadian masculinities in practice, 101-129.

Véronneau (1992): Véronneau, Pierre. Montréal, ville de cinéma. Montréal.

Yankova, Andreev (2012): Yankova, Diana, Andrei Andreev. Cross-cultural and transnational identity: a case study of Bulgarian immigrants in Canada. In: British Journal of Canadian Studies, Vol. 25, 1, 37-56.

Filmography

Klimbo, 39 episodes, 1979–1983, Canada, dir. Guy Comeau

L'œil gauche du roi, program № 1-3613-0001

La nécessité est la mère de l'invention, 1-3613-0002

Bogdana, 1-3613-0003

Le lion et la souris, 1-3613-0004

Une histoire de bout du monde, 1-3613-0005

Main plein d'pouces, 1-3613-0006

Spasse le tigre, 1-3613-0007

La flûte en tête, 1-3613-0008

Pitka le pain rond, 1-3613-0009

Le soleil et le vent, 1-3613-0010
Le petit garçon et le vent, 1-3613-0011
La chance du pauvre, 1-3613-0012
Les richesses, 1-3613-0013
Pour tout l'or du monde, 1-3613-0014
Le tigre, le brahmane et le rat, 1-3613-0015
Les paresseux, 1-3613-0016
Le jeune coq, 1-3613-0017
La tuque d'amour, 1-3613-0018
L'eau potable, 1-3613-0019
Le grand-père, 1-3613-0020
La petite musicienne, 1-3613-0021
Un petit cochon pas ordinaire, 1-3613-0022
Le poisson d'or, 1-3613-0023
J'ai peur dans le noir, 1-3613-0024
Le concours de menteurs, 1-3613-0025
La grande pagaie, 1-3613-0026
Le cheval ailé, 1-3613-0027
Un poème pour papa, 1-3613-0028
Quelque chose d'essentiel, 1-3613-0029
Le moulin à sel, 1-3613-0030
Les cigognes, 1-3613-0031
La boîte aux miracles, 1-3613-0032
Les nouveaux amis, 1-3613-0033
La femme paresseuse, 1-3613-0038
Le prix de la vie humaine, 1-3613-0039

Cinema films
Sonatine, 1984, Canada, dir. Micheline Lanctôt
Joshua then and now, 1985, Canada, dir. Ted Kotcheff
La bête de foire, 1992, Canada, dir. Isabelle Hayeur
Requiem pour un beau sans-cœur, 1992, France-Canada, dir. Robert Morin
Hollow Point, 1995, Canada, USA, dir. Sidney Furie
Angelo, Frédo, et Roméo, 1996, Canada, dir. Pierre Plante
The Assignment, 1997, USA, dir. Christian Duguay
Mælström, 2000, Canada, dir. Denis Villeneuve
Des Chiens dans la neige, 2002, Canada-France, dir. Michel Welterlin
Glasses, 2001, Canada, dir. Brian Duchscherer
The Book of Eve, 2002, Canada-UK, dir. Claude Fournier
A Different Loyalty, 2004, Canada-UK-USA-Malta, dir. Marek Kanievska
A year in the death of Jack Richards, 2004, Canada, dir. B. P. Paquette
Razsledvane, 2006, Bulgaria-Germany-Netherlands, dir. Iglika Triffonova

Television Films

Day one, 1989, Canada-USA, dir. Joseph Sargent
Heart: the Marilyn Bell Story, Canada, 2001, dir. Manon Brand
Varian's War, 2001, Canada-UK-USA, dir. Lionel Chetwynd
Stiletto Dance, 2001, Canada-USA, dir. Mario Azzopardi

Television Series

Miléna Nova Tremblay, 6 episodes, 1988, Canada, dir. Claude Désorcy
The first circle, 2 episodes, 1992, France-Canada, dir. Sheldon Larry
Blanche, 11 episodes, 1993, Canada, dir. Charles Binamé
Scoop, 4 seasons, 52 episodes, 1994, Canada, dir. Fabienne Larouche, Réjean Tremblay
Sirens, 2 seasons, 35 episodes, 1995, Canada-USA, many directors
Le Polock, 6 episodes, 1999, Canada, dir. Robert Ménard

КЛИМЕНТ ДЕНЧЕВ – КАНАДСКИЯТ АКТЬОР

Светлина Денова
Библиотека „Бени“, Монреал, Канада

Резюме: Амбицията на този доклад е да запълни една празнина в това, което се знае за професионалното реализиране в Канада на Климент Денчев (1939–2009), изтъкнат и известен български актьор, който имигрира през втората половина на 70-те години на миналия век, за да се установи в град Монреал, провинция Квебек, където живее до края на живота си. С анимираната си телевизионна поредица *Климбо* по Радио Канада (в края на 70-те и началото на 80-те), ролите в театъра, киното и телевизионните сериали, той се утвърждава като канадски актьор и се присъединява към Съюза на артистите в Квебек. И въпреки че, канадският му професионален опит е богат, най-голямото му постижение в Канада е уникалното му артистично изпълнение в *Климбо* като актьор, който разказва детски приказки, като се превъплъщава в различни роли, докато рисува на стъкло – герои, сцени, действия и емоции. Почти всичките му професионални награди в Канада са за изключителното му изпълнение в поредицата (награда „Пийбоди“ – 1981, награда от Международния телевизионен фестивал в Банф – 1982, и т.н.).
Този факт ни кара да погледнем по нов начин някои категории, които като изследователи използваме, за да улесним разбирането на сложни явления като например това за личностите в изкуството. Етикети като „български актьор“ или „канадски актьор“, подходящи за статия в енциклопедия, не могат да предадат комплексния феномен на твореца. Представяйки канадския период на Климент Денчев като творец, аз мога да го нарека канадски актьор. Но този факт не отчита, че поредицата му *Климбо* в Канада е естествено творческо развитие на същото предаване по Българска национална телевизия като български актьор в *Бате Климент пее и рисува*. Една от последиците на имиграцията е трансгресията на националните категории. След като е бил актьор в България, Климент Денчев продължава творческата си кариера и в Канада. По този начин професионалният му път може да бъде описан с определението му като български актьор и като канадски актьор от български произход.

Ключови думи: кино, телевизия, иконичност, имиграция, канадци с български произход, Монреал

СТИВЪН ЗОНДХАЙМ И ПРОБЛЕМЪТ ЗА РИТЪМА, ВРЕМЕТО И ПРОСТРАНСТВОТО ВЪВ ФИЛМОВИЯ МЮЗИКЪЛ „СУИНИ ТОД: БРЪСНАРЯТ ДЕМОН ОТ ФЛИЙТ СТРИЙТ“

Петър Одажиев[1]
Институт за изследване на изкуствата,
Българска академия на науките

Абстракт: Като анализира въпросите за ритъма, художественото пространство и времето във филмовата версия на мюзикъла „Суини Тод“, целта на това изследване е да покаже как творческият почерк на композитора влияе при изграждането на художествения синтез на екранната музикална форма и да очертае предизвикателствата пред режисьора в разрешаването на конфликтността на музикалната драматургия с особеностите на екрана в търсенията на кинематографична условност.

Ключови думи: Стивън Зондхайм, Тим Бъртън, мюзикъл, темпо-ритъм, пространство, филмов мюзикъл, Суини Тод

Малко са онези, които ще отрекат, че Стивън Зондхайм (1930) е автор, който преоткрива американския мюзикъл. Следвайки специфични и крайно строги формални канони, диктувани от дадено историко-естетическо време, в личността и творчеството на композитора се откриват едновременно уникалност и универсализъм. Без съмнение композиторът е най-влиятелната фигура в музикалния театър от втората половина на XX век. Зондхайм започва кариерата си на Бродуей като автор на текстове (*West Side Story* (1957), *Gypsy*, (1959). Впоследствие той пише и музиката за своите произведения (*A Funny Thing Happened on the Way to the Forum,* 1962) и (*Anyone Can Whistle*, 1964), а с *Company* (1970) е признат за автор на творби с ярко изразен индивидуален стил, различен от традиционния за жанра. Следват *Follies* (1971), *A Little Night Music* (1972), *Pacific Overtures* (1976), *Sweeney Todd: The Demon Barber of Fleet Street* (1979), *Merrily We Roll Along* (1981), *Sunday in the Park with George* (1984), *Into the Woods* (1987), *Assassins* (1990), *Passion* (1994), *Bounce* (2003).

Музиката на Зондхайм не винаги е лесна за възприемане и не се поддава на идентификация от гледна точка на характерния за Бродуей стил, за което композиторът често е критикуван. Някои теоретици смятат, че творбите му носят идеята за концептуален мюзикъл, където подходът към създаването на текстовете, използването на наглед несъвместими музикални похвати, абстрактни и сюрреалистични образи и свободното боравене със сценичното време се правят не толкова с повествователна цел, а с намерението да се внуши дадено послание, идея.

[1] *Petar Odazhiev, PhD, is an Asst. Prof., Department of Music, Institute of Art Studies, Bulgarian Academy of Sciences, Sofia, Bulgaria.*
E-mail: petaroda@yahoo.com

Създаденият през 1979 г. мюзикъл *Суини Тод: Бръснарят демон от Флийт Стрийт* (*Sweeney Todd: The Demon Barber of Fleet Street*) несъмнено бележи една от най-високите точки в творчеството на Зондхайм, с което той доказва безпрецедентното си величие като композитор и поет. Мюзикълът принадлежи към онзи вид концептуални творби на композитора, за които можем да кажем, че са актуални и днес – с непрекъснат вече над 30 години ренесанс на сцената и екрана.

През 2007 г., въз основа на мюзикъла, режисьорът Тим Бъртън създава филм – трилър в стила на филмовия мюзикъл – една изключително рядко срещана хибридна форма, в която смесването на пръв поглед на неоснователна пищна жестокост с използването на естетизация, довежда зрителя до шок. Всеки елемент на тази кървава вакханалия – драматургичен, музикален, вокален, пластичен, водещ до придобиването на собствена жанрова специфика, има конструктивна функция и стилистична важност, която се превръща в естетическа формула – ключ към визуално-монтажното решение на филма.

Времето, пространството и ритъмът са пряко свързани с всички компоненти на филмовото действие, сред които музиката принципно има важна роля. Но особеното при филмовия мюзикъл – с цялата многопластовост и сложност на органично взаимосвързаните си елементи – е, че музиката и по-специално композиционната драматургия, има водещо значение при изграждането на филмовото действие – в неговото музикално-екранно единство, в образно-художествената изразителност, в монтажно-логическата непрекъснатост на кинематографичната интерпретация.

В търсенето на нова формула в жанра на музикалното кино, която да донесе по-отчетлива стъпка в оформянето на екранния синтез, Тим Бъртън успешно разчупва естетическите пропуквания в установения вече холивудски маниер за създаване на филмовия мюзикъл и отваря нова страница в развитието на това изкуство. Режисьорът успява да примири киностилистиката с условността на театралното, която изначално е заложена в самия жанр на мюзикъла, и да обедини по свой начин фантазността на музикалната драматургия със спецификата на екрана и то така, че да тържествува именно филмът като краен продукт – различен синтез на кинематографична ексцентрика и театрална емблематичност.

Зондхайм сам определя *Суини Тод* като „музикален трилър“[2], като иновативна музикално-сценична форма и признава, че с творбата отдава почит към композиционния стил на легендарния филмов композитор Бърнард Херман. Филмовата стилистика на музиката се забелязва още в сценичната версия на мюзикъла с използването на фонова музика, която допринася за подсилване на съспенса в спектакъла, който Зондхайм неофициално нарича “a movie for the stage”[3].

---

[2] Horowitz, Mark Eden, *Sondheim on Music: Minor Details and Major Decisions*, 2nd edn. (Lanham, MD: Scarecrow Press, Inc., 2010), 72.

[3] Stephen Sondheim, *Finishing the Hat* (New York: Knopf, 2010), 332.

Новаторството на Зондхайм е и при избора на сюжет. Както казва продуцентът сър Макинтош, мюзикълът трябва да бъде фрапиращ, той трябва да действа като „удар в слънчевия сплит". Ролята на тъкмо такъв „удар" в *Суини Тод* е изборът на героя и неговата история. Поетизирането на героя убиец е дързък ход, несъвместим с канона на жанра на мюзикъла от миналото му. Легендата за бръснаря демон от Флийт Стрийт – Суини Тод (в ролята Джони Деп), който прерязва гърлата на клиентите си и изпраща труповете им по улей в сутерена на бръснарницата си, за да станат на пай, има няколко сценични адаптации, но претърпява съществена интерпретация във версията на Кристофър Бонд от 1973, довела до мюзикъла на Зондхайм през 1979. В историята на Бонд невинният бръснар Бенджамин Баркър се завръща в Лондон под псевдонима Суини Тод, след като неправомерно е бил заточен за петнайсет години в Австралия. Един ден той разбира, че съдията Търпин, който умишлено е изпратил Тод в затвора, е изнасилил съпругата му Люси, след което тя се самоубива, а Търпин осиновил петнадесетгодишната им дъщеря. Тод решава да си отмъсти и създава бръснарски салон, за да примами и убие съдията. Онова, по което се различава историята на Суини Тод от съществуващите до 1973 г. версии, които представят бръснаря като злодей, е че за първи път главният герой има мотивация за решението си да убива. Зондхайм е заинтригуван от версията на Бонд: „Мелодрама, но също и легенда, елегантно написана…"[4].

По структурата си *Суини Тод* е произведение, принадлежащо към групата на филмовите мюзикъли, които „поддържат в различни сегменти наратива като проблемност и номерата като ескейпичност, но се опитват някак, много умело, да интегрират номерата в цялостната структура"[5]. Музикалните номера навлизат в драматургията, като я коментират. Те се пресичат на синтагматично ниво, кореспондират си по смисъл и емоционална атмосфера, но между тях има отчетлива граница.

Музиката на Зондхайм предопределя използването на откровено театрален ход от страна на Тим Бъртън, но непрекъснато го слага в контрастни отношения с кадри от „реалността". Пред режисьора стои предизвикателството да намери пресечната точка в конфликтността на музикалната драматургия със спецификата на екрана. Той извървява пътя на формиране на собствена специфика със стабилни, разпознаваеми характеристики и съответна постановъчно-режисьорска система и собствена киноидентичност. Благодарение на кинематографичните качества на музикалния текст на сценичния мюзикъл филмовата версия е концептуален пример за успешна възможност за трансформация на едното изкуство в другото при възникващите естетически задачи, съобразно спецификата на сценичното изкуство и киното в контекста на времево-пространствените им съотношения на тяхната

---

[4] Craig Zadan, 'The 'Sweeney' Story,' in Stephen Sondheim and Hugh Wheeler, *Sweeney Todd: The Demon Barber of Fleet Street* (London: Nick Hern Books, 1991), ix, x.

[5] Dyer Richard; Entertainment and Utopia; Hollywood Musicals The Film Reader, Edited by Steven Cohan, 14 Routledge. Taylor and Francis Group; London and New York, 2002, 26.

естетическа общност и разлика.

Въпросите за *ритъма, времето и пространството* в мюзикъла не може да се разглеждат, без да се отчита наличието на фактора *музикална драматургия*, която се явява обща основа на сценичния мюзикъл и неговия киновариант. Тя определя формата, композицията и основата, върху която се изграждат изразните средства както на музикално-драматичното произведение, така и на филмовия аналог. Терминът *музикална драматургия* не е достатъчно изяснен. Най-честото противоречие, възникващо при употребата му, е свързано с това, къде е акцентът – върху думата *драматургия* или върху думата *музикална*. Именно оттук следват противоречията и в работата на режисьора, заел се с музикален театър и филмов мюзикъл. Традиционно той следва наратива и често игнорира музиката. В тази връзка американският музиковед Брайън Валенсия подчертава, че „Лимитирането на музикалната функционалност игнорира фундаменталната полимодалност на музикалната тъкан, стеснява театралното въображение и свършва с правенето на репликови продукции, в които декларираният реализъм съжителства с естествените музикални нереалистични конвенции“[6].

Да разгледаме няколко примера как музиката като обобщаващо средство свързва всички елементи на драмата в мюзикъла. Водещата роля на музиката определя особеностите на композицията, която се различава от построяването на литературната драма. Основната сложност при изучаването на музикално-драматичното действие на филмовия мюзикъл е в това, че единното действие във филма възниква при пресичането на двата компонента: на сценарно-драматургичното и музикалното. Основното, което поддържа конструкцията на естетическия модел, е водещата роля на музикалната драматургия.

Историята се развива през 1846 г. Антъни Хоуп, весел млад моряк, се завръща в Лондон, заедно с навъсения Суини Тод, който в песента *No place like London* не споделя оптимизма на младежа – “*You are young… Life has been kind to you… You will learn*”. Музиката предава противоположностите в настроенията на двамата герои чрез умела оркестрация при противопоставяне на един и същ музикален мотив, първо изсвирен от обой (напомня Пучини, „Мадам Бътерфлай“, момента, в който Чо Чо Сан очаква пристигането на Пинкертон), а после повторен от тромпети със сордина, внасящи тревожна нотка, в момента, в който Тод влиза в кадъра. Режисьорът неслучайно е избрал появяването на Тод да стане от дясната страна на кадъра в синхрон с мотива в тромпетите, с цел да внесе тревожно очакване у зрителя.

В речитативен стил, акомпаниран от повтарящ се мотив в дървените духови, Тод хвърля тежко обвинение и заклеймява Лондон като злокобно място. Този стил на пеене ще се появи няколко пъти в мюзикъла, за да изрази драматизма на ситуацията и преживяванията на героя. Необичайното и

[6] Brian D.Valencia, A Method of Musical Theatre Dramaturgy; The Routledge Companion of Dramaturgy, Edited by Magda Romanska, Routledge, 2014, 343.

новаторското в случая е, че въпреки наситената емоционалност у персонажа композиторът е предпочел да използва ниския регистър на гласа, с което засилва напрежението и придава своеобразен съспенс чрез вокала и тембъра, което дава интензивен темпо-ритъм на изпълнението въпреки статичния близък план на кадъра. Темпото и ритъмът като компоненти на музикалното и екранното движение могат да се разглеждат аналитично и поотделно, но в „живото" изпълнение те са органично свързани. Темпо-ритъмът в случая като понятие представлява величина в съотношението на интензитета на емоционалното, бързината и пулсацията на музикалната фраза.

Междувременно Тод изнася лекции на Антъни за жестокостта на света, за която морякът сякаш не е наясно, като описва трагичната история на млад, невинен бръснар, красивата му съпруга и похотливия съдия, който несправедливо го наказва и го изпраща в затвора.

Двамата мъже се разделят и Тод среща госпожа Нели Ловет в нейния магазин за пайове на Флийт Стрийт. Ловет се оплаква от западащия си бизнес в тези трудни икономически времена. Персонажът на Ловет е изграден като пълна противоположност на Тод: сблъсък между два свята – интровертния Тод срещу екстровертната натура на Ловет. Музикално това е пресъздадено чрез противопоставянето на лирични, макар и мрачни музикални характеристики (Тод) на комедийно-саркастични вокализи (Ловет). В песента *Worst pies in London* Ловет разговаря с Тод, като през цялото време приготвя пай. Почти всяко действие, което Ловет изпълнява, е в пълен синхрон с променящия се ритъм на музиката, с което композиторът подчертава непредсказуемостта в характера на героя. Нюансите на звучене, тембрите, ритъмът, кулминациите, акцентите, паузите в тази песен, изградена в неправилна форма, включваща както рефрен, така и речитатив, свидетелстват за непредвидимостта в действията на героя, които следват.

Когато Тод пита за празния апартамент на горния етаж, госпожа Ловет продължава да му разказва (*Poor Thing*) как предишният наемател, бръснар на име Бенджамин Баркър, е бил погрешно заточен от неморалния съдия Търпин, поради желанието на похотливия съдия да има съпругата на Баркър, Люси. Госпожа Ловет също така разкрива как, след като Баркър е бил заточен в Австралия, Търпин и верният му сътрудник Бийдъл Бамфорд примамват Люси в дома на съдията, където той я изнасилва. Хелена Бонъм Картър в ролята на госпожа Ловет перфектно въплъщава музикалната драматургия в темпо-ритмичния компонент, следвайки подхода, за който В. Е. Мейерхолд твърди, че тайната на перфектното изпълнение не е в изящния мизансцен или в прецизно изпятия тон, а в улавянето на верния темпо-ритъм на актьорското присъствие, който създава „сценичния симфонизъм", с който са се отличавали режисьорските партитури на самия Мейерхолд.

Тод, реагирайки експлозивно и емоционално, потвърждава подозренията на г-жа Ловет, че той всъщност е Бенджамин Баркър от Австралия. Тя казва на Тод, че съпругата му се е отровила, а съдията е осиновил дъщеря му Джоана. Тод, нетърпелив да отмъсти на съдията и Бийдъл, получава от

госпожа Ловет стария си комплект сребърни бръснарски ножове, които тя е държала скрити в продължение на петнадесет години. Тод пее, като нежно люлее бръсначите, докато осъзнава, че това ще бъдат неговите инструменти, за да отмъсти на онези, които са го малтретирали. Музикалният темпоритъм организира изцяло екранния процес на изграждане, следващи емоционалния подтекст на действието, обхваща, синтезира, обобщава и води по пътя на непрекъснатото действие цялата „драматургия на интонациите", както Б. В. Асафиев отбелязва като „развитие на музиката от метаморфозите на ритмите, следваща емоционалния подтекст на действието"[7].

Действието следва Антъни, който обикаля улиците на Лондон и забелязва красиво русо момиче, което седи на перваза на прозореца си и пее. Това е Джоана. Антъни, без да знае, че тя е дъщерята на Тод, се влюбва в нея. Съдията и Бийдъл влизат и предупреждават Антъни да не влиза повече в имота. Той се кълне да спаси девойката от гнусните обстоятелства.

Сцената се премества на близкия пазар, където известният „италиански" бръснар Адолфо Пирели (в ролята Саша Барън Коен) и неговият простодушен асистент Тобиас представят пред тълпата чудодеен възстановител на косопад. Тод и госпожа Ловет, ставайки свидетели на това, изобличават Пирели като измамник, а Тод доказва това, като предизвиква италианеца на състезание по бръснене. Пирели се опитва да привлече тълпата на своя страна, но той няма способностите на Тод, който печели лесно. Сцената приключва как Тод кани Бийдъл за безплатно бръснене.

След няколко дни. Тод е нетърпелив в очакване на пристигането на Бийдъл, но госпожа Ловет го успокоява, че така отмъщението ще му достави по-голямо удоволствие (*Wait*). С тази песен хитрата и манипулативна госпожа Ловет се опитва да въздейства на Тод почти като с психическа хипноза. Зондхайм е постигнал това въздействие чрез задаване на малки изменения (забавяне, забързване) на темпото (*агогика*) и *rubato* на песента и с „прозрачна" оркестрация на лиричната мелодия. Тази характерност в музиката е сполучливо пресъздадена в екранния прочит на режисьора чрез отраженията в огледалото на лицата на двамата герои – Ловет и Тод, които сякаш се преплитат в активната динамика на неизказаното. Подобно освобождаване от първоначалната инерция на темпото създава екранен ритъм, своеобразна екранна пулсация, която държи в напрежение зрителя.

Тук е мястото да се отбележи, че в театъра онтологично няма възможност да се приближи към подобна динамика на действието въпреки музикалното „основание". „Хроносът" и „топосът" не просто функционират различно в театъра и киното, те имат обратна логика на връзките. Линейното, реално течащото време, закодирано в музиката, преобразувано в нелинейно кино време, изисква оставане в едно и също пространство. Във филмовия мюзикъл линейното време на цялата музикална партитура с нейните производни – пеещ човек, музикални номера – се претопява в игра с времето чрез

[7] Асафиев, Б.В. Избрани трудове в 5 тома, т.3, М., 1954, 176.

монтажа и това е бляскаво постигнато от режисьора.

Безспорен връх в музикално отношение в изграждането на героя Суини Тод е песента *Epiphany*. Докато Ловет отвлича вниманието на Тобиас с храна и напитки, съдията влиза в бръснарницата на Тод на горния етаж. Точно когато Тод е на път да сложи бръснача и пререже гърлото на Съдията, ненадейно влиза Антъни и екзалтирано споделя новината за предстоящото бягство с Джоана. Вбесен, съдията се зарича, че никога няма да се върне. В яростен пристъп на лудост и желание за отмъщение Тод прогонва Антъни, като се заканва да излее гнева си върху цялото човечество. Песента е сложно съотношение между многопластови наслагвания от различен характер – вокални, инструментални, разкриващи многообразното движение на променливото душевно състояние на Тод (от любящ баща и съпруг до обезумял убиец), темпо-ритмична гъвкавост и музикално-временна логика при непрекъснатост на действието. Дори паузата (корона пауза) носи конкретно сюжетно-действено и психологическо съдържание, наситено с емоционално чувствено преживяване на изпълнителя, в момента, когато Тод се заканва да отмъсти на всеки, докато стигне до съдията. Така, от едно действие към друго или едно вътрешно състояние към друго, от един темпо-ритъм към друг, коренно противоположен, композиторът изгражда ужасяващо звучащата вокална линия на героя. Екранният еквивалент на злокобните заклинания е пресъздаден чрез фантазийните скокове на персонажа в пространството, изпълнено с безмълвните фигури на бъдещите жертви на побеснелия бръснар. Освен постоянно нарастващата външна динамика, постигната чрез вътрешнокадров монтаж, Бъртън поддържа и непрекъснатост на вътрешната динамика, предизвикваща у зрителя постоянно очакване на последващото развитие на историята.

Госпожа Ловет обаче се притеснява как да изхвърли тялото, което все още е в сандъка горе. Тя предлага да изпече останките от трупа и всички бъдещи трупове на жертвите на Тод в нейните месни пайове – идея, която Тод приема с ентусиазъм. На фона на вихрен, богато оркестриран валс двамата герои демонично се наслаждават на потенциалните вкусове, които ще произлязат от месото. В този момент на филмовото действие Бъртън е нарушил кинематографично-музикалния синтез и основната причина е, че подхожда традиционно реалистично към пресъздаването на сцената, без да поставя музикалното начало като водещо в спецификата на филмовия мюзикъл. Това своеобразие на жанра променя организацията на кино разказа и е характерното, което отличава екранния мюзикъл от традиционния игрален филм. Средствата на музиката отразяват вътрешния свят на емоциите в абстрактни форми и сложната и специфична опосредственост на изразната им логика не се припокрива по еднозначно директен начин с традиционните конвенции на екрана. Основна задача на режисьора, заел се да поставя мюзикъл на екран, е да съобрази тази специфика и да я претвори в съответстващо на музикалната драматургия екранно решение, част от което е и мизансценът в кадъра, за да настъпи унисон с условността на музиката и да

оправдае пеещия човек на екрана.

Бизнесът с месните пайове процъфтява. Тод се сдобива със специално проектиран механичен бръснарски стол, който му позволява да убие някого в бръснарницата и да изпрати тялото по улей директно в сутерена на мазето, където Ловет разчленява телата, за да приготви пълнеж за пай. Докато методично прерязва гърлата на невинни клиенти, Тод се оплаква, че никога няма да се събере с Джоана, а Антъни обикаля улиците, пеейки за своята безкрайна любов към нея. След тежкия работен ден госпожа Ловет си представя идеалното бъдеще, което включва брак с Тод и вила край морето. Сложният комплекс от изразни средства за предаване на екранния темпо-ритъм, съдържащ логически построена последователност от събития и действия, предопределя режисьорската композиция на кадрите в строга взаимовръзка с музикалния текст, който служи като отправна точка за фантазията на режисьора. Именно тук Бъртън търси визуалните секвенции, конфликтната структура, особеностите на повествованието, които трябва да бъдат решени в правилно естетическо съответствие. В голяма степен режисьорът успява да изгради стройна система от изразни средства, кореспондиращи си с особеностите на музикалната партитура и образуващи нов смислово-метафоричен план. По такъв начин той съхранява музиката във филмовия мюзикъл като универсален посредник между трите вида изкуства – самата музика, театър и кино.

Междувременно Антъни открива, че съдията е изпратил Джоана в лудницата. С помощта на Тод младият моряк планира да спаси любимата си, представяйки се за майстор на перуки, който търси да купи коса от затворниците. Нетърпелив да си отмъсти, Тод изпраща писмо, с което уведомява съдията за плана на Антъни. Целта е да привлече съдията в бръснарницата и да го убие. Притеснен, че Тод заблуждава госпожа Ловет, Тобиас ѝ гарантира, че ще я предпазва от всички беди. С песента *Not While I'm Around* малкият защитник се врича във вечна вярност и преданост на госпожа Ловет. В разнообразен темпо-ритъм, изпълнен с рубати, вокалната линия модулира с различен подтекст и нови психологически обертонове на преживяванията на Тобиас – от съмнение, колебание и страх до преданост и пълна готовност за саможертва. Когато Тобиас забелязва, че чантата на госпожа Ловет е чантата, принадлежала на Пирели, музиката навява тъжно тревожна обреченост, а песента преминава в дует, изпълнен с разкъсана речитативност и емоционални акценти. Характерът на мизансцена е в унисон с плавния и еднообразен темпо-ритъм, а напрежението се поддържа от дисонантните вариации на основната тема. Въпреки външно спокойните действия на героите като контрапункт с музиката се явява напрегнатото психологическо състояние на Ловет, която сякаш предчувства фаталния край на историята. Отчаяна, госпожа Ловет решава да заключи Тобиас в подземието.

Междувременно Антъни успява да освободи Джоана от лудницата и двамата бягат, като се отправят към бръснарницата на Тод. Връщайки се в пекарната, госпожа Ловет и Тод се сблъскват с Бийдъл, който неочаквано

идва, за да установи на какво се дължи ужасната миризма от комина на пекарната. Тод предлага на Бийдъл безплатно бръснене и го привлича горе в бръснарницата, където го убива и пуска тялото му по улея в пекарната, където Тобиас по-късно се натъква на него. Тод и госпожа Ловет търсят Тобиас в канализацията под пекарната, но се отказват, когато съдията пристига. В това време Антъни убеждава Джоана да остане в бръснарницата и да го изчака, докато намери начин да избягат.

Жената просяк влиза в бръснарницата и попада на Тод, който, очаквайки пристигането на съдията, я убива само секунди преди съдията да влезе. Тод най-после прерязва гърлото на Съдията, след като му разкрива истинската си самоличност. Точно когато изпраща трупа на съдията по улея, Тод хваща Джоана, станала свидетел на убийството, но се смилява над нея. Привлечен от писъците на госпожа Ловет Тод нахлува в пекарната и докато влачи тялото на жената просяк към пещта, ужасен осъзнава, че всъщност това е неговата съпруга Люси. Тод разбира, че госпожа Ловет го е измамила и че е била наясно със съществуването на Люси. Госпожа Ловет се признава за виновна, настоявайки, че излъгала, защото е щадила чувствата му и защото го обича. Тод валсира с госпожа Ловет до пещта и се прави на спокоен и прощаващ, преди да я хвърли в огъня. После се връща към безжизненото тяло на жена си и я притиска към гърдите си. В това време Тобиас се приближава и прерязва гърлото на Тод.

Веригата от тези епизоди е поставена закономерно в общия темпо-ритъм на филма. Режисьорът подхожда към тях съобразно спецификата на действието и пространството и пресъздава емоционално наситена атмосфера, пронизана от мъка, надежда, предчувствие за беда, възторг, трагична скръб, уплаха. Бъртън успява да изгради перфектна картина – екранна музикална пластика – висша форма на синтез на темпо, ритъм и пространство и музика, внушаваща силно психологично съдържание.

Трябва да се отбележи, че при екранно-музикалното действие темпо-ритъмът има първостепенно значение – пространствено, технологично, образно-емоционално – и е своеобразен подход към претворяването на музикалната драматургия на екрана. Музиката на „Суини Тод“ е истинско тържество на пищна оркестрация, сложно вокално интониране, пластична експресия на своеобразието на темпо-ритъма в контрастни ситуации при изобразяването на образно-емоционалното съдържание. Артистизмът при претворяването на музиката на екрана се проявява в намерената връзка и взаимозависимост между темпо-ритъма на монтажа, музиката, пластическата изразителност, пространствено-кадровото решение. Проблемът с „естетическата кохерентност“ на „реалистичния план“ е решен от Тим Бъртън с редица осезаеми препратки към света на театъра, като много от песните са „поставени“ като „брехтовски коментар“ на ставащото.

Принадлежността на музикалния театър към драматичния театър като вид изкуство, а на музикалното кино – към киното (също като отделен вид изкуство), налага обръщане към проблема за съотнасянето на двете изку-

ства – театъра и киното, и разглеждане функционирането на техните пространствено-времеви параметри. Приемайки изводите на Андре Базен и Зигфрид Кракауер за онтологичната природа на киното като фундаментални в теорията, може да се предположи, че *фотографичността* (Базен) и *физическата реалност* (Кракауер), формулират онтологичния статус на кино пространството.

Пространството в драматичния театър е условен феномен. Патрис Пави обозначава *театралното* като експресивно визуално пространство и формулира театралността като специфична форма на изкуствено представяне, осмислена като резултат от афектен маниер на актьорска игра. Времевата категория в театъра е свързана с присъствието на живия актьор на сцената и процеса на възприятието му от зрителя „тук и сега“[8]. Независимо от начините за разделяне на действието от различни „спомени“, „сънища“, ретроспекции, в един цялостен епизод, в който съществува актьорът, винаги реалното време на сцената и времето на зрителя съвпадат. Времето в киното е накъсано, опосредствано от монтажа, възприема се посредством условната знакова система на визуализацията.

И докато филмовият мюзикъл отдавна експериментира с подобни процеси и тук има безспорни успехи, не така стои проблемът с превръщанията на пространството. Онтологичната несъвместимост на двете пространства – на киното и театъра – е крах на цялата идея за трансформацията. За това инкорпорирането на театралните белези е особено важно, за да се хармонизира пеенето със средата. Вокалът и музикалните номера, разположени сред натура, често предизвикват недоумение и отблъскват зрителя, защото се губи единството на естетическото цяло. Дисонансите, произтичащи от липсата на формула за естетически подходящо асимилиране на театралното от кинематографичното, са предвидени още от Базен и Каракауер. „Концепцията за мястото на действие в театъра – посочва Базен – не само че е чужда, но е напълно противоположна на понятието *екран*“[9].

В заключение трябва да се отбележи, че Тим Бъртън върви по пътя на радикалното новаторство, което поставя холивудския филмов мюзикъл в нов кръг на еволюционната спирала. Режисьорът демонстрира подчертан пиетет към музиката, като на практика се стреми към разширяване на наратива на филма, търсейки опора в музикалната структура. Фактът, че той създава „реалистичен“ филм, съобразен със законите на музикалната драматургия, се изразява и в начина, по който подхожда към кинематографичното пространство – буквално и съвсем не от позицията на режисьор, снимащ мюзикъл. За него е важно да покаже достоверността на сградите с тяхната „хорър“ естетика, което въпреки натурността не го отдалечава от условността, изначално присъща на жанра.

---

[8] Пави, П. Словарь театра / Пер. с фр.; под ред. К. Разлогова – М., Прогресс, 1991, 365-366.

[9] Bazin. A. (2004). What Is Cinema?: Volume II. University of California Press// https://doi.org/10.1525/j.ctt5hjhjd

Декорите са стилизирани в мрачно-мистични тонове, излъчващи атмосферата на лондонското „дъно“ – екранно пространство, органично свързано с музиката. Бъртън търси неконвенционални решения и специфичен начин да заснеме изпълненията на героите, които едновременно „действат“ по време на пеенето и така „динамизират“ пространството. Давайки „предимство“ на музиката, режисьорът не игнорира спецификата на киното, а търси синтеза в условността на екранното пространство и без да нарушава театралната условност, успешно я трансформира в кинематографична. Опитвайки се да намери нова филмова изразност, адекватна на произведението на Зондхайм, режисьорът избира няколко художествени подхода, които да приближат киноразказа до извисената екстатичност на музикалната партитура.

Филмовият мюзикъл „Суини Тод“ в голяма степен дължи успеха си на усилието на режисьора Тим Бъртън да намери точното вътрешно естетическо съответствие между компонентите на музикалната драматургия на Зондхайм, темпо-ритъма на актьорската игра, начина на заснемане, монтажа и пространството във филма. Отправната точка на режисьора е центрирана около идеята, че се създава „фантазия“, съобразно образността и интонационните комплекси, заложени в музиката, която е движещ елемент на сюжетното развитие, обединяващ както музикалното, така и общото съдържание на филма. Хармоничността и стилистичното единство са свързани и изведени посредством кинематографична условност, като се избягва излишното психологизиране на актьорската игра и се поставя акцент върху режисьорската образност – метафори, символи и пр. Киноразказът носи в себе си белезите на театралността, присъща на мюзикъла като естетическо качество, априори конституиращо феномена на този жанр, като е спазено изискването за трансформирането на сценичната условност в кинематографична чрез изграждане на пространство, съдържащо степен на „изкуственост“.

Библиография

Кракауэр (1974): Кракауэр, З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности. Москва, Искусство.

Мейерхольд (1968): Мейерхольд, В.Э. Статьи. Письма. Беседы. В 2 ч. Ч. 1. М., Искусство.

Babak (2004): Babak, A. Ebrahimian. The Cinematic Theater. Scarecrow Press Inc., USA.

Banfield (1993): Banfield, Stephen, Sondheim's Broadway Musicals (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1993).

Block (2009): Block, Geoffrey, Enchanted Evenings, 2nd edn. (Oxford: Oxford Universty Press, 2009).

Bond (1973): Bond, C. G., Sweeney Todd: The Demon Barber of Fleet Street (London: Samuel French, 1973).

Dyer (2002): Dyer, Richard. Entertaiment and Utopia; Hollywood Musicals The Film Reader,

Edited by Steven Cohan, Routledge. Tailor and Francis Group; London and New York, 2002, 26.

Gallez, Douglas W. 'Theories of Film Music', Cinema Journal, 9 (1970), 40-47.

Goodhart (2000): Goodhart, Sandor, ed., Reading Stephen Sondheim: A Collection of Critical Essays (New York: Routledge, 2000).

Gordon (2000): Gordon, Joanne, ed., Stephen Sondheim: A Casebook (New York: Garland Publishing, Inc., 1997; repr. 2000).

Horowitz (2010): Horowitz, Mark Eden, Sondheim on Music: Minor Details and Major Decisions, 2nd edn. (Lanham, MD: Scarecrow Press, Inc., 2010).

Mack (2007): Mack, Robert L., Sweeney Todd: The Demon Barber of Fleet Street (Oxford: Oxford University Press, 2007).

O'Pray (1993): O'Pray, M. The frame and montage in Eisenstein's 'later' aesthetics; Eisenstein Rediscovered. Routledge. New York, 1993.

Sondheim (1991): Sondheim, Stephen and Wheeler, Hugh, Sweeney Todd: The Demon Barber of Fleet Street (London: Nick Hern Books, 1991).

Sondheim (2010): Sondheim, Stephen, Finishing the Hat (New York: Knopf, 2010).

Sondheim (2010): Sondheim, Stephen, Sweeney Todd: The Demon Barber of Fleet Street (WI: Hal Leonard, 2010).

Thompson (2002): Thompson, P. Sergei Eisenenstein's Montage Theories FOR EDITORS Chikago Media Works Revised 5/15/02.

STEPHEN SONDHEIM AND THE PROBLEM OF RHYTHM, TIME AND SPACE IN THE MUSICAL FILM *SWEENEY TODD: THE DEMON BARBER OF FLEET STREET*

Petar Odazhiev
Institute of Art Studies,
Bulgarian Academy of Sciences

Summary: Analysing the issues of rhythm, art space and time in the film version of the musical *Sweeney Todd*, this paper seeks to show how the composer's hand influences the process of building the synthesis of arts in the musical film form and to outline the challenges facing the director in resolving the conflict between the musical drama and the specifics of the screen in the quest for cinematic conventionality.

Keywords: Stephen Sondheim, Tim Burton, musical, tempo-rhythm, space, musical film, *Sweeney Todd*

КУЛТИВИРАНЕ НА ПРИЗНАТЕЛНОСТТА – ЙОНАС МЕКАС И МНОЖЕСТВОТО МУ РОЛИ В АМЕРИКАНСКОТО ЕКСПЕРИМЕНТАЛНО КИНО

Анджела Гоцис[1]
Институт за изследване на изкуствата,
Българска академия на науките

Абстракт: Текстът разглежда многообразието от роли, които Йонас Мекас заема в областта на експерименталното кино. Творческата идентичност на Мекас е неуловима – поет, кинематографист, куратор, кинокритик. След смъртта му през 2019 г. оставя значимо наследство от произведения. Отдадеността му на кинематографичния изказ го прави най-изявената фигура в американското експериментално кино, обхващащо периода от края на 50-те до края на 70-те години на XX в. Мекас е съосновател, редактор и автор на списанието за кино "Film Culture", съосновател на организация за разпространение на експериментални филми – "The Film-Makers' Cooperative" и на първия музей за съхранение и представяне на експериментални филми и видео – "Anthology Film Archives", състоящ се от библиотека, архив и киносалони.

Ключови думи: експериментално кино, филм дневник, кинокритика, киноразпространение

След множество житейски обрати вследствие на Втората световна война, Йонас Мекас и брат му Адолфас търсят убежище и възможности в САЩ, прекарвайки последните четири години от живота си в лагери за разселени из Западна Европа. Младите литовци пристигат в Ню Йорк на 29 октомври 1949 г. (James 1992: 4). Установявайки се в Бруклин, двамата братя започват да работят във фабрика, но бързо съумяват да се потопят в кипящата филмова култура на града. Първоначалната им цел е да пробият в Холивуд и усилията им се консолидират около написване и изпращане на сценарии. Всичките им опити за професионална реализация в киноиндустрията се оказват безуспешни (James 1992: 5). Йонас започва да снима със собствена Болекс камера, което поставя началото на неговите филми дневници, оказали естетическо влияние върху съвременни видео жанрове като т.нар. влогове. С течение на времето, интересът към филмовото произведение увеличава своя интензитет, за което спомагат не само личните влечения към екранната форма, но и динамичната кинокултура в града. След края на войната Мая Дерен организира прожекции на филмите си, които вдъхновяват друг емигрант от Европа – Амос Вогел. Вогел и съпругата му Марша учредяват кинообщността *Cinema 16* (1949–1963), където се прожектират филми, различни по своя генезис от тези на Холивуд, а също и дебютни филми на прохождащи кинематографисти – Йонас Мекас прожектира своя първи филм "Guns of the Trees" през 1961 г.

[1] *Angela Gotsis is a third-year PhD student, Institute of Art Studies, Bulgarian Academy of Sciences. Research fields: avant-garde and experimental cinema.*
E-mail: angi_wb@yahoo.com

Йонас Мекас – кинематографист

Мекас снима за/въпреки/през себе си. Той изпълнява функции – сценарист, режисьор, оператор, монтажист и играе роли: „Гледайки филмите си, филмите дневници, забелязвам, че когато снимам или позволявам на другите да ме снимат, аз започвам да играя. Встъпвам в един или друг персонаж. Аз съм и това и онова, и отново някой друг." (Rice 1999: 127). Мекас съзнателно се разтваря в множеството лица на роящите се във филмите дневници персонажи. Тези персонажи могат да бъдат част от цялото, но и самостоятелни явления. Йонас, който върви по улиците на дъждовен Ню Йорк, снимайки с видеокамера разходка и навярно импровизиран монолог зад камера в "A walk" (1988), не е същият Йонас от "Lost, Lost, Lost" (1976).

"Lost, Lost, Lost" приютява в кадри дните на Мекас в литовската общност в Бруклин. Естетически филмът напомня *travelogue*[2] филмите от зората на киното, с тази разлика, че Болекс камерата предоставя възможност на кинематографиста за снимки от ръка. С помощта на статив, Йонас и Адолфас включват себе си като персонажи. Авторът се обръща към себе си и брат си с определението протагонисти[3]. По-голяма част от филма е заснет на черно-бяла лента, но не липсват и цветни кадри. Гласът зад кадър представя наратив, чието съответствие или несъответствие с образите е в контекстуална зависимост от възприятието на зрителя.

В "A walk" Мекас разказва анекдоти, спомени и преживявания, докато в продължение на 58 минути се движи из нюйоркските улици. Снимайки от ръка с видеокамера, изображението е нестабилно, кино на спонтанността[4]. Гласът зад кадър разкрива връзката на Мекас с града. Местата и спомените, свързани с тях, формират отношението на разказвача към личната му история. Връзката между звука (глас зад кадър) и изображенията е нетрадиционна. Гласът зад кадър не увеличава интензитета на изображенията за разлика от класическите кинотворби, в които звукът и образът се сливат синкретично, асоциативно или си противоречат, създавайки значение посредством монтажа. Във филма дневник гласът зад кадър не изпълнява поддържаща роля, той е самостоятелен звуков образ, който понякога споделя, а често пъти не, темата с визуалния образ. Естетически филмът оказва вли-

---

[2] Понятието се отнася до вид документални филми, доминиращи в периода 1895–1905 г. Те имат за цел да представят различни култури. Макар че са предвестници на документалното и етнографско кино, се срещат и в авангардни, игрални и домашни филми. В продължение на десетилетия хората са опознавали света посредством такива филми (Ruoff 2006: 1).

[3] Lost, Lost, Lost, реж. Йонас Мекас, 1976 – 1:06:36 sec.

[4] Експерименталното кино се отличава с нови практики, които Мекас определя като „кино на спонтанността", заети от творчеството на независими автори като Джон Касавитис и Робърт Франк, които снимат на локации без специално осветление, разчитат на импровизация и не се страхуват от отдалечаване, или незачитане на сценарийния текст. – Mekas (2019): Jonas, Mekas. 'Jonas Mekas: Towards a spontaneous cinema'. – Sight & Sound magazine, JANUARY 30, 2019. Available at: https://www.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/features/towards-spontaneous-cinema-jonas-mekas-1959-new-american-cinema-survey [Accessed 28 January 2021].

яние върху съвременния видео формат, влог, разпространяван през видео платформи за споделяне като youtube.com и vimeo.com. За разлика от спонтанността, с която Мекас подхожда към "A walk", настоящите създатели на влогове използват всички технологично достъпни средства, за да заснемат видео, в което липсват „недоразумения" като безфокусни кадри, нестабилна камера или причудлив ракурс. Съвременните създатели на видео в интернет платформите за аудио-визуална изява се отдалечават от естетиката на спонтанността, заснемайки кадри, гонещи все по-професионален кинематографичен изказ напр. панорамни кадри с фарт, постигнати с релсова техника за любители или кадри, заснети с дрон, монтажни секвенции на забавен или забързан каданс. Настоящите видео форми са в динамично състояние на естетическа мимикрия и вероятно съвсем скоро понятията *кино* и *видео* ще се окажат едновременно безсъдържателни и синонимни. „Днес почти всяко изображение се манипулира. Обикновено трансформациите се изразяват в разнообразни ходове: от подсилване на цветовете или детайлите до значителни промени като добавяне или отстраняване на хора от снимката, слагане на глава на един човек на тялото на друг, преподреждане на материалните елементи от обстановката." (Neykova 2009: 226).

Опитите на Мекас и съмишленици за обогатяване на кинематографичния речник остават в полето на експерименталното кино, и въпреки достъпната техника, авторството е рядкост. Противоречивостта, която често се среща както във филмите му, така и в текстовете, се дължи на личната творческа стихийност, посредством която границите между мит и реалност се размиват. Кинематографистът, поставен пред собствената камера, е в състояние на динамична анаморфоза. Авторът е персонаж, метафора на реалността, архетип. В киното архетипните персонажи се разполагат удобно сред кадри, утвърждаващи достоверността им подобно на „…монументални митове, които възхваляват космически истини" (Deren 2005: 120). Основен модус в двете интернет поредици на Мекас – "The First 40" (2006) и "365 Day Project" (2007) е трансфигурацията на спомени, където миналото подлежи на промяна. Така погледнато, филмът дневник създава събитие, наместо да регистрира и представя рефлексия. „Реалността на кинофеномена е въображаема" (Dimitrova 2009: 5).

Авторът монтира кадри от отдавна заснети ленти, а мястото за прожекция и разпространение на новите 40 и респективно 365 филма е на личната му уеб страница[5]. Според собственото му въведение към проекта – "The First 40" са „завършени сами по себе си творби, отделни от основното тяло от филмови творби", предназначени за новата интернет публика[6]. Филм дневниците са плод на паметта, нейната спекулативна достоверност и безкрайна субективност. Впечатленията мигновено се превръщат в спомени, а хронологичната дистанция между заснемането и монтажа формират филмите

[5] Mekas, Jonas. Personal website. Available at: http://jonasmekas.com/diary/.

[6] Mekas, Jonas. Personal website. Available at: http://jonasmekas.com/40/.

от двете поредици като образи на паметта. „Вашето възприятие, колкото и мигновено да е то, се състои следователно от едно неизчислимо множество запомнени елементи и направо можем да кажем, че всяко възприятие вече е памет. Ние възприемаме практически само миналото, а чистото настояще е неуловимият прогрес на миналото, залавящо се за бъдещето." (Bergson 2003: 173). Освен самият автор персонажите, обитаващи 40 кратки филма са Салвадор Дали, Карл Т. Драйер, Карл Г. Юнг, Алън Гинзбърг и др.

Двадесет и първият филм представя портрет на Карл Т. Драйер и значително се отклонява от масово разпространените идеи за кинематографичен портрет, предполагащи субект пред камера, който се движи и/или биографичен разказ. Умело боравейки с кинематографичния изказ, Мекас обрисува великия режисьор с близки планове на ръце, лице, цветя, дървета, многопосочно движение на камера. Звукът е този на вятъра и умерено движещи се човешки стъпки. В кинематографичния портрет на Драйер всеки миг е единствен по рода си, вечно настояще. До известна степен подобен подход концептуално се доближава до фотографския портрет, с тази разлика, че възможностите на медията могат да обхванат частица от секундата, докато тези на киното се разгръщат в своего рода движенчески калейдоскоп.

Филмите дневници на Мекас не са хронологично структурирани, самият автор в "As I was moving ahead…" заявява, че настоящият филм е „шедьовър на бъркотията"[7]. За да въведе структура, Мекас използва визуално-артистична практика от нямото кино – пояснителни надписи, изписани на ръка или пишеща машина, след което заснети. Често пъти авторът използва и черен кадър, продължаващ няколко секунди, чрез който отделя „Главите" в дневника. Разликата между естетиката на нямото кино и филм дневниците на Мекас се състои в опитите на Мекас да трансформира литературна структура в екранно произведение. Пояснителните титри изпълняват функцията на епиграф, обобщаващ художествения образ на самия автор. В сходен модус епизодите се дефинират като „глави", докато черният кадър се явява като екранен символ на белите страници. Не са рядкост преекспонираните кадри, френетичното движение на камерата по обектите и перформативните монолози на самия Мекас, снимайки сам себе си. Монтажът е ключов аспект от творчеството на автора. Монтажните техники предоставят на Мекас възможността за преобръщане на смисли. Заснетите кадри са едновременно вселена и фрагмент: „Във филма, изображението може и трябва да бъде само началото, основният материал, за творческа активност" (Deren 2005: 123).

В литературното понятие *дневник* се съдържа идея за всекидневна дейност, репетативност и интимност – не се очаква написаното от автора да се превърне в достояние за другиго, освен за него самия. При филм дневникът това понятие е изначално обърнато на 180 градуса, филмът не само се представя пред зрители, но и авторът му запазва контрол върху степента

[7] As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty, реж. Йонас Мекас, 2010 – 1:31:00 sec.

на близост, която очертава в произведението. Двете форми на дневник със сигурност споделят една фундаментална характеристика – репетативността. Създаването на литературен или филм дневник предполага дейност, превърнала се в част от ежедневието на автора, но също така и негов разрез, промеждутък от време, в който всекидневната рутина се прекъсва. Мая Дерен определя изкуството като резултат от динамичните взаимоотношения между реалността, въображението и умелото приложение на инструмента, чрез който авторите се изразяват, формирайки самостоятелна реалност – произведение на изкуството (Deren 2005: 54). Кинематографичните опити на Мекас трансформират битието на автора в творба.

Снимките на "As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty" (2010) продължават 30 години. Един от най-амбициозните филм дневници на Мекас с продължителност 288 минути. Филмът е концентриран върху семейния живот на автора. Дъщеря му, Уна, и синът му, Себастиан, порастват пред камерата на баща си. Това е последният филм на автора, заснет на 16 мм лента, след него той преминава към видео формат (Mekas 2016: XXIII). Екранният опит на Мекас за естетизация на ежедневието се превръща в успешно пренаписване на личната му история, навярно компенсация за загубата на Литва и първите мъгляви години в Ню Йорк. Рутината на баналното съществуване се трансформира в екранен сюжет, в който обикновените действия като готвене, обличане, разходка с деца в парка, неусетно се обгръщат в омарата на изкуството, което е: „..ключът ако не към едно по-добро общество, то към един друг живот" (Liessmann 2014: 35). Авторът създава екранна форма, в която делникът се преживява и запомня като естетически опит. „Естетическият опит може да дойде – като всеки опит – единствено в резултат на комплексен процес, съдържащ сетивни и емоционални впечатления, спомени, оценки и познания, в състояние да предизвикат у един човек повече или по-малко интензивно изживяно изменение на състоянието." (Liessmann 2014: 35).

"Sleepless Night Stories" (2011) започва в новото жилище на Мекас, в което вещите все още не са разопаковани, а авторът не може да заспи, поради разлика в часовите зони вследствие на пътуване. Реалността и художествената измислица се просмукват една в друга, така в титрите Мекас отново се трансформира в протагонист в собствения си сценарий. Това е ключов момент в опитите за дефиниране на естетиката на автора. Мекас не създава документални филми, той заснема екранна фигура, олицетворяваща идеята, че „…Животът имитира Изкуството много повече отколкото Изкуството имитира Живота" (Wilde 2010: 55). Естествен резултат от потенциала на Живота за имитация (Wilde 2010: 55). В този филм дневник кинематографистът подрежда кадри с истории, разказани лично от самия него, протагонист, Марина Амбрамович, Хармъни Корийн, Луи Гарел и др. Фигурата на хаоса се разтваря под влияние на заглавието, което въвежда намерението за единна структура, но също и множественост. Нощите, в които Морфей отказва присъствието си невинаги са нощи – във филма са включени епизоди, заснети през деня и такива в неразпознаваемо време. Времето е преобърнато, с нов

порядък – дни, нощи, години се преобразяват. Съдържанието може да е идентично с преживяването, но може и да е негово отражение, спомен, призрак.

Във филм дневниците Мекас се откъсва от всякакви понятия и възприятийни категории, въобразявайки нови значения, посредством възможностите за движение на камерата по време на снимки и разнообразието от монтажни техники. Визуалният език на автора представя безкрайния потенциал на киното за формиране на нови смисли, търсенето на които се провижда и в критическата му дейност.

Йонас Мекас – кинокритик и издател

Подобно на много други кинематографисти, Мекас също започва своята дейност в областта, пишейки критически текстове. Това, което значително го отличава от колегите му, е поривът за независимост и желанието да създава, наместо да побира светогледа си в утвърдили се структури. Мекас, съвместно с брат си Адолфас, Джордж Фенин, Луи Бриганте и Едуард де Ларо, основава списание за кинокритика през 1955 г. под името "Film Culture", впоследствие е добавено подзаглавието "America's Independent Motion Picture Magazine" (James 1992: 7). Списанието включва текстове за европейско кино, Холивуд филми и експериментално кино, като последното се оказва на прицел на остра критика от самия Мекас. Впоследствие авторът променя позицията си, превръщайки се в ревностен застъпник на кинематографичните експерименти. Това съвсем не означава, че Мекас се обявява против Холивуд, навярно неговата критическа позиция се корени в безапелационната политика на киноиндустрията да превърне в норма развличащия се зрител. Списанието се издава в продължение на няколко десетилетия до 1996 г. Критическите текстове на Мекас се простират от статии за Холивуд филми, през такива на Акира Куросава, Жан Виго, до филмите на съмишленици като Мая Дерен, Стан Бракидж, Холис Фрамптъп и др. На пръв поглед двойствеността на критическата позиция е трудно доловима, но при последващо четене в множеството написани текстове се откроява изобилие от гледни точки, сякаш писани от различни автори. Всеки текст е вселена сама за себе си. Естетическата призма на Мекас е флуидна, а отказът от приложение на теоретична рамка го отличава от предходното поколение кинокритици като Бела Балаж, Рудолф Арнхайм, Зигфрид Кракауер, а също и от неговите съвременници като Андре Базен, Жан Митри и Кристиан Мерц. Онова, което прозира под спорния изказен модус е високият хуманизъм, с който Мекас се отнася към филмовите творци и към филмовите произведения (Mekas 2016: XII). Известното списание за култура "Village Voice" кани Мекас като автор, с което критическата му дейност набира все по-голяма популярност. До 1963 г. Мекас своевременно пише и редактира "Film Culture", пише рубриката си в "Village Voice", озаглавена "Movie Journal" (Mekas 2016: VIII), създава време за личните си филми и е в състояние на непрекъснато търсене на пространства, където могат да бъдат прожектирани филмите на кинематографистите от Film-makers' Cooperative (Mekas 2016: XX). В текст с дата 07.05.1969 г. Ме-

кас изписва смесица от негодувание и молба към всички новоиздаващи се списания, посветени на филмите, определяни като „ъндърграунд“. Според автора списанията се занимават предимно с текстове, нахвърлящи се върху Холивуд, а не такива, отразяващи нови експериментални филми (Mekas 2016: 351). За Мекас, Мерилин Монро е „самата красота“, репликите във филма „Непригодните“ (реж. Джон Хюстън, 1961) са „празни, големи и грозни“ (Mekas 2016: 71-72). Монро така и не овладява достатъчно добре актьорския занаят, за да може да прикрие истинските си емоции, тя съумява да съхрани аматьорската[8] си игра, разлиствайки красота.

В критическите си текстове Мекас е верен единствено на конкретното време. Заключени в мига на писане, тези текстове съставят дълбоко полемично тяло, чийто части представят променливото движение на автора в качеството му на „професионализиран зрител“ (Dimitrova 2006: 91). Мекас няма ясно определена позиция като критик, което допринася за откровеността на текстовете. Възможността за сравнение на отделните филми безапелационно отпада. Всеки филм е несъотносим. „Критикът е фактор на състоянието на промяна, в което изпада обектът на общуването – филмовата творба. Прехвърлянията в двойнствената му роля на съпричастие го правят адекватен на динамичната взаимообразна природа на общуването. Неговото място е в граничната ситуация на преходите в това общуване чрез изкуство“ (Dimitrova 2006: 92).

Йонас Мекас – основател, ръководител, разпространител

На 14 юли 1961 г. в Ню Йорк започва да функционира “The Film-Makers’ Cooperative”[9]. Първоначално, група от 22 артисти формират “The New American Cinema Group, Inc.” (NACG). В тази група участват Йонас Мекас, Шърли Кларк, Анди Уорхол и др. “The Film-Makers’ Cooperative” е подразделение на NACG и продължава да бъде неговото операционно име. Политиката на кооператива се изразява в отказ от приложение на естетически критерии за приема на филми. Благодарение на усилията и отдадеността на Мекас, по протежение на годините се формира разнолик творчески колектив, но с еднолично разпространителско звено, откъдето филмите с експериментална естетика могат да бъдат наемани за прожекции, наместо всеки филм да се търси лично от кинематографиста (James 1992: 10).

През първите двадесет години от съществуването на кооператива той функционира като разпространителски център с комерсиална цел и членство. След 1981 г. дейността се разширява, посредством образователни и артистич-

---

[8] Мая Дерен първа се осмелява да представи определение на понятието „аматьор“, основавайки се на латинските корени на думата amator – обичащ. Аматьорът е човек, който прави нещо, защото го обича, а не поради икономически причини. Основен фактор за аматьора в киното е творческата свобода: „Творческата свобода за кинематографиста – аматьор означава никога да не бъде пожертвана визуалната драма и красота за сметка на поток от думи, думи, думи…“ (Deren 2005: 17).

[9] The Film-Makers’ Cooperative website. Available at: https://film-makerscoop.com/about/history.

ни инициативи, филмови прожекции, работни ателиета, издателска дейност. Значителна промяна в кооператива е включването на видео и дигитални медии към разпространителската дейност. През 1993 г. кооператива минава под звеното на неправителствените организации, с което се дава възможност за архивна дейност, съхранявайки копия на стари филми и видеа. От 2000 г. кооперативът се занимава с дигитализация на филмовата колекция.

Решенията и действията на Мекас са конкретни и принадлежат изцяло към отчупения фрагмент на съществуване. Митологичното измерение на личността му се изразява в роящите се аспекти на осъществяване. Връщайки се към многоликостта, за учредяването на музей на експерименталното кино и прилежащата му архивна дейност не би могло да се подхожда без естетически критерии и подбор, в който да се провиди приносът от дейността на журито. През 1970 г. врати отваря "Anthology Film Archives" – първият музей посветен на експерименталното кино, филмите се подбират внимателно, а членове на комисията са Мекас, П. Адамс Ситни, Питъл Кубелка и др.

Една от основните функции на архива да съхранява и прожектира творби на експерименталното киноизкуство и видео се разширява в създаването на библиотека с ресурси като книги, периодични издания, фотографии и други материали, занимаващи си с история на експерименталното кино. В архива се организират работни ателиета, съществува издателска дейност, а съвместно с прожекциите, се организират и публични лекции, съвсем в духа на киноклубовете във Франция преди Втората световна война (Dimitrova 2009: 17).

Първоначално музеят се помещава в "The Public Theater" на Джоузеф Пап (Joseph Papp) в Ню Йорк. По протежение на годините архивът променя своето физическо местоположение. През 1979 г. е реставрирана съдебна зала на Второ авеню в Ню Йорк, което и до днес остава домът на архива. Дизайнът е дело на Питър Кубелка. Всички участници работят усилено по посока утвърждаване на експерименталното кино като форма на изкуството. Един от ръководните принципи на този нов филмов музей е, че добрият филм трябва да бъде видян много пъти. Поради тази причина цялата колекция се представя в повтарящи се цикли. Това осигурява уникалната възможност за студенти по кино, които желаят да видят история на киното „кондензирана" в период от четири до пет прожекционни седмици. Архивът е в категорията на неправителствените организации, а целите заложени в дейността му се причисляват към неформалното образование. Съществен раздел от неформалното образование е доброволчеството и стажантските програми. Архивът предлага и двете. Стажантските програми са неплатени, с продължителност 3–4 месеца и възможност за акредитация на хорариума. За разлика от филмовия кооператив, архивът не функционира като разпространител на филми, предлага възможността на други неправителствени организации да кандидатстват за наем на заглавия от колекцията.

Дейността на архива не преминава в интернет пространството, а запазва своята първоначална идея за физическо пространство – музей, с което локализира дейността си в Ню Йорк. При все това, присъствието на архива

в интернет пространството е актуално на съвременните виртуални изисквания, разполагайки с информативен уебсайт, през чието съдържание се навигира лесно. Социалният модус на европейските киноклубове е основна характеристика на организацията. Посещението на кинозалата е ритуално съхранено в първоначалната му структура.

Йонас Мекас се разтваря в множество възможни лица. На ръба на баналното ежедневно съществуване започва случването на мита. Кинематографист, критик, издател, съосновател на музей и архив, Мекас доказва, че действието е единственото звено на човешкото съществуване по отношение на което културните ограничения са безсилни. Разселеният, изтръгнат от корените си човек, е притиснат да разцъфти навсякъде и независимо.

Библиография

Bergson (2003): Bergson, Henri. Материя и памет [Matière et mémoire]. София.

Deren (2005): Deren, Maya. Essential Deren. Kingston, New York.

Dimitrova (2006): Dimitrova, Maya. Метаморфози в общуването: автор – екран – зрител [Metamorfozi v obshtuvaneto: avtor–ekran–zritel]. Sofia.

Dimitrova (2009): Dimitrova, Maya. Европейско кино в епоха на глобализация – архив ИИИзк [Evropeysko kino v epoha na globalizatsiya – arhiv IIIzk]. Sofia.

James (1992): James, David E. To Free The Cinema: Jonas Mekas & The New York Underground. New Jersey.

Liessmann (2014): Liessmann, Konrad Paul. Вселената на предметите. За естетиката на всекидневното [Das universum der dinge. Zur asthetik des alltagliches]. София.

Mekas (2016): Mekas, Jonas. Movie Journal: The rise of the new merican cinema 1957–1971. New York.

Neykova (2009): Neykova, Radostina. Съвременните технологии и приказно-фантастичната визия – предизвикателство на XXI век [Savremennite tehnologii I prikazno-fantastichnata viziya – predizvikatelstvo na XXI vek]. In: 60 години киноизкуство в БАН, ИИИзк – Българска академия на науките [60 godini kinoizkustvo v BAN, IIIzk– Bulgarska akademiya na naukite]. Sofia, 226.

Wilde (2010): Wilde, Oscar. The Decay of Lying: and Other Essays. London.

Rice (1999): Rice, Shelley. Inverted Odysseys. Cambridge, Massachusetts.

Ruoff (2006): Ruoff, Jeffrey. Virtual Voyages: Cinema and Travel. Durham and London.

Интернет източници

Makes 2019: Jonas, Makes. 'Jonas Makes: Towards a spontaneous cinema'. – Sight & Sound magazine, JANUARY 30, 2019. Available at: https://www.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/features/towards-spontaneous-cinema-jonas-mekas-1959-new-american-cinema-survey [Accessed 28 January 2021]

Jonas Makes' personal website. Available at: http://jonasmekas.com/diary/

Film-makers' Cooperative website. Available at: https://filmmakerscoop.com/about/history

Anthology Film Archives website. Available at: http://anthologyfilmarchives.org/

Филмография

Guns of the Trees, 1961, USA, dir. Jonas Mekas

Непригодните, 1961, САЩ, реж. Джон Хюстън, сц. Артър Милър

A walk, 1988, USA, dir. Jonas Mekas

Lost, Lost, Lost, 1976, USA, dir. Jonas Mekas

The First 40, 2006, USA, dir. Jonas Mekas

365 Day Project, 2007, USA, dir. Jonas Mekas

As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty, 2010, USA, dir. Jonas Mekas

Sleepless Night Stories, 2011, USA, dir. Jonas Mekas

NURTURING APPRECIATION: JONAS MEKAS AND HIS MULTIPLE ROLES IN THE AMERICAN EXPERIMENTAL CINEMA

Angela Gotsis

Institute of Art Studies,
Bulgarian Academy of Sciences

Summary: The text presents the work of Jonas Mekas (1922–2019) in various fields of experimental cinema. Mekas' artistic identity is quite elusive: he is a poet, filmmaker, curator, and film critic, thus leaving a significant heritage of artworks. His devotion to cinematic expression made him the most prominent figure in the American experimental film movement that took place from the 1950s till the end of the 1970s. As a filmmaker, Jonas formed a sub-genre of experimental cinema to which he refers to as a film diary. Thus, he established not only a personal style of filmmaking, but rather a new aesthetic, the visual heritage of which directly influences a fully fledged through social media audiovisual form, that of the vlog. Like many other filmmakers, Jonas Mekas also wrote critical texts about films. Being enthusiastic and very determined to nurture an appreciation for the experimental films in society, Mekas also noted the difficulties filmmakers experienced in distributing, promoting, and showing their films. In 1961, Mekas and a group of artists such as Shirley Clarke, Andy Warhol, etc., co-founded a film distribution organization, the Film-Makers' Cooperative. A great culturally significant achievement was the establishment of the Anthology Film Archives in 1971, the first museum of experimental cinema. Mekas' legacy as a filmmaker, film critic, distributor, and archivist has changed the way in which the public viewed films that are not intended for entertainment alone, films which are made intimately, resembling the relationship between the painter and his/her canvas, films which are as aesthetically unique, bizarre and personal as any art could be.

Keywords: experimental cinema, film diary, film critic, film distribution

AUTHORSHIP IN CREATING CHARACTERS IN THE COMPLEX TV DRAMA

Elitza Gotzeva[1]
Institute of Art Studies,
Bulgarian Academy of Sciences

Abstract: The contemporary complex TV dramas are in most cases the outstanding result of the joint work of a creative team. They always have a showrunner – usually the screenwriter who gave the idea for the series/serials and wrote their pilot episode. But behind the curtains, a great team of writers sets together the main dramatic parameters, as well as the main plot lines and main characters' development in order to achieve the highest quality and meaning of the show. Precisely because of these complex relationships, it is very difficult, practically even impossible, to determine who is actually the "author" of the completed complex drama. Contrary to the clearer "authorship" in a feature film.
Thus, this paper analyses how the multidimensional characters and television heroes and antiheroes are depicted in the American contemporary complex TV drama and who gets the writing credits for their creative invention.

Keywords: TV drama, long-form storytelling, hero, antihero, creative process

It's clear by now that long-form storytelling puts an emphasis on character. In the character's development and change, the audiences find their fascination with the TV series/serials. Contemporary TV productions cannot count on success unless they have the main character›s unifying centre that sustains the audience's interest. To make every show sound really fresh and profound, they need very often more voices and points of view that one writer can provide. That is why it is almost mandatory for the serials to have a team of at least seven to ten screenwriters and a writing room. The writers coming from various backgrounds and possessing diverse abilities and experience, team up in inventing fascinating storylines, twists, surprises and hooks, respecting the specifics of the narrative. There is a difference between writing for "quality" and "complex" TV drama. In the "complex", each member of the writing team must have a deep knowledge of the past events and background of the main character/s, as each part of the story, to the smallest detail, is related to another, which leads to a third – this way, even a minor logical omission could have a great impact and could spoil the pleasure of the regular viewer. Since the building of a character is one of the most challenging aspects in the American contemporary complex TV drama, which definitely requires the imagination of more than one writer, the problem of authorship arises. This article seeks to define the strategies in creating fascinating characters, as well as to explain

[1] *Elitza Gotzeva is an Asst. Prof., PhD, Screen Arts Department, Institute of Art Studies, Bulgarian Academy of Sciences; a member of the Union of Bulgarian Filmmakers, Guild of Writers. Research fields: film studies, dramaturgy and nonlinear narrative. Screenwriting credits for the documentaries A Dream of Happiness, The Little Marquise.*

E-mail: elichka_g@yahoo.fr

the complicated matter of authorship.

According to Seymour Chatman in his *work Story and discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, "*Aristotle and the Formalists and some structuralists subordinate character to plot, make it a function of plot, a necessary but derivative consequence of the chrono-logic of story*" (Chatman 1978: 113). The early narrative theorists such as Prop and Tomashevsky consider the character only as a "plot-derived product". For them, as Chatman argues, the character serves only to move the action forward, not to study its psychology, personality and development. But Chatman insists that character and plot are equally important, and that the audience is interested and excited about the character's personality, not just his/her role in the unfolding of the action. It is the "contemplation" of the character's individuality that gives rise to the pleasure of the story: "*The contemplation of character is the predominate pleasure in modern art narrative*." (Chatman 1978: 113). This observation also applies in full force to the television viewer, who, thanks to the arc of development accepts the protagonist as a real person and not as a function of the plot. This feature is due to the sought-after effect of continuity of action in the serial form, where the illusion of the characters existing before the beginning of the specific period of time, living their off-screen life before and possibly after the end of the serial, which makes the public believe in their real-life existence.

The aim of the complex drama is to explore in depth and present to the audience the psychology of conflicting, complex heroes or antiheroes, who have crossed the line of conventional morality. Here, the "likeable" character with unchanging traits and behaviour, who "*strives to maintain his/her characteristics, regardless of everything that happens to him/her*" (Bratoeva-Darakchieva 1986: 86), is no longer interesting, contrary to the character who provokes empathy by exploring to the fullest extent the possibilities of self-realisation through intellectual challenge, curiosity and emotion. Therefore, plot-driven and character-driven TV series/serials differ in the way the character is depicted. In the plot-driven series the forces that pull the action are external and the characters must react to them, but that makes them only two- or three-dimensional like in the series *24* or *CSI*. In the character-driven series it is within the power of the character to choose how to act. Here, the real multidimensional character reveals himself/herself in the course of the story, dimensions dictated by his/her choice under pressure and his/her dynamics with the other characters. Long-form gives the opportunity to the writer to create complex, contradictory dimensions and to the character to develop in time. The long-form format adds to the "desire of the hero" from the traditional mainstream cinema, the "need of the hero" that reveals and changes him/her through the course of the series. When the main character exhausts all possibilities to change, the series is over (Ill. 1, 2).

Thus, it is of vital importance that the team of writers develops strategies to perpetuate conflict in order to sustain interest within 40 to 90 episodes. Unlike quality TV drama, the complex TV serial presents a *complete* plot, with a fixed beginning and end. Accordingly, its episodes are interconnected and interdependent, created to be watched in a certain order, and the interpretation of new events

1. Walter White (Bryan Cranston) in the TV serial "Breaking Bad", 2008–2013

2. Beth Harmon (Anya Taylor-Joy) in the TV miniseries "Queen's Gambit", 2020

is always derived from the events that preceded them, regardless of how they are presented in the plot. Each episode has "*its own exposure, connection, culmination and denouement, i.e. the action in the separate series is built on the classical dramatic laws, despite the fact that the full meaning of the content is only when it is included in the flow of the multi-series narrative*" (Bratoeva-Darakchieva 1986: 108), as analysed by Ingeborg Bratoeva-Darakchieva, talking about the English series (or miniseries) *I, Claudius*, 1976, the Soviet *Seventeen Moments of Spring*, 1973, the Czechoslovak Engineering Odyssey, the Spanish *Horrors of War*.

Complex seriality involves the use of several basic narrative strategies that are interdependent, and only intertwined lead the audience to a state of catharsis. Thematic originality is the starting point. Complex serial drama presents a variety

of plots that have no direct predecessor in television, thus are not remakes or sequels to such; the narrative is shown from a special angle, with a singular, creative point of view on the events, freedom and scope of the authors' imagination in unlimited television time. "*The modern screen work should be composed of two equal layers: the level of strong dramatic accents and author's generalisations and the level of convincing psychologisation, of the skillfully conducted narration. The two layers must have a significant artistic message, both as a degree of artistry and as authenticity of the psychological depiction of the images*" (Bratoeva-Darakchieva 1986: 108), claims Ingeborg Bratoeva-Darakchieva. Although not used in every complex serial drama, its second aspect, and invaluable for the longevity of the form (helps maintain a larger volume of episodes – an important factor for all parts of the production, from the broadcast channel to the cast), is the inclusion in the story of secondary storylines as for example, the mafia business in *The Sopranos*, 1999–2007 (Ill.4), the murder department in *Dexter*, 2006–2013 or the advertising agency in *Mad Men*, 2007–2015 (Ill.3). This desire to maximise the number of episodes can sometimes pose a risk to the series if the audience feels that the story is exhausted, which could only happen, as mentioned above, if the protagonist reaches a point where he/she stops changing. This, of course, depends on the ability to develop the main storyline and the imagination of the writers.

Another component is the symbiosis between the main storyline and the inevitably deep dilemma of the main character/s, who is usually at a crossroad, tormented by internal struggle, with an irresistible desire to break some painful constraint. Here the difference between complex TV drama and quality TV drama is that the former one is not oriented towards conflict brought in from the outside, but to the deep, gradual revelation of the character›s internal conflict, his/her misunderstanding or opposition to the others and the world. The character himself/herself is woven of contradictions that he/she cannot overcome, they are not part of his environment, as usually happens in the quality drama – in which the outside world creates a conflict situation – police stations, hospitals, law firms, etc (Ill. 5).

Yet another narrative strategy that the writers of complex drama use in order to immerse the audience in the life of the character is the use of flashbacks, dreams, flashforwards and blurring the concept of reality, creating another layer of information or emotional attachment to the protagonist. In the spatio-temporal flow of the story, this layer could become clearer long after an action is over; or it could be visually suggested; it could also mislead the audience by suggesting an improbable or untruthful storyline. Complex TV drama is not characterised by a moderate pace and smooth editing transitions. Understanding it requires, on the one hand, strict watching, and on the other, in-depth psychological self-study and perhaps sensitivity and deep self-awareness.

Thanks to the imagination of talented screenwriters, the complex TV drama exists in unlimited genre diversity; the structure of each serial is independent, but also radically different from the structure of quality drama, in which the main storyline continues between episodes and seasons, but in each episode, there is a

3. Don Draper (Jon Hamm) in the TV serial "Mad Men", 2007–2015

4. Tony Soprano (James Gandolfini) in "The Sopranos", 1999–2007

5. June Osborne (Elisabeth Moss) in the TV serial "The Handmaid's Tale", 2017

different event or case that is resolved and has no consequences for the action or the main characters. Therefore, its acts in an episode are strictly defined – 4 or 5 (depending on the number of ad units) – and must contain exposure, ascending action, culmination, descending action and denouement, because this is how the audience's expectations are modelled. If quality drama deals only with the personal relationships between the characters, the complex drama has an epic form and covers not only the external conflict, but also the psychological drama and dilemma of the hero, his/her inner torments and emotional turmoil, worries and anxieties. In this depiction of reality, complex TV dramas are closer to literature than to film (Ill. 6, 7).

Yet, unlike literature and film, the authorship in complex TV drama is not so explicit. The captivating TV series/serials are mostly the work of a cohesive creative team. It is always led by a showrunner, almost always the screenwriter who pitched the idea of the series and wrote the pilot, which sets the main dramatic parameters, as well as the main storylines and main characters. From then on, a group of people – producers, executive producers, screenwriters, directors, set designers, designers and others – work together to achieve the highest quality and meaning. For that reason, exactly, it is very difficult, even practically impossible, to determine who the "author" of the final product is. In fact, due to the huge volume of content of complex dramas (some can reach or exceed 100 hours of screen time), it is extremely difficult to control independently, logically and fully all the storylines, as well as to establish the exact authorship of an idea, except maybe in the miniseries. The list of job titles a writer can acquire in the writers' room is long. At the entry level he/she will be a staff writer; next, he/she will become a story editor – the one that pitches ideas in the room; after that – an executive story editor – around his/her third year as a professional writer in a TV show; then a co-producer and producer – here, a writer can be assigned to make castings and other; the supervising producer is the "upper-level writer", just a step before the co-executive producer who is in charge of running the writers' room in the showrunner's absence. This is a very high position in the show's hierarchy and all other writers are obliged to report to the co-executive producer. He/she reviews and rewrites the other writers' drafts before they are given to the showrunner. And finally, there is the Executive Producer – this is the person who creates the show, writes the pilot, and oversees every aspect of the show's production.

While the director's unique vision, style or contribution can be crucial to the creation of a feature film, television directors work under the guidance of the executive producer. It is also a practice, each episode to be shot by a different director. The most important role here is the one of the executive producers, who usually works on the serial long before the filming. Apart from being the first who came up with the idea, the executive producer is responsible for the script, budget, casting, vision, set design, directing, cinematography, music, editing, and post-production. Therefore, usually, the executive producer is considered to be the author, while all other writers receive "authorship credits" in one form

6. Ragnar Lodbrok (Travis Fimmel) in the TV serial "Vikings", 2013–2020

7. Daphne Bridgerton (Phoebe Dynevor) and Simon Basset (Regé-Jean Page) in the TV series "Bridgerton", 2020

or another. Thus, the dominant model of authorship in creating the characters, as well as the complex TV drama as a whole, is the one that tolerates a complete, controlling, creative vision of the showrunner.

The practice of TV networks and streaming media to create a cult of the author, and the idea of individual authorship of complex serial dramas is strategic. HBO, for example, aiming at an educated audience that "does not watch television", strives to maintain its exceptional image, relying on the concept of "authorship", which embodies a certain prestige, a concept of "high art". This purposefully created image has been built for years and, according to Trisha Dun-

leavy, is due to several combined strategic decisions: the first involves choosing artists whose original ideas set HBO's production apart from any other television production, delivering not only a new kind of content but also success among critics; this leads to the second winning solution, and it is related to the building of an authorial image around the creators of complex dramas, encouraging the media to promote them in creative circles, educating the taste of its viewers and a specific, recognisable artistic vision for each artist, regardless of the scale and complexity of the production or the number of people involved in bringing it to the screen. This leads to the understanding of the "aura of the artist", who creates valuable, significant and meaningful audiovisual works with aesthetically recognisable qualities. HBO's third significant decision is to reduce the number of episodes produced at the expense of longer production time, higher quality and a larger series budget, which leads to the establishing of a cinematic vision in television format (Dunleavy 2018: 81).

Analysing the "authorisation", in respect to the complex TV drama, Robin Nelson defines that this is a process that primarily serves the interest of networks, which invest in the creation of such dramas to maintain their own cultural status. According to him, the unqualified recognition and identification of an individual artist as an "author" does not take into account the processes of complex serial authorship and industrial realities of television production, and limiting the individual creativity of screenwriters reduces their authorial abilities and their achievements as individuals. "*There's a kind of hypocrisy in defining and maintaining the author's image of someone who hasn't written all the episodes or seasons of a series drama, and everyone knows that*"[2] (David Lavery, Douglas L. Howard, and Paul Levinson eds. 2011: 48), Nelson said. But this gives more freedom of creative expression of the young talents in the writing room. And it would not have been possible without the creator of the concept and vision of the complex drama, the credit given to him by the relevant network/streaming platform, and the funding granted to him. These are, in fact, the main contributions of the showrunners, uniting author and producer in one. Without them, the creation of a complex drama would not be possible.

Regardless of the large amount of diverse dramas that Netflix delivers per hour – in 2018 the streaming platform produced more than 90,000 minutes of original content, 58,000 of which are for series – and the threat it poses to the bastion of "complex drama" – HBO, as Jeva Lange warns in her sinister article *The creeping Netlixification of HBO* (Lange 2019), it seems that no writer is preoccupied with the claim of authorship. Every screenwriter enters the writers' room forgetting his own ego and willing to work only for improving the quality of the drama visually and meaningfully. An attitude hard to achieve anywhere else in TV and cinema, except in the USA. The conflict there is not between egotism and self-promoting of the aspiring writers, but between quality and quantity, because

[2] Nelson, R. "Author(iz)ing Chase" // in: David Lavery, Douglas L. Howard, and Paul Levinson (eds.), The Essential Sopranos Reader, Lexington: University of Kentucky Press, 2011, 41-53.

"more is not better. Only better is better", as the former HBO's CEO Richard Plepler said, whose endorsement stands behind all the well-known complex dramas and sitcoms produced in the last twenty years.

Bibliography

Bratoeva-Darakchieva (1986): Bratoeva-Darakchieva, Ingeborg. Дисертация „Телевизионният спектакъл и неговата драматургия" [Disertatsia: "Televisionniat spektakal i negovata dramaturgiya"]. Sofia.

Dunleavy (2018): Dunleavy, Trisha. Complex serial drama and multiplatform television. New York: Routledge.

Chatman (1978): Chatman, Seymour. Story and discourse: Narrative Structure in Fiction and Film. Ithaca: Cornell UP.

Lavery, Howard, Levinson (2011): Lavery, David, Howard, Douglas and Levinson, Paul (eds.). The Essential Sopranos Reader, Lexington: University of Kentucky Press.

Online sources

Lange (2019): Lange, Jeva. The creeping Netflixification of HBO. – The week, MARCH 1, 2019. Available at: https://theweek.com/articles/826605/creeping-netflixification-hbo?fbclid=IwAR1-TfXL797ypd1k7m2MQ_zjoFOGquAli3J_VsRSivT0Xp20hBaPN00naXI, [Accessed 12 February 2021]

АВТОРСТВО ПРИ СЪЗДАВАНЕ НА ГЕРОИТЕ В КОМПЛЕКСНАТА ТЕЛЕВИЗИОННА ДРАМА

Елица Гоцева
Институт за изследване на изкуствата,
Българска академия на науките

Резюме: Статията разглежда спорната тема за „авторството“ в комплексната телевизионна драма, както и различните стратегии, използвани от сценаристите в писателските стаи, създавайки сложни образи. Завладяващите комплексни драми в повечето случаи са дело на сплотен творчески екип. Той винаги има ръководител или *шоурънър* – почти винаги това е сценаристът, който е дал идеята за сериала и е написал пилотния му епизод, в който се задават основните драматургични параметри, както и основните сюжетни линии и главни герои – но последващите творчески процеси са дело на група хора – продуценти, изпълнителни продуценти, сценаристи от „писателската стая“, режисьори, сценографи, дизайнери и други, които работят съвместно за постигане на най-високо качество и смисъл. Точно поради тези сложни отношения е практически невъзможно да се определи кой е „авторът“ на произведението в смисъла на това значение в игралното *авторско* кино.

Поради огромния обем съдържание на комплексните драми (някои могат да достигнат или надхвърлят 100 часа екранно време) е изключително трудно да се контролират самостоятелно, логично и пълноценно всички сюжетни линии, както и да се установи точното авторство на дадена идея, извън може би, в процеса по разработване на минисериала. Структурата на комплексната телевизионна драма представлява сбор от преплитащи се сюжетни линии, всяка със своята отключваща случка, които стигат до кулминация в различен етап от развитието на драмата, за да доведат до единствената възможна, „неизбежна и неочаквана“ за сюжета и героя развръзка. И докато неповторимата визия, стил или принос на режисьора могат да бъдат определящи за създаването на игрален филм, тук важен е екипът от сценаристи. Телевизионните режисьори работят под зоркия поглед на изпълнителни продуценти (които в повечето случаи са сценаристите, дали идеята за сериала), а също и в екип, като невинаги е задължително един режисьор да снима всички епизоди от сезона, дори напротив. Най-важната роля тук има изпълнителният продуцент, който обикновено работи за сериала много преди самото заснемане на продукцията.

Изпълнителният продуцент е отговорен за сценария, бюджета, кастинга, визията, сценографията, режисурата, операторското майсторство, музиката, монтажа, постпродукцията, а в повечето случаи той стои и зад идеята. Той е отговорен пред телевизионната мрежа, отпуснала финансиране за проекта му, да влезе в ограниченията на бюджета, да не противоречи с творчеството си на изискванията за общата визия на медията и да предаде завършен епизод/сезон в определения за това срок. Затова и обикновено, носителят на идеята за сериал се счита за *автор*, а всички други получават „кредити за авторство“ под една или друга форма. Следователно отработеният и доминиращ модел на авторство в комплексните телевизионни драми е този, който толерира цялостната, контролираща и креативна визия на един творец.

Ключови думи: телевизионна драма, продължаващ сюжет, без ясна представа за край или завършек на разказа, герой, антигерой, творчески процес

БЪЛГАРСКИЯТ ФЕНОМЕН НА ГЛОБАЛИЗАЦИЯТА В АНИМАЦИОННОТО КИНО – „КОМПОТ КОЛЕКТИВ“

Надежда Маринчевска[1]
Институт за изследване на изкуствата,
Българска академия на науките

Абстракт: Продуцентската компания за анимационни филми „Компот колектив“ на Весела Данчева и Иван Богданов заема особено място в практиката на българското анимационно кино. Тя е притегателен център за млади автори, които търсят свобода на творческото себеизразяване и свободно трансформират европейските авангардни практики, считайки световното изкуство и за свое културно наследство. „Компот колектив“ комбинира търсенето на нови стилове и жанрове с иновативен подход и в продуцирането, и в разпространението. Двата основни принципа в опита да се преодолее изолацията на анимационното кино от публиката са както активното търсене на международни копродуценти, така и трансмедийните проекти, включващи различни канали на разпространение.

Ключови думи: българска анимация, копродукция, трансмедиен проект, европейски авангард, глобализация, филм-омнибус, Весела Данчева, Иван Богданов

Срещата на късометражния анимационен филм с публиката прилича на танц върху опънато въже високо над земята. Ако разпространението на българското игрално и документално кино е силно затруднено в условията на доминираща холивудска конкуренция и задушаващите финансови правила на мултиплексите, то разпространението на късометражна анимация в киносалоните буквално клони към нулата. Поединично кратките анимационни филми нямат шанс заради времетраенето на прожекцията, но и, както показва практиката в България, показът на пакети българска анимация е крайно рядко явление. Така че остават почти само фестивалните екрани, където арт филмите се срещат с отбрана, специализирана, но и малобройна публика. Телевизиите също рядко проявяват интерес, а при липсата на стабилни рубрики и редовно програмиране е очевидно, че не може да бъде формирана и публика от ценители. Доказателство за това е сравнително малкият интерес към формàта на БНТ „Лачените обувки на българското кино – анимационните филми“ през 2017 г. Цялото начинание завърши дори със скандал заради еротичните моменти във филма за възрастни „Вятър работа“ на

[1] *Dr. Nadezhda Marinchevska is a Professor at the Institute of Art Studies – Bulgarian Academy of Sciences. She was a long-term lecturer in the National Academy for Theatre and Film Arts and the New Bulgarian University. Author of the books: 'Bulgarian Animation 1915–1995', 'Frames of Imagination. Aesthetics of Animation Techniques' and 'Animation Hybrids'. She has won the Union of Bulgarian Filmmakers' Award for Film theory (2006) and the Bulgarian Film Academy's Award for Film criticism (2014).*

E-mail: *nadiamarin@abv.bg*

Анри Кулев, неподходящо излъчен непосредствено преди „Лека нощ деца“.

Българските продуценти на анимационни филми много добре осъзнават ограниченията пред разпространението и, за съжаление, повечето от тях разчитат единствено на държавната помощ от НФЦ, и само на фестивалите като възможност за достъп до публика.

Същевременно, това не е единственият проблем пред анимационните творци и продуценти. Художниците и режисьорите в професионалната българска анимация и през второто десетилетие на XXI век продължават все още да изпитват липсата на обща работна среда, в която да се обменят идеи и авторите да се съпоставят „в крачка“ с колегите си. Разпадът на държавната студия „София“ през 1992 г. остава остра травма и досега. В този смисъл през първите две десетилетия след промените от 1989 г. рисуваното ни кино продължи да възпроизвежда моделите, познати от времето на „златните години“ на българската анимационна школа, наречена остроумно от Боряна Матеева БАШ (Mateeva 1998: 7). Модерните и авангардни форми, които по времето на комунистическия режим бяха израз на съпротива срещу ограниченията на соцреализма, противно на очакванията, не се разгърнаха в значима вълна в арт-анимацията. Изключения бяха немногобройни творби като „Горгоната“ на Анри Кулев (1993) или „Десетият кръг“ на Анна Харалампиева (1998).

В този смисъл появата на Весела Данчева и Иван Богданов с тяхната малка продуцентска компания „Компот колектив“ отбеляза началото на една промяна – едновременно в естетически и в разпространителски план.

Естетически техните филми до голяма степен промениха цялостния дискурс в българското анимационно кино с авангардното си мислене, свободното вграждане на мотиви, естетика и стилистични акценти на чужди култури в структурата на български филмови произведения. При това го направиха с естествена лекота, неприсъща досега за киното ни. Лекота, произтичаща от мисленето на авторите, че са граждани на света и съкровищницата на цялата световна култура е естествен вдъхновител за творчеството им. Те, заедно с още няколко други автори от младото поколение – Борис Десподов, Велислава Господинова, Димитър Димитров и др., – оформиха дългоочакваната „нова вълна“ в българското анимационно кино. И макар дебютът на Весела Данчева „Анна Блуме“ (2009) да не е продукция на „Компот колектив“, а на предишната фирма на Данчева и Богданов „Финфилм“, всички продуцентски и авторски принципи, които ще следват режисьорите и досега, са налице още тук. Вплитането на авангардните течения от миналото – дадаизъм, сюрреализъм и т.н. – в една свободна съвременна форма с нови послания, както и търсенето на нови публики чрез осъществяване на копродукция (филмът е копродукция с Германия и е подкрепен както от българския Национален филмов център, така и от Robert Bosch Stiftung), са принципи, към които „Компот колектив“ се придържа вече повече от десет години.

Копродукцията като инструмент за достигане до международната публика

Следващият филм на „Компот колектив“ – „Баща“ е също копродукция с Bonobo (Хърватия) и Eye Catch Productions (Германия). Това дава възможност на авторите не само да ползват националните фондове на различни страни за подпомагане на киното, но и да включват филма в редица пакетни програми от късометражни филми за показ в киносалоните и да достигнат до публиката не само в България, но и в Европа. Още повече, че филмът под режисурата на Иван Богданов всъщност е дело на петима аниматори от няколко страни и е реализиран в пет различни авторски стила. Автори на отделните части са Аспарух Петров и Росица Ралева от България, Дмитрий Ягодин от Русия, Мориц Майерхофер от Германия и Велко Попович от Хърватска. Творбата е дълбока психоаналитична история (истории), базирана върху документални интервюта, взети от реални деца, които присъстват в наратива с лично разказаните си съдби. Тази комбинация между документалната основа и присъщото на анимационното кино фантастично преобразяване вписва филма на „Компот колектив“ в актуалните тенденции на придобилия широка популярност жанров хибрид „документална анимация“. В него именно преплитането на достоверна история, репрезентирана не чрез лицето на жертвата, а чрез условна рисунка, взаимно усилват посланието. Да не говорим за това, че в случая именно чрез анимационната репрезентация на историята, авторите са в състояние да проникнат в територии, които обикновено не са подвластни на документалното кино, често възприемано като „кино на събитийността“. Проникването в субективно-емоционалните полета, психологическите територии и дори в подсъзнателното с лекота се осъществява чрез анимационно-документалния хибрид.

Разнообразието на графичните стилове е хармонично съчетано във филма, петте истории преливат една в друга, за да създадат един метаразказ за душевната травма, далече надхвърлящ обичайното в киното позоваване на Едиповия комплекс.

1, 2. „Баща“, реж. Иван Богданов и екип, 2012

Включването на автори от различни страни е изключително рисково от гледна точка на естетиката на филма, поради голямата пространствена дистанция между отделните творци (България – Германия – Хърватска) и липсата на постоянна комуникация в процеса на производство. Рискът обаче се оказва оправдан, а многообразието от стилове – от изчистено-графичен до прозирно-триизмерен – съставя „органичната еклектика" на филма. „Баща" потвърждава още веднъж след „Анна Блуме" широката отвореност на младия екип към международните идеи, стилове и течения. Това е и естествено, тъй като Весела Данчева и Иван Богданов са възпитаници на ротердамската академия Willem de Kooning. „Баща" обаче показва, че и други български художници от най-новата генерация естествено приемат излизането извън националните рамки. А филмът, имал „национални" премиери в три държави, донесе и почти 30 (!) международни награди.

В този смисъл Весела Данчева и Иван Богданов са уникални продуценти на анимационни филми в българските условия. Освен, че самите те са творци, режисьори и художници, възприемат професията „продуцент" именно като професия – с дължимите на всяка професионална дейност знания, умения и не на последно място – отдаване на работно време. Не е голяма тайна, че точно в полето на анимационния филм не се родиха като правило тези продуценти, които да развият професионализма си – пак поради същата обективна липса на стандартизиран пазар (както е и в цял свят).

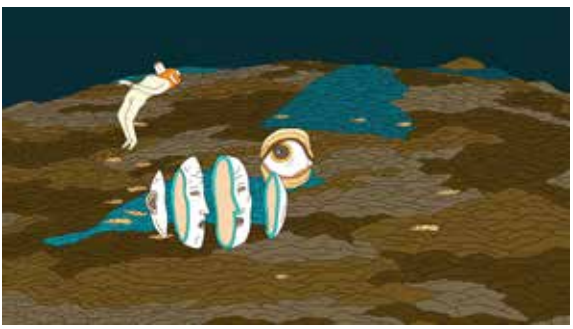
Данчева и Богданов обаче не се спират дотук. От една страна, те фокусират енергията си и върху фестивалния показ – с анализ за значимостта на форума, стратегия на предлагането и така нататък, без да изпускат и по-второстепенните международни анимационни събития през следващите години (фестивали, в чийто статут толерансът за годината на производство е по-широк). Най-съществената уникална характеристика на продуцентите обаче остава силното им желание да разпространят филмите си и в реалната киномрежа (в случая – в специализирани салони в София и няколко в провинцията). Очевидно, че прожекция на единичен късометражен филм от десетина минути е невъзможна. Но пакет от български анимационни филми, подбрани с усет за определена публика, е възможно (и реално) събитие. Весела Данчева неколкократно е била инициатор на такива програми. Създаването на интернет-сайт на фирмата, качването на трейлъри в различни филмови платформи, PR промоцията на събитията – това всичко са реални дейности на професионално мислещия продуцент на анимационни филми. Данчева и Богданов отделят реална енергия и работно време за това, което останалите анимационни продуценти смятат за causa perduta.

Интермедийни проекти

Особено иновативно „Компот колектив" се захвана с промоцията на следващия си проект – „Щрих и стих" (2015, с режисьори Иван Богданов, Борис Праматаров, Дмитрий Ягодин, Аспарух Петров, Милен Витанов и Борис Десподов по стихове на Георги Господинов, Димитър Воев, Калоян Праматаров и

Дилян Еленков). Освен всички споменати стратегии, Данчева и Богданов успяха да намерят нова ниша за достигане на анимационното кино до ценителите – обърнаха се към почитателите на изобразителното изкуство. „Щрих и стих“ беше представен в столичната галерия „Съспейшъс“ по начин, който се доближаваше до вече усвоената практика на художествената инсталация. Събитието, освен национални спонсори, имаше и международен – Гьоте институт. В галерията бяха поставени увеличени факсимилета на поетичните текстове от шестте филма, заедно с мащабен илюстративен материал. Ръкописът на текстовете, комбиниран с експресивната образност, успяваше да създаде илюзията едновременно за изящно изкуство и за кино. На поставените под съответните постери монитори можеха да се гледат отделните части на филма. Лично аз посетих тази артистична инсталация не на премиерата, а в една сряда, около 3 часа следобед – време, което обикновено се смята за „мъртво“ от галериите. За моя голяма изненада, в салоните имаше голям брой посетители, така че ми се наложи и да почакам, докато се освободят слушалките на желания от мен монитор. Не беше за вярване! Хората се редяха на опашка да гледат анимационни филми и то „по никое време“! Самото събитие беше съпътствано и от възможността да се контактува с част от авторите, и с възможността да си купи човек специално създадени за случая flip books. Това са малки тефтерчета, създадени като принцип още в началото на XIX век, за да удовлетворят любопитството на публиката към раздвижената рисунка. Този ретро-акцент със сигурност придаде необикновена атмосфера на цялото събитие и още веднъж стана белег на иновативния продуцентски подход на Данчева и Богданов.

3. „Одеон“, реж. Борис Десподов, част от „Щрих и стих“, 2015



4. „Постиндъстриал“, реж. Борис Праматаров, част от „Щрих и стих“, 2015

Поезията е във фокуса „Щрих и стих“ на „Компот колектив“, създаден като визуализация на стиховете на съвременни български поети в шест части. Това е радикален проект, който отпраща към провокативния начин на изразяване на авангардистите, отказа им от линейно разказаните истории и високата степен на свободна авторска асоциативност. Невелина Попова пише: „*Щрих и стих*, като мост между две изкуства, принадлежи изцяло на голямото поетично пространство. Поезията в случая е и естетическа платформа на авторите, но и задължителен контекст, без който този филм не може да бъде възприет пълноценно. Контекст на прочити (Georgiev 1994), превръщащ тези шест миниатюри в общо духовно пространство – на срещи и диалог през времето. За мен *Щрих и стих* очевидно е част от българското неоавангардно художествено пространство; в него директните връзки с различните модернистични и постмодернистични практики, от началото на XX век до днес, са лесно разпознаваеми. В търсенето на нов художествен синтез модернистичният взрив от началото на миналия век като че ли срива стените между словесното поетично творчество и изобразителните изкуства.“ (Popova 2015: 123).

Естетическата вярност към свободното, необусловено от времеви и пространствени граници авторско изразяване, родено още в „Анна Блуме“, продължава своя живот в творчеството на множество млади артисти, а продуцентската иновативност на „Компот колектив“ е ново за България явление. Трансмедийният живот на анимационния филм – по фестивалните и редовните екрани, галерийната му среща с публиката, създаването на анимирани книжки, рекламни фланелки и др., както и масираната телевизионна промоция, поставят малката продуцентска къща в особено и изключително положение сред българските анимационни продуценти.

Следващият филм на „Компот колектив“ прави остър завой в стратегията на Весела Данчева и Иван Богданов. Очевидно авторите след опита си с глобалните си проекти, изпитват необходимост да осмислят общочовешките ценности и през призмата на националното. „Пътуваща страна“ (2016) също завоюва престижни отличия по света и в България. Централният образ на филма е конят, който носи върху себе си цял един народ. Това е едновременно митологична и символистично-историчнa фигура, отпращаща към времената на прабългарите.

Но през 2020 г. младата продуцентска компания представи и втория пакет от 6 филма „Щрих и стих 2“. Тук вече има и авторски филм на Весела Данчева – „Любов по време на туризъм“ (по стихове на Петър Чухов), който се движи между абстракцията и разпознаваемия латино-американски колорит и ритъм. Останалите автори са Петя Златева, Далибор Райнингер, Наталия Атанасова, Ина Николова и Йоана Александрова по стихове на Стефан Иванов, Мария Донева, Анамария Коева, Стефан Икога и Марин Бодаков.

Необикновен и като начин на създаване, и като светкавично изпълнение е и следващият проект на „Компот колектив“ от 2020, по време на развитието на пандемията Ковид 19. Весела Данчева не изневери на усета си и

5. „Любов по време на туризъм“, реж. Весела Данчева, част от „Щрих и стих 2“, 2020
6. „Последният ден“, реж. Далибор Райнингер, част от „Щрих и стих 2“, 2019
7. „Задачи за деня“, реж. Петя Златева, част от „Щрих и стих 2“, 2019
8. „Екзистенциално“, реж. Наталия Атанасова, част от „Щрих и стих 2“, 2019

стана инициатор на поредица от филми от една и две минути, обединени под името „Анимация в карантина“. Принудителната изолация доведе до това, че авторите-аниматори на „Компот колектив“ вече стават 25 (!). Творческият екип на продуцентската компания включва Весела Данчева, Димитър Димитров, Далибор Райнингер, Петя Златева, Настимир Цачев, Евелина Данева, Иван Попов, Ива Токмакчиева, Велислава Щъркова, Мира Янкова, Свилен Димитров, Вера Донева, Силвия Иванова, Борис Десподов, Радостина Нейкова, Симеон Сокеров, Аспарух Петров, Наталия Атанасова, Дмитрий Ягодин, Спартак Йорданов, Росица Ралева, Иван Богданов, Мина Златева, Милена Симеонова, Алена Ховоркова… Направен почти на добра воля, само с минимална подкрепа от Столична община, филмът вече се показва по редица анимационни форуми. Пандемията не успя да спре творческия порив на „Компот колектив“, за разлика от „мъртвото“ за българската анимация време, причинено и от временното спиране на финансирането от Националния филмов център. Това обаче не възпира продуцентите от активно участие на филмите им в онлайн фестивали, както и от активно търсене на нови проекти и промоции чрез питчинги, медийни изяви и други.

„Компот колектив“, движен от неизтощимата творческа енергия на Весела Данчева и Иван Богданов очевидно ще продължи да бъде притегателен център за творци от новите поколения, с които в българското анимационно кино навлезе нов тип авторско изразяване, свободно от ограничения и глобално като мислене. Като продуцентска и разпространителска стратегия компанията също въведе нови практики – устойчивото търсене на международни копродуценти и трансмедийната промоция на филмите. Това гарантира и по-широка национална и международна публика и популярност, колкото и те да не са характерни за късометражното авторско анимационно кино като цяло.

Библиография

Mateeva (1998): Mateeva, Boriana. Приказка за пътя, разказана с вяра в ритника[Prikazka za patya, razkazana s vyara v ritnika]. – Култура, 41, 16.10.1998.

Georgiev (1994): Georgiev, N., Н. Анализ на лирическата творба [Analiz na liricheskata tvorba]. Sofia.

Popova (2015): Popova, Nevelina. Анимационната поезия на Щрих и стих [Animatsionnata poeziya na Shtrih i stih] – В: Изкуствоведски четения, 2015. Изкуствата на Новото време: смесване на езиците [Izkustvovedski cheteniya 2015. Izkustvata na Novoto vreme: smesvane na ezitsite]. Sofia.

THE BULGARIAN PHENOMENON OF GLOBALIZATION IN ANIMATED CINEMA – “COMPOTE COLLECTIVE”

Nadezhda Marinchevska
Institute of Art Studies,
Bulgarian Academy of Sciences

Summary: The production company for animated films *Compote Collective* founded by Vessela Dantcheva and Ivan Bogdanov in 2008 is a particularly innovative company regarding the practices of Bulgarian animated cinema. It is a center of attraction for young authors who seek the freedom of creative self-expression and freely transform European avant-garde practices, considering the world art as their own cultural heritage. *Compote Collective* combines the search for new styles and genres with an innovative approach to both production and distribution. The two main principles in trying to overcome the isolation of animated cinema from the public are both the active demand for international co-producers and transmedia projects involving different distribution channels.

Keywords: Bulgarian animation, co-production, transmedia project, European avant-garde, globalization, omnibus film, Vessela Dantcheva, Ivan Bogdanov

ОБРАЗИ НА ТВОРЕЦА В АНИМАЦИОННОТО КИНО

Радостина Нейкова[1]
Институт за изследване на изкуствата,
Българска академия на науките

Абстракт: Текстът разглежда различни разновидности на изграждане на екранен образ на творец в анимационното кино. Спира внимание върху ключови примери от реалистично точните пресъздавания на действително съществуващ типаж и творческа дейност до измислен покадров герой в мокюментъри.

Ключови думи: анимация, рисунка, анимационно изображение, анимационен портрет, анимационно движение и пространство

Текстът разглежда конкретни варианти и разнообразни художествени подходи при изграждането на екранен портрет на творец в анимационното кино.

Още в древността Аристотел разглежда имитацията на реалността, илюзията за реалност като подражателна дейност. Изкуството не е просто натуралистично възпроизвеждане на действителността. А анимационното изкуство, създаващо изцяло ръкотворна екранна реалност по концепция, създава илюзорна действителност. В есето „За поетическото изкуство“ (Аристотел 1975: 101) Аристотел смята за нужно да подчертае, че процесът на „подражание“ на художественото възпроизвеждане не е огледално пасивен и механичен, а се пречупва през творческата индивидуалност на поета. Тоест точно активното отношение към изобразяваното кара творците да изберат един от пътищата, дефинирани от Аристотел върху понятия за подражанието, измислицата и нейните граници – и как се осъществява това при изграждане на портрети на различни творци и то с магията, и стихията на анимационното изкуство.

Именно затова при изграждането на анимационен екранен портрет на реален или измислен творец се очаква надскачане и авторска интерпретация на претворяване на първоначалния образ. Режисьорът вкарва (или избира) в изграждането на такъв образ-портрет допълнителни, или впечатляващи именно него, елементи за изграждане. Още в началото искам да уточня, че използването на определението портрет в заглавието не цели фокусиране на текста единствено към тази разновидност на екранното, анимационно творчество, а по-скоро има желание да покаже богатството и безкрайността, с която покадрово създаденото изкуство може да интерпретира даден образ

[1] *Radostina Neykova is an Assoc. Prof., PhD, Scientific Secretary of the Institute of Art Studies, Bulgarian Academy of Sciences, director of awarded animated films, illustrator of children's books and mentor of animation workshops. Research fields: animation, comics, children's film. Author of the books: Contemporary Children's Cinema (2016), Comics on the Contemporary Screen (2009).*
E-mail: radostneykova@gmail.com

дори и по някакъв начин, категоризиран в определени рамки. Защото тук ще разгледаме творец, който може да бъде освен действително съществуващ образ на човек, постигнал нещо в дадена творческа сфера, но и реалният създател и „одушевител“ (т.е. аниматор) на дадения герой, или изцяло измислена личност, която обаче на екрана е толкова добре и достоверно пресъздадена, че трудно можем да се съгласим, че това не е истински документален портрет на несъществуващ човек. Тук ни интересуват ключови примери в диапазона от реалистично точното пресъздаване на действително съществуващ типаж и творческа дейност до изцяло измислен създаден покадрово герой в мокюментъри.

Изкуството на анимационния филм внася новата и едновременно позната „реалност“ чрез движение, което независимо от странната си хиперболизация, приемаме без съпротива. Зрителят леко и естествено възприема фантастичния анимационен свят и персонажите, родени от въображението, вплетени в историйки, които не са за вярване. Едгар Морен споделя възгледите на Базен за „ефекта на реалността“ (Морен 1995: 187), който води до последващо субективизиране на същата тази реалност. Дори когато зрителят е убеден, че всичко видяно е илюзия, той успява да запази вярата си в нейната „правдоподобност“. При покадрово изградения образ дори е задължителна голямата доза фантазийност в създаването на „правдоподобността“ на изображението.

Анимацията е изключително богато във визуалното си естество изкуство. Затова всеки избор на определена технология за изграждане на портрет на твореца е вече осмислена отправна точка за по-нататъшното развитие на образа. Така например има случаи, когато подчертаването на материала е още по-знаково като във „Фауст“ на Ян Шванкмайер (1994). Куклите са кукли на конци, марионетки с всички, произтичащи от този вид изображение, специфики. Може би идеята за филмовата образност е въздействала на режисьора още от литературата, взета за основа: „За мен урокът Фауст е един от фундаменталните архетипи за конфронтация – тази на човека индивидуалист и неговото общество“. (Или изграждане на портрет на един измислен литературен Творец – б.а.) „Същевременно всеки от нас е изправен пред дилемата – да живее нечий живот, примирявайки се с цивилизацията и с мъгливите обещания на институционалното общество, или да вземе антицивилизационни мерки и да се противопостави без значение от възможните последици. Първият избор обикновено винаги свършва с поражение за индивида. Вторият – обикновено свършва с поражение на човечеството като цяло. Би ли могло да бъде обратното..?“ (Svankmajer. 2002: 8). Именно събирателният образ на измислен и нереален творец би могъл да даде цялата свобода на авторската идея. Макар че във всеки художествен анимационен филм, изграждането на портрета на творец съдържа огромна доза свобода, защото именно режисьорът избира какво от реалните документални факти и събития на истински съществуващия творец да вземе за своето произведение как да анализира и представи тези действителни случки – дали, колко и

1. *Lipsett Diaries*, dir. Theodore Ushev, 2010

кои именно части от филми, или други художествени произведения на твореца да включи. А иска ли и има ли нужда да се включват тези произведения?

Нека спрем за кратко вниманието си на един друг анимационен пример, в който главният герой е реално съществуващ, истински творец и много емоционално изграден образ като например любимия ми филм на канадския режисьор от български произход Теодор Ушев – „Дневниците на Липсет“ (2010) (Ил.1). Екранният разказ развива живота на канадския филмов режисьор Артър Липсет, известен с различните си авангардни филми. Реалният финал на живота на Липсет е много рано – творецът се самоубива на 50-годишна възраст, а филмът отразява именно неговия светоглед – неспособността на един свръхчувствителен и различен творец да приеме цялата сивота, отчуждение и агресия на заобикалящия го свят. В едно свое интервю за филма Теодор Ушев споделя, че е трудна работа „когато стигнеш до върха, да останеш там. Историята на този човек е такава – той е стигнал до най-високото, бил е звезда в киното и след това всеки следващ негов филм е ставал по-лош и по-лош, докато накрая не е можел да прави нищо“[2]. Екранният образ на твореца се изгражда на базата на интервюта с хора, които са го познавали, изследване на кутии с лични архиви и анализиране, и/или емоционално възприятие на филмите му от страна на режисьора. Творбата на Липсет “Very nice, very nice” (с номинация за „Оскар“ през 1962 година), сякаш допълва цялостната визия и наратив на филма на Ушев, в който режисьорът е водещ действието персонаж. „Дневниците на Липсет“ представя лирични разговори, достоверни спомени на творец за твореца. „Всеки негов филм е като дневник – вътре са ежедневните новини, вътре са емоционалните му състояния, пропаданията му и възторзите“ – споделя отново Ушев. Надежда Маринчевска коментира, че: „Дневниците на Липсет“ е филм, в който са

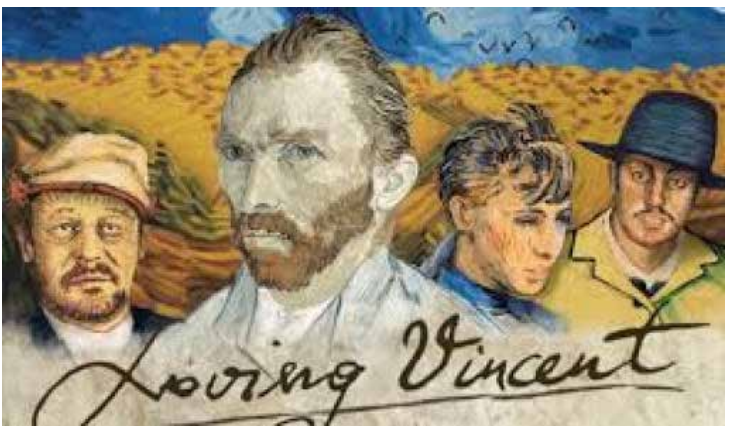
[2] Вж.: http://www.pamettanabulgarite.com/page/4155162 : Page : 113573, 19. 01.2021

събрани всички специфични особености на анимационно-документалния хибрид. Първо: достоверност и реална материална конкретност в портрета, независимо от употребата на друга, а не фотографска медия – в случая почти монохромна живопис. Второ: обръщане към социалнозначима тема – съдбата на артиста в консумативно-прагматичното общество. Трето: психоаналитичен аспект при изследване на биографията (самоубилата се майка) и на болестта – параноята в края на живота на Липсет... Четвърто: майсторски анализ на значимостта на творчеството на Липсет в особена авторска интерпретация на Ушев..." (Маринчевска 2015: 51). Неслучайно сценарист на филма е Крис Робинсън, който си позволява на места дори да развие сюжета, вкарвайки дори кратки елементи от собствения си живот и детство.

Може би интересен и по-различен пример за анимационен портрет е филмът „Чичо Томас. Преброяване на дните" на португалската режисьорка Реджина Песоа (2019) (Ил.2). Този път се разглеждат животът и дейността не на реално съществуващ творец, а на реално съществуващ близък човек на режисьора и по този начин връзката и емоционалното изграждане на образа са по-сантиментални, отбелязващи с топлина най-съществените, запечатани епизоди от живота на този човек. Филмът е алегоричен разказ за различни моменти от живота на чичото на режисьорката, който страда от обсесивно-компулсивно разстройство, но има изключително влияние за насочването ѝ и продължаващото развитие в сферата на изкуството. Наративът е изграден под формата на компилация на задкадров глас, четящ писмо от аниматорката до чичо Томас, елементи от дневника на чичото, негови писма и визуализирани действия, доразвиващи историята с реални или фантастични елементи, изпълнение с точни сметки и затворени в множество числа. А самият герой е изграден като различен, нестандартен според нормите за работа, семейство и деца, но в същото време изключително необикновен, очарователен и емоционален образ. Визията е изпълнена с множество цифри, таблици, данни и сметки, които съпътстват ежедневието и начина на справяне с действителността на човек, с този вид психологическо разстройство. И сякаш именно редицата цифри, уравнения и номера помагат на героя в непрекъснатото търсене на смисъл и отговор на постоянните въпроси и проблеми в живота. Това са примери за изграждане на портрет на творец и по-скоро на различните разновидности на анимационния образ на Творец на собствения му живот, или възприемането му като Творец от страна на другите – как творческото му начало дава импулс на реално съществуващи хора (както в случая с режисьорката) за развитието им в различни творчески сфери. Самата Реджина разказва как до своята 17-годишна възраст е живяла в малко провинциално село (става въпрос за селцето Коимбра в Португалия) и всъщност спасението от скуката и еднообразието на селския живот е било именно в четенето и слушането на историите на старите хора: „Когато бях дете, чичо ми рисуваше с парче въглен по стените и вратите на къщата на баба ми. Гледайки го как прави това, ние получихме усещането за свобода, защото нямахме моливи и хартия, но имахме стени и врати. Може би това

2. *Uncle Thomas, Accounting of the Days*, dir. Regina Pessoa, 2019

3. *Ryan*, dir. Chris Landreth, 2004



4. *Loving Vincent*, dir. Dorota Kobiela, Hugh Welchman, 2017

остана дълбоко в съзнанието ми и ме насочи към използване на техниката на гравюрата във филмите ми по-късно“[3]. В статията си за прелъстителния чар на фантазията (Щайнборн 1986: 3), Бион Щайнборн разглежда отразената в понятия реалност като независима от познатите действителности: „Реалността е нейното (на действителността – б.а.) познание така, както реалността на зрението е различна от действителността на видяното“. Често повтарящо правило при художниците, отнасящо се за перспективните изменения е, че творецът знае какво трябва да види, той е научен да гледа. Реалността на зрението вече противоречи на реалното, което може да бъде видяно посредством технологически средства, но въпреки това е не по-малко реално от видяното. „Видяната“ реалност във филмовия свят (става въпрос за тези категории преди създаването на виртуалната реалност) е по-скоро представа, внушение или дори „фантасмагория“. По подобен начин е изграден и образът на чичото – творец във филма на Реджина Песоа. Редуването на множество линии за измерване – строителен метър, транспортири, графични цифри, сметки и таблици, създават усещането за подреденост и постоянна връзка с реалността при изграждането на екранния портрет на героя. Филмът започва с писмото на малкото момиче към чичо Томас, описвайки за първи път нестандартния му образ въз основа на няколко общоприети норми за живот: „Скъпи Чичо Томас, ти нямаш нормална работа, нямаш жена, нямаш деца...“ и продължава с доуточняващия глас зад кадър, че „дори и като малко момиче, аз разбирах, че ти си леко странен с постоянните си числа, маниери и отношение към действителността“.

В книгите си за условността и естетиката на художествения образ философът Иван Джаджев разглежда проблемите за реалност, материал и изображение. Авторът осмисля особения свят на изкуството, в който „художественият образ-произведение е такава реалност, в която е въплътено определено духовно съдържание.“ (Джаджев 1972: 9).

В анимацията условността на определено изображение е много по-специфична от тази на натурното кино като цяло. В изградената условност на Реджина Песоа дори пушекът на мотора на Чичо Томас е изграден и изпълнен с цифри и сметки. „Следователно художественият образ се различава от обекта на изображение по това, че е обогатен с идеала на художника. Той вече съдържа в себе си като съществен компонент авторовата оценка на обекта на изображението. Освен това, освен наличието на субективен компонент в съдържанието на художествения образ, той е отражение на действителността, а не самата действителност.“ (Джаджев 1972: 39).

Задкадровият разказ на детския глас допринася за изграждане и обогатяване на по-точния, или по-скоро емоционално възприетия образ на героя – своеобразен творец във филма. Творецът може да бъде нестандартен. Може да претвори своя живот, за да оцелее психически и/или физически чрез постоянно описване в дневника на всяко елементарно движение в своя

[3] Вж.: http://greatwomenanimators.com/regina-pessoa/, 20.02.2021

живот с броя стъпки или движения – чрез постоянното пресмятане на никому ненужни цифри и данни. Но сякаш именно по този начин успява да спаси от бруталното ежедневие и да насочи във вярната посока едно малко дете. Изчистената, монохромна, графична визия на филма е допълнена само от червения цвят на молива на момичето, от червения и тук-там жълт цвят на клечките кибрит и огъня, на дръжката на ножа, перото на птицата и писалката. Огънят стопля чичото и малкото момиче, и в същото време създава инструмента за творчество – въглените в края на обгорената пръчка. Двамата се превръщат в творци, рисувайки съсредоточено, спазвайки всички пропорции (тук отново се намесва психическото разстройство на чичото) на празната стена. И рисунките им оживяват, разказвайки различни моменти от живота като например сантименталната страна на Чичо Томас, състояща се в това, че веднъж е имал приятелка. Процесът на „подражание" (Аристотел 1975: 29) на художественото възпроизвеждане не е огледално пасивен и механичен, а се пречупва през творческата индивидуалност на всеки.

Изграждането на портрета на чичото като творец, създаващ своето собствено психологическо пространство, е богато визуално подражание на действителни случки от живота на един различен и сякаш живеещ извън общоприетите норми човек. Най-очевидният и типологично открояващ се способ за тази проява е като онтологичен безусловен атрибут на модела на света, в който живеем. Режисьорката превръща своя герой в Творец, изгубен в числата, но все още вярващ в надеждата и успеха.

Сергей Айзенщайн също обстойно разглежда проблема за „изображението и за отношението към изобразяваното" (Айзенщайн 1973: 3). Режисьорът винаги изгражда образа на Твореца именно въз основа на своето отношение към него. Използвайки понякога чисто документални факти, като тези за реалния живот на канадския аниматор Райън Ларкин във филма „Райън" (реж. Крис Ландрет, 2004), например, режисьорът реално разпада в 3D изображението образа на автора – в случая главен герой пред очите на зрителя, за да засили визуалната емоция на реално случилото се и своето отношение към пропадането и пречупването на един истински добър творец през ежедневните проблеми, тревоги и несъвършенства, с които той не може да се справи (Ил. 3). Филмът е компилация от покадрово интерпретирани документални интервюта на Ларкин от режисьора на едноименния филм, както и разговори с предишни негови партньори и колеги. Психическото му пречупване произтича от реалността, с която крехкото съзнание на твореца не може да се справи и реално се разпада пред очите ни в своя 3D вариант, преминавайки визуално през множеството препятствия в действителния живот. Реалният първообраз – Ларкин, прави редица от най-добрите анимационни филми за своето време към Националния Филмов Борд на Канада през 60-те и 70-те години на миналия век, като печели над 60 важни награди в сферата на анимационното кино (между които и „Оскар" за най-добър късометражен анимационен филм за 2004 година) и в същото време последните години на пропадналия си живот прекарва по улиците на Монреал със средства от соци-

алните грижи. Изображението е нещо видимо. Но освен тази външна, формална страна на въпроса, съществува и композицията, която изразява спецификата на вътрешния образ, конфликтността на вътрешното действие.

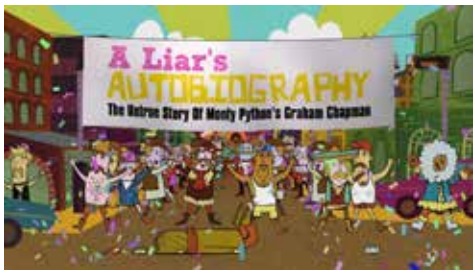
Съдържателните моменти на художествения образ привнасят точно невидимото превъплъщение на този вътрешен конфликт. А това е същността на анимационния образ. Независимо, че режисьорът на филма показва на много места дори драстични и жестоки моменти на разпадане и превъплъщение, авторското отношението към изобразяваното винаги носи идеята за вътрешно преклонение, съчувствие и дори яд от случващото се с живота на творецът Райън. Именно в този начин на изграждане на анимационния, синтезиран образ, който от една страна, възпява, от друга, заклеймява и то с право образа на реален творец и гений, виждаме (независимо от опита за реалистична отдалеченост, постигната чрез използване на формата на интервюто) авторското отношение и поглед към реалния обект на изследване.

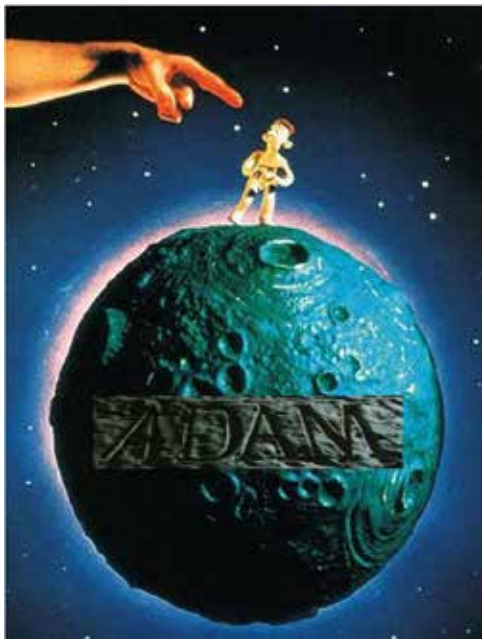
Румънският художник Йон Труйка го формулира: „Аниматорът е длъжен да обедини наблюдението на действителното движение с изображението на движение, така че някои персонажи да са като резултат от обединението на отделните различни елементи и да имат собствено ново сътворяване и цел, или форма". Движението им да е измислено, но зрителят да го приема като нещо нормално – „убивайки понякога реалната си представа за същото движение" (Асенин 1974: 165).

Предполагам, че един от първите, очаквани от читателя анимационни примери за анализиране ще е именно „Райън". Да, наистина това е ключов пример, който по чисто анимационен способ разглежда и дори буквално разбива различни важни елементи и моменти от живота на един творец и няма как да бъде пропуснат. Но в целостта на логиките тук ще представя и други, по-различни примери.

Световнопризнат и от професионалисти, и от зрители пример за изграждане на анимационен образ на известен творец е „Да обичаш Винсент" (реж. Дорота Кобиела и Хю Уелчман, 2017, копродукция Великобритания и Полша) (Ил. 4). Освен анимация, филмът се презентира като „криминална драма" и проследява добре изградения съспенс на действителни и измислени моменти от живота и работата на художника, и развитието на интригата след смъртта му.

Най-впечатляваща е технологията на компилация между ротоскоп и анимирана класическа маслена живопис, характерна за Ван Гог, която води умело и въздействащо екранния разказ. Визуално е изградена реалността в съществуващия свят от платната на твореца, „влиза" се в картините и света му, бил той с духовен или с документален оттенък. Изгражда се изключително деликатен портрет на художника и на хората около него. Мислейки върху създаването на портрет на обичан творец, Дорота Кобиела споделя в едно свое интервю: „Основата на моята идея беше да разкажа историята си чрез неговите картини.... За мен беше въздействащо да мисля за развитието на





5. *Melodrama*, dir. Ivan Andonov, 1973

6. *Adam*, dir. Peter Lord, 1992

7. *A Liar's Autobiography*, dir. Bill Jones, Jeff Simpson, Ben Timlett, 2012

героите от неговите картини, които да разказват неговата история“[4]. По този начин образите, типажите, създадени от твореца се превръщат в развиващи и водещи действието, много след края на житейския му път. Вдъхвайки им веднъж живот, чрез изрисуването им, героите от картините му изграждат и екранния живот на своя създател, а във взаимоотношенията – анимирано (било то рисувано, пиксилирано или обемно изградено покадрово изображение) и реалния негов създател-творец. Такива примери са изключително много, може би именно поради „сладостта“ от докосване и обиграване на реален актьор и анимиран герой в един кадър. Започвайки от задължителния христоматиен пример с „Кой натопи заека Роджър“ (реж. Робърт Земекис, реж. на анимацията – Ричард Уилямс, 1988) може да споменем и примера с рисуваното изображение на Ким Бейсингър („Приказен свят“, Ралф Бакши, 1992), което се опитва да съблазни сексуално своя създател-творец – натурния аниматор Джак Дийпс (Гейбриел Бърн). На това предизвикателство реалният човек отвръща, че хората не правят секс с рисунките. „Това е най-старият закон в рисувания свят.“ Колкото и отворени към свободата на фан-

[4] Вж.: https://www.dailycal.org/2017/09/28/loving-vincent-dorota-kobiela/, 1.03.2021

тазията на автора да са рисуваните изображения, те все пак са ограничени до някаква степен от правилата на изграждане, от синтезираната авторова идея, която носят или дори от филмовия си жанр.

Специфична черта на рисуваните герои е и това, че „изображенията не могат да бъдат убивани“ (Балаж 1988: 221). Много анимационни филми разработват точно тази безсмъртност на изображенията си. Безсмъртност, която често преминава като основна идея от разработването на образите към разработването на образа на твореца като цяло. В „Тъпанът“ (Тодор Динов, 1973) водещото божествено – „създаващо“ начало произлиза от натурна човешка ръка. Тя е изразител на твореца-създател. Натурната ръка гради изображение на танцуващ мъж, сраснал се с тъпан, отмерващ тежък, типично български ритъм. Образът минава от изрезка в акварел, в различни нови цветове и форми. Ръката винаги изтрива готовото изображение след това – не се е достигнало до истинската същина на изкуството. Докато се стигне до финала на творческото търсене – карфичка пробива дупка в пръста. Ръката-създател преминава в анимационния свят. Рисува отново тъпана – този път единствения цветен образ в целия филм. Тъпанът засвирва неизтриваем от никого и от нищо. Натурната ръка остава неподвижна, с незасъхнала капка кръв, изцедена сякаш от акта на творчеството.

„Аз те нарисувах, създадох те, може би мога и да те изтрия!“ – заплашва рисуваното изображение на Ким Бейсингър натурния аниматор Джак Дийпс във филма „Приказен свят“ (реж. Ралф Бакши, 1992).

Образът на твореца може да премине различни технологични превъплъщения в едно екранно произведение. Анимационната изрезка носи в двуизмерността и материята си относителна непластичност (в сравнение с рисунката). За нея е характерно „скокообразното“ преместване в пространството, понякога доста механично в една основна хоризонтална плоскост. Но точно тази подчертана двумерност и относителна статичност може да представи образа на твореца чрез по-дълбоко възприемане на графичната фактура на изображение, достигайки до по-различна анимационна изразност. Събрани заедно – изрезката и анимацията на актьор изграждат съвместния „живот“ на персонаж и среда.

Във филма на Иван Андонов „Мелодрама“ (1971) пиксилираният герой рисува живописна картина (Ил. 5). Тя се изгражда пред нашите очи (живопис под камера). Художникът-творец се влюбва в своето творение – жената, която е нарисувал. Влиза в нарисувания от него свят и като изрезка успява да съживи своето творение. Проследяват се и взаимоотношенията на твореца-изрезка и жената, преминала от живопис също в изрезка. Така живописта под камера се натоварва с допълнителна, идейно-смислова функция. Става не само техника за създаване на типажа, но и елемент на сюжета и характера на героя.

Натурният творец (или Бог) се намира в твърде изгодна позиция по отношение на рисувания, изрезков или обемен персонаж, когото може с лекота да манипулира. Обемният филм „Адам“ (реж. Питър Лорд, 1993) е пародия

на всемогъществото на Бога (Ил. 6). Това е взаимоотношение натурен човек – обемен герой и обемна (пластилинова) среда. Реалният автор, изпълняващ ролята на твореца-Бог буквално създава персонажа от кал (пластилин). Той го движи и външно (покадрово) и вътрешно, влизайки като натурен пръст в кадър, за да укаже правилната посока, в която да върви, или да го накаже за грешките... В резултат от „подходящото" поведение на Адам, който чинно чака пред часовника с букет цветя, натурният Господ му изпраща… очарователен пингвин.

Но това са примери по-скоро за това как реалният режисьор – творец на един анимационен филм може и си взаимодейства доста реално със създадения от него образ. А не изграждане на портрет на творец.

Подобен пример има в анимационния образ изцяло покриващ игралния характер на филма, в който починала жена е следвана в отвъдното през картината, оставена от нея на съпруга, който в крайна сметка променя средата с надеждата и вярата си, че ще намери жената и детето си в един нов Рай – „В какво се превръщат мечтите" (реж. Винсент Уард, 1998). Междувременно, когато губи надежда и трябва да премине през Ада – главният герой сякаш се превръща във въображаем творец – картината на отвъдния свят се превръща в портал към спасението на авторката ѝ и се променя според емоционалното състояние на този, който я следва в измисления от нея художествен свят.

Друг интересен пример за изграждане на образ на творец в анимационното кино, където всички, или поне голяма част от документално представените елементи, са изцяло измислени. Така наречените mocumentary екранни произведения могат да разкажат с „документални" елементи и голяма доза съпричастност, и пълно доверие от страна на зрителя, за съдбата, живота и творчеството на никога несъществуващ човек. Всъщност анимираните mocumentary филми донякъде изграждат събирателен образ, опит за „колективен" разказ, не „еманация на визията на един автор, а по-скоро „на хомогенна множественост", на „споделен културен хоризонт", който може да бъде или „национален, свързан с определен период от време, с историческа епоха, или транснационален" (Formenti 2019: 2). По-специално, както ще видим, този вид изграждане на екранен портрет е с по-отчетлив повествователен стил, който не само надхвърля границите на отделната поетика, но и често създава един микс от жанрове и стилове.

Пример за подобен филм, макар и по-различен заради използване на компилация на много, различни анимационни технологии, може да разгледаме в не изцяло правдоподобната, екранна (авто)биография, направена след смъртта на члена на Монти Пайтън – Греъм Чапман „Автобиография на лъжец" (за първи път публикувана в книжен вариант през 1980 г.) (Ил. 7). Филмът е изграден в безумния, дори понякога анархистичен, сюрреалистичен наратив на групата, на места некоректен, но винаги много смешен и колоритен. Историята се развива върху записания преди смъртта на главния герой текст, изпълнен с размисли и моменти от живота му, допълнена

с анимирани действия, кукли, колажи от натурно заснети кадри, рисувани и обемни изображения. Различните изобразителни стилове, появите на закрити с надпис „цензура“ части от кадъра, многото фантазия и асоциативен разказ, създават интересен художествен подход при изграждането на екранен образ на творец в анимационното кино. И както самите създатели представят произведението: „Това не е документален филм, не филм за Монти Пайтън, „Автобиография на лъжец“ е личната гледна точка на Чапман към неговия странен, неординарен живот, в търсенето на себепознание“. Екранния разказ е изграден от 17 различни анимационни стила, създадени от 14 различни аниматори.

Примерите за изграждане на портрет на твореца в киното, в частност анимационното кино, са толкова много. Но в настоящия текст спрях вниманието си на различни ключови моменти, които да покажат поне отчасти разнообразието и богатството по дадената тема. Защото творецът може да не бъде само известна и популярна в различни сфери личност – както създател на определения анимационен образ, така и негов екранен партньор. Може да бъде наистина реално съществуващ и покадрово заснет, с помощта на пиксилацията, човек, и абсолютно измислен, но възприемащ се изцяло като действителен модел за подражание. Може да е и изцяло измислен и преобразен дотолкова, че да промени очакваното във възприемането на филм портрет дори и в свободата за създаване на визия, емоция и внушение, характерна за анимационното кино.

Библиография

Aizenshtain (1973): Aizenshtain, Sergey. Избрани произведения в три тома. том 3 Неравнодушната природа [Izbrani proizvedenija v tri toma. Tom 3. Neravnodushnata priroda]. Sofia.

Aristotel (1975): Aristotel. За поетическото изкуство [Za poeticheskoto izkustvo]. Sofia.

Asenin (1974): Asenin, Sergey. Волшебники екрана [Volshebniki ekrana]. Moskva.

Balazh (1988): Balazh, Bella. Избрани произведения [Izbrani proizvedenija]. Sofia.

Dzhadzhev (1972): Dzhadzhev, Ivan. Художествената условност [Hudovhestvenata uslovnost]. Sofia.

Marinchevska (2015): Marinchevska, Nadevhda. Анимационните хибриди. [Animacionnite hibridi]. Sofia.

Moren (1995): Moren, Edgar. Духът на времето [Duhyt na vremeto]. Sofia.

Shtainborn (1986): Shtainborn, Bion. Прелъстителният чар на фантазията (или: относителността на времената и действителностите спрямо пространствата и техните фикции като филм). Бюлетин СБФД 6/1986. [Prelystitelnijq char na fantazijata (ili: otnositelnostta na vremenata I dejstvitelnostite sprjamo prostranstvata I tehnite fiksii kato film]. Sofia.

Formenti (2019): Formenti, Cristina. When Imaginary cartoon worlds get the “Documentary look”: Understanding Mockumentary through its animated variants. Alphaville, Jorurnal of film

and screen media, http://www.alphavillejournal.com/Issue8/HTML/ArticleFormenti.html

Svankmajer (2002): Svankmajer, Jan. E&J. bulletin. Musee-Chateau. Annecy, France

http://www.pamettanabulgarite.com/page/4155162: Page:113573, 19.01.2021

http://greatwomenanimators.com/regina-pessoa/, 20.02.2021

https://www.dailycal.org/2017/09/28/loving-vincent-dorota-kobiela/, 1.03.2021

IMAGES OF THE ARTIST IN ANIMATED CINEMA

Radostina Neykova
Institute of Art Studies,
Bulgarian Academy of Sciences

Summary: This paper deals with different types of building a film portrayal of an animator. It focuses on good cases in point from realistically accurate reproductions of a really existing type and creative activity to a fictional frame-by-frame character in a mockumentary.

Keywords: animation, drawing, animated image, animation portrait, animation movement and space

PROFILES. FORMATTING THE VISUAL ARTIST ON PATREON.COM

Yvonne Schweizer[1]
University of Bern

Abstract: This article examines narratives of artists' documentaries in the digital economies of platforms. I argue that the Web 2.0-based, post-screen documentaries provide for new role offerings that differ widely from its predecessors on TV and in cinema. Platform documentaries centre around the construct of an 'authentic' artist's personality, who borrows from the rhetoric of the distribution networks in which the videos circulate. The crowdfunding platform Patreon.com will provide a study case in point for this. I argue that the performance of personality on Patreon is based on a paradox. On the one hand, the platform promotes narratives of individuality and artistic freedom. On the other, it provides custom-fit templates ready to be filled with content.

Keywords: artists' documentaries, film portrait, post-screen studies, platform studies, social media studies, art and economy, mediation

With the rise of online video platforms, the number of documentaries about artists and art production has increased tremendously. Following the launch of platforms such as Vimeo in 2004 and YouTube in 2005, it became much easier for galleries and museums to upload content: Behind-the-scenes-footage with studio visits, artists' interviews, in short, videos that bring the audience close to the artists´ professional, at times personal environment. However, not only do art institutions use online channels to broaden their overall visibility and mediation activities. Video platforms do accelerate the means of self-promotion for artists: visual artists at any professional level, from a gallery-star to a lay artist, have applied to forms of online mediatisation. Gone are the times when a documentary was restricted to the most popular artists appearing on screen. In today's post-screen times, contemporary artists naturally set up profiles on social media platforms with YouTube being an aggregator that bridges the diverse channels of self-expression. Within YouTube's pool, the audience will find artist's documentaries that are taken from digitised versions of TV magazines or from museum websites, cross-medium promotional videos that circulate from one social network to another, user-generated

[1] *Yvonne Schweizer, PhD, is a postdoctoral researcher and lecturer; University of Bern, Department of Modern and Contemporary Art History (since 2015). Principle investigator of the project 'User-Oriented Access to the Work. Art Documentaries between Marketing and Mediation', funded by the Swiss National Science Foundation (2021–2022). Research fields: history and theory of visual media; museum and exhibition theory; digital arts. Most recent publications: 'Format. Politiken der Normierung in den Künsten ab 1960' (2020, co-edited with Magdalena Nieslony); 'Kritische Kunstgeschichte und digitaler Wandel' (2020, co-edited volume of the journal 'kritische berichte'), 'Flimmern. Bewegtbilder in Kunstausstellungen um 1970' (2018). Grants and fellowships: Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max-Planck-Institut, Zentralinstitut für Kunstgeschichte in Munich.*
E-mail: yvonne.schweizer@ikg.unibe.ch

content that gives valuable insight into the reception of an artist's oeuvre, instructional videos that imitate or explain an artist's style, and so forth.

Although the emergence of the very first video platforms reaches back to the early 2000s, art history has so far largely missed out to continue research on artists' documentaries to web formats[2]. This is unfortunate in two respects: it underestimates the central role of the broadly accessible videos as one of today's most powerful channels of popular art history. Moreover, it blows the chance to consider the changing narratives of the personality of the artist that Web 2.0-based genres have established.

My paper will thus shed light on the phenomenon of artists' documentaries in the digital realm. By drawing attention to crowdfunding platforms, I will analyse one specific case of self-promotion that extensively makes use of video content. The social media platform Patreon.com provides a good case in point for this. I argue that video profiles on crowdfunding platforms borrow from the rhetoric of distribution networks in which they circulate: They push forward narratives of shared authorship and crowdsourcing, of global success, of the management of artistic careers. This stands in sharp contrast to the construct of the artist's personality that former TV and cinema productions – documentaries as well as the fictional genre biopic – have shaped: Film onscreen portrayals catered to the modernist role of the artist as the desperate genius being society's outsider (cf. Pollock 1980; Berger 2014). On the post-screen crowdfunding platforms that I will discuss below, the artist does not place herself/himself outside the system. His/her profile is rather the centre of a network that finances his or her career. Building on that, I will highlight the inherent paradoxes of digital artists' documentaries between re-affirming the cult of artistic authenticity and custom-fit formatting.

1. Narratives of the Personality of the Formatted Artist

What images of the artist's personality circulated during the time when the first videos entered the web? In 2006, US-American artist Guthrie Lonergan compiled a video collage of pre-produced stock videos[3]. The re-use and circulation of stock images has now become a working method for artists widely subsumed under the term 'postdigital art'. Lonergan's video, however, made him one of the first social web-savvy artists. The video's goal was to expose the visual rhetoric of stock footage databases[4]. Based on Lonergan's findings in the Getty Images database, the video showcases impressions of the *Artist Looking at Camera*. Its original context in corporate promotion remains visible by the watermarks indicating the video snippets as property of Getty Images. Although the video introduces artists of different ages and gender and its protagonists work in different media, it shows off an endless juxtaposition of generic poses, gestures, and looks. The video's formal

[2] For the most recent accounts on screen-based artists' documentaries and biopics cf. Hallas, ed. 2020, Jacobs, Cleppe, Latsis, ed. 2020, Esner, Kisters, ed. 2018, Schmitz, ed. 2019, Robert, Le Forestier, Albera, ed. 2018.

[3] For a link to the video cf. Lonergan, 2006.

[4] For more artworks by Guthrie Lonergan cf. Halter, 2014.

logic as an endless loop resonates the repetitive nature of its content. The artists are shown in their studios as harmonious, balanced, self-fulfilled, successful. We immediately get what each short clip makes us want to believe: that we see an authentic artistic persona working in his or her own comfort zone.

Yet, Lonergan's sheer and relentless montage of the same standardised movements acted out by varied personae delivers a different tale: relying on appropriation of art's strategies, the video discloses the inherent codes of promotional pictures. By way of varied repetition, it strips down the standardised typology of 'the artist' designed in promotional videos. The compilation lays bare that the image of the artist in digital platform economies is formatted – often by corporate and promotional pre-configurations[5]. It is not so much the persona of the crisis-ridden artist that is disseminated online – a plot that cinema and TV productions have excessively made use of. Rather would I argue that the typified pictures of a promotional or 'formatted artist' resonate in the social web profiles of today's artists. If my thesis proves to be true, I should be able to reconstruct a connection between promotional stock footage and digital artists' documentaries that we see on social web platforms[6].

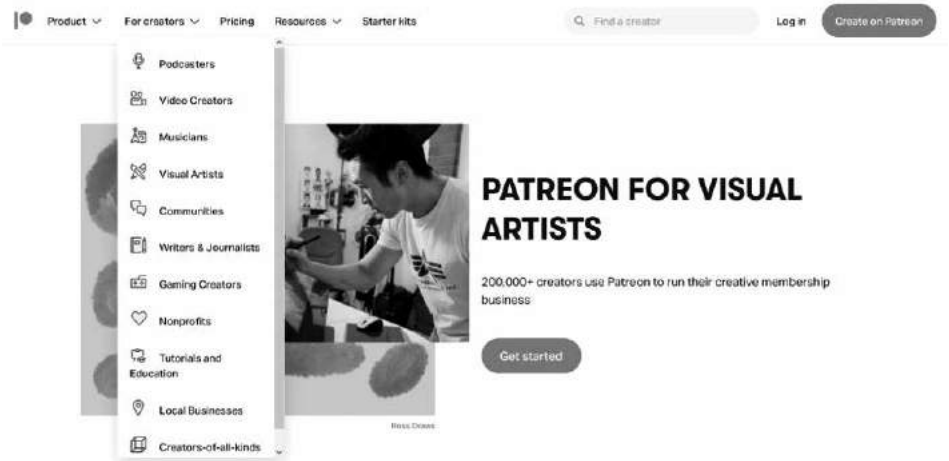
2. Upscaling: Economies of the Platform

The crowdfunding platform Patreon.com was funded by musician Jack Conte and went online in 2013. Whereas competing providers such as Kickstarter (2009) or Indiegogo (2008) support one-time funding for projects, Patreon's goal is to provide members of any creative branch with a monthly remuneration.

The scalable income is based on a subscription of followers to the artist's profile. The company calls these donators "patrons" – marking a historical line to the patrons of Early Modern times, who paid a regular income to court artists for the sheer promise that art would be created (Warnke 1985). Patreon is described as a way to diversify income streams, thus suggesting a paralleling of different sources of income. No products of artistic labour are sold directly on the platform and therefore Patreon does not provide a full alternative to the representation in galleries or labels. It rather proposes network services with the artist's personality being at the centre. Artists, musicians, YouTubers offer tutorials, regular updates about their artistic progress and new projects, exclusive access to content, small rewards. Potential patrons will find artists they decide to support either by following cross-references on social web platforms like YouTube, or they will browse the homepage's database for an artist to support. An introductory video serves as a key to the artist's profile: It is made available without a paying wall. Thus, a video is often the

[5] The term 'format' has lately gained currency in both art history and media sciences. A format defines a set of rules for the transfer of any information, be it a painting, a TV show, or a digital file. Functioning as a generic template, a format enables interoperability and distribution and with it meets the economies of scale. Cf. Nieslony, Schweizer, ed. 2020, Jancovic, Volmar, Schneider, ed. 2020, Joselit 2013.

[6] I borrow this observation from Lonergan's writings, cf. Lonergan 2015, 182.



1. Patreon.com [Accessed 15 March 2021]

first encounter with the persona that hides behind each Patreon profile. The video portrait is the centre of self-promotion on Patreon.

Social media platforms like Patreon provide their clients with pre-configured, ready-to-use kits. Platforms keep a toolset on hold for the artist's self-promotion: Once clients are logged in, they book a "Starter Kit".

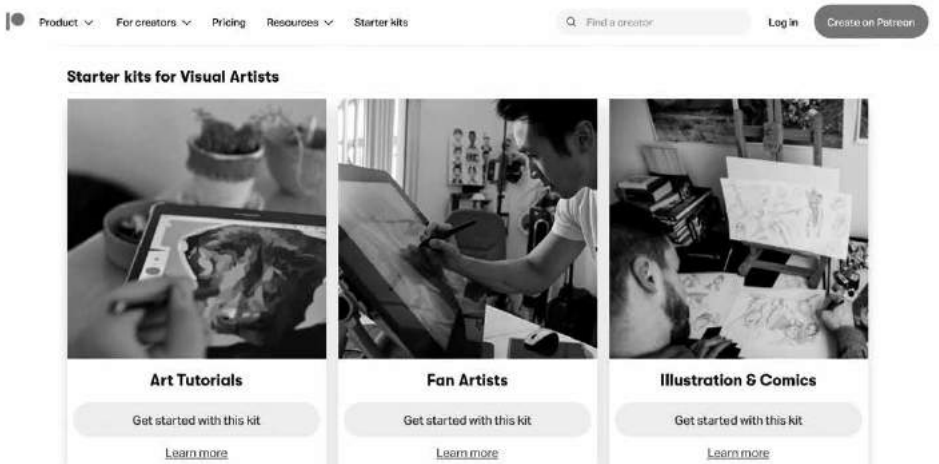
They set up a profile made of the pre-formatted templates that they fill with individual content. This includes the recommendation to create a video portrait of themselves, which can be linked or even posted to social media such as YouTube or Instagram. The suggestions to individualise each profile are based on search algorithms that the company identified to be the perfect interpretation of an artist's personality: the artist is seen as a master who will teach his/her skills to a community. He or she can attract an audience by his/her charisma.

What is important is that managing a profile on the platform only works if an artist draws on to a certain amount of the pre-formatted modules of the platform. Only such will he/she be searchable for his/her prospective patrons. Without an uploaded video, he/she will likely not be identified by potential patrons.

Here, a paradox mechanism is at play: a patron would be convinced of donating money only by being provided the promise of a unique and authentic insight into an artistic field offered by a charismatic personality. At the same time, scaling one's remuneration is connected to following standardised pre-configurations, which is quite the opposite of being attributed 'authentic'. To sum it up, the economies of the platform make the subscribed artists balance presetting and personal choice.

3. Balancing Scaling: The Artist's Profile between Template and Personality

Content-wise, artists on Patreon are free to introduce themselves to potential patrons by a unique video that they upload. In one exemplary profile and video



2. Patreon.com [Accessed on 15 March 2021]

content that I will further analyse in detail, we follow an illustrator into her studio[7]. The camera draws close attention to every stroke that she leaves on a blank sheet of paper. The camera guidance is known to art history from the films of the Berlin-based filmmaker Hans Cürlis, who started to record artists of the 1920s while they were painting, drawing, or sculpting. He established the camera's shoulder view that was meant to create a mediated embodiment (Jacobs 2012: 2) and that is used in the video as well. The audience's eyes followed Kandinsky's, Kollwitz', or Dix's hand, incorporating and imaginatively replicating their rhythmic movements. This direct 'mediation' of the artist's imprint provides filmic evidence of a central *topos*: that the artist's personality shines through every confident, groping, or tentative movement of his or her hand. Over centuries, art history sought to extract the artist's personality from the brushwork that he (more seldom she) had left on the painting. The medium film and its younger sibling video introduced the promise of a direct documentation of the artist's innermost.

The contemporary update to the equation of the artist's hand and personality comes as a surprise: At the beginning, we follow the illustrator secluded in her studio, the brushes, cans, and papers distributed all over her table, working with sincere concentration. Only later on, when the video shows the illustrator's Patreon profile, we get an idea of the labour that visual artists actually execute on Patreon: writing messages to their followers, pampering patrons, producing content and rewards for their profiles. There is a certain contradiction between what is shown to us and what is actually exercised. Shown is the video of an illustrator's skills, her personality and her studio surrounding by re-affirming the traditional equation

[7] The content uploaded on social media platforms changes very quickly. During my research on March, 1st, 2021, the illustrator decided to stop running a Patreon account and to move to her own website. However, the introductory video is still available on YouTube, cf. Hare, 2018.

of handcraft and personality. Exercised is digital networking by way of uploading the video. What we get is performed networking – what we see instead is what German sociologist Andreas Reckwitz calls a "performance of authenticity" (Reckwitz 2017: 11): Any social action, whether analogue or digital, is acted out and is therefore specifically performed as authentic. No action, object, personality owns authenticity per se.

Although the video seems at first glance like an intimate encounter with the personality of an illustrator, it is in fact a highly calculated product. This becomes even clearer if we take a look at instructions that show us how to produce an introductory video for a Patreon page. This genre of how-to videos really exists, and even more so: There is a how-to video that names our female illustrator's example a very convincing case in point. The filmmaker Will Chidlow uploaded a video on YouTube where he claims author's rights for the illustrator's video portrait (Chidlow 2018). He discusses both the technical aspects of producing an artist's portrait for any crowdfunding page as well as seven rules for the mediatisation of artistic work, which he developed on the basis of an analysis of existing tutorials on Patreon. A large part of the video tutorial consists of tips to "show your personality". The filmmaker thinks of an artist's personality as a way to upscale Patreon subscriptions: "*Because in the end of the day […], they are buying not just whatever your artistic skill might be. But they are also supporting you as a person, they are buying into you*" (Chidlow 2018: 09:01-09:13 min.). What the community of patrons is in fact buying is the image of an artist looking at the camera. And this image looks familiar to us.

The question is: why is a video respected by an online audience for its authenticity, when it is so clearly based on pre-configurations, on tropes, in short: on the formats that a 'formatted artist' has to fulfil? The renewed interest in real, unique, 'authentic' experiences acted out by 'authentic' personalities delivers an explanation for the video's re-affirmation of traditional poses, and Reckwitz' analysis of today's digital societies is worth considering here once more: he argues that it is not one single action that alone stands out as authentic or unique. He shows this by analysing the concept of the digital 'profile': a profile is a composition of several prefabricated modules that alone do not stand out as authentic or unique. But it is the combination that can transform them into a unique business card of a personality (Reckwitz 2017: 198). A digital personality is marked by the capability to uniquely compile. This is why formats in the right combination are perceived as 'authentic'. I suggest this is exactly what happens in the case of our video. The "performance of authenticity" functions, as I have mentioned before, as a gateway to the illustrator's profile: We see a compilation of standardised images of the genre of the artists' documentary combined with a tale of personal success. The concept of innovation and of being an outsider long proved successful strategies for a modernist artist's personality leading to said tales of the crisis-ridden artist in films. For the 'formatted artist' however, being adaptable to formats and orchestrating variation is key. Lonergan's example thus reminds us that the compilation should not be too repetitive. To conclude, my article is not intended to judge the visual production shown in the

video nor the artist's ambition to self-promotion. It identified the Patreon video – representative of today's Web 2.0-content – as a perpetuation of standardised language that has its origin in commercial stock footage. What elements of Lonergan's stock video compilation and Patreon's self-promotion videos are similar? (a) The length of the videos is rather short which does not allow for complex storytelling. (b) The studio surrounding of the artist perpetuates tales of the genius' handcraft. (c) The mediated, 'formatted artist' that is at home in social media profiles however caters to new narratives of an artist's personality which differ from the long history of artists' documentaries on TV and in cinema.

Bibliography

Berger (2014): Berger, Doris. Projected Art History. Biopics, Celebrity Culture, and the Popularization of American Art. London, New York (first published in German 2009).

Esner, Kisters, ed. (2018): Esner, Rachel, Kisters, Sandra. The Mediatization of the Artist, Basingstoke.

Hallas, ed. (2020): Hallas, Roger. Documenting the Visual Arts. London.

Halter (2014): Halter, Ed. In Search of the Art of Guthrie Lonergan – Artforum, vol. 53.3. Available at: https://www.artforum.com/print/201409/in-search-of-the-art-of-guthrie-lonergan-48701 [Accessed 8 March 2021].

Jacobs (2012): Jacobs, Steven. Framing Pictures. Film and the Visual Arts. Edinburgh (first published in 2011).

Jacobs, Cleppe, Latsis, ed. (2020): Jacobs, Steven, Cleppe, Birgit, Latsis, Dimitrios. Art in the Cinema. The Mid-Century Art Documentary. London, New York.

Jancovic, Volmar, Schneider (2020): Jancovic, Marek, Volmar, Axel, Schneider, Alexandra. Format Matters. Standards, Practices, and Politics in Media Cultures. Lüneburg.

Joselit (2013): Joselit, David. After Art. Princeton.

Lonergan (2015): Lonergan, Guthrie. 'We Did It Ourselves!' aka 'My Favorites': Volume 1, 2005 to 2009. In: Mass Effect. Art and the Internet in the Twenty-first Century (eds. Lauren Cornell, Ed Halter). Cambridge/MA, London, 167-184.

Nieslony, Schweizer, ed. (2020): Nieslony, Magdalena, Schweizer, Yvonne. Format. Politiken der Normierung in den Künsten ab 1960. Munich.

Pollock (1980): Pollock, Griselda. Artists, Mythologies, and Media. Genius, Madness, and Art History. – *Screen,* vol. 21.3, 57-96.

Robert, Le Forestier, Albera, ed. (2018): Robert, Valentine, Le Forestier, Laurent, Albera, François. Le film sur l'art. Entre histoire de l'art et documentaire de création. Rennes.

Schmitz, ed. (2019): Schmitz, Norbert M. Der kinematografische Vasari. Zur Ästhetik des filmischen Künstlerporträts. Vienna.

Reckwitz (2017): Reckwitz, Andreas. Die Gesellschaft der Singularitäten. Berlin 2017.

Warnke (1985): Warnke, Martin. Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers. Cologne.

Filmography

Chidlow (2018): Chidlow, Will. How to make an AWESOME Patreon video – Tips for better Patreon video – YouTube.com, 14 June 2018. Available at: https://youtu.be/802f1JLii8Q [Accessed 8 March 2021].

Hare (2018): Hare, Emily. Folklore, Fantasy & Fairytales – 'Mysterious Corner' membership by Emily Hare – YouTube.com, 9 June 2018. Available at: https://youtu.be/taIXxwKa4Es [Accessed 15 March 2021].

Lonergan (2006): Lonergan, Guthrie. Artist Looking at Camera – Vimeo.com. Available at: https://vimeo.com/908317 [Accessed 8 March 2021].

ПРОФИЛИ. ФОРМАТИРАНЕ НА ХУДОЖНИКА НА PATREON.COM

Ивон Швайцер
Бернски университет

Резюме: В статията се разглеждат повествованията на документални филми за и на художници в цифровата икономика на платформите. Поддържа се мнението, че постекранните документални филми, основаващи се на услугите от второ поколение (Уеб 2.0) предоставят възможност за нови ролеви пожертвования, които съществено се отличават от предшествениците си – телевизията и кината. Дигиталните документални филми се групират около понятието за „автентичната" личност на художника, заимстващ риториката на разпространителските мрежи, в които циркулират видеата. Колективно финансираната платформа Patreon.com е отличен ситуационен пример за това. Привеждат се доводи, че изявата на личността на Patreon.com се основава на парадокс. От една страна, платформата лансира повествования за индивидуалността и художествената свобода, а от друга, предоставя адаптирани към нуждите на потребителите образци, готови за изпълване със съдържание.

Ключови думи: документални филми за/на художници, кинопортрет, постекранни изследвания, изследвания на платформи, изследвания на социалните медии, изкуство и икономика, посредничество

SELF-DOCUMENTARY PIONEERS: SHIROUYASU SUZUKI AND KAZUO HARA

Lena Kŕaliková Hashimoto[1]
Institute of Theatre and Film Research,
Slovak Academy of Sciences

Abstract: The term Japanese 'self-documentary'[2] describes an emerging trend in documentary film in Japan since the late 1990s. Diary films by Shirouyasu Suzuki and Kazuo Hara's *Extremely Private Eros: A Love Song 1974* are known as the roots of this genre, similar to a first-person documentary but limited thematically to personal issues such as family history and private complexes. This study shows how these two roots – underground film and independent documentaries – reflected the social changes in Japan and how they became a tool for personal expression and communication in the 1970s.

Keywords: Japanese documentary film, diary films, I-films, gokushiteki, first-person documentary, subjective point of view, film as a communication tool

Self-documentary

Films of the *serufu-dokyumentarī* (self-documentary in the following text) genre have formed a new category in Japan over the last quarter century and are relatively well promoted and distributed[3]. This genre refers to films dealing with topics from the director's subjective viewpoint or with the more personal subject matter of family, trauma, or specific problems confronted in real life. The term "self-documentary" was invented around 2001[4] after the new wave of documentary films with roots in the 1970s became a growing trend on the Japanese documentary film scene after the 1990s[5] and consolidated as a new genre around 2010[6]. The most notable pioneers of these movies are Shirouyasu Suzuki and Kazuo Hara.

---

[1] *Lena Králiková Hashimoto is a PhD student, Institute of Theatre and Film Research, Slovak Academy of Sciences, and a Japanese language lecturer, Department of East Asian Studies, Faculty of Arts, Comenius University, Bratislava. Research areas: Japanese cinema, documentary film, female directors.*
E-mail: lena.hashimotova@uniba.sk,
kadflekr@savba.sk

[2] The term for the Japanese documentary genre.

[3] We can see this in the programmes of Yamagata International Documentary Film Festival or other festivals,
as well as in articles in magazine or books.

[4] To the extent that we have studied, the term 'self-documentary' was coined in an article on the Taiwan International Deaf Film Festival held in Taipei in 2000, published on August 1, 2001 by Japanese Mail Magazine neo (http://webneo.org/mailmagazine). It was the only periodical specialised in documentaries in this period.

[5] Presumably, the advent of digital cameras equipped with LCD monitors in the mid-1990 was behind the Japanese self-documentary trend.

[6] Definitely with the publication of the book Self-documentary: How Film Director Tetsuaki Matsue Was Born in 2010.

"Nothing Special" is OK

In the 1960s, shooting home movies on 8mm film was a widespread pastime. Since 16mm and 35mm film materials were used for commercial purposes, 8mm film was regarded as an amateur material. In addition to the high cost of filmmaking, film studios were the only place to get a film education. For this reason, the gap between professional and amateur filmmaking was evident until the 1960s.

This situation started to change when groups of independent, experimental, and underground filmmakers (such as *Film Indépendant*) and other filmmakers associated with performance art and poetry wove their way onto the scene in the 1960s. Film critics started to pay attention to their 8mm films. In 1973, the film premiere of the *Reminiscences of a Journey to Lithuania* by Jonas Mekas powerfully influenced Japanese filmmakers.

The tradition of home movies goes back to the small gauge film of the prewar twenties, but in those days, they stuck to recording the time and space of *hare* (extraordinary), and nobody imagined that the time and space of *ke* (ordinary) would ever become the subject of a film. Consequently, the "discovery of the self-documentary" in the works of Mekas, i.e. the fact that daily life itself becomes the film, had a very big impact on Japanese amateur filmmakers (Nada 2005)[7].

It is a well-known fact that in the context of the history of self-documentary, director Shirouyasu Suzuki was profoundly influenced by Mekas's diary film. Suzuki, the multi-award-winning poet, had been making 8mm movies since around 1964. However, his breakthrough film was his first 16mm movie, *Impression of Sunset* (1975), influenced directly by *Reminiscences of a Journey to Lithuania*. At the time, he was supporting his family as a cameraman shooting 16mm documentary footage for TV programmes. He was familiar with camera and editing techniques and was aware of the media's impact on society. However, he was frustrated by the limited freedom of personal expression in the system of mass media. In 1971, he became a lecturer in poetry and film at Tokyo Zokei University, where he started shooting a film with students at his seminar. This experience made him think about film as a mechanism of artistic, personal expression, very different from mass media and commercial film limited by funding. *Reminiscences of a Journey to Lithuania* made him realise the possibility of making film poetry of his daily life. Suzuki mentioned in an interview, "*Even though I had been making my movies on 8mm materials, I was convinced that 8mm film couldn't be a real movie. That is why the impact of seeing Jonas Mekas's work was so great.*" (Kaneko 2010a). In particular, Mekas's film shows the possibility of a documentary film free from objectivity, fairness, and social percipience.

In Japan, Suzuki's *Impression of Sunset* established the term *nikki-eiga* (film diary) as an underground film category. The movie opens with credits and the title,

---

[7] Hare *represents situations where formal, ceremonial, and festive sentiments prevail. On these occasions* (hare no hi), *people dress in their best clothes* (haregi) *and eat gala meals* (hare no shokuji). *In contrast, ke stands for routine life, in which people do things habitually, conventionally, and predictably* (Sugimoto 2010: 263).

and after a short dark image with blinking white small holes punched on the frame, the sentences written on the paper appear as: (part) "*1*" "*October. 1974. I bought a Ciné Kodac 16 by chance*". Then the camera is shown in several close-up shots, which suggests Suzuki's fetish for cameras. The following sentence runs, "*This all started thanks to the camera*". We see Suzuki in the mirror, smiling and happy, shooting himself in the mirror with his new (used) camera. The film continues to show sentences and images of Suzuki's daily life, accompanied by a monologue on his thoughts and feelings. The film elements are similar to those of Mekas's film. Images in Mekas's Reminiscences of a Journey to Lithuania is more poetic and abstract, while Suzuki's Impression of Sunset is more compact and coherent, illustrated by Suzuki's commentary.

Suzuki continued to make personal films and, by 2005, his body of fifty films spanned three film categories. (Suzuki 2005):

1. Films in which he expands on his thoughts, such as writing an essay.
2. Films shot in a diary format.
3. Films featuring close friends or someone who interests him.

In contemporary self-documentary, we can see all of these categories (especially no. 3 defines the genre). This suggests the impact of Suzuki's film on this genre.

Suzuki also remarked in an interview that his motivation for shooting a film is personally significant. He had a critical opinion on mass media, which lacks attachment and love (to friends, self, or personal space) as motivation. His "motivation for shooting based on personal attachment" is the essence of the phenomenon of self-documentary genre. For example, the *Impression of Sunset* opens with the purchase of an old camera that fascinates him. Another good example is also Naomi Kawase's *Embracing* (1992, 16mm), considered to be a pioneer of the 1990s self-documentary trend. In the film, Kawase looks for her forgotten father, expressing her feelings and motivation in a monologue. It has a common theme with *Extremely Private Eros: A Love Song 1974* by Kazuo Hara, which we will discuss later.

As a lecturer, Suzuki taught at several universities, beginning with Tokyo Zoei University (1971–1976), then Waseda University (1982–1994), and Tama Art University (1990–2006). He was also a lecturer at Image Forum in Tokyo, an institution with both a film school and a movie theatre, established by underground filmmaker Nobuhiro Kawanaka in 1977. It was one of the earliest film schools in Japan that raised the next generation of filmmakers. Naturally, diary films (by Mekas and other Japanese filmmakers) were shown to the students, profoundly impacting their future work. One such student was Junko Miura, who studied at Image Forum in the late 1980s, directing several self-documentaries.

Communicating Through Movies

Independent documentaries by professional filmmakers were the second root of self-documentaries. Japanese documentary films lost their theatrical distribution routes after WWII. Educational films and documentary advertising were primary

fields for 1950s filmmakers. Filmmakers who were dissatisfied with the limitations imposed by sponsored work began to make independent documentary films[8].

Between the 1960s and 1980s, Japanese society changed radically, and Japanese documentary films naturally reflected the social shifts. The 1960s social movement was very active in Japan. By the end of the 1960s, the Marxist social movement became intensely radical. Seiji Takeda suggested that this radicalism stemmed from the division between the old Japanese society and a younger generation educated under the democratic policy, emphasising free will and individual rights. Takeda also stated that Marxism lost its centripetal force in Japan because economic growth narrowed the gap between the rich and the poor.

If the underground film is a direct by-product of economic growth supported by material wealth, independent documentary films reflected the societal shift from totalitarianism to individualism[9].

In Japanese literature, the genre called *watakushi-shousetu* (I-novel) was a trend between the 1920s and 1940s. In 1967, Suzuki coined the word *gokushiteki* (extremely private) in his poetry *Extremely Private Analytical Memorandum.* He writes about *gokushiteki* as a self-analytical attitude and perspective, and the antithesis to political expression (Suzuki 1980). In 1971, photographer Nobuyoshi Araki published *Sentimental Journey* with *Shi-Syashinka sengen* (I-photographer citation). It was a photo series of very private and intimate photos shot during his honeymoon with his wife Yoko and included their sex life. Kazuo Hara was next with his *Extreme Private Eros: Love Song 1974* (original title *Gokushiteki erosu: Renka 1974).* Using "gokushiteki" in the title was Sachiko Kobayashi's idea, as the film producer (and later, Hara's spouse) familiar with modern Japanese poetry.

As Suzuki's coined word "*gokushiteki*" suggests, Hara's *Extreme Private Eros: Love Song 1974* included highly intimate moments, as did Araki's *Sentimental Journey*. Hara filmed sex with his ex-wife, Miyuki Takeda, her nudity, even childbirth, an event he also captured with Kobayashi, his new partner. Takeda giving birth on-camera to a mix-raced baby shocked audience. The film was mainly a portrait of his ex-wife, Miyuki Takeda, who decided to move to Okinawa. Afraid of losing his connection to her, Hara featured her in his film. As previously noted, Hara explained his motivation in the opening monologue.

"*I thought that only by making a film about her, I can keep the connection with Miyuki Takeda. I can say I shoot the film only because I wanted to be connected with her; I wanted to spend time with her. That was the reason why I was rolling a camera.*"

Hara openly used this film (or camera and microphone) as a personal communication tool. Many scenes show Hara and Takeda arguing about the unborn baby whose father might be a black American soldier (mixed-race kids not being accepted in society). There are scenes of Hara's new girlfriend, Kobayashi, with a microphone inside the frame, trying to communicate with Takeda, who is not re-

[8] Best examples were directors Shinsuke Ogawa and Noriaki Tsuchimoto.

[9] For example, the main documentary production company, Iwanami, credited films only by company name and not by individual names in the 1950s.

ally into it. But the most groundbreaking scene is where Takeda gives birth – camera directly on the baby as it exits the mother, while Hara's voice behind the camera says to Takeda, "It's almost out!" After the birth, the three of them sit around and discuss the newborn baby.

We consider this film to be the first theatrical-length documentary that was a personal communication tool. Nakane studies Kobayashi and Takeda's participation as co-authors of *Extreme Private Eros: Love Song 1974* [10]. In the study, Nakane cites Wada-Marciano and Nornes, who categorise the film under participatory and performative modes, while presenting the uniqueness of mixed subjective and objective perspectives. The unique aspect of the film is the interactive relationship of the subject to the object. When we consider the film to be a communication tool, the director's interactivity with the actors is justified.

After Hara, many documentary films were produced and classified by terms such as *watakushi* (I) documentary, *shiteki* (private) documentary, *puraibēto* (private) documentary, and *pāsonaru firumu* (personal film). These categories included communication tool films, often by younger directors, such as *Home* by Takahiro Kobayashi or *The Duckling* by Sayaka Ono. After the 1980s, documentary-style pornography found a home in the subculture, as cameras were used as communicating tools. Some younger directors were strongly influenced not only by Hara but also by pornographic videos.

Hara remained active in educating the next generation of filmmakers. He held several filmmaking workshops called Cinema Juku from 1995 to 2002. In 2002, his workshop theme was *Japanese Family*. Ironically, Hara was critical about student self-portraits or autobiographical films at first. But *Daughter and Father* by Mari Tsumoto, where the director confronts her abusive father, and other works, changed his opinion. It led to a 2014 workshop titled *Genealogy of Extremely Private: Desires in the Image,* focusing on self-documentary. During his career, Hara lectured at Waseda University, the Japan Institute of the Moving Image, the Osaka Electro-Communication University, and the Osaka University of Art. But the Japan Institute of the Moving Image leads the self-documentary trend since the 1990s.

Conclusions

The 1960s and 1970s were the time when filmmaking became a form of personal expression in Japan. The upsurge of the underground cinema and the beginning of Japanese independent documentary films reflect this societal change. In the 1970s, underground cinema and independent documentary films formed the basis of self-documentary development. The movement gave wings to many young filmmakers, including female directors like Naomi Kawase, who were recognised internationally in the 1990s.

[10] Nakane also indicated the similarity between Hara's film and women's liberation motto "The Personal Is Political". We can also mention that the 1970s were a time when female directors started appearing in documentary film. They intended to make a film portraying their own (women's) perspective, which also attributed to the rise of the individualism.

Shirouyasu Suzuki's film diary set the basic framework of what is today known as self-documentary. His concept of *gokushiteki* quickly permeated the society, influencing other filmmakers. Kazuo Hara's idea of film as a communication method crystallised suggesting an artistic therapeutic way of filmmaking, trended in the 1990s and early 2000s.

Both directors profoundly impacted the next generations. Their influence went beyond their work, shown in film schools, but also through their direct guidance. Suzuki worked with film students from 1971 until 2006 in several art universities and at the Japan Institute of the Moving Image. Hara's Cinema Juku (Cinema Cram School) raised a new generation of directors who made their debut at the Yamagata International Documentary Film Festival and the Japan Institute of the Moving Image, a leading trendsetter since the 1990s.

Bibliography

Ishitobi (2003): Ishitobi, Noriki. Watashi dokyumentari ha jikoai? Datsuheisoku no ippo? [Is I-documentary narcissus? Or one step ahead brake-through?] – Asahi News Papers. July 16. 2003.

Hagino (2012): Hagino, Ryo. Social Documentary: The image of modern Japan. Tokyo. 14.

Matsue (2010): Matsue, Tetsuaki. Serufu-dokyumentarī: Eiga kantoku Matsue Tetsuakiga dekirumade. [Self-documentary: how was born film director Tetsuaki Matsue].

Nakane (2016): Nakane, Wakae. Female Performers as Authors: Extreme Private Eros: Love Song 1974 and the Women's Liberation Movement. –Juncture: choikiteki nihon bunka kenkyuu. No.7, 138-151.

Sugimoto (2010): Sugimoto, Yoshio. An introduction to Japanese society. New York. 263.

Suzuki (2005): Suzuki, Shirouyasu. Kojineiga no eizo hyogen [Film expresson in personal films] – Tama Art University. No.20, 203-211.

Takano (2010): Takano, Etsuko. Watashino cinema raifu [My cinema-life]. Tokyo. 75.

Takeda (1987): Takeda, Seiji. Gendaishisou no bouken [Adventure of modern philosophy]. 26.

Watanabe (2012): Watanabe, Daisuke. Watashi(kioku)wo kakuran suru kokoromi: "parsocial dokyumentari" no kanousei: [Challenge to disturb my memory: per-social documentary]. Tokyo.

Wada-Marciano (2012): Wada-Marciano, Mitsuyo. Japanese Cinema in the Digital Age. Honolulu.

Yamagata international documentary festival Tokyo office (2006): Yamagata international documentary festival Tokyo office. Dokyumentarieiga ha kataru: sakka intabyu no kiseki [Documentary films tell: Trajectory of interview with filmmakers]. Tokyo.186-197.

Online sources

Hara (2015): Hirano Katsuyukikun no koto [About Katsuyuki Hirano] –UPLINK. 2015. Available at: https://shibuya.uplink.co.jp/event/2015/36911 [Accessed 10 March 2021]

Kaneko (2010a): Kaneko, Yu. Kaneko yu no konohito ni kikitai vol.15: Suzuki Shirouyasu (Shijin, eizousakka) intabyuu zenpen "Shokugyoukameraman kara kojineiga no sekaihe" [Yu Kaneko's we want to ask this person vol.15: Shirouyasu Suzuki (poet, filmmaker) interview part 1 "professional cameraman turned in the world of kojin-eiga"] – Eigageijyutsu, OCTOBER 17, 2010.
Available at: http://eigageijutsu.com/article/166031575.html [Accessed 10 March 2021]

Kaneko (2010b): Kaneko, Yu. Kaneko yu no konohito ni kikitai vol.16: Suzuki Shirouyasu (Shijin, eizousakka) intabyuu kouhen "gokushitekieiga to kojin dokyumentarii" [Yu Kaneko's we want to ask this person vol.16: Shirouyasu Suzuki (poet, filmmaker) interview part 2 "extremely private films and personal documentary"] – Eigageijyutsu, OCTOBER 22, 2010.
Available at: http://eigageijutsu.com/article/166477836.html [Accessed 10 March 2021]

Nada (2005): Hisashi, Nada. Self-Documentary: Its Origins and Present State. – YIDFF Doc Box #26, OCTOBER 7, 2005.
Available at: https://www.yidff.jp/docbox/26/box26-2-e.html [Accessed 10 March 2021]

Suzuki (1967): Suzuki, Shirouyasu. FILM MAKER'S NOTEBOOK 21. From UNDERGROUND CINEMATHEQUE No.28 FEBRUARY. 5. 1976 – Suzuki Shirouyasu's home page.
Available at: http://host.catnet.ne.jp/srys/filmkoten/kaisetu.html#siroyasu2 [Accessed 10 March 2021]

Suzuki (1976): Suzuki, Shirouyasu. Extremely private analytical memorandum – Suzuki Shirouyasu's home page.
Available at: http://www.catnet.ne.jp/srys/e-poem-lib/siroyasu/oboegaki.html [Accessed 10 March 2021]

Suzuki (1980): Suzuki, Shirouyasu. Interview from magazine Film makers vol.2. jun.19. 1980.– Suzuki Shirouyasu's home page.
Available at: http://host.catnet.ne.jp/srys/filmkoten/filmmaker/siroyasu-in.html [Accessed 10 March 2021]

Nippon printing: Shi Syashin. – artscape.
Available at: https://artscape.jp/artword/index.php/%E7%A7%81%E5%86%99%E7%9C%9F [Accessed 10 March 2021]

Filmography

Hara (1974): Hara, Kazuo. Extremely Private Eros: A Love Song 1974. Japan. Kawase (1992): Kawase, Naomi. Embracing. Japan.

Mekas (1972): Mekas, Jonas. Reminiscences of a Journey to Lithuania. USA.

Available at: https://dafilms.cz/film/10502-vzpominky-na-cestu-do-litvy

Suzuki (1975): Suzuki, Shirouyasu. Impression of Sunset. Japan.

Available at: https://vimeo.com/1904120

Taki (2013): Taki, Kentaro. Kikaide mirukoto Eye machine / To See by: The pioneers of Japanese Video Art. Tokyo

The author would like to thank Enago (www.enago.jp) for the English language review.

ПИОНЕРИТЕ НА САМОДОКУМЕНТИРАНЕТО – ШИРОЯСУ СУДЗУКИ И КАДЗУО ХАРА

Лена Краликова Хашимото
Института за театрални и филмови изследвания, Словашката академия на науките

Резюме: Японското самодокументиране е термин за направление, появило се в японското документално кино в края на 90-те г. на XX в. Кинодневниците на Широясу Судзуки и документалният филм „Изключително лични отношения – любовна песен 1974“ на Кадзуо Хара са известни като първоизточник на този жанр, сходен с документалния киноразказ от първо лице, но тематично сведен до лични проблеми като семейната история и нечии комплекси. Това проучване показва как тези два първоизточника – ъндърграунд киното и независимото документално кино, отразяват социалната промяна в Япония и как се превръщат в личностно средство за изразяване и общуване през 70-те г. на XX в.

Ключови думи: японско документално кино, кинодневници, „Аз“ кино, „изключително лично“ (гокушитеки), документален киноразказ от първо лице, субективна гледна точка, филмът като средство за комуникация

ПЕРСОНАЛИЗАЦИЯТА НА КОМУНИКАТИВНИТЕ РОЛИ В ЕКРАННИТЕ ИЗКУСТВА

Мая Димитрова[1]
Институт за изследване на изкуствата, Българска академия на науките

Абстракт: В темата за персоналиите в изкуството, тук е мястото да се обговори по нов начин теренът за уникалното презентиране на творческия продукт в медийна среда в дигиталната епоха в процеса на екранната комуникация. Съществен аспект на темата за персоналността тук е и идентификацията на зрителя от публиката – на единия чрез тоталното множество на глобалната мрежа. Медийната среда в интернет епохата води до загуба на тоталната идентичност на индивида и придобиване на общностен логос за личностната територия. Факт е изместването на суверенния Логос на индивида от баналзиращата общностност на колективния – стигматизиращ логос на другостта.

Ключови думи: авторско кино, екранни медии, комуникация в дигитална среда

Филмовите хора: смяна на ролите – Творецът или зрителят като интерактор?

Да бъдеш творец е равносилно на това да избереш да застанеш на показ с личността си. Да изтъкнеш своята персоналност чрез формите на изкуството. В някакъв смисъл – да останеш във времето със стил.

Да бъдеш зрител също е въпрос на избор, но избор да интерпретираш във възприятието си артефакт, който творческата личност вече е създала. В интерактивната среда в мрежата, докато комуникира с глобалното изкуство за екран, зрителят често е приносител на голяма доза творческо съучастие. Със своето активно възприятие той става интерактор – част от творческия процес. Така всеки персонален зрител оставя и своя творческа следа в произведението, като го завършва в своето възприятие, следвайки артистичната провокация.

В различни моменти от 140-годишната история на кинопроцесите са прибавяни артистични суфикси при определянето на явленията и течения-та, в които авторът става водещата фигура в колективното действо за екран. Със времето – до средата на XX век – тази роля, отдавана на режисьора, все повече се персонализира, докато понятието автор започва става равнозначно на режисьор.

В изкуството на екрана открояващото се персонално присъствие на твореца е маркирано терминологично още в началото на XX век като т.н. „кино с изкуство“ – Film d'art – паралелно с индустриализацията на киноп-

[1] *Maya Dimitrova, Doctor of Sciences, is a Professor, Department of Screen Arts, Institute of Art Studies, Bulgarian Academy of Sciences. She lectures History of Cinema, Film Analyses at NATFA, Sofia, head of Department of Film Criticism and Dramaturgy. Her monographic book is "Cinema des Auteurs" and her theoretic study "Metamorphosis in Communication Author–Screen–Viewer".*
E-mail: majadimitrova@hotmail.com

роизводството в периода 1905–1908. Заслугата е на театралната общност във Франция, която с „Прочути актьори в прочути роли“ издига нивото на панаирджийското зрелище за екран посредством заснетите класически литературни сюжети от рода на „Убийството на Дук дьо Гиз“.

Също оттогава е и ранната употреба на понятието Films des auteurs – „кино на авторите“, което функционира в цялата филмова история до днес. Характерна за времето от преди век е асоциативната употреба на понятието Art етимологично като изкуство – изкуствено. И в Европа, и в Холивуд генезисът на подобна употреба на термина ни отпраща в ранната епоха на киното и ни води тематично през филмовата емпирия до сегашната форма на комуникация с екрана в дигиталната епоха.

Експонирането на личността на режисьора – автор като основен статут при новите независими в Холивуд, правещи „инди филми“ в днешната епоха на дигиталното кинопроизводство, се случва в десетилетието на 90-те на XX век и също запазва терминологична устойчивост вече 30 години. Реално независимите американски режисьори продуценти не са отхвърлени от днешните т.н. мейджъри.

Именно по повод на темата за персоналиите в изкуството в детайли тук е мястото да се обговори по нов начин теренът за уникалното презентиране на творческия продукт в медийна среда в дигиталната епоха в процеса на екранната комуникация.

Съществен аспект на темата за персоналността тук е и идентификацията на зрителя от публиката – на единия чрез тоталното множество на глобалната мрежа. Медийната среда в интернет епохата води до загуба на тоталната идентичност на индивида и придобиване на общностен логос за личностната територия. Факт е изместването на суверенния Логос на индивида от банализиращата общностност на колективния – стигматизиращ логос на другостта. Нещо като „чуждо означаващо“ за „личното означаемо“. Терминологичните означавания попадат в тази трансформация на значенията.

Арт конотациите също обрисуват трансфера на знаци – идиоми в ново поле без граници. Промяната в терминологичните съдържания се опитва да компенсира ограничеността на езика в безграничността на интуитивния общностен логос.

Понякога това създава нови напрежения на дезорганизация на желаната комуникация, преминаваща в произвол на случването на взаимовръзките, от който произтичат транспонирани същности на индивида в несъщественото им взаимоотносяне с действителността.

В общия случай, обаче, промяната във времето като процес на преместване – транслокация от екрана към дигиталното мрежово пространство променя не само характера на общуването, а и гена на авторизирането. Себеидентификацията на авторството става не само в полето на пребиваване на подаващия и получаващия съобщението, а в общностното поле на мрежата, в която идентичностите губят самостойността си.

Въпреки че, диалогизирайки с Маклуън, „Съобщаващият продължава

да бъде средството в епохата на интернет“, той невинаги има съзнание за тази своя персоналност.

В най-общия случай Кинотворецът като модерно въплъщение на персоналността може да се самоосъзнае едновременно като носител на самото съобщение – своето арт творение – и средството за неговото достигане до консуматора, което може да не е непременно определяно като „арт канал“. А ако зрителят не се е осъзнал като съавтор на посланието, то той и не претендира за ролята си на демиург – съавтор на посланието, съобщението и на упражняващ контрол над средството.

Дори Маршал Маклуън, в цялото си класическо величие на начинател на постмодернистично осмисляне на традиционната за екрана терминология, днес не би могъл да направи нищо срещу настъпилата от половин век парадоксална смяна на модерната с постмодерна ситуация в транспонирането на авторските роли на екрана и в тази глобално конципирана комуникативна среда, която медиите в дигиталната епоха на интернета направиха норма.

Интимизацията при акта на възприятие на екранното изкуство се introдуцира в най-вътрешните нива на Аз-овото. В този смисъл Аз-ът на себеизявяващия се творец е преминал, враснал се е в статута на Другостта.

Преформатирането на класическите драматични схеми във втората половина на XX век създава ефект на двойственост в отношението на публиката към драматичния потенциал на конфликта в киното. И това позволява позоваването на по-четливи за публиките драматургични щампи от страна на твореца, за когото това е вторично преживяване на конфликта при експониране на сюжети. Той обслужва снизените критерии на масовия зрител, особено на неопитния, който не би направил културологичните конотации автоматично. За такъв зрител са разчетени посланията на масовото кино. Затова те могат да имат жанрова определеност, което преведено в двойнствената българска употреба на думата „арт“ от латински корен означава просто още един вид изкуство. Както art във френския и английския език обозначава и изкуството, и начина с този термин. Затова употребите му в критически рефлексии носят неизчерпан за потенциалната екранна аудитория елемент на неизвестност и на предопределеност едновременно.

Уникалният начин да се прави изкуство – арт-а , се свързва изначално с присъствието на личността в творческия процес. То изявява персоналността на индивидуалното в творчеството. В екранното изкуство, с времето точно неговото присъствие е залог да се премиват границите на собствено „авторското кино“ и онова, което интерпретира арт-а като жанр.

Постига се желаното емоционално свързване чрез „още един начин“ – арт, на продуктивно съчетаване на персоналията, творческата личност, с индивидуалността на зрителя в общностните предпочитания. Персонализира се изборът на консуматора на изкуство като демиургичен.

Исторически поглед към личностното кино от средата на XX век

Обикновено персоналия в изкуството от средата на Века на киното е думата, която изпълва въображението на професионалистите като равностойна на идеята за Режисьора на филма. Или поне така е било в период, в който точно идеята за т.н. „режисьорско кино" е променила естетическия и комуникативен пейзаж на кинофеномена в средата на миналия век. В десетилетията на 50-те и 60-те години в XX век понятието е обозначавало равностойно възникналото също тогава „авторско кино". „Политиката на авторите" е въведена като норма за модерност от Франсоа Трюфо на страниците на сп. „Каие дю синема" през 1954 г.

Смисълът от подобно деление е еволюирал с времето половин век покъсно, за да се осмислят традиционните и нови употреби на понятията около тази явно съществена фигура, персонализираща творческия акт в киното.

Различни теоретици и в новия век са направили аналогията между развитието на кинопрактиките и появата на нови поколения песоналии в коментирания период, след ВСВ, с израстването на персоналността на човешкия индивид.

В същността на проявлението на индивидуалността при комуникацията чрез кино стои акта на активния зрителски избор – интеракцията.

Персонализацията на някои от изявените личности в кинопроцеса е тема с перспектива за експониране и в други периоди. Но особено интригуваща е именно в момента на появата на нова генерация и ново разбиране за личностно присъствие във кинофеномена от средата на миналия век. Както интересен е и обществения терен, където се оказва възможно тяхното идентифициране от кинообщността и от публиката. Мястото на срещата с голямото изкуство на големите публики в 50-те години все още е във времето, когато кинозрелището се е осъществявало в киносалона. И днес при нарастващата роля на опосредстваната от мрежата комуникация, кинофестивалът в зала продължава да бъде фактор за комуникация на по-големи аудитории с филмите.

Откриването на свое мястото на световните екрани за личностите – кинотворци най-често става реалност, когато попаднат във фестивалните селекции. Заслугата и отговорността за такива селекции не е на някаква фирма, на фестивала изобщо, а на конкретни персоналии – на хората професионалисти, които избират. Така в края на 60-те фестивалът в Кан също сменя статуквото, но остава основополагащо събитие със световно значение в европейския киноконтекст. Прави промените, за които самият му директор от 1978 г. до 2014 г. Жил Жакоб смята за нужно да изтъкне своята мотивация. В своята книга – равносметка той ратува за потребността от закрила и лансиране на творческите личности от киното в културната среда: *Защото секцията „Особен поглед" не бе създадена само за да помогне Фестивалът да си възвърне контрола... Но преди всичко беше въпрос да си осигурим нови попълнения, открития на Фестивала, дебютанти, които постепенно щяха да станат част от Кан* (Jakob 2019: 266).

Да се погрижиш за дебютантите е мисия за всеки отговорен лицедей в кинофеномена – човек, който лично избира да експонира присъствието на

определен филм с неговия автор на фестивал. През публиката и публикуването на материалите за кинофестивала се постигат ефекти на вселенско присъствие на тази информация в мрежата. Обновяването на антуража от нови имена започва под общото лого за „арт-а“ – особения начин на присъствието на личността в контекста на кинотворчеството. И днес, както преди век, поучителните примери за обгрижване на личностната изява на хората от киното идва от Франция.

С френската екранна култура е обвързан от най-ранния период на феномена кино и българският кинопейзаж. Историческо събитие от такъв мащаб като това – чие е най-активното чуждестранно присъствие на нашите екрани, е факт в киноразпространението и у нас от първото десетилетие на XX век. Когато разровим архивите, детайлната картина на процесите от началото на века показва недвусмислено, че това е френското кино и по-точно филмите на студията, доминираща на световния пазара от онази епоха „Пате Фрер“. Това е фирмата интерактор – действен фактор, предопределящ избора на зрителя у нас. Има главна роля за формиране на понятието за киноспецифика в съзнанието на българина. И впоследствие има явно афиниране към пробилите комуникационната бариера със Западна Европа филми на авторите – персоналиите на екрана Par exellance. Създатели, които слагат на показ първо своя подпис преди филма, а после демонстрират на зрителите, че това е отворена връзка. Така от активни актьори – лицедеи в екранния спектакъл те се превръщат в интерактори – посредници. Звено от комуникацията, мимикриращо в позицията чия е инициацията на „кокошката или яйцето“ в екранната комуникация. Те заемат интерактивна позиция, с което отдават първенствуващата роля на волята на зрителя да избира като лечебен пластир на морално ощетената генерация след войната. Затова са и толкова радушно приети от публиката – и неореалистите от Рим, и „сърдитите млади хора“ от Лондон, и така наречените „младотурци“ – авторите от „новата вълна“ на киното в Париж. В десетилетията на 50-те и 60-те те синхронно и активно жестикулират в посоката на новото време на авторизирането на филмовото послание както за кинотвореца, така и за зрителя, преди още кинопубликата да осъзнае, че така те осъществяват първия постмодерен жест. Осъзнават го още тогава, обаче, мислителите на епохата – философите от новата генерация онтолози, или първомайстори на рецептивната идеология на времето. Фердинан де Сосюр, Пол Рикьор и наследниците на аналитичната психология отвъд океана – Пърс и другите американци.

И в отношенията на кинопартньорите в комуникативния акт има такава следа на семейното гледане към връзката, когато това са практичните за лесно разбиране жанрови форми и либертинския тип еманципиране на индивидуалностите, що се отнася за авторския тип кино.

Представата за личностна изява, свързана с киното и с активното революционализиране на младата генерация, е активно противопоставяна на традиционността на понятието за буржоазност точно от средата на XX век.

Понятието буржоазен като пежоративна културологична конотация от

средата на „века на киното“ често е вземано на въоръжение от авторския тип кино, за да се отхвърлят даден тип социални отношения определяни като остарял морал, което обижда съзнанието за уникалното живеене на индивида.

Синхронизира се с възгледите на новите философи и на много личности от културните среди от петдесетте. Сякаш виждаме огледален образ в ранните екранни опуси на Трюфо, от вече знаменития Ролан Барт, публикувал прочутите си „Митологии“ през 1957 г. В етюда „Брачни“ Барт е категоричен в осмиването на институционалността в личния живот, тероризираща свободолюбивите хора от епохата. Взима на прицел т.н. буржоазен брак като обезличаващ личността и отправя сардоничните си коментари към богаташите от Десния бряг, припознали се като фешенабилни нобили (Barthes, 2004: 117).

Също тогава, в средата на 50-те, излизат в публичното пространство и призивите на режисьорите от кръга на сп. „Каие дю синема“, следващи „политиката на авторите“. Хора на духа и перото, те влизат в кръга на социалните реформатори, ратуващи за социално преустройство чрез изкуство и възраждат идеите на авангардистите от началото на века. Обявяват се за разтрогване на „брака по сметка“ с традиционното кино от предходните три десетилетия, наречено от самите автори буржоазно (макар и много от тях да са рожби на точно такива буржоазни бракове, в каквито бързат да попаднат и самите те). Прочути са приносите на Трюфо към киното с деца, което не е точно за деца, с дебюта му в пълнометражното игрално кино „400-те удара“ /1959/, „Дивото дете“ /1969/ и „Джобни пари“ /1976/.

Кое е детско кино, за разлика от киното с деца изпълнители, е проблем представен научно и от българския изследовател Радостина Нейкова в „Годишник на НАТФИЗ 2019“ (Neikova, 2016: 166-178).

Преди половин век главен герой на новото тогава „авторско кино“, дори когато персонажите са деца, става антигероят. После, когато самият Трюфо прави семейство, кум е италианският режисьор Роберто Роселини in persona. Явно още един личен избор, предопределил кинокариерата на този автор. Кръстник на децата му, Роселини първо става закрилник на Трюфо още на фестивала в Кан 1959, което допринася той да получи наградата за режисура за „400-те удара“. В конкретния случай виждаме как откриването и налагането на личността със значение в изкуството, персоналията, често е обвързано с поведението на прононсираните вече творчески личности. Големите емпатични майстори, са се откроили още в онези ранни за екранния феномен културни контексти като поддръжници на авторското кино. Превръщането на Франсоа Трюфо в личност – атракция за обществото на 60-те, а заедно с него и на другите автори от Френската филмова „нова вълна“, става със съучастието на литературната бохема от признати писатели от епохата. Между тях е прочутият Жан Жене, орнирал младия Франсоа със званието „човекът, който въплъщава идеята за модерното кино“ (Toubiana, de Baeque 2001: 118).

Още един пример за това как публично изразената позиция на личността в изкуството, може да създаде личности, защитаващи обществения инте-

рес в културата. Достоен начин да поканиш на Олимп човек от по-младото поколение. Поучителен в новите времена на екранния феномен, когато всяка написана дума на екрана и адресирана в мрежата, може да се запази във вечността. Защото изкуството е комуникация. А в него личностното винаги се е откроявало с оригиналност.

Библиография

Barthes (1957): Barthes, Roland. Mythologies, P.

Jakob (2019): Jakob, Gilles. Dictionnaire amoureux du Festival de Cannes. Sofia.

Neykova (2020): Neykova, Radostina. Аспекти в развитието на екранното изкуство и литература, засягащи развитието на подрастващите. Годишник на НАТФИЗ „Кръстьо Сарафов“ 2019 [Aspekti v razvitieto na ekrannoto izkustvo i literature, zasjagashti razvitieto na podrastvashtite. Godishnik na NATFIZ 2019]. Sofia.

Toubiana (2001): Toubiana, Serge, de Baeque, Antoine. Francois Truffaut, P.

PERSONALISATION OF COMMUNICATIVE POSITIONS IN SCREEN ARTS

Maya Dimitrova
Institute of Arts Studies,
Bulgarian Academy of Science

Summary: On the topic of personalities in art, this is the moment to reflect on the possibilities for a unique presentation of the product in a landscape of digital media in the process of communicating via screens. An essential aspect of the topic of personality here is the identification of the viewer by the audience – of the One through the multitude of the global network. The media environment in the Internet age leads to a total loss of the identity of the individual and the acquisition of a communal Logos for the personal territory.
At hand is the displacement of the independent Logos of the individual by the trivialising community of the collective – stigmatising Logos of Otherness.

Keywords: film d'art, auteur cinema, screen media, digital communication

САМОТНИЯТ ЗРИТЕЛ

Йосиф Аструков[1]
Институт за изследване на изкуствата,
Българска академия на науките

Абстракт: Зрителят днес е сам. Масовото възприемане, така характерно при възникване на киното, вече не е основният модел на зрителска рецепция. И макар киносалоните все още да съществуват, огромната част от аудиториите в момента гледат разделени, всеки в собствената си къща и индивидуален екран. Дори „класическото" телевизионно възприемане вече не е най-често срещаният модел – хората рядко се събират заедно, дори в рамките на един дом. Тази реалност се отразява както на обществото, така и на киното, което днес би следвало да се разглежда по-скоро като част от една обща „визуална продукция", тъй като класическото кино споделя дигиталния екран заедно с много други видео продукти. Настоящият материал ще направи опит да проследи основните характеристики на самотната рецепция и нейните причини.

Ключови думи: дигитален, рецепция, самотен, екран, зрител

Няма ли хората да се превърнат в затворници
на собствените си високотехнологични жилища?

(Игнатовски 2005: 224)

Документалният филм "The Social Dilemma" (2020) още в началото извежда максимата:

If you're not paying for the product, then you are the product.
Ако не плащате за продукта, значи вие сте продуктът[2].

В серия от интервюта с хора, работили на високи позиции в така наричаното напоследък GAFAM – Google, Amazon, Facebook, Apple, Microsoft, които се смятат за водещи и определящи посоките на развитие на интернет, а също и работили в платформи като Instagram, Pinterest и други, филмът изважда на светло тъмните практики на социалните мрежи и начините, чрез които те манипулират хората. В основата на проблема според тях е именно този бизнес модел, при който човекът се е превърнал в продукт. Респективно индивидът се третира като продукт – бива манипулиран, „изграждан", обработван, променян и т.н., с единствената цел – задържане по-дълго време пред екраните и по-конкретно масовите платформи, които така печелят

[1] *Iosif Astrukov is an Asst. Prof., Screen Arts Department. Institute for Art Studies, Bulgarian Academy of Sciences. Research areas: VideoDance, hybrid performance arts, multimedia stage performances, photography. In 2015 he published the book: VideoDance, based on his PhD thesis, followed by Stage and Screen. New Multimedia Performances (2018) and Photography as (2019). He is also a freelance director, photographer, cameraman and stage light designer.*

E-mail: ioshertz@abv.bg

[2] 1:21 мин.

милиони от реклама. Практиките, изнесени от интервюираните, са действително плашещи. Автоматичните програми за алгоритъм, които те наричат изкуствен интелект (AI), създадени да следят всяко наше действие онлайн, всяко задържане на вниманието, всеки клик, лайк и т.н., за да могат впоследствие да ни бомбардират със съдържание, което ние отново да „харесаме" – омагьосан кръг, който ни задържа като наркомани пред екраните и в крайна сметка води до много други лавинообразни процеси. За най-очевидния се говори отдавна – това е натрупването на огромни лични данни, с които впоследствие се спекулира. Скандалите около последните изборни резултати в САЩ са пример за това. Напрежението, което в крайна сметка доведе дори до цензурирането на Тръмп, при това като все още действащ президент, показа колко добре могат да се контролират по този начин обществените процеси. Неслучайно имаше изказвания, че датата на спиране на неговите акаунти в Twitter и Facebook ще остане в историята на социалните мрежи като „повратна точка" (Rosse 2021:1).

> *The ability of a handful of people to control our public discourse has never been more obvious.*
>
> *Способността на шепа хора да контролират публичния дискурс никога не е била по-очевидна (Rosse 2021: 1).*

В следващите дни се наблюдаваха интересни процеси – социалната мрежа Parler беше на практика спряна, чрез обединените усилия на Google, Apple и Amazon. Първите я премахнаха от Google Play и App Store, за да не могат хората да я инсталират, а Amazon прекрати хостинга им (Vlamis 2021:1). Загубата на доверие накара хората да се пренасочат към други медии. Програмата Telegram регистрира 25 милиона сваляния за 72 часа (Vlamis 2021:1). Тези събития наистина бяха прецедент в историята на интернет и показаха недвусмислено, че мрежата като свободна зона е отдавна изгубена илюзия. Разбира се, разпали и дискусиите за допустимите граници – какви норми и ограничения все пак трябва да имаме и кое е обществено приемливо.

Манипулирането на общественото мнение за политически дивиденти принципно не е нещо ново и е характерна черта за всяка масова медия, била тя печатна, радио или телевизия. Безпрецедентен при социалните мрежи е начинът, по който се случва, както и огромните маси, върху които влияе. Докато традиционните медии разчитат повече на плакатна пропаганда, която малко или повече е видима, социалните мрежи се изродиха в една порочна скрита манипулация, в която всички се явяваме неволни участници. Тази практика на асоциативно показване на подобни данни, която започва от чисто търговски подбуди – да получаваме таргетирана реклама на продукти, които ни интересуват, споменатият вече бизнес модел на социалните мрежи, в крайна сметка доведе до силно поляризиране на обществото. Тъй като той отдавна се разпростира далеч извън сферата на продажбите. Всяка информация, която ние харесаме или ѝ отделим време, започва да се тиражира многократно. Така например ако харесаме публикация за конспирации, започваме

да получаваме още подобни. В резултат ние „сами“ все повече се убеждаваме в тях. Ако харесаме обратното – антиконспиративни постове, започват да ни заливат с такива. Така неусетно всяка страна се „бетонира“ в собствените си убеждения. Това, разбира се, може и да се контролира – пряко или косвено. Пряко – чрез забрана и филтриране и косвено – чрез заливане на интернет с едностранчиви постове, които на следващо ниво търсачките „улавят“ и впоследствие извеждат на челни места при търсене. Неслучайно на финала на документалния филм някои отговори на интервюираните за най-големите им страхове бяха – гражданска война. Случилото се в Щатите потвърждава тези страхове. Цитираните там изследвания показват ясно разделение на хората, до степен на агресия. Друго следствие на това събиране на данни е селективността на поднасяне на информацията. Става дума за избирателност на намираните резултати, за което като че ли се говори по-малко, но за мен е дори по-страшно и води освен до още по-голямо „бетониране“ и до масова дезинформация. Дава възможност и за друг начин на контрол, при това неосъзнат от обществото. Отново ще повторя, че това далеч не е новост в историята на медиите, новото е степента и маскирането на манипулативните техники. Ако само преди няколко десетилетия пропагандата беше доста явна и хората бяха развили способността да четат „между редовете“, днес малко хора си дават сметка, че когато напишат каквото и да е в Google, резултатите които получават са строго индивидуализирани. Те са на база местонахождение, пол, възраст и десетки други извлечени данни. Казано по-просто – резултатите, които аз ще получа, написвайки произволна дума в търсачката, може да няма нищо общо с тези, които би получил произволен човек от Южна Америка. Но повечето хора не подозират това и предполагат, че Google е абсолютен източник на информация. За следващите поколения той се е превърнал в емблема, дори се употребява като глагол – “google it”. Тази практика на селективност отново започва като необходимост – при днешните планини от данни и информация, имаме нужда от пресяване. Физически не е възможно дори да прегледаме всички резултати, които търсачката ни показва. Но това отново се изражда от бизнес и политически цели. Споменатите схеми за извеждане на информацията на предни позиции отново започват от търговски модел – да се рекламират най-търсените продукти, но той се прилага за всяка една информация. Обикновено търсачките предлагат на първо място резултати, отговарящи на комбинация от фактори – най-четено, най-ново, най-релевантно към твоя профил и т.н. Съответно съществуват начини да се излъже за посещаемостта на даден сайт, за да бъде изведен по-напред в търсенето, както и да се таргетират точно определени групи хора. Освен тези косвени методи Google понякога налага и съвсем директно цензуриране. Пример е ситуацията с изтичането на данните от НАП през 2019 година – първите дни те бяха общодостъпни и само след ден-два Google спря да ги показва в опит да спре разпространението им. В някои райони на света (Китай, Дубай) властите налагат забрани и регулации, респективно там се показват съвсем други резултати или въобще липса на такива.

Тези събития и практики дават само най-обща картина на виртуалната среда днес. Съществен елемент е и начинът ни на общуване, който също се изражда в тази среда. Психологията извежда невербалната комуникация като изключително важна, а именно тя отсъства напълно в този вид общуване. Често дори интонацията може да повлияе драстично върху това, което казваме. Личната ми хипотеза е, че именно тази преграда засилва още повече конфликтите онлайн, създавайки на практика една атмосфера на непрекъснато напрежение. Всяко нещо, споделено в социалните мрежи, бива моментално атакувано или възхвалявано. Поляризацията в мненията, начинът на изразяване и въобще комуникацията ни изглежда страда изключително много. На пръв поглед сякаш сме загубили способността си за нормално човешко общуване, но като затворим екраните и излезем навън, се оказва че там поведението ни е съвсем друго. Много често съм наблюдавал как конфликтните хора в интернет се държат напълно различно на живо – значително по-обрани, умерени и сдържани. В прякото общуване носим отговорност. Изградените обществени норми налагат по-голяма сдържаност и само в краен случай проява на агресия. Отпадането на тези предпоставки във виртуална среда предразполага изкривяването на взаимоотношенията, а вероятно и до излизане на повърхността на редица потискани иначе страсти. Цялостният ни образ в интернет е различен и сериозно преекспониран. В социалните мрежи доминират модерните „трендове“ за щастлив и позитивен живот, в който хората са винаги млади, красиви и успешни.

Ние сме тъжно поколение с щастливи снимки в интернет (Kekso 2020: 1).

Истинските човешки емоции се оказаха срамни и нежелани. И тъй като никой не иска да бъде отритнат, общата лъжа се превърна в норма, а тя от своя страна в един паралелен изкуствен свят. "The Social Dilemma" (2020) показва и една от мрачните страни на този свят – съвременните тийнейджъри, израствайки с всички тези платформи и комуникации, развиват много повече психични проблеми, неврози, по-самотни са, а опитите за самоубийства са нараснали в пъти. Но това не е само при тях. Депресивните състояния, паник атаките и употребата на антидепресанти са се превърнали в нещо почти стандартно за голяма част от съвременния човек[3].

Човешката душа е фабрика за идоли, за производство на фалшиви богове, на които се посвещаваме, доколкото сме паднали жертва на техните измамни предложения. Един такъв фалшив бог е богът на успеха. Друг такъв фалшив бог е това което на Запад се нарича fun, онова лекомислено, шампанизирано, много често креативно, артистично битие – битие през каприза, през инвенцията, през перманентното

[3] През 2011 година излиза статистика, че в Щатите употребата на антидепресанти се е увеличила с 400%, (Wehrwein 2011:1). Тази статистика, разбира се, може да се дължи на редица фактори, един от които е фармацевтичната индустрия, но общата тенденция е към увеличаване на депресивните състояния.

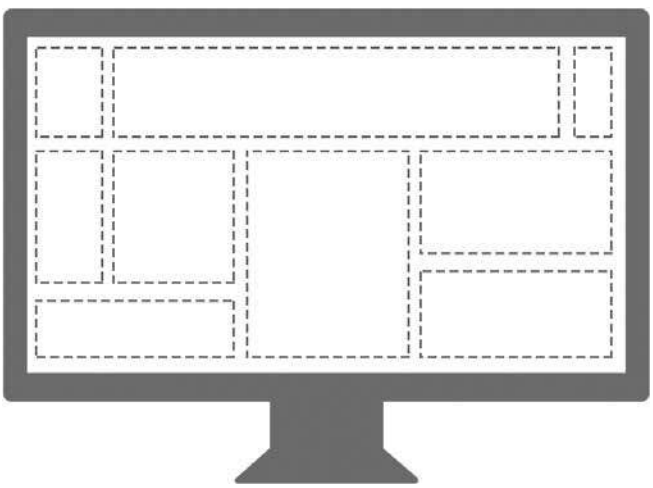
приключение. (…) Но човешката душа е не само фабрика за идоли. Тя е и фабрика за страхове (Mihailov 2016: 1).

Всичко това води до омагьосания кръг на виртуалната мрежа, към която всички сме едновременно пристрастени и по различен начин отвратени. Ежедневно потопен в нея, самотният човек се превръща и в самотен зрител.

Екранът днес не е хомогенен. За разлика от традиционния киносалон или дори от телевизията, дигиталните екрани са силно фрагментирани.

Всяко прозорче се бори за вниманието ни. Нещо повече – много от тях са интерактивни. Подобно на самите компютри, сядайки пред тях ние се превръщаме в многозадачни устройства, които се опитват да вършат паралелни задачи. От това, разбира се, концентрацията намалява драстично, а усилието което ни коства, се увеличава. Времето, което отделяме за всяко едно прозорче намалява значително – ние нямаме търпение да отделим необходимото внимание, за да прескочим на следващото, което ни „дърпа". Особено комуникационните прозорци – те изискват почти ежеминутното ни активно участие. Това е и една от причините да наблюдаваме този бум на късометражни форми през последните години. Средният зрител онлайн не отделя повече от няколко минути за повечето видеа, като често и тях гледа „между другото", докато си пише, говори… Това, което само преди 1-2 десетилетия изглеждаше мечта – да имаме непрестанна връзка с всеки по всяко време, също се изроди в една постоянна невроза, да следим заливащата ни информация, да се чувстваме длъжни да отговаряме, коментираме и т.н. Няма да забравя реакцията на един от моите дядовци, когато още през 90-те години ни демонстрираха първите мобифони. Гледайки скептично той само каза – „Това е таралеж в гащите!". Но тогава ние виждахме само позитивите. Днес полагаме усилия, за да се изолираме поне за кратко от информацион-

1. Илюстрация на фрагментираните екрани днес/ Illustration of the fragmented screen toda

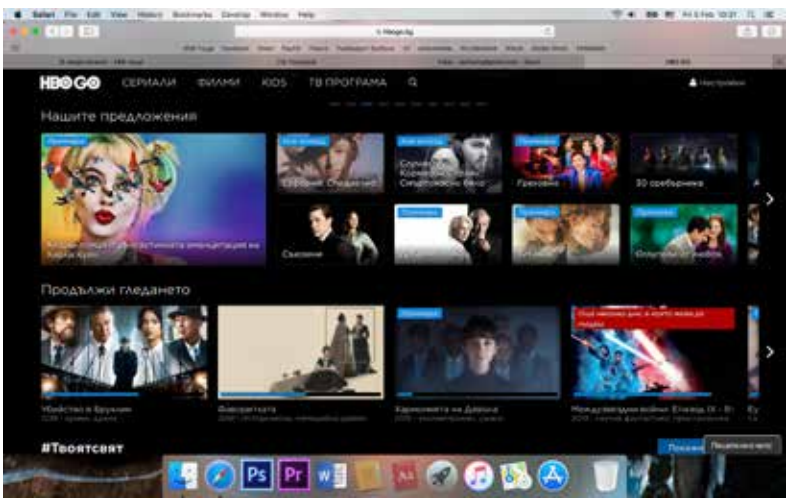


ния поток, който изяжда огромна част от активната ни част от деня. Съвсем естествено, това води до допълнително напрежение и не е чудно, когато отговаряме с раздразнение на поредното съобщение или пост. Парадоксално – подобрената комуникация влоши взаимоотношенията. Както често се случва – човечеството се озовава неусетно от едната в другата крайност. Но за мен всичко това е израз на едни по-дълбоки процеси.

В платформите за „стрийминг“ на видео се прилагат всички, описани по-горе практики. Със самата си регистрация зрителят се обозначава по територия и възраст, а има и регионални като HBOGO – с различно съдържание по държави. Netflix изисква и първоначален избор на любими филми и сериали. Така се персонализира предлаганият избор от самата платформа, която има аналогично фрагментиран вид.

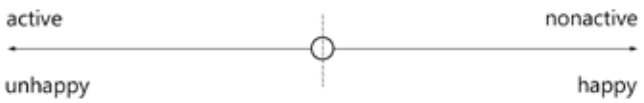
Целта е отново задържане на зрителя максимално дълго онлайн, при все че в този случай бизнес моделът е друг – потребителят си плаща, за да има достъп. Трейлърите на новите продукции стартират автоматично, след всеки епизод има опция да започнеш следващия или дори сам тръгва. След всяко изгледано произведение се появяват предложения за подобни, според профила на зрителя. Терминът “binge watch” се появи от тези платформи и е най-голямата им цел – зрителят да изгледа цял сезон на някой сериал наведнъж. Това на практика означава цели дни и нощи прекарани пред екрана. Сам най-често. „Скролвайки“ платформите през дългите самотни денонощия зрителят е залят от най-различни и примамливо сортирани произведения – „Най-гледани“, „Последно добавени“, „Евъргрийни“, „Фентъзи“, „Семейни“, „Изгледай за един уикенд“, сезонно-празнични за Хелоуин, Коледа, Св. Валентин и т.н. Усещането е за безкрайно съдържание, което никога няма да ни изневери или изостави. Много хора са буквално пристрастени към гле-

2. Екранът на HBOGO/ HBOGO screen



дането, което в крайна сметка създава и успеха на тези платформи. Но защо хората се пристрастяват? Повечето изследователи посочват технологичното развитие, лесния достъп, манипулацията на платформите в мрежата и т.н., по-скоро външни за човека фактори. Реалната причина за мен е в съвременното общество, в което отчуждението заема все по-големи размери. Именно поради факта, че огромен процент от хората са самотни, много често самотни дори във връзките си, ги кара да търсят бягство във виртуалното и към пасивното гледане на често празно съдържание онлайн. Тъй като стрийминг платформите тиражират масово именно лековата, неангажираща продукция, която е най-гледана. Много хора споделят, че пускат „нещо да върви", докато работят и само от време на време „хвърлят око" какво се случва. Тази ситуация е отново добре позната – сапунените сериали имаха същата функция някога. По някакъв начин хората явно имат нужда да заглушат нещо, демоните вътре в себе си или тишината отвън. От тази перспектива всички техники на платформите за манипулация изглеждат вторични. Действително те засилват пристрастяването и „змията си захапва опашката", но ако хората нямат нужда от тези заместители, те не биха ги възприели така масово. Голямата им популярност още през 90-те доведе до бум в развитието на интернет технологиите. Поколенията, родени преди това сме свидетели на цялата им еволюция, която не би била възможна, ако хората просто ги игнорираха. Историята познава много примери за технологии, останали в зачатък или развили се едва на следващ етап. В крайна сметка човечеството развива само това, от което има необходимост.

Социалните мрежи нямат само негативни въздействия. Зависимостта, която наблюдавам от години, може да се изобрази в следната проста схема:



3. Графика на зависимостта онлайн/ Online function graphic

Ако приемем, че има златна среда, в която платформите имат положителен ефект, добре намерен баланс за допълнително общуване, информация, поддържане на връзка с отдалечени приятели, известия за интересуващи ни събития и т.н., то в двете крайности са разположени двойки взаимосвързани състояния. Колкото по-нещастни са хората, толкова по-активни виртуално, някои сякаш буквално „живеят" в мрежата. Респективно обратното – колкото по-щастлив живот имат, толкова по-малко време прекарват онлайн. И това е съвсем естествено – не съществува платформа, която може да конкурира щастието ни в реалността. Към различните профили трябва да се добавят и публичните личности, които ползват социалните платфор-

4. Илюстрация на позитивните трендове/ Illustration of the positive trends

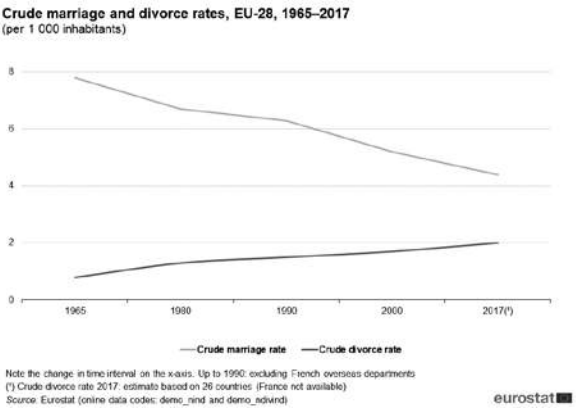
ми единствено за самореклама, хората които развиват бизнес онлайн, като така модерните hand made продукти, а съществуват и хора, които така да се каже „тайно воайорстват" живота на другите. Познавам няколко хора от последния тип, които за мен остават най-странни – те прекарват часове пред екраните, разглеждайки постовете на другите, но никога не споделят или коментират.

Но колко самотни са всъщност хората? И можем ли въобще да измерим тази величина? Независимо дали сме в съжителство или реална физическа самота, усещането за това дали сме щастливо самодостатъчни, или страдаме във връзката си, е изключително субективно. И двете състояния не гарантират щастие. През последните години обаче тенденцията за физически самотни хора се увеличава, с което се наблюдава и силно нарастване на „социално позитивните трендове", които на практика пропагандират и легитимират самотата като норма.

Но доколко това е реално, а не опит за самоубеждение?! Щастливите хора нямат потребност да прокламират публично своя избор, особено когато са щастливи с него. Бума на т.нар. dating apps ни показва именно това – провала на самовнушението на „щастливите" самотници, чиито последен опит е търсенето онлайн дори само на някого, с когото да поговорят. Профилите на хората там са изключително симптоматични за състоянието на обществото в момента и биха могли да са тема на отделно изследване. Европейската статистика потвърждава тези тенденции с простичката зависимост – по-малко бракове, повече разводи, ръст на живеещите сами:

The evolution over time shows that the composition of households is changing. As previously mentioned, the total number of households rose by 7.0 % between 2010 and 2019. However, single adult households (i.e. households consisting of only one adult, living with or without children) increased much faster, namely by 18.1 % in the same period. This expansion is even more pronounced in single adult households without children (+18.7 %).

Еволюцията във времето показва промяна в състава на домакинствата. Както беше споменато и преди, общият брой на домакинствата се е повишил



5. Европейската статистика на бракове/разводи/ European statistic of marriages/divorces

с 7.0 % между 2010 и 2019. Самотните възрастни домакинства (домакинства от един възрастен живеещ с или без дете) се е увеличил значително по-бързо, а именно с 18.1 % през същия период. Тази експанзия е дори по-изразена при самотните възрастни домакинства без дете (+18.7 %) (EUROSTAT 2020: 1).

Различните общества и региони, разбира се, не са еднородни, но глобално доминиращата тенденция върви в тази посока. Свидетели сме как това се случи при нас след промените. Статистиката дава само най-обща представа, тъй като много социални явления остават в сянка и не могат да бъдат количествено измерени като например – колко от неразтрогнатите бракове живеят все още заедно или са се събрали с други хора, каква част от самотните възрастни хора имат дистанционни или епизодични връзки и т.н. Отчуждението в рамките на семейството също е трудно и субективно измеримо, а това по мои наблюдения води също до самотна рецепция онлайн.

Киното е родено като социално изкуство. Парадоксално, днес то е не по-малко социално – разделено в самотните екрани на зрителите, те отново съставляват множеството. Очевидно в пряка зависимост от обществените и технологични промени, киното и екрана продължават да запълват потребностите на масата. За разлика, обаче, от тълпите в препълнените зали в зората на киното, днес възприятието е индивидуализирано. Хората не се смеят и вълнуват заедно, а всеки е оставен сам на собствената си преценка и възприятие.

Днес зрителят индивидуалист, самотникът пред екрана, е основен потребител на безкрая от медийни предложения. Преоблечен като Демиурга и нарцистично консумиращ собственото си отражение в екранното поле, той инкрустира върху всеки дигитално опакован продукт и собствената си морална житейска норма. В неговото уникално възприятие се завършва произведението, породено от творческото въображение на екранния творец и там то заживява в индивидуалистичната

си алиенирана битийност на събитие за лична употреба (Dimitrova 2020:79).

Киното също се превърна в индивидуално потребление, според личното предпочитание. Съпреживяването е отново виртуално и силно поларно – ние споделяме в интернет, спорим чатейки, възхваляваме с постове в мрежите или просто реагираме с лайк или емотикон. Но отново подчертавам, че всичко това са вторични следствия на по-дълбоки процеси, които намират единствено своя израз във виртуалната самотност на екрана. Истинските причини са дълбоките промени в човека и неговите ценности, вярвания и взаимоотношения. А всички, които се опитват да се откажат от „самотната виртуална зависимост", получават постоянни покани за втори шанс, като по холивудски:

Let's reunite.
(It's easy, we promise.)

Библиография

Dimitrova (2020): Dimitrova, Maya. Творчески идентификации или косплей на дигиталния екран [Tvorcheski identifikatsii ili kospley na digitalnia ekran]. – Годишник НАТФИЗ, 77-87.

Ignatovski (2005): Ignatovski, Vladimir. Кой живее в електронната къща? [Koy zhivee v elektronnata kashta?]. Sofia.

Интернет източници

EUROSTAT (2020)//https://ec.europa.eu/eurostat/statistics-explained/index.php?title=Household_composition_statistics#More_and_more_households_consisting_of_adults_living_alone [Accessed 04 February 2021]

Kekso (2020): Ние сме тъжно поколение с щастливи снимки в интернет [Nie sme tazhno pokolenie s shtastlivi snimki v internet] //https://kekso.wordpress.com/2020/01/08/ние-сме-тъжно-поколение-с-щастливи-сни/?fbclid=IwAR1qzX-niO-aIho6NQrV0J2nFPXZ2q7gtel0dv-BNUtAu4rB7xn7fa68ASY [Accessed 03 February 2021]

Mihailov (2016): Mihailov, Nikolay. Тревогата е най-големият учител, който имаме [Trevogata e nay-golemiyat uchitel, koyto imame]//https://webstage.bg/li-ri-chni-otkloneniya/2733-trevogata-e-nay-golemiyat-uchitel-koyto-imame-d-r-nikolay-mihaylov.html?fbclid=IwAR2Ew9YAp3C-pYMhbKXVFhbpf9xBR7MSZatljp3-yEaf8KZLW9nmH_Xzcqc [Accessed 03 February 2021]

Roose (2021): Roose, Kevin. In Pulling Trump's Megaphone, Twitter Shows Where Power Now

Lies//https://www.nytimes.com/2021/01/09/technology/trump-twitter-ban.html [Accessed 02 February 2021]

Vlamis (2021): Vlamis, Kelsey. Amazon is removing Parler from its web hosting service, meaning the platform will go offline Sunday if it can't find another host// https://www.businessinsider.com/amazon-is-removing-parler-from-its-web-hosting-service-2021-1 [Accessed 02 February 2021]

Wehrwein (2011): Wehrwein, Peter. Astounding increase in antidepressant use by Americans// https://www.health.harvard.edu/blog/astounding-increase-in-antidepressant-use-by-americans-201110203624 [Accessed 03 February 2021]

LONELY SPECTATOR

Iosif Astrukov
Institute of Art Studies,
Bulgarian Academy of Sciences

Summary: The spectator/viewer today is alone. It turns out that the mass gathering that was so characteristic of the cinema at its birth is no longer the main context of its reception. Although cinema theatres still exist, the broader audiences are watching separately at their homes, on their own screens, either static or mobile. Obviously even the 'classical' television reception is no longer the most common case: people rarely gather together, although living in the same house, they all watch separately. This reality is reflecting both society and cinema, which today in this context must be referred to rather as part of all 'visual productions', as the classical cinema is sharing the digital screen with other multiple cinematic products. This paper seeks to follow the main characteristics of this lonely reception today and its causes.

Keywords: digital, reception, alone, screen, viewer

СЕРИАЛЪТ „СРАМ“ (2015–2017) – ГЕРОЯТ КАТО ЛИЧНОСТ В ДИГИТАЛНАТА ЕПОХА

Златина Вълчанова[1]
Институт за изследване на изкуствата,
Българска академия на науките

Абстракт: Статията се фокусира върху личността в изкуството на дигиталната ера, като използва за пример скандинавския телевизионен сериал “Skam” (Срам). Обект на изследване е начинът, по който успешната тийнейджърска поредица „Срам“ изгражда своите герои. “Skam” се базира на живота на тийнейджърите и всеки сезон се върти около различен герой. Поредицата проследява ежедневието на героите и техните проблеми чрез профили в социалните медии. Всички главни герои имат свои собствени профили в различни социални медии и по този начин зрителите участват в „жива“ комуникация с измислени герои, сякаш те са истински хора. Акцентът на изследването е върху ролята на личността в съвременната дигитална епоха, разглеждана чрез мистифицирани образи. Докладът разглежда спецификата на изграждането на характера и неговия принос за международния успех на поредицата.

Ключови думи: дигитална идентичност, телевизионен сериал, тийнейджърски сериал, социални медии, мултиплатформен телевизионен сериал

1.Въведение

Личността е обект на интерес още от Античността и най-често попада в полето на изследване на психологията и социологията. Във времето на новите технологии темата придобива нови аспекти за анализ.

По данни на информационната платформа Statista само за последното тримесечие на 2020 година социалната мрежа Facebook отчита 2.8 млрд. потребители на месец, а в предходното тримесечие 3.3 млрд. души са използвали поне една от платформите на компанията – Facebook, WhatsApp, Instagram или Messenger всеки месец. През януари 2020 г. Gmail – дигиталната поща на Google, разполага с 1,8 млрд. потребители, като това е само един от вариантите за онлайн поща, между които може да се избира. Тези данни показват огромната роля на дигиталното присъствие на личността чрез профилите в различни социални мрежи и услуги.

Джули Андем – сценарист и режисьор на норвежкия сериал Skam („Срам“, 2015–2017), осъзнава значението на виртуалния живот, особено сред тийнейджърите. Затова използва онлайн средата, за да повиши инте-

---

[1] *Zlatina Dimitrova Valchanova is a PhD student in the department of 'Film Studies, Film Art and Television' at the Institute of Art Studies, Bulgarian Academy of Sciences. She has Master's degree in Literature, Cinema and Visual culture and Bachelor's degree in Media and Journalism. She has over seven years of experience as a journalist in print and online media. She is interested in the transformations of the modern TV series and the current trends in cinema, television and the media.*

E-mail: zlatina.dim@gmail.com

реса на младата аудитория към норвежката национална телевизионна и радио мрежа NRK, създавайки сериал, който улавя начина на общуване между младежите. Успехът на сериала се простира извън границите на Норвегия с адаптации в САЩ, Франция, Германия, Белгия, Италия, Нидерландия, Испания. Основна роля за успеха му имат неговите персонажи и начинът, по който те са изградени.

Този доклад разглежда темата за създаването на дигитални идентичности на героите като начин за придаване на по-голяма реалистичност. За целта ще бъде изяснено понятието дигитална идентичност като знак на личността и ще бъде разгледано как в сериала тя се използва, за да се създадат герои на ръба между виртуално и реално.

2.Личност и дигитална идентичност

2.1. Личност

Началните дефиниции на личността произлизат от латинската дума *persona* и маската, която човек показва на света отвън. Определения дават редица изследователи в сферата на психологията и социологията. Зигмунд Фройд вярва, че поведението на човек се определя от миналото и от несъзнаваното, а индивидуалните изживявания са отговорни за разликите между хората (Feist 2008: 62). Според Карл Юнг *persona* е социално приемливата част от личността, която човек показва пред другите, а същевременно всеки има тъмна страна, сянка, която се опитва да крие и от обществото, и от самия себе си (Feist 2008: 133). Ерих Фром вижда като причина за индивидуалните различия междуличностните преживявания (Feist 2008: 211). Ерик Ериксон говори за кризи на идентичността в различна възраст и определя пубертета като ключова фаза за изграждането на личността. Ейбрахам Маслоу приема, че личността се влияе от мотивацията си за развитие (Feist 2008: 279).

Филип С. Холцман обобщава, че личността обхваща характерен начин на мислене, чувства и поведение. Тя се проявява чрез настроенията, мненията и нагласите, но е най-ясно изразена чрез взаимодействието с другите; в отличителния начин, по който хората ходят, говорят, обзавеждат дома си или изразяват поривите си. Личността може да бъде разглеждана и като относително постоянни черти и уникални характеристики, които придават едновременно последователност и индивидуалност на поведението на човек.

С оглед целите на изследването, ще бъде използвана дефиницията, дадена от Холцман, тъй като тя най-добре може да се използва при изследването на героите от сериала, като към нея ще бъде насложена още една характеристика – дигиталната идентичност.

а. Дигитална идентичност

Дигиталната идентичност е свързана с проявленията на личността онлайн. Ако личността се разкрива в поведението и във взаимодействията между хората в реалния свят, то дигиталната идентичност е свързана с поведението и взаимодействията в интернет. Дигитална идентичност е термин,

с който се описва личността в електронна среда – по какъв начин другите възприемат човек, когато открият информация за него онлайн – създадена от самия него или от друг (Blackie 2011: 3). Дигиталната идентичност е „маската", която използваме в комуникацията си с другите в дигитална среда. Може да се дефинира и като сбор от информацията за индивида, достъпна онлайн – имейл адрес, използвани домейни, имена, адрес, телефонен номер. Тя бавно и постепенно се формира от активностите на човек в интернет като регистрации, покупки, потребителски имена. Дигиталната идентичност се състои и от данните, които интернет потребителите разкриват за себе си в социалните мрежи, както и от мнението на другите за тях онлайн.

Дигиталната идентичност на героите в сериала "Skam" и е един от начините, по които се изгражда убедителен реалистичен образ на персонажите.

3.Изграждане на дигитални идентичности на героите в сериала Skam

Героите в сериала Skam имат ярко онлайн присъствие чрез профилите си в социалните мрежи, чрез които „общуват" помежду си. Коментари в профилите им могат да оставят и други потребители, което създава усещането за общуване с реални личности, а не с телевизионни персонажи. Добавянето на дигиталната идентичност към характеристиките на героите създава усещането за персонажа като извънекранна личност.

3.1. Сериалът Skam – създаване и зрителски интерес

Сериалът Skam се излъчва между 2015 и 2017 г. по норвежкия канал NRK, като видеа и информация се качват в YouTube, сайта на сериала, социалните мрежи (Facebook, Instagram). В края на седмицата по телевизията се излъчва цял епизод, съставен от видеата от седмицата. Сериалът има четири сезона, а всеки от тях се фокусира върху различен главен герой, чрез който се представят проблемите на тийнейджърите – търсене на собствено място в средата, сексуално насилие, хомосексуалност, психични заболявания, религиозна нетърпимост.

Сценарист и режисьор е Джули Андем, която работи в детското подразделение на NRK. Преди Skam тя е създала три уеб сериала към телевизията: Sara („Сара"), MIA и Jenter („Момичета"). Основната задача на Skam е да върне тийнейджърите пред екрана на националната телевизия, а мисията му – „да помогне на 16-годишните момичета да подсилят самочувствието си, разбивайки [темите] табу, разкривайки им механизмите на междуличностното [общуване], и показвайки им ползите от изправянето срещу страховете".

Значението на изградените персонажи се подчертава от думите на създателката на сериала Джули Андем в интервю: „Основните теми са задвижвани от героите, а героите са развити около специфични теми. Има някои идеи и предубеждения по тези теми (хомосексуалност и психични заболявания), които искахме да оспорим и да обсъдим. Героите са създадени по такъв начин, че естествената история оспорва тези идеи и въпроси". В самата си същност сериалът е създаден така, че фокусът да пада върху героите, защото

те са носители на темите, поставени на обсъждане. Ако за изкуството е характерно да задава въпроси, използвайки определени образи, в които да ги въплъти, сериалът Skam добавя още един пласт – превръща героите в органична част от дневния ред на зрителите в социалните мрежи.

Финото изграждане на персонажите (на база анализ на интересите и проблемите на тийнейджърите от съответната възрастова група), и превръщането им в част от онлайн потока в профилите на набелязаната аудитория (чрез създаването на техни дигитални идентичности), им придава по-голяма достоверност. По този начин проблемите, поставени чрез тях, изглеждат също толкова реални.

а. Създаване на дигитални идентичности на героите

Започвайки работа по сериала, Джули Андем и екипът ѝ обикалят Норвегия в продължение на 6 месеца, за да се срещат с тийнейджъри и да разберат какво ги вълнува. Провеждат се кратки интервюта с цели класове ученици, както и дълбочинни интервюта – тричасови разговори, с младежи в различни части на Норвегия. Джули Андем вплита в персонажите си елементи от характера на актьорите, за да им помогне да „останат в роля". Тя провежда кастинг сред 1200 тийнейджъри и още по време на кастинга прави интервюта с „героите", в които им задава въпроси и извън описаните в сценария, за да провери дали актьорите могат да се задържат във фикционалния образ.

Профили в социалните мрежи

Джули Андем развива деветима герои без история с идеята, че всеки от тях може да бъде главен герой в различен сезон. Всеки от тях повдига въпрос, свързан с целевата група зрители, с идеята, че героите въплъщават истории, важни за младежите на тази възраст.

Голяма роля за успеха на сериала имат профилите на героите в социалните мрежи. Член на екипа на сериала е отговорен за поддържане на профилите в социалните мрежи и за това те да изглеждат реални. Те „продължават" разказа от видеата, споделяни през седмицата. Джули Андем дава пример с трети епизод от първи сезон на Skam. Главен герой на сезона е Ева (Лиса Тайге), която се опитва да намери мястото си в нова среда в училище. Трети епизод завършва със среща между петте основни героини на сериала - Ева, Крис, Ноора, Сана и Вилде. Срещата се провежда вечерта, а на сутринта след излъчването му, в сайта на сериала се появява ново видео, в което зрителите виждат Йонас (Марлон Лангеланд) в леглото на Ева. „Не е нужно да казваме как е стигнал до Ева, а вместо това го публикуваме в профила на Йонас в Instagram. Това кара зрителя да се отнася към тях [героите] като към истински хора, с коментари във вселената между фикция и реалност". В коментарите под публикацията се развива диалог, в който Ева кани Йонас в дома си и така става ясно как той се оказва там на следващия ден. В коментарите под публикацията се включват и други от героите. В коментарите участват и

други – реални – потребители, извън вселената на сериала.

Това е пример как профилите на героите се вплитат в личния поток от информация на реалните потребители и така наред с приятелите им онлайн, се появяват и профилите на героите от сериала, които заживяват свой живот, еднакво реален с този на тийнейджърите. По този начин посланията на сериала се вплитат в личния поток от информация на младите зрители, с усещането, че не са наложени отвън, от света на възрастните.

Друг пример за начина, по който социалните мрежи подчертават реалистичността на героите, е от четвърти сезон, в който главен герой е Сана (Иман Мескини). Тя е мюсюлманка, която говее заради Рамазан, но редица събития в личния ѝ живот разколебават способността ѝ да взима рационални решения. Сана се чувства отхвърлена от социалната си група, докато междувременно е в безизходица в личния си живот. Така, когато в нейния профил в Instagram се появява снимка със заплетени слушалки и текст: „Когато си поставен на изпитание", потребителите, които гледат сериала, знаят какъв е контекстът и значението на снимката за героинята. Това, от една страна, създава близост между зрител и герой, от друга страна – кара героинята да изглежда по-реална. Коментарите, оставени под снимката от героите в сериала, се редуват с коментари, оставени от зрители. Това превръща профилите на героите в социалната мрежа в наистина споделена „вселена между фикция и реалност".

Значение за тази споделена реалност има и публикуването на видеа и публикации в социалните мрежи в реално време: времето, в което героите на сериала живеят, съвпада с времето, в което живеят зрителите – съвпадат часове, дни, сезони.

Медиен подход

Друг от начините, по които се стимулира възприемането на персонажите като реални личности, е отсъствието на актьорите от медиите. По време на снимките на сериала те не дават интервюта заради политиката на NRK за предпазване на личния живот на непълнолетните актьори. Когато аудиторията няма достъп до актьорите извън ролите им, ги възприема единствено като образи на героите. Зрителите имат достъп до профилите на героите в социалните мрежи, но не и до самите актьори в медиите. Това от една страна предпазва актьорите от навлизане в личното пространство, но от друга засилва усещането за реалност на образите (Rettberg 2019: 20). Въпреки че е обичайно образите на героя и актьора да се сливат в съзнанието на зрителя, този подход създава още по-голяма илюзия за пълното припокриване между герой и личност.

„Най-странното е, когато хората мислят, че *аз съм* Нора", казва в интервю след финала на сериала актрисата Джосефин Фрида Петерсон (Нора). Смесване между екранния образ и реалността среща и актрисата Иман Мескини. Тя разказва в интервю, че хората често я наричат Сана и знае, че това е защото „се чувстват сякаш [познават Сана] и искат да я прегърнат". За преплитане между характеристиките на персонаж и реална личност говори

и Карл Мартин (Ексилд). В свое интервю той споделя, че често бива питан за своята сексуалност заради героя, който играе. Заради ролята му в сериала този интимен в своята същност въпрос се оказва тема, с която актьорът се сблъсква извън фикционалната рамка на сериала.

Изводи и заключение

Благодарение на начина, по който се изграждат героите в сериала Skam и мултиплатформения подход на разпространението му, той достига голяма аудитория. Само неговите втори и трети сезон имат средно 1.8 млн. зрители на епизод по телевизията. Пример за значението му в обществото в Норвегия е нарастването с 30% на обявените случаи на сексуално насилие спрямо предходната година непосредствено след финала на втори сезон на сериала, в който водеща тема е сексуално насилие (Ausland 2017: 45).

Умелото създаване на дигитални идентичности на героите е една от водещите причини за успеха на сериала. Те се изграждат чрез добре поддържани профили на персонажите в социалните мрежи, в които зрителите имат директен достъп до света на героите по същия начин, по който до приятелите си онлайн. Втора причина за припокриването между истински образ и герой е политиката на NRK спрямо медиите, която не позволява на актьорите да дават интервюта, докато текат снимките на сериала. Друг елемент от създаването на илюзията за реални образи, а не персонажи, е споделянето на информация в реално време.

Така дигиталните идентичности на героите функционират по същия начин, по който дигиталните идентичности на реални хора и подпомагат за превръщането на персонажите в личности в споделена вселена между фикционално и реално.

Библиография

Ausland (2017): Ausland, Tine Marie. Shaming teenage drama: An analysis of the Norwegian Teen Drama Series SKAM. A thesis submitted for the degree: Master of Arts in Culture, Communication and Globalisation Aalborg University, Denmark.

Blackie (2011): Blackie, Adam. Your Digital Personality, USA.

Fiest, Feist (2008): Feist, Jess, Feist, Gregory J, Theories of Personality. New York.

Rettberg (2019): Rettberg, Jill Walker. "Nobody is ever alone": The use of social media narrative to include the viewer in SKAM. University of Bergen.

Интернет източници

Andem (2017), Julie Andem, Radio Interview, 19 JANUARY 2017, Available at: http://www.dr.dk/radio/ondemand/p1/p1-eftermiddag-2017-01-19#!/01:33:28, [Accessed: 09 October 2020]

Faldalen (2016), Faldalen, Inge Jon. Nerven i "Skam" skal være sterk og relevant – Rush Print, APRIL 4, 2016. Available at: https://rushprint.no/2016/04/nerven-i-skam-skal-vaere-sterk-og-relevant/ [Accessed: 11 March 2021]

Finances Online (2021): Number of Active Gmail Users 2021/2022: Statistics, Demographics, & Usage – Finances Online, Available at: https://financesonline.com/number-of-active-gmail-users/ [Accessed 06 March 2021]

Fuglehaug (2017), Fuglehaug, Randi. I had never imagined becoming an actor, did not even think it was an opportunity – Costume, NOVEMBER 1, 2017. Available at: https://costume.no/mote/jeg-hadde-aldri-sett-for-meg-a-bli-skuespiller-tenkte-ikke-pa-at-det-var-en-mulighet-engang [Accessed: 11 March 2021]

Hoeij (2017): Hoeij, Van Boyd, The Norwegian Teen Drama Series Loved Around the World – The Atlantic, JUNE 29, 2017. Available at: https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2017/06/the-norwegian-teen-drama-series-loved-around-the-world/532008 [Accessed: 10 March 2021]

Holzman, Philip S. Personality – Encyclopedia Britannica, 24 FEBRUARY 2020, Available at: https://www.britannica.com/topic/personality [Accessed 11 March 2021]

Knapstad (2017), Knapstad, Miriam Lund. Noora lives on. But I'm not making her choices anymore – A Magazine, DECEMBER 28, 2017. Available at: https://www.aftenposten.no/amagasinet/i/J1oj5R/noora-lever-videre-men-det-er-ikke-jeg-som-tar-valgene-hennes-lenger [Accessed: 11 March 2021]

Lezkiewicz (2017), Leszkiewicz, Anna. Skam's Creators on the TV Show's Explosive Success: "Perhaps It Will Save Facebook" – New Statesman, NOVEMBER 30, 2017. Available at: https://www.newstatesman.com/culture/tv-radio/2017/11/skam-american-remake-facebook-creators-julie-andem [Accessed: 11 March 2021]

Tankovska (2021): Tankovska. H, Facebook: number of monthly active users worldwide 2008-2020 – Statista, FEBRUARY 2, 2021. Available at: https://www.statista.com/statistics/264810/number-of-monthly-active-facebook-users-worldwide/ [Accessed 06 March 2021]

THE TV SERIES "SKAM" (2015–2017) – THE PROTAGONIST AS A PERSONALITY OF DIGITAL AGE

Zlatina Valchanova

Institute of Art Studies,
Bulgarian Academy of Sciences

Summary: This paper is focused on the personality in art in the digital age using as an example the Scandinavian TV series "Skam" (Shame). The author of the paper examines how the successful teen series "Shame" builds its characters. "Skam" is based on the life of teenagers and each season revolves around a different protagonist. The series follows the daily life of the characters and their problems through profiles in social media. All the main characters have their own profiles in different social media and thus the viewers are involved in "live" communication with fictional characters as if they were real people. The paper focuses on the role of personality in the modern digital age, viewed through mystified images. The paper examines the specifics of character building and its contribution to the international success of the series.

Keywords: digital identity, TV series, teen series, social media, multiplatform TV series

DISSOCIATIVE SYNDROMES AND IDENTITY CONVERSION: THE NARRATIVE PERSONAE IN THE NOVEL *VARIATIONS FOR IBN PAJKO* BY OLIVERA NIKOLOVA

Katica Ќulavkova[1]
Macedonian Academy of Sciences

Abstract: In this paper, we will start from the premise that traumatic identity conversion is sensitive to psychological and social dissociative identity syndromes, which may be observed through the narrative personae in literature. The interpretation will focus on a novel that deals with the subject of cultural hybridisation of identity in light of these dissociative phenomena – *Variations for Ibn Pajko: A Triple Novel* (2000) by the distinguished Macedonian writer Olivera Nikolova (b. 1936). This novel reflects the dominant aspects of cultural conversion (religious, social, ethnic, and linguistic), which are characteristic of the particular Ottoman Balkan chronotope of the city of Skopje around the turn of the sixteenth century.

Keywords: alienation, derealisation, depersonalisation, stigma, liminal identity, Islamisation, Macedonian postmodern fiction

Prologue

Prose fiction stimulates the 'illusion of reality' (Barthes 1971: 81-90) concerning psychological, social, or metaphysical constellations of the present, past, or future. As a genre, the historical novel is at the crossroads between historical time and mythical time, between reality and fiction. This intersection leads not only to Roland Barthes's 'effet de réel' (the textually constructed effect of reality), but also to the effect of instinctive symbolic projection and identification that Carl Gustav Jung named 'participation mystique' (Jung 1978: 145-172). It is precisely in these literary contact zones between the historical reality and the mythical memory that the novelistic worldview multiplies, the historical truths disseminate, and their inner conflicts trigger delicate personalisation and depersonalisation processes in the narrative personae of the novel.

The psycho-social dissociative identity syndromes

The psychiatric dissociative identity symptoms and disorders "*involve problems with memory, identity, emotion, perception, behaviour, and sense of self*" (Wang

[1]*Academician Katica Ќulavkova is a Professor emerita; Member of the Presidency of the Macedonian Academy of Sciences and Arts (MASA) and Member of the European Academy of Sciences and Arts in Salzburg (EASA); Vice President of PEN International; poet, writer and literary and cultural theorist. Research fields: literary theory and hermeneutics, Balkan literatures, critical methods, creative writing. Author and editor of more than 60 books: Balkan Code: A Scandal in Culture (2015); Open Poetics (2016); Balkan Narratives (2018); Quest for freedom: Interpretative Syncretism (2019 Dreaming is Living: 1001 Fiction (2015); Bramosia: Cantibisestili (2016); My Passions, My Sufferings (2019). Awards: the Macedonian 11th of October Prize for lifetime achievement in the sciences and arts (2014) and the Romanian Tudor Arghezi Prize for literature (2016).*
E-mail: kulavkova@manu.edu.mk

2018), which makes them very useful for analysing the narrative personae in postmodernist and postcolonial fiction. For the purposes of this research, we will take a look at derealisation, alienation, and depersonalisation in particular.

Derealisation is among the dissociative symptoms that appear first in conditions when the person endures severe stress. It is an alteration in the person's subjective perception of the external world, causing the person to perceive it as unreal, distorted, or falsified. For instance, the outside world may start to look blurred, alien, bizarre, surreal, or unreal. There are numerous instances in literature when the characters experience derealisation due to shock, fatigue, intoxication, altered states of consciousness, or mental disorders. In this paper, we will point out that the narrative personae who are going through identity conversion experience the same symptoms.

Alienation is closely connected to derealisation but it is not just a subjective phenomenon. It is understood as both psychological and sociological estrangement. It is a syndrome of both an internal (psychological and subjective) and external (social and objective) dissociation of the person. The person feels a detachment from both the outside world (derealisation) and one's identity, so it leads to a distancing and separation from the self and from everything that makes the human being a person. A person is alienated when he/she is in conditions of separation or distance from home, another close and beloved person, nature, the usual way of life, etc. It is a consequence of a problematic separation between the subject and an object that are both considered to naturally and "*properly belong together*" (Wood 2004: 3), whereby the *subject* may be singular or plural (community) and the *object* is anything believed to be *the Other* – any entity, material or social environment, subject/s, or oneself. However, alienation has to do more with the world in which the person feels loneliness, hopelessness, and powerlessness. An alienated person feels a conflict between its "*being and ideals*" (Kovač 1975). It may be a form of ex-communication from a larger community. It may also occur as a consequence of exploitative and hegemonic social relations when people start feeling alienated from the changed institutions they previously created (political parties, system, state, etc.). In literature, alienation is usually linked to the post-WW2 Existentialism of Jean-Paul Sartre, Albert Camus, and Ernesto Sábato, or with the absurdist themes of Franz Kafka. In this paper, we will find alienation as characteristic of the narrative personae who have converted their identity in stressful circumstances.

Depersonalisation goes one step further into the dissociative process. It is a condition of a devastated self: on top of the person's estrangement from the world and the self (derealisation, alienation), the person also experiences a disintegration of the self. The people affected by it not only feel the world to be detached but also their body and mind. The person has the impression of carrying some unknown and foreign body or proud flesh that he/she would like to get rid of but is enslaved by it. This condition of emotional devastation that is followed by strong bodily sensations (coenesthopathy) of detachment from the body usually happens as a consequence of severe stress or trauma, so they may be: autopsychic (regarding the awareness of one's own mind and personality); allopsychic (regarding the

awareness of one's mind about the outer world); and somatopsychic (regarding the awareness of one's mind about its body). Moreover, depersonalised people may feel their identity becoming hybrid, borderline, and liminal, which in pathological conditions may lead to a multiple personality disorder. Depersonalisation may affect individuals, but also collective entities. Lately, the problem of digital depersonalisation in the contemporary cyber phenomenology is a new type of "*dissociation between objective facts and subjective feelings*", when the virtual reality is perceived as real, despite the consciousness that it isn't (Bezzubova 2018).

In its initial and traumatic phases, identity conversion may be considered a possible scenario for initiating all the above dissociative identity processes in people. Identity converts may feel faceless, homeless, and without rights, as if fugitives in their own bodies, homes, countries, and worlds. In traumatic circumstances, converts may feel derealisation, they may start perceiving the world as unreal, distant, distorted, and false. They may feel alienated from their previous (natural and proper) community and identity to the degree of being unable to establish a new sense of identity around the new identity they have converted to. For the converts, just as for any other people who feel depersonalised, the transition from a person with identity into a person deprived of identity is felt by the person as an injustice, a trauma, or a stigma. To survive, the depersonalised converts need to find a new mainstay of their identity/self, as well as to acquire the new necessary skills to live in a disagreement with themselves, on the borderline, between two identities, cultures, nations, religions, and languages. Furthermore, the degree of trauma and stigma depends on the type of conversion, especially since identity conversions may be voluntary, seemingly voluntary, or coercive (involuntary).

In this paper, we are especially interested in the cases when the dissociative identity syndromes constitute the narrative world of the novel and become stylistic modus that generates the semantics of the narrative situations. The image of the world is divided up into layers in parallel with the multiplication of the narrative voices and the identities. As the stories about a single event (an incident in the 'arrangement of incidents'[2]) get multiplied, the narrative perspectives multiply, together with the 'truth' about the world. There is no singular and linear story in these novels, just as there is no omniscient narrator. The historical events have many faces and even more flip sides, so the intention of the author is to stimulate doubt, to relativise the truth, or to show the sensitivity of historical reality. One might argue that all these features stem from the derealisation, alienation, and depersonalisation of the narrative personae. A famous example in literature would be the short story *In a Grove* (1922) by Ryūnosuke Akutagawa (adapted into a movie script by Akira Kurosawa for his award-winning *Rashōmon*). Other such examples are Luigi Pirandello's play *Six Characters in Search of an Author* (1921) and Henry James's novella *The Turn of the Screw* (1898). For the purposes of this paper, we will interpret the dissociative identity syndromes only in one contemporary and domestic example, the novel *Variations for Ibn Pajko* (2008) by Olivera Nikolova.

[2]An allusion to the term 'pragmatōn systasis' in Aristotle's *Poetics* (Aristotle, 1932, 1450a5).

Variations for Ibn Pajko by Olivera Nikolova

Nikolova's small novel tells many stories about a single historical event, thereby multiplying and dislocating the event itself, both by being multiplied through the people it has affected and by the perspectives it has stirred. This is a novel about the patron and master mason who built Pajko's Mosque in Skopje around the turn of the sixteenth century, during the Ottoman domination in Macedonia and the Balkans. The mosque was a historical building and a well-remembered site in the City Old Bazaar (destroyed in WW2). This postmodern historical novel is founded on initial historical facts that are combined with elements of collective folk legends, but it is overlaid with the superstructure of the implied author's perspective on the Ottoman chronotope of Skopje: the multilingual, multiethnic, and multicultural ambiance, the dominant status of the Ottoman religious and administrative paradigm, the identity conversions, the liminal and fluid identities, the conflicting image of the world, and the personal tragedies. The chronotope of Skopje is represented as a prototype of the Balkan chronotope (Nikolova 2015). The perspective of the implied author breathes life into the faceless historical facts and mystifies the personal and social identity of the characters.

The only constant in all the urban legends about Pajko's Mosque was that its builder was a convert. He was remembered as Ibn Pajko, which means the Son of Pajko. But since Pajko is not a common name, but some kind of a nickname, there are many possible options for the builder's actual name. Therefore, in the novel, the remembered builder is personified into three possible options – the three fictional characters Marko, Petre, and Sandri – which are inspired by the various folk legends. In a Rashomonesque open way, *Variations for Ibn Pajko* reconstructs the three possible personal identities of the patron and master mason of Pajko's Mosque: Marko, the son of Pajko (Pavle); Petre, the son of Bajko (Blagoja); and Sandri, the son of T(r)ajko. The title of the novel underlines the importance of the patriarchal custom of referring to the son by his father's name. Nikolova set the three main characters in correlation with their families, especially with their wives or beloved women. These characters cover many aspects that touch upon the theme of historical conversions of ethnic, religious, linguistic, and cultural identity in Macedonia, which is still relevant today.

The three male main characters willingly accept the conversion out of different motives, partly personal, and partly social. The motives range from noble to selfish but they are inherently irrational in line with the character's derealisation, alienation, and depersonalisation: the desire to build and help the community (Marko); a polygamous attempt to overpower a dominant wife (Petre); and an obsessive, unattainable love (Sandri). But what happened after the conversion? After a more dominant and politically correct identity (Turkish) was grafted onto the opposed and marginalised identity (Macedonian), the old identity was not entirely erased and replaced by the new administrative identity, but a dual, borderline, liminal, and conflicting identity structure was formed (Ḱulavkova and Ilievska-Marjanovic 2020). The desired identity transfer undermined the inherited stability of the previous individual and collective identity while establishing an unstable

and problematic religious-ethnic identity. And the confusion of identity reflected not only on the subject of the conversion, but also on the entire community that he used to belong to. The entire previous community changed its relationship toward the convert, while the relationships in the family of the convert became dramatic and tragic. The reason behind the suffering of all the characters in the novel is the destruction of something essential in their existence, but each suffers in their own way. The men suffer and die tragically and insolvably. They all think that the conversion is only a temporary situation and that they might reconvert, but that proves to be an unrealistic utopia, which leads to their early deaths. The women, however, keep searching for a chance to find a solution on a higher spiritual level by continuing the traditions of their ancestors.

The religious conversion to Islam during Ottoman times included a series of cultural, linguistic, ethical, and social elements; therefore the Islamisation of the Christian population was also a form of ethnic conversion (Turkisation). This novel brings to the fore the contradictions of these conversions, which revised the identity of the person in the society at that time by leaving severe consequences on the convert's life and survival, his family's lives, and even affecting his wider community. The ethno-religious conversions on Macedonian territory in the Ottoman period most often left the impression of voluntariness but there was always a hidden social interest or pressure in their backgrounds (Kulavkova 2018). There were instances of collective conversion of entire families or villages (entire borderline subcultures were being formed, like the Macedonian Muslims).

Yet, the novel presented its theme of the religious conversion of the Christian population in the Ottoman Empire through a very postmodern narratological approach. Its narrative structure is founded upon the multiplication of the narrator as if the dissociation syndrome affected the narrative voice. Although 'small' in size, the novel is composed of four parts, named after the main aspects of the theme of identity conversion: 1) *Appearance, Origin*; 2) *Kalija, Todora, Atidže*; 3) *Turkisation*; 4) *Funeral*. Each of these parts has three separate sections, designated to the narrative voices of the three main characters or their spouses. This creates twelve novellas in total, or, twelve stylistic variations on this subject. There is also the third-person narrator (who is not a typical omniscient narrator), in whose tone of voice one can notice the critical intonation and value distance of the implied author. This value distance radically carnivalises the novelistic world to the point of a grotesque.

Still, the three narrative lines led by the different voices of all those narrative personae are destined to be traumatic, stigmatised, conflicting, and tragic. The dissociative identity syndromes are not reflected only upon the main three characters who decided to convert their religious identity (their God) and ethnic identity (their traditional customs and systems of moral values), but it also reflects upon their families and grows into a collective trauma. Their hybrid identity stigmatises everyone close and connected to them (Goffman 2009), so they all carry their stigma of 'cultural hybrids' (Marzec 2007: 172-194; Baba 2004). After the suffered trauma, the novel shows everything in the world of these main characters to

be detached from reality, they become derealised and depersonalised. Everything becomes illusory but the illusion is not innocent. It is burdened by those historical traumas and becomes the bedrock of reality. Reality becomes imaginary, while imagination becomes real. Only our perceptions and conceptions change about what is real and imaginary, which changes the forms of personification of the narrator and the narrative personae. The novel is intentionally titled 'variations' since this multiplied and relativised reality undermines the strict and authoritarian hierarchy, revealing the fragility of the official truths and identities.

Conclusion

In this paper, we examined what the multiplied narrative situation suggests in connection with the dissociative syndromes like derealisation, alienation, and depersonalisation. We also observed the traumatic social phenomenon of ethnic, religious, ideological, and linguistic identity conversion as a universal paradigm of identity dissociation – as an archetype that could materialise differently in different circumstances but is, in essence, both the consequence and the instigator of individual and collective stigma or trauma. In the end, we would like to quote the American anthropologist Clifford Geertz who treats both religion and ideology as a symbolic 'cultural system' (Girz 2007: 7), which in the context of the identity conversion, may suggest that the psycho-social stigmas and traumas might be a conscious intention of cultural and social policies that are founded on some ideological matrix (Girz 2007: 190).

Bibliography

Sources

Nikolova (2001): Nikolova, Olivera. Вежби за ибн Пајко: Троен роман [Vežbi za ibn Pajko: Troen roman]. Skopje.

Nikolova (2011): Nikolova, Olivera. Variations for Ibn Pajko (Trans. by Maria Spirkovska). Skopje.

Nikolova (2015): Nikolova, Olivera. Предговор кон Вежби за ибн Пајко [Predgovor kon Vežbi za ibn Pajko]. In: Кадифената покривка: Новелети за жени-убијКи [Kadifenata pokrivka: Noveleti za ženi-ubijKi]. Скопје, 5-20.

Literature

Aristotle (1932): Aristotle. Poetics: Volume 23. Aristotle in 23 volumes (Trans. by W.H. Fyfe). London.

Baba (2004): Baba, Homi. Smeštanje kultura. Beograd.

Barthes (1971): Barthes, Roland. L'effet de réel. In: Littérature et réalité (eds. Roland Barthes, Leo Bersani, Philippe Hamon, Michael Riffaterre, Ian Watt). Paris, 1971 [1968], 81-90.

Bezzubova (2018): Bezzubova, Elena. Digital Depersonalization: Losing self between reality and cyberspace. Available at: https://www.psychologytoday.com/us/blog/the-search-self/201801/digital-depersonalization [Accessed 12 September 2021].

Girz (2007): Girz, Kliford. Толкување на културите [Tolkuvanje na kulturite]. Skopje.

Goffman (2009): Goffman, Erving. Stigma: Notes on the Management of Spoiled Identity. New York.

Jung (1978): Jung, Karl Gustav. Transcendentna funkcija. In: Dinamika nesvesnog: Odabrana dela Karla G. Junga, tom 1. Novi Sad, 1978, 145-172.

Kovač (1975): Kovač, Nikola. Sukob bića i ideala. Sarajevo.

Kulavkova (2018): Kulavkova, Katica. Macedonians of Islamic Religion in the Context of Identity Theories. European Scientific Journal, No. 17, 105-130.

Ќulavkova (2020): Ќulavkova, Katica & Jasmina Ilievska-Marjanovic. Conversion and Memory: A Dialogic Narrative Contextualisation of Liminal Identity. Norderstedt.

Marzec (2007): Marzec, Robert P. An Ecological and Postcolonial Study of Literature from Daniel Defoe to Salman Rushdie. New York.

Wang (2018): Wang, Philip. What Are Dissociative Disorders? Available at: https://www.psychiatry.org/patients-families/dissociative-disorders/what-are-dissociative-disorders [Accessed 10 September 2021]

Wood (2004): Wood, Allen W. Karl Marx.London, 2004 [1981].

ДИСОЦИАТИВНИ СИНДРОМИ И ПРОМЯНА НА ИДЕНТИЧНОСТТА – ПОВЕСТВОВАТЕЛНИ ПЕРСОНИ[3] В РОМАНА „СКАЗАНИЯ ЗА ИБН ПАЙКО“ НА ОЛИВЕРА НИКОЛОВА

Катица Кюлавкова
Македонска академия на науките

Резюме: Тази транслитературна интерпретация на краткия роман „Сказания за Ибн Пайко“ на Оливера Николова се потапя в постколониалното припомняне и преосмисляне на балканското колониално минало. Тя е фокусирана върху споделените дисоциативни разстройства на идентичността у повествователните персони, които са свързани с темата за религиозната и етническата промяна. Теоретичното разграничение между психиатричните термини – дереализация, алиенация и деперсонализация, е направено в началото на статията по отношение на литературната интерпретация и социалния феномен на преобразуване на идентичността. Следователно това разграничение е свързано с повествователните персони и стратегии в романа на Николова. Контекстът на балканския хронотоп – град Скопие по време на османския период, се разглежда като местен претекст, подсказващ архетипна ситуация по отношение на травматични и гранични преобразувания на идентичността. А постмодерните повествователни стратегии, използвани за изграждане на множеството повествователни персони (герои, разказвачи, фокализатори, подразбиращ се автор) в романа, също са тясно свързани с темата за дисоциативната идентичност.

Ключови думи: алиенация, дереализация, деперсонализация, стигма, гранична идентичност, ислямизация, македонска постмодерна проза

Acknowledgments: Translated from Macedonian into English by Jasmina Ilievska-Marjanovic.

[3] Богдан Богданов ги нарича разказвачи-герои (бел. М.Л.)

WHEN A POET INSPIRES A COMPOSER: THE CASE OF KOSTIS PALAMAS AND MANOLIS KALOMIRIS

Demosthenes Fistouris[1]
National and Kapodistrian University of Athens,
European University Cyprus

Abstract: Kostis Palamas (1859–1943), is considered to be the second national Greek poet after Dionysius Solomos (1798–1857), the lyricist of the Greek national anthem. The intellectual history of Modern Greece was for half a century in the shadow of Palamas, as a poet, essayist, literary critic, and playwright. He is internationally recognised as the lyricist of the Hymn of the Olympic Games. He significantly renewed the poetic form, drawing on the Greek literary tradition from Antiquity to Byzantium and folk songs, to achieve a perfect synthesis from different periods and genres. In his work, there are features of the movements of Parnassianism, Symbolism, and Realism. Palamas inspired Manolis Kalomiris (1883–1962), the leading figure of the Greek National School of Music, with the beauty and depth of his poetry. This paper aims to present, not only Kostis Palamas' poems that were set to music by Manolis Kalomiris but also the former's influence on the latter's ideology and inspiration.

Keywords: Greek national poet, Greek national composer, Parnassianism, Symbolism, Realism

Introduction

Beyond any philosophical-aesthetic view of the poetry-music balance, either on the part of Goethe and Hegel in favour of poetry or on the part of Schopenhauer and Nietzsche in favour of music, Greece's national poet Kostis Palamas had a profound effect on the works and the ideology of Manolis Kalomiris, the leading figure of the Greek National School of Music. As Kalomiris stated in his writings, Palamas was a revelation to his soul and the beacon of his musical inspiration throughout his life. The composer's art owed to the poet, "*not only for its direct inspirations from his immortal lyrics but also for something much deeper and greater; its entire ascension*" (Kalomiris 1988: 138). The poetry of Palamas, like a life-giving sun, initiated within Kalomiris a thousand kinds of songs and tunes blossoming from his heart. The best, the purest music he had written was most of the time tied to Palamas' verses and ideals (Kalomiris 1961), and these reflect Kalomiris' ardent desire for a Modern Greek Renaissance and the expectation of a Messiah who would give Greece its ancient great wings. Consequently, Kalomiris' mission and ambition, based on the model of Palamas, was to become the musical narrator of his nation; to create a musical language inspired by the very soul of his tribe (Kalomiris 1988: 100).

---

[1] *Demosthenes Fistouris is an adjunct lecturer at the National and Kapodistrian University of Athens and the European University Cyprus. Research areas: systematic and historical musicology; Byzantine chant; Ottoman-Turkish music; vocal arts. Author of the book: The operas of Spyros Samaras: Music-dramaturgical analysis and aesthetic interpretation (2017) and of many articles and papers published in peer-reviewed international conference proceedings.*

E-mail: defist@otenet.gr; defistouris@gamil.com

A brief look into the life and writings of Kostis Palamas

"*The intellectual history of Modern Greece was for half a century in the shadow of Palamas, as a poet, essayist, literary critic, and playwright*" (Theotokas 1994: 243). He was born in Patras in 1859, two years after the death of Dionysios Solomos (1798–1857), the first national poet of Modern Greece. In 1866, after the untimely and sudden death of both his parents, he settled in his uncle's house in Messolonghi, where he completed his primary and secondary education and wrote his first poems. He settled in Athens in 1875 and remained there till the end of his life. Although he enrolled in the Law School of the University of Athens, he quickly dropped out of school to devote himself to poetry and literature (Kostelenos 1977).

In 1879, he began publishing his poems in newspapers, while his first poetry collection *Songs of My Fatherland*, a full expression of patriotism (rather than nationalism, as he clarified), was published in 1886. The poet utilises folk songs, the modern Greek traditions, and the history of his homeland, making a deliberate choice to use vernacular (Dimaras 2000).

About the turn of the twentieth century, the artistic perceptions and trends that prevailed in Greek literature were strongly influenced by the European trends of that time, such as the decline of Romanticism, the dominance of Symbolism and Parnassianism in poetry and Realism, Naturalism, and Ethnography in prose as well.

In 1880, a new generation of intellectuals with refreshing ideas, called the New Athenian School, reacting to the exaggerations of Athenian Romanticism and persevering the establishment of the vernacular in poetry, was formed having Kostis Palamas as its prominent figure (Vitti 2003: 292-293). His skills, such as the supervision of literary events on a large scale, the versatility, and the penetrating critique, made him stand out in the following years as a critic, historian, and theorist of Modern Greek Literature (Politis 2002).

Throughout this period, major events of decisive importance to the history of modern Greece took place: the dethronement of King Otto (1862), the union of the Ionian Islands with the Greek mainland (1864), the governments headed by Charilaos Trikoupis, the founder of Greek parliamentarianism and modernisation from 1875 to 1895, the Greek-Turkish War (1897), the reconstruction of the state by Eleftherios Venizelos and the subsequent Balkan Wars (1912/13), the National Divide (1915–1917) over Greece's participation in the First World War (1914–1918), the Asia Minor Catastrophe (1922), and finally, the death of the poet during the Nazi occupation.

In 1892, he released his second poetry collection *The Eyes of My Soul*, using a variety of measures and rhythms (Karvelis 2003). In 1895, he was commissioned by the Committee of the First Olympic Games to write the lyrics for the Anthem of the Games, which was set to music by the eminent Greek composer Spyros Samaras. Since the 1960 Rome Olympics, it has been performed at all opening and closing ceremonies (Fistouris 2017).

In 1897, he published the poetic cycle *Iambs and Anapaests*, which consists of forty lyrically uniform-poems: three quatrains with alternating iambic and anapaes-

tic verses with evident traces of symbolism, such as the search for the elusive, where words extend beyond their semantic content (Politis 2002). Furthermore, the reference to memorable events of the national past, such as the recall of the emblematic figure of Digenis Akritas, places the poem in the category of patriotic poetry[2].

His son's death in 1898 was expressed by a peculiar *lyricism of the ego* in an atmosphere of melancholy and deep sadness in his small collection *Tomb*. Furthermore, in 1900, the impact of the defeat of Greece in the Greek-Turkish war of 1897 was reflected in his next poetic cycle *Greetings of the Sun-born* (Kostelenos 1977).

The first poetic period of Palamas ended essentially with his next poetry collection *Moveless Life* in 1904. It includes a large part of the already published poems and others of the whole previous decade. Since 1903, he collaborated with *Noumas*, a political, social, philological magazine for the establishment of the vernacular in literature and as an official language (Vitti 2003).

In 1907, in his second poetic period, Palamas, more mature than ever, completed his most representative great work: *The Twelve Words of the Gypsy* (O Dodekalogos tou Gyftou), with Nietzschean traces (Kostelenos 1977). The central hero, the Gypsy, in the region of Thrace, before the Fall of Constantinople, after going through all the stages of a total dispute and denial of everyone and everything, finally begins to reconcile with life (Politis 2002). In 1910, during the crucial historical moment on the eve of the Balkan Wars, his next great patriotic cycle of poems *The King's Flute* impressively expressed an interest in the Byzantine Greek history, trying to achieve a fantastic synthesis of the stages of development of the Greek culture (Karvelis 2003). At that time, scholars discovered Byzantium as a closer acquaintance with the roots of national life. Research and studies on Byzantine history, literature, and art were conducted, not only in Greece but abroad as well, such as those by Karl Krumbacher and Gustave Schlumberger[3].

Palamas' oeuvres are formed on opposing elements, such as the two opposite tones: the major and the minor. After the two aforementioned great works of major tone, in 1912 he published the collection *The State and Loneliness*, recalling moments of the national history and reflections of lyrical memories from his childhood in Messolonghi, as a minor scale work of the above dualism. Later on, he was very much involved in the cultivating of certain lyrical forms, such as *The Fourteen Syllables* (1919), which are sonnets with a much freer and more relaxed form; The *Pentasyllables* and the *Pathetic Secret Words* in 1925 (Politis 2002).

In his last poetic period, the *Cycle of the Quatrains* (1929) and the *Nights of Fimios* (1935), collections that consist entirely of quatrains, Palamas expressed the essence of his many years of experience (Politis 2002). In conclusion, his spiritual testament is voluminous and includes all the issues that had occupied him during his lifetime.

---

[2] Digenis Akritas is considered to be the most famous superhuman figure of the folk songs of the Byzantine period. According to the epic song tradition, he was a warrior to ensure the protection of the Asiatic frontiers ("Akri" in Greek) of the Byzantine Empire. His name Digenes, meaning two genres, refers to his mixed Greek and Arab blood (Politis 2002).

[3] Krumbacher's major work *Geschichte der Byzantinischen Literatur* was published in 1891 and Schlumberger's major work *L' épopée byzantine à la fin du dixième siècle* was published in 1906.

When Kalomiris met with the works of Palamas: The first period of compositions (1908–1925)

In the summer of 1903, Kalomiris in his hometown Smyrna, having just completed the second year of his music studies in Vienna, came across the work *Iambs and Anapaests* by Palamas in a Greek booklet. To the young musician, it was the first revelation of the great poet. Kalomiris made the first music sketch for the poem *The Black Ogress*, of which he finally kept only the original theme during the composition of the second part of the cycle from 1908 till 1912 (Kalomiris 1988:73). During his music studies in Vienna, he began reading the issues of the *Noumas* magazine from its first release in 1903.

When Kalomiris was a graduate student at the Vienna Conservatory, he attended a concert of works by Russian composers. After this first contact with the Russian National School of Music and especially after the magical first impact of *Scheherazade* by Rimsky-Korsakow, he realised what compositional course to pursue to express the music of his home nation (Kalomiris 1988).

After having completed his music studies in Vienna, Kalomiris worked for four years as a piano teacher in Kharkov[4], where he came even closer to the music of the Russian National School of Music. At the same time, he was regularly informed about the Greek events through the issues of the *Noumas* magazine, as its regular subscriber and he began corresponding with Tangopoulos, the director of the aforementioned magazine, and its main contributors such as Psycharis, Pallis, Eftaliotis and even Palamas, who championed the use of Greek vernacular (Kalomiris 1988). When Kalomiris began reading the cycle of poems *The Twelve Words of the Gypsy* by Palamas printed in parts in the issues of the *Noumas* magazine (starting from issue No. 237 of 1907), he was tremendously impressed by the verses expressing the justification and realisation of his most daring and innermost national dreams (Kalomiris 1988: 133).

Since 1907, Kalomiris began to write articles in the *Noumas* magazine for the creation of a National School of Music and simultaneously was preparing his first concert of his works at the Athens Conservatory on 11 June 1908. He wrote the introductory text to the concert programme using deliberately the vernacular. Today, this text is considered by many scholars to be the manifesto of the Greek National School of Music (Frangou-Psychopedi 1990). Kalomiris refers, on the one hand, to the inspiration from the folk tradition and on the other, to the compositional technique based on the achievements of western classical music and ends up with a reference to Palamas, proposing the music of Modern Greece to fly on the large feathers given by the poet of *The Twelve Words of the Gypsy*[5]. In this first concert of his, in addition to his piano works, he also presented songs by Greek poets, among them the song titled *The Black Ogress* (voice and piano) from the *Iambs and Anapaests* by Palamas. In the next issue of the *Noumas* magazine, the poet wrote a poem dedicated to Manolis Kalomiris. The poem begins with the address: *Hello,*

[4] Then, Kharkov was part of Imperial Russia.

[5] The prologue manifesto was printed also in issue No 299 on 8 June 1908.

ΝΟΥΜΑΣ

ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ
ΑΣΤ. ΤΑΓΚΟΠΟΥΛΟΣ

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΑΡΧΗ ΛΕΥΤΕΡΙΑΣ

Η ΔΙΔΑΣΚΑΛΙΣΣΑ ΤΟΥ ΓΥΦΤΟΥ

ΠΡΟΛΟΓΟΣ (*)

ΛΙΓΑ ΛΟΓΙΑ

ΜΑΝΩΛΗΣ ΚΑΛΟΜΟΙΡΗΣ

1. *The Prologue* (in the lower right corner tate) to the cycle *The Twelve Words of the Gypsy* as first released in the *Noumas* magazine issue No. 237, 4 March 1907

2. The prologue manifesto of the Greek National School of Music by Manolis Kalomiris *Noumas* magazine issue No, 299, 8 June 1908, 4

Your Good Joy and closes with the prompt *Sound and Lyrics as in the past, let's be twins again with a new momentum* and this directive principle would be followed faithfully by Kalomiris[6].

Another characteristic poem by Palamas, which was set to music by Kalomiris in 1907–1909, in Kharkov, was the *Olive Tree* for female choir and orchestra[7], first performed in 1909 under the baton of Armand Marsick in Athens[8].

Since 1910, Kalomiris with his family settled permanently in Athens, charting a very creative, fruitful, and manifold course aiming at the establishment and blossoming of the National Greek art music, the ideological legitimisation of this venture, and the promotion of this art on the international market (Fistouris 2021: 86-87). Among his voluminous oeuvres in all kinds of music, such as operas, symphonies, pieces for piano and voice, the works inspired by Palamas have a special place as follows:

Mayovotana (Magic Herbs)* – Part II of *Iambs and Anapaests

Mayovotana Magic Herbs (the second part of the cycle of poems *Iambs and*

[6] Issue No.300 of 15 June 1908. Later on, the poem dedicated to Kalomiris was included in the second book of the cycle *State* and *Loneliness*.

[7] For the online catalogue of works Manolis Kalomiris, see the official site of Manolis Kalomiris Society.

[8] In 1908, Belgium-born eminent violinist and composer Armand Marsick was appointed conductor of the symphony orchestra and professor at the Conservatoire of Athens and worked there till the Balkan Wars. See: Armand Marsick official site.

Anapaests) for voice and orchestra is Kalomiris' first complete work based on Palamas verses[9]. The cycle was completed in 1914 and consists of the following poems, as quoted below with the composition and revision dates[10].

1. *Prelude* (1914) – *A Fay Gave Me Birth* (1912)
2. *Old Mother Life* (1908)
3. *The Prince Waited Ready* (1912)
4. *The Black Ogress* (1905/revision 1912)
5. *Menelaos Leaps Forward* (1912)
6. *From Distant Kingdoms* (1912)
7. *Son of Hamko* (1912)
8. *Digenis Akritas* (1912)

Kalomiris' selection of *Mayovotana* as his first completed work based on Palamas' verses could be documented as follows:

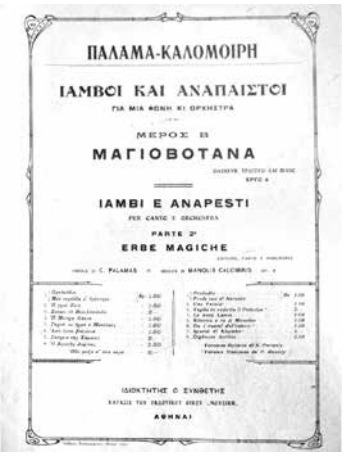
- All these themes with the magical world of the fays, the ogress, and the old mother were evoked by his childhood memories when the fairytales by his grandmother Nene along with her blind cousin Tsatsa Marouka had nurtured his childhood imagination, which remained alive throughout his life (Kalomiris 1988).
- The recall of the emblematic figures of Menelaus from the Greek Antiquity and of Digenes Akritas from the Byzantine period, based on the element of patriotism, places the poem in the category of patriotic poetry, during a turbulent era for modern Greece (when Venizelos' efforts for the reconstruction of the state were disrupted by the Balkan Wars and the following Division of the Greek State).
- The plasticity of the musical-poetical form is based on the combination of iambic and anapaestic meters. The poet, possessed by the form, wrote the verses according to Nietzsche's view that before the poetry with the Apollonian power of form, the soul is stirred by an indefinite Dionysian orgasm due to the spirit of Music (Nietzsche 1872).
- The genre of song cycle avoids the rigorousness and the clichés of the big forms and displays a higher aesthetic quality of personal style (Frangou-Psychopedi 1990).

In this work, Kalomiris projects the lyrics on a canvas of modal music and rhythmic forms, inspired but not borrowed from Greek folk tunes[11], which are rendered discreetly and transparently by the instruments of the orchestra creating an atmospheric impression (Therou 1913). He uses music themes and motifs typically

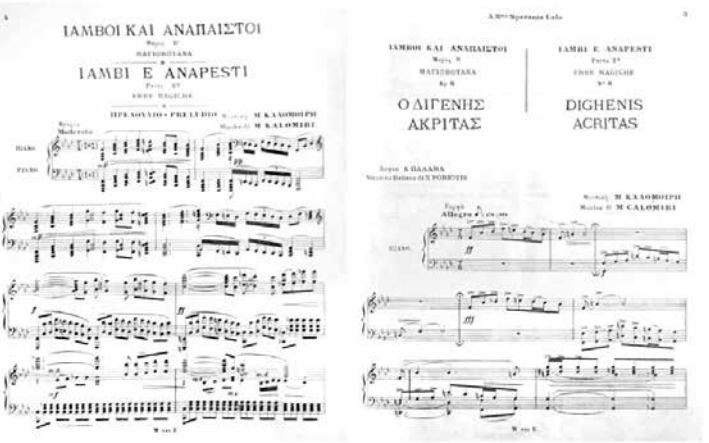
[9] For mezzo-soprano or dramatic soprano, hence it has a large tessitura e.g. high B4 flat.

[10] See above Official site of Manolis Kalomiris Society.

[11] Kalomiris draw great inspiration from the Greek folk songs and tunes. However he deliberately avoided using themes from purely traditional folk songs, but just some elements of them that would give an authentic Greek tinge to his oeuvres (Maliaras 2001).



3. The cover page of the score *Mayovotana* (*Magic Herbes*) for voice and piano (1914). © The Manolis Kalomiris Society



4. The prelude (left) and the last song (right) with the characteristic theme in 7/8. © The Manolis Kalomiris Society

connected with figures, elements of nature, and situations, while the characteristic theme with the beat 7/8 at the beginning of the prelude feeds the entrance of the last song, *Digenis Akritas*, ensuring a coherent closing of the cycle.

The whole cycle was first performed with piano accompaniment on 18 April 1914, in the Auditorium of the Athens Conservatory with the composer playing on the piano and the mezzo-soprano Irene Skepers. Furthermore, the version with an orchestra was premiered on 12 March 1915 in the Auditorium of the Athens Conservatory, conducted by Manolis Kalomiris and with Irene Skepers as soloist.

In 1911–1912, Kalomiris set to music two other poems by Palamas, the *Summer* for two-part children choir & piano accompaniment and *Onwards* for two-part choir & piano accompaniment.

I Love You – Part I from *Iambs and Anapaests*

After *Mayovotana*, until 1925, Kalomiris completed the first part *I Love You* of the cycle *Iambs and Anapaests*, while he revised some of them later on, as follows:

1. *Prelude – Joining Anapaests to Iambs*
2. *I Love You Like a Brave Song* (1918/25/43)
3. *Igisso* (1922/43)
4. *Two Little Eyes* (1922/43)
5. *The Woman's Eyes* (1924/43)
6. *Handsome Boy – O My Children, My Loves* (1925/43)
7. *Unearthing Them from Somewhere Below* (1925/43)
8. *In the Gorges of Arna* (1918/25/43)

The whole cycle was premiered on 4 April 1925 at the Olympia Theatre, Athens, by the Orchestra of the Hellenic Conservatory, conducted by Manolis Kalomiris and with the soloists Marika Kalfopoulou and Kimon Triantafyllou[12].

However, Kalomiris did not continue completing the aforementioned cycle, as the other two parts *Nature Hides* and *Ourania* were left without music setting till his death.

In 1931, Kalomiris completed his second symphony titled the *Symphony of Simple and Good People* inspired by a phrase of the 1st part of *Iambs and Anapaests* by Palamas[13].

The second period of Kalomiris' compositions based on poems by Palamas (1943–1955)

About twenty years after the composition of the *Iambes and Anapaests*, and more precisely in 1943, when the poet's death occurred in the middle of the hard era of the Nazi occupation[14], Kalomiris returned to Palamas' works and systematically composed music to his cycles of poems, some of which he had already processed since 1910.

In 1943, Kalomiris completed three song cycles. The first one *From the Pentasyllabes* which contains 10 poems for voice and piano, divided into three books. The second one *From the Cycle of Quatrains* consists of thirteen poems for voice and viola and the last one, *A Few Little Words,* for voice, harp, and clarinet, from the cycle *Evening Fire* (it is a cycle of poems posthumously edited by poet's son Leandros). In the last two cycles, Kalomiris chose instruments other than piano, such as a viola or harp with clarinet to be unified with the voice that interprets the lyrics. A particular case is the third piece, titled *A Little Word without Words,* Andante con moto (Intermezzo), substituting Palamas' verses for music.

In 1944, Kalomiris completed the *Five Songs* from the Fourth book of the cycle *City and Solitude* for voice and orchestra[15].

From 1943 till 1946, Kalomiris completed the poem *In the Palaces of the Art Song* from the Palamas' cycle *The Fourteen Syllables*, for narrator accompanied by strings and solo flute. The peculiar character of this work is the autonomy of the

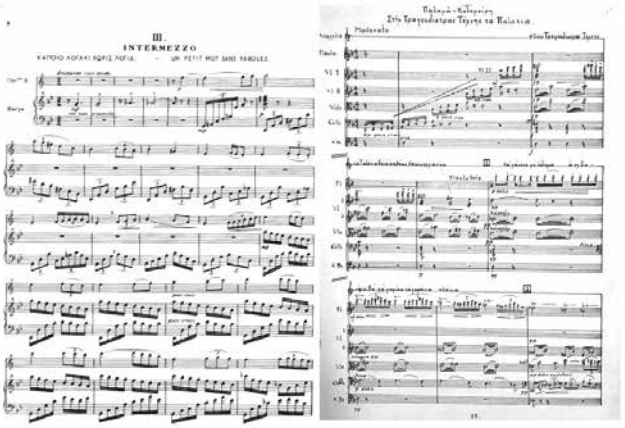
---

[12] See the official site of Manolis Kalomiris Society.

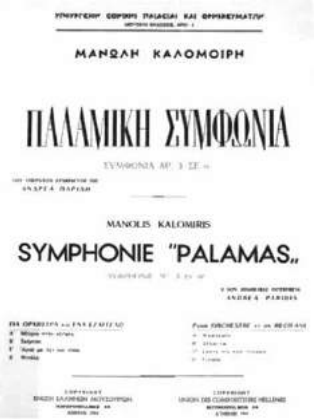
[13] The verses are as follows:
Flowers that come out on their own
And they flourish in every place;
Oh words of the simple
And good people!

[14] Palamas' funeral turned into a spontaneous event against the occupation regime expressed by the recitation of the fellow poet Sikelianos' farewell verses: "Play the trumpets; Greece rests in this coffin". See the official site of the Center for the Greek Language and Literature.

[15] The work was premiered on 27 February 1944, in Pallas Theatre, Athens, with the Athens State Orchestra, conducted by Manolis Kalomiris, and Popi Efstratiadou as soloist. See official site of Manolis Kalomiris Society.



5. The musicalisation of the poetry without its verses in *A Little Word without Words,* Andante con moto (Intermezzo) (left), and the autonomy of the poetic text over its musicalisation *In the Palaces of the Art Song* (right). © The Manolis Kalomiris Society



6. The cover page of the full score of the *Palamiki Symphony* (1961). © The Manolis Kalomiris Society

poetic text over its musicalisation. It was premiered on 25 August 1947 at the ancient Herod Atticus Theatre with the Athens State Orchestra conducted by Kalomiris.

The Palamiki Symphony

The last work that Kalomiris composed, diving into Palamas' oeuvres, is his third and last symphony in D minor for narrator and orchestra, which is dedicated to the memory of the poet, hence titled *Palamiki*. He completed it in 1955 and it was premiered on 22 January 1956 at the Orpheus Theatre of Athens with the Athens State Orchestra conducted by Andreas Paridis and the dramatic recitation by Thanos Kotsopoulos. In the preface to the edition of the full score, the composer explained that this major oeuvre of his own was set up as an altar and a monument to his faith in the immortal Greek art and the Poet who symbolises it (Kalomiris 1961).

As regards the movements, the first one, Moderato in 7/8, is inspired by the poem *A Fay Gave me Birth from a mortal father* from the cycle of *Iambs and Anapaests*, while the last three movements of the Symphony are inspired by the major Palamas' oeuvre *The Twelve Words of the Gypsy* (the second movement, Scherzo in 3/8, from the second *Word*, *The Labourer*, the third movement, Lento ma non troppo in 4/4, from the third *Word*, *Love* and the Finale in 3/4 from the seventh *Word*, *The Fest of Kakavas*). By the end of the sixth *Word*, the Gypsy acquires his absolute freedom from the overthrow of the Gods and the Ancients, when Christians burn the book by Gemistus Plethon as pagan. In the seventh *Word*, at the fest of Kakavas, nearby the gate of Romanos, in front of Constantinople and just before the Fall, everyone, carefree and indifferent to what is happening around them, sings and rejoices.

The verses of the poet that are recited in each part of the symphony comprise

the starting point, the beginning for the musician to weave his dream of sounds. However, this dream can lead to countries and heavens that do not correlate with the rest of the verses that the narrator skips over. To experience the music of the *Palamiki Symphony*, the listener must keep in mind that the lyrics that inspire him allow the musician to often start recalling his own misfortunes, his own struggles (Kalomiris 1961). Kalomiris' symphony closes by essentially summarising in music, the content of the remaining *Words*: the eighth *Word*, *Prophetic* that envisions the rebirth of the nation, the ninth *Word*, *The Violin* that leads to self-knowledge through the instrument that refers to the magical unity of poetry and song, and the rest ones that lead to the creation of a reborn world.

The variety of poetic meters and rhythms reflects Palamas' perception of the composition of verses. However, in an era, when poetry tended to be equated with music, the poetic form was still far from the free verse of modernism, because it was still tied to the traditional perceptions. Nevertheless, Kalomiris idealised and attributed to it a superhuman and supernaturally colourful and polyphonic poetic symphony, identifying the virtues of poetry with the ones of music (Kalomiris 1961). In an era of international orgiastic avant-garde music, Kalomiris' last symphony was attached to a romantic aesthetic since it is thought to be conceived as a poetical musical work and not as pure programmatic music even if it encloses much of the nostalgia for the past and recalls personal sorrows, joys, and sounds of anger and sarcasm (Kalomiris 1961).

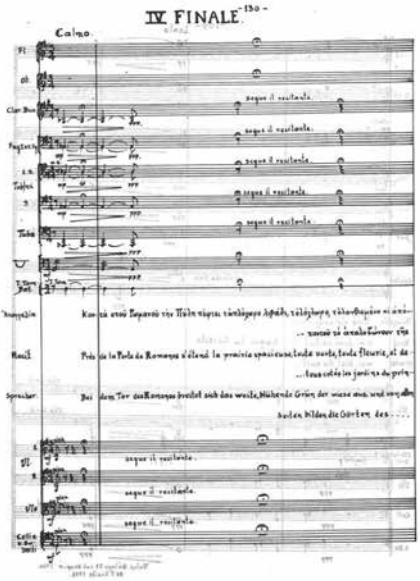
Conclusion

Manolis Kalomiris, the leading figure of the Greek National School of Music, was rapt with the ideals and visions of the Greek national poet Kostis Palamas. Kalomiris was in favour of monumental and imposing oeuvres expressing the destinies of the Greek nation in an appropriate style, which is based on the unification of poetry and music. The aforementioned charted his course as a composer for half a century.

Kalomiris' works based on poems by Palamas can be divided into two periods: a) from his very first works in 1905 till 1925 with the completion of the two great works from the cycle of *Iambes and Anapaests* and b) from the date of Palamas' death in 1943 till 1955 with *Palamiki Symphony*.

Kalomiris was the first composer who cultivated the *Song Cycle* for voice and piano or a set of instruments. He created the great symphonic forms as well, based on the combination of Greek legends and traditions, folklore, and Modern Greek visions combining with the Western European musical style (especially the German one) and the National Schools. Later on, many eminent Greek composers such as Dimitri Mitropoulos, Emilios Riadis, Dimitris Levidis, George Kazosoglou, Giorgos Poniridis, Solon Michailidis and Giannis Papaioannou dived in the works of Palamas[16].

[16] For the works of the aforementioned composers, See: Dictionary of Greek Composers by Aleka Symeonidou (1995).



7. The first bars from the Finale of *The Fest of Kakavas* nearby the Gate of Romanos. © The Manolis Kalomiris Society

Nevertheless, the dominant figure of Palamas continued to lead Kalomiris' ideals in the majority of his works, even if no actual poet's verses were used. For example, Kalomiris' swan song, the opera *Konstantinos Paleologos*, the last emperor of the Byzantine Empire, in a libretto based on the homonymous tragedy by the eminent playwright Nikos Kazantzakis in 1961, stems from the ideals of the two major Palamas' works *The Twelve Words of the Gypsy* and *The King's Flute*, combining the Byzantine history in continuity with the struggles and aspirations of Modern Greece *(*Fistouris 2021). For Kalomiris, the spirit of the cultural ideas of Palamas' poetry becomes autonomous from its direct dependence on his verses (Frangou-Psychopedi 1990). Consequently, great works by Kalomiris that do not use Palamas' poems, such as the *Romeiki Suite* (1908/10), his first opera the *Master Builder* (1916) on a libretto adapted from Nikos Kazantzakis' homonymous tragedy ant the *Triptych for Orchestra* (1943) could be considered to be based on Palamas' ideals. Last but not least, according to Kalomiris' opinion, Palamas' ethnocultural ideals are indirectly and faithfully reflected in other works by the composers of the Greek National School of Music, such as by Petrides, Varvoglis, Riadis, Ponirides, Levides et.al. (Kalomiris 1959/60).

Kalomiris, with all the musical endeavours he tried to achieve in his works, always believed that the art of sounds and rhythms is also a poetic language in which one can express one's thoughts and feelings as in any other language (Kalomiris 1961).

Bibliography

D.P.Kostelenos (1977): Kostelenos, Dimitris. Contemporary History of Modern Greek Literature, from the Fall to present (Σύγχρονη Ιστορία Νεοελληνικής Λογοτεχνίας, από την άλωση ως τις μέρες μας). Athens.

Dimaras (2000): Dimaras, Konstantinos. History of Modern Greek literature - From the first roots to our time (Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας από τις πρώτες ρίζες ως την εποχή μας). Athens.

Fistouris (2017): Fistouris, Demosthenes. The operas of Spyros Samaras Music-dramaturgical analysis and aesthetic interpretation (Οι όπερες του Σπύρου Σαμάρα Μουσικοδραματολογική ανάλυση και αισθητική ερμηνεία). Athens.

Fistouris (2021): Fistouris, Demosthenes. The two Byzantine operas of the Greek National School of Music: Konstantinos Paleologos by Manolis Kalomiris and Kassiani by Georgios Sklavos. In: Proceedings of MODUS-MODI-MODALITY 7th International Musicological Conference), Series Musicologica Balcanica IMS RASMB. 85-129.

Frangou-Psychopedi (1990): Frangou-Psychopedi, Olympia, The National School of Music: Issues of Ideology (Η Εθνική Σχολή Μουσικής: Προβλήματα ιδεολογίας). Athens.

Kalomiris (1960): Kalomiris, Manolis. Palamas and the Music, typed copy of his correspondence 1959–60, Manolis Kalomiris' Society, 5-8.

Kalomiris (1961): Kalomiris, Manolis. Symphonie "Palamas", full score. Athens.

Kalomiris (1988): Kalomiris, Manolis. My life and my art, MEMOIRS 1883–1908 (Η ζωή μου και η τέχνη μου ΑΠΟΜΝΗΜΟΝΕΥΜΑΤΑ 1883-1908). Athens.

Karvelis (2003): Karvelis, Takis. The Generation of 1880 (Η γενιά του 1880). Athens.

Maliaras (2001): Maliaras, Nikos. The Greek Folk Song in the music of Manolis Kalomiris (Το ελληνικό δημοτικό τραγούδι στη μουσική του Μανώλη Καλομοίρη). Athens.

Nietzsche (1872): Nietzsche, Friedrich. Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik. Leipzig.

Politis (2002): Politis, Linos. History of Modern Greek Literature (Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας). 11th edition Athens.

Symeonidou (1995): Symeonidou, Aleka. Dictionary of Greek Composers. Biographic-Works (Λεξικό Ελλήνων Συνθετών: Βιογραφικό-Εργογραφικό). Athens.

Theotokas (1994): Theotokas, Georgios. Intellectual course (Πνευματική πορεία). Athens.

Therou (1913): Therou, Avra. Music Studies, Palamas-Kalomiris: Iambs and Anapaests. Letters magazine, vol.2. Athens. 273-274.

Vitti (2003): Vitti, Mario. History of Modern Greek Literature (Ιστορία Νεοελληνικής Λογοτεχνίας). Athens.

Online sources

Armand Marsick, official site, http://www.marsick.fr/armand/armand-en.php?r=1&Largeur=1920&Hauteur=1080. [Accessed 10 February 2021].

Center for the Greek language and literature, official site, https://www.greek-language.gr/digitalResources/literature/tools/concordance/biography.html?cnd_id=7 [Accessed 10 February 2021].

Manolis Kalomiris Society, official site, http://kalomiris.gr/work.html [Accessed 10 February 2021].

КОГАТО ПОЕТЪТ ВДЪХНОВЯВА КОМПОЗИТОРА – СЛУЧАЯТ НА КОСТИС ПАЛАМАС И МАНОЛИС КАЛОМИРИС

Демостенис Фистурис
Национален и Каподистрийски университет в Атина,
Европейски университет Кипър

Резюме: Костис Паламас (1859–1943) се счита за втория национален гръцки поет след Дионисиос Соломос (1798–1857) – автор на текста на гръцкия национален химн. Паламас като поет, есеист, литературен критик и драматург, влияе на интелектуалната история на съвременна Гърция в продължение на половин век. Има международно признание като автор на химна на Олимпийските игри. Той обновява поетичната форма в значителна степен, опирайки се на гръцката литературна традиция от Античността до Византия и до народните песни, с цел да постигне идеален синтез на различните етапи в развитието на гръцката култура. В творчеството му се откриват черти от направленията – парнасизъм, символизъм и реализъм. Паламас вдъхновява Манолис Каломирис (1883–1962), водещата фигура в гръцкото музикално творчество, с красотата и дълбочината на поезията си. Статията проследява идейните послания от текст към музика.

Ключови думи: гръцки национален поет, гръцки национален композитор, парнасизъм, символизъм и реализъм

THE PHENOMENON OF PASSIONATE PERSONALITY IN THE UKRAINIAN MUSICAL CULTURE OF THE 19TH–21ST CENTURIES

Olha Lihus[1]
Institute of Arts,
Borys Grinchenko Kyiv University

Abstract: The article demonstrates a psychological phenomenon of the prominent Ukrainian musical artists Mikola Lisenko and Vasiliy Slipak through the prism in the light of the concept of "passionarity". Based on the theoretical writings of Russian ethnologist Lev Gumilev and contemporary Ukrainian psychologists, the complex of characteristic traits of a passionate personality is defined. Following the analysis of the biographical details, creative activity, correspondence, and memories of M. Lisenko's and V. Slipak's contemporaries, the features of passionarity are specified. They were manifested in the psychological portraits of both artists: engagement in public discourse, courage, motivation, dedication, determination, vitality, temper, and readiness to sacrifice themselves. The article argues that the crucial premises of the passionate dynamics in the lives and activities of M. Lisenko and V. Slipak were patriotic and altruistic feelings.

Keywords: artistic personality, psychological type, musical art, national cultural revival, Mikola Lisenko, Vasiliy Slipak, Donbas war

Introduction

The history of every national culture abounds with artists that drew inspiration from the zeitgeist and public sentiments. However, only in the nineteenth century, due to the active development of nations and national liberation movements in many European countries a new type of artists occurred that aimed to fulfil the highest goal: to serve their nations and engage in their problems. It is no surprise that such artists appeared predominantly in the history of nations that did not possess their state and struggled for national liberty and cultural identity. They consciously chose a thorny path, whereas the ultimate goal was often reached at the expense of their lives.

The history of nineteenth-century literature contains the names of artists who were ready to sacrifice their lives for the sake of the common good. Among them were George Gordon Byron (Britain), Hristo Botev (Bulgaria), Taras Shevchenko (Ukraine), and Sándor Petőfi (Hungary), etc. Their creative work was inspired by patriotic and democratic ideas. There are many similar examples in the twentieth

[1] *Olha Lihus is a musicologist (PhD) and art critic; Assoc. Prof., Department of Musicology and Musical Education, Institute of Arts, Borys Grinchenko Kyiv University. Research fields: theoretical and historical aspects of the Ukrainian music of the past and the present in the context of the European culture; problems of music genre and style. Author of the books (in Ukrainian): Piano Ukrainian Music around the Turn of the Twentieth Century in the Context of European Romanticism (2017), Music in Choreography (2021). Award: Laureate of the National Contest of TV and Radio Programs 'Kobzar Unites Ukraine'(2015).*

E-mail: olga-ligus@ukr.net

century, especially in the periods of the world wars. It is known that many writers such as Erich Maria Remarque (Germany), Nikolai Gumilev, Mikhail Bulgakov. (Russia), Ernest Hemingway (US), and many others served as volunteers during the First World War. The same goes for the World War II when the cultural figures of different countries answering the call of conscience rose against Nazism: Antoine de Saint-Exupéry (France), Oles Honchar (Ukraine), Bulat Okudzhava, Edward Asadov (USSR), and many more.

This type of artistic personality can be witnessed in the field of musical culture, especially in Ukrainian music. Tracing the dynamics of the Ukrainian nineteenth-twenty-first-centuries music development in the context of the social-political transformations, two prominent figures can be considered: Mikola Lisenko[2] and Vasiliy Slipak[3]. Both have become symbolic figures not only because of their outstanding talent and national and European cultural impact, but also due to their public activity in critical periods of Ukrainian history.

How can the phenomenon of community-minded artists like M. Lisenko and V. Slipak be explained? What psycho-emotional features are peculiar to their personalities? Moreover, how did these artists influence the course of history? These questions at the intersection of history, ethnology, philosophy of culture, personality theory, general and individual psychology address the fundamental problem of the artist's personality in the history of the national culture that is one of the most relevant in contemporary musicology.

In search of answers to these questions, an interdisciplinary approach that relies on psychological data seems to be fruitful. Therefore, the article deals with the personalities of Mikola Lisenko and Vasiliy Slipak from the perspective of a sum of features that psychologists consider as passionarity. To characterise the passionate personal traits of M. Lisenko, it is reasonable to address the analytical generalisations of Lidiya Korniy was the first to examine the passionate features of this composer's personality under the conditions of lockdown of the nineteenth-century Ukrainian culture (Korniy 2017: 15-26).

Theoretical aspects of passionarity concept

The concept of passionarity was given currency in science by Russian ethnologist Lev Gumilev in the 1970s. He interprets this concept as derivative of Latin "passion" and considers passionarity as a feature of a human psychological constitution characterised by a higher level of energy that is used intentionally by this person. According to Lev Gumilev, passionarity is a "*peculiar dominant, irresistible inner striving for an activity directed to the accomplishment of a particular goal*" (Gumilev 1990: 33). The scholar also admits that passionarity of an individual can

[2] Mikola Lisenko (1842–1912), a prominent Ukrainian composer, pianist, choirmaster, folklorist, public figure, founder of the national professional creativity, musical artistic performance and education.

[3] Vasiliy Slipak (1974–2016), a Hero of Ukraine (posthumously), a prominent singer, soloist of the Paris National Opera, public figure, philanthropist, military volunteer in the war in Donbas. He was killed in a battle by a sniper's bullet.

lead to opposed manifestations of activity: acts of heroism and crimes, creativity and destruction, good and evil, excluding only indifference. L. Gumilev perceived active, energetic, emotional people to be passionarians. However, he did not define any precise traits of the character that are the foundations of passionarity.

At the turn of the twenty-first century, the concept of passionarity caught the interest of the representatives of different sciences such as genetics, psychophysiology, sociology, political and cultural studies, pedagogy, etc. At the same time, passionarity has been examined by psychologists who focused on its peculiarities. Their research embeds different perspectives on the essence of passionarity. Therefore, there is still no universal theoretical conceptualisation of this phenomenon.

The aspects of the concept of passionarity have been later considered in the works of Ukrainian psychologists such as Oksana Vasyutinska (Vasyutinska 2013: 103-109) and Yanna Ivanova (Ivanova 2016: 115-121). Both scholars developed Lev Gumilev's theory in the light of the typification of passionarian's personal traits. In particular, O. Vasyutynska defined passioarian's cluster of behaviour: "*passionarity is perceived as a complex of psychological attributes and personality traits that ensure person's active view of life. These traits are directed towards personal and social improvement, are based on personal activity, and have a public significance: purposefulness, adaptivity, advanced intuition, constructive aggressiveness, and mature emotionality. It is plausible that passionarity is a personal over motivation to be actively aimed at most at collective goals*" (Vasyutinska 2013: 103).

The article of Y. Ivanova justifies the idea that passionary personalities possess a strong will, and overcome obstacles. Therefore, "*passionarity is demonstrated as a strong disposition to manage the conflict between the goal and conditions, and above all – through the radical transformation of the conditions*" (Ivanova 2016: 117). It is no coincidence that passionarians may be aggressive. Therefore, among passionarians there were colonisers, military leaders, commanders, etc., but aggressiveness appears to them as just a means to transform a situation of national development.

According to the main propositions concerning the phenomenon of passionarity represented in the works of different scholars, passionarity can be revealed at multiple levels determined by certain genetic and psychophysiological personal traits, and also education, environment, and other conditions. Among the characteristic features of passionarians, scholars also emphasise the readiness to sacrifice themselves for the sake of the common good and positive complementarity determined by the feeling of belonging to the nation and responsibility for its future.

Passionate personalities are temperamental by nature. Psychologists identify choleric and sanguine temperament. Passioanrians can be active and energetic to struggle for their ideas and achieve their goals. They are active in public and cultural life. Their energetic actions may cause transformations and even revolutions. Passionarians often are pioneers and trailblazers for many ideas in literature, art, and other fields.

Mikola Lisenko as a passionate person

The characteristics of a passionarian correspond to M. Lysnko's psycho-emotional personality type revealed in his multifaceted activity, creative work, historical documents, and letters, and memoirs of his contemporaries about him.

According to L. Korniy, M. Lisenko might have nherited passionarian traits due to his Cossack[4] origin that has preconditioned his courage and love of freedom (Korniy 2017: 24). According to the memories of M. Lisenko's contemporaries, the artist was also persistent and stubborn by nature. According to Mikhaylo Starytskiy[5], these personal traits "*were helpful in his life struggle with the enemies of his outlook*" (Pilipchuk, ed. 2003: 12). However, the crucial premise of M. Lisenko's passionarity is his patriotic beliefs and dedicated work for the sake of the ultimate goal: to make the Ukrainian culture blossom and influence the national consciousness with the highly artistic samples of its music.

In the nineteenth century, there was no Ukrainian state, whereas the Ukrainian nation suffered from Russian oppression: the Russian Empire owned the Ukrainian lands located on the Dnieper's left bank. The tsarist regime did not recognise Ukrainians as a separate nation and savagely persecuted the Ukrainian language and culture. According to M. Lisenko's letters, he deeply suffered and rebelled against the imperial policy characterising the situation as a "*tough time, agonic time of oppression* and *Babylonian exile*" (Skorulska, ed. 2004: 180-181). As a typical passionarian, M. Lisenko coped with the tasks relating to the supreme goal against the discriminatory conditions.

In the history of Ukrainian music, M. Lisenko is perceived as a universal personality, who managed to become a pianist, conductor, educator, folklorist, and public figure. L. Korniy admits that for musical culture to be sustainable, three significant components are required: professional composer's creativity that expresses individual and national distinctiveness, musical artistic performance, and national musical education (Korniy 2017: 19). It is in these directions that M. Lisenko made a breakthrough and blazed a trail that characterise him as a passionarian.

M. Lisenko was one of the first Ukrainian composers who defended the necessity of highly professional music that embodies national mentality. Like other European romanticists, he considered folklore sources to make the music nationally distinctive. The composer developed his original national style within musical romanticism. The national distinctiveness of M. Lisenko's style of thinking is embodied not only in his musical pieces that are intonationally connected with Ukrainian folklore but also in other compositions that are considered in the work of Olha Lihus (Lihus 2017). In the context of the considerable achievements of European romanticism, it was challenging to create Ukrainian music at that level. However, M. Lisenko's talent and patriotic beliefs, as well as his moral courage and

[4] Cossack, a free armed person who lived in Ukraine and southern Russia between the fifteenth and eighteenth centuries and took part in military operations against Tatar-Turkish and Polish aggressors.

[5] Mikhailo Starytskiy (1839–1904), a Ukrainian writer, theatrical and cultural actor, M. Lysenko's second cousin.

belief in his mission enabled him to accomplish this task.

No less important to M. Lisenko was his mission in the field of musical artistic performance to introduce the wealth of Ukrainian music to the audience of the Left-bank Ukraine and awaken their national consciousness. Due to the consistent tsarist policy, Ukrainian music was almost absent in towns. Overcoming the restrictions and repressions, M. Lisenko organised choir concerts for more than half of the century and participated in them as a pianist and conductor.

Under the conditions of the Russian musical-educational system, it was significant to lay the foundation of Ukrainian musical education. M. Lisenko managed to bring this idea to life. With funds given by his friends on the occasion of M. Lisenko's anniversary (1905), he founded a Ukrainian music and drama school. Later, based on this school a Music and Drama Institute of M. Lisenko was established.

Despite his multifaceted activity, M. Lisenko did not strive for fame. Having graduated from the Leipzig Conservatory of Music, he could become a successful concert pianist to perform in different European countries. However, he has made another conscious choice. In one of his letters he wrote: "*Despite my dedication to work, I could have achieved if not a perfect but a stable position in the world of artistic performance. At the same time, I knew that my native musical culture was uncultivated land that required a plough and a seeder. I envisioned devoting my modest efforts to it*" (Lisenko 1966: 89).

M. Lisenko's diverse humanitarian activity required many efforts and complicated his private life. This reveals self-sacrifice as a typical trait of a passionate character. M. Starytskiy emphasised that: "*The power of persuasion and deep patriotism for the sake of which M. Lisenko sacrificed everything – his material wealth, fame, and even personal happiness make his biography an object of universal interest and by right bring them into the line of the heroes of the human spirit*" (Pilipchuk, ed. 2003: 39).

M. Lisenko's correspondence and memories about him demonstrate that an aggressive behaviour that psychologists attribute to passionarians was not peculiar to the composer. The contemporaries admitted the attractive personal traits of M. Lisenko: fairness, kindness, and sweetness in communication. In particular, Sofiya Rusova[6] gives the following psychological portrait of M. Lisenko in her memoirs: "*People loved him. Something childish, pure, and sometimes naïve attracted other people to him. Especially, the respect and tolerance that he expressed towards other people*" (Pilipchuk, ed. 2003: 172). M. Lisenko's sincerity and warm-heartedness are seen in his look in the photographs made in different periods of the composer's life (Ill. 1, 2).

Therefore, M. Lisenko's passionate traits appear to be positive and humane. The composer was dedicated to his nation. At the same time, he respected other national cultures too. At his concerts, M. Lisenko performed folk songs, musical compositions by different Slavic and West European composers and engaged with many foreign figures of the romantic era.

---

[6] Sofiya Rusova (1856–1940). a Ukrainian writer, educator, publicist, and public figure.

1.Mikola Lisenko, 1870s

2. Mikola Lisenko, the early 1900s

Vasiliy Slipak: the phenomenon of Ukrainian passionarian

There are no scholarly works devoted to the personality of V. Slipak yet. The biographical details of this prominent Ukrainian singer-warrior are represented in different media in the form of documentary sources, official statistics, and the memories of his relatives, friends, teachers, colleagues, and front-line comrades. The major part of these materials has been compiled in the book of Irina Vovk (Vovk 2021). The facts, references, and reports that can help to investigate this subject are quoted from this publication.

Perceiving the panorama of V. Slipak's short life, it is evident that such passionary traits as courage and determination have been peculiar to him inherently. Like M. Lisenko, he admired Cossack history. Even though his genealogy is not connected with Cossackdom, V. Slipak was fond of the image of a courageous and desperate Cossack with his typical hairstyle, moustache, and armament in his hands from a young age. V. Slipak turned into this character in the last period of his life when he became a soldier code-named 'Myth'[7]. This image was captured in illustrations 3 and 4. Singer's older brother Orest recalls that in his school years, Vasiliy loved to paint Cossack and distinct Ukrainian national symbols that in those days were illegal. This demonstrates also the other features of his passionate personality

[7] The code-named 'Myth' (ukr. "Mif") is connected with the name of Mephisto, a character of the opera Faust by Ch. Gounod uniquely performed by V. Slipak.

3. Vasiliy Slipak, 2014

4. Vasiliy Slipak, 2016

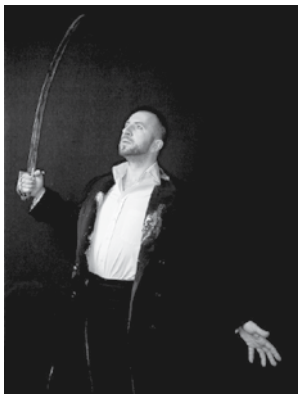
– confidence and power of persuasions preconditioned by an ability to overcome obstacles and break stereotypes. According to O. Slipak, "*at school, students were forced to wear red scarves and badges – the attributes of a soviet childhood. However, my brother coloured his red badge in blue-and-yellow*[8]*, and he put off his "scarf" as soon as possible. From a young age, he could not accept it…*" (Vovk 2021: 8-9).

The expression of V. Slipak's distinctiveness was not connected with the childish wish to stand out from the crowd. It was a sincere expression of a patriotic feeling that was developed from a young age by his parents and during the teen years raised in the Lviv chapel choir "Dudaryk", where the future singer studied for 10 years.

V. Slipak was a versatile musician. Apart from his unique vocal range extending (from baritone to countertenor) and vivid onstage temperament, the following qualities were peculiar to him: "*magical plasticity, he never performed with his hands down, although he was quite a tall man, he seemed to express his emotions through his body according to the composition he intended to perform*" (Vovk 2021: 37). A brilliant voice, beauty, and magnetic sight characterised the onstage image of this singer, whose charisma was closely connected to his passionate energy. This image of the Ukrainian singer has been captured in various recordings and photos (Ill. 5, 6, 7).

The relatives and colleagues of the singer admit his sociability, empathy, and

[8] Blue-and-yellow is a color of Ukrainian national flag and a traditional color of patriotic Ukrainians that was forbidden by the official Soviet ideology.



5, 6, 7. Vasiliy Slipak, 2000s

ability to be in the right place at the right time. These traits preconditioned later his authority and skill to unite other people under his leadership. This personality trait is also a peculiar feature of a passionate personality: "*Vasiliy was a very cheerful man full of joy and optimism. No one has seen him sad or confused. People loved to spend time with him, the feeling of perfect safety appeared next to him. He could stand up for their rights at any time*" (Vovk 2021: 53).

The extraversion and friendliness of V. Slipak were closely connected with his altruistic outlook. At the turn of the 1990s, after the proclamation of Ukrainian independence, Vasiliy together with his brother became one of the first participants of the "Belief and Light" movement and "The Rainbow" community that supported people with disabilities. Later on, the Orange Revolution of 2004 happened. At that time V. Slipak was a famous and successful opera singer, winner of many prestigious contests, who came from France to support the democratic transformations in his home country.

In 2014, the Revolution of Dignity radically changed the life of this artist. At that time he was unable to come to Ukraine because of a contract with Grand Opéra and he was very sad about it. However, since Euromaidan's first days, Vasiliy took the lead on the volunteering movement in France, organised charity concerts, and regularly sent humanitarian aid for the participants of the Maidan. A French conductor, Nicolas Krauze argues that "*it was thanks to Vasiliy that many French people that were not into politics found out the truth about the happenings in Ukraine. And when the most popular French daily Le Monde published a big article about Vasiliy, it eventually influenced the diplomatic relationship between our countries*" (Vovk 2021: 63).

During 2014, V. Slipak was making attempts to encourage the international community to unite the diplomatic, economic, and informational means to stop Russian intervention in the internal affairs of Ukraine. On 25 May 2014, during the performance of *Aida* at the Lyon theatre, V. Slipak appeared on the stage with the Ukrainian flag on his back.

However, it was not enough for him: the singer wanted to be on the front line, rather than at the rear in Paris. And he left. His kin and kith did not know that he went to the war. Later, he explained his decision: "*I could not be so far from Ukraine any longer. It was the choice I could have ever made*" (Vovk 2021: 75). V. Slipak died during the third rotation. He made the supreme sacrifice to save the lives of other soldiers. Unfortunately, the death of "Myth" was the stark reality of war, rather than a myth.

The passionate sacrifice of V. Slipak was naturally combined with his modest character. During his days at the front, his fellows did not even imagine that a soldier in the next fire trench was a world-famous opera singer. Vasiliy was irritated by the grand rhetoric about him: "*Our people love to heroise anything…Glamorous? Who said that Donbas is not glamorous? It is also a glamorous place. There is nothing wrong with that to switch a comfortable bed to the trench shelter*" (Vovk 2021: 75). It is a known fact that V. Slipak was twice offered French citizenship and two times he refused to claim that "*unfortunately or luckily I will never be a citizen of France, I will always have a Ukrainian passport and be a Ukrainian*" (Vovk 2021: 61). And it is just what happened: V. Slipak has remained a Ukrainian citizen forever and glorified his country around the world during his life and after his passing.

Conclusions

Based on the conducted analysis of M. Lisenko's and V. Slipak's creative work, multifaceted public activity, biographical details, correspondence, and memories of their contemporaries, the passionate traits of these prominent personalities' characters were defined that are social engagement, courage, motivation, dedication, determination, vitality, temper, and readiness to sacrifice themselves.

These artists are 150 years apart but have much in common. They both had a great world-class musical talent, charismatic qualities as leaders, dedication in struggle for their ideals, strong national-patriotic position preconditioned by feelings of belonging to their nation and responsibility for its future. They both had wide opportunities for successful self-realisation in favourable material and emotional environment. However, both of them consciously chose the thorny and sacrificial way of serving their motherland in the hardest times over a better life.

The research findings demonstrate that due to the passionarity of these prominent musicians, Ukrainian culture and society have undergone fundamental evolutionary changes. The crucial premise of the passionate dynamics in the lives and activities of M. Lisenko and V. Slipak were patriotic and altruistic feelings.

The interdisciplinary approach applied in the article is based on the conception of passionarity in the analysis of the personal and creative destinies of M. Lisenko and V. Slipak and ensures a deeper insight into the role of an artist in national history. Suggested research results may be fruitful in the context of consideration of the phenomenon of passionarity in European musical history as exampled by other artists.

Bibliography

Gumilev (1990): Gumilev, Lev. География этноса в исторический период [Geografiya etnosa v istoricheskiy period]. Leningrad.

Ivanova (2016): Ivanova, Yanna. Сутність пасіонарності як властивості особистості [Sutnist' pasionarnosti yak vlastyvosti osobystosti]. – Психологія і суспільство [Psykhologiya i suspil'stvo], № 3 (65), 115-121.

Korniy (2017): Korniy, Lidiya. Пасіонарність особи Миколи Лисенка в умовах заблокованості української національної культури [Pasionarnist' osoby Mykoly Lysenka v umovakh zablokovanosti ukrains'koi natsional'noi kul'tury]. – Journal of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, № 4 (37), 15-26.

Lihus (2017): Lihus, Olha. Українська фортепіанна музика 19 – початку 20 століття у контексті європейського романтизму (жанрово-стильова динаміка) [Ukrains'ka fortepianna muzyka 19 – pochatku 20 stolittya u konteksti yevropeys'kogo romantyzmu (zhanrovo-styl'ova dynamika)]. Kyiv.

Lisenko (1966): Lisenko, Ostap. М. В. Лисенко: Спогади сина [M. V. Lisenko: Spogady syna]. Kyiv.

Pilipchuk (ed., 2003): Pilipchuk, Roman. Микола Лисенко у спогадах сучасників [Mikola Lisenko u spogadakh suchasnykiv]. Kyiv.

Skorulska (ed., 2004): Skorulska, Roksana. Лисенко М. В. Листи [Lisenko M. V. Letters]. Kyiv.

Vasyutinska (2013): Vasyutinska, Oksana. Особистісна пасіонарність як психологічна проблема [Osobystisna pasionarnist' yak psykhologichna problema]. – Odesa National University Herald. Series: Psychology, Volume 18, № 1(27), Part 1, 103-109.

Vovk (2021): Vovk, Iryna. Василь Сліпак [Vasiliy' Slipak]. Kharkiv.

ФЕНОМЕНЪТ НА ПАСИОНАРНАТА ЛИЧНОСТ В ИСТОРИЯТА НА УКРАИНСКАТА МУЗИКАЛНА КУЛТУРА ОТ XIX–XXI ВЕК

Олга Лигус

Институт по изкуства,
Киевски университет Борис Гринченко

Резюме: Статията разкрива психологическия феномен на видни фигури от украинската музикална култура – Николай Лисенко и Василий Слипак – в светлината на концепцията за пасионарността. Въз основа на трудовете на руския етнолог Лев Гумильов и съвременните украински изследователи в областта на психологията е обособен комплекс от характерни черти на пасионарната личност. Чрез анализ на биографичните факти, творческата дейност, епистоларното наследство и свидетелствата на съвременниците им Н. Лисенко и В. Слипак са идентифицирани като пасионарни творчески натури, доказани в психологическите портрети на двамата художници: социалната им активност, смелостта, целеустременността, всеотдайността, решителността, енергията, темперамента и жертвоготовността им. Документирано е, че водещите импулси в житейската и творческа динамика при Н. Лисенко и В. Слипак, произтичат от патриотизма и алтруизма им.

Ключови думи: човек на изкуството, психологически тип, музикално изкуство, национално и културно възраждане, Микола Лисенко, Василий Слипак, войната в Донбас

WARFARE IN THE MUSICAL MIND

Andrada Tatiana Crișan[1]
Gheorghe Dima Music Academy of Cluj-Napoca

Abstract: Warfare is a common phenomenon of the evolution of humanity in the process of building the society of our times. Moreover, the implications that the concept has in the realm of human social perspectives have often been studied by multiple political, historians, and social researchers. The question that remains is what implications have a strictly external concept in the sphere of musical art? Music is a complex phenomenon that has accompanied humanity since its inception by adopting multiple forms. The compositional act itself can be defined, in a broad sense, as the processing of a certain musical content springing from the infinite cognitive processing of the individual. What are the implications of the war in this whole preamble? In the psychological dimension, it is a certainty that people are influenced in their development and evolution as social individuals largely by the environment, as well as by genetic predispositions, this being the debate in continuous progress called *nature* versus *nurture*. Therefore, the personalities and characters of musical composers are influenced by the political events that happened in their times.

Keywords: war, conflict, war music

What is music? How is the musical phenomenon characterised? Is all music the same? Numerous definitions have been given to the musical phenomenon throughout history, each emphasising a certain dimension of the complexity of the music. We propose the following definition, with a general technical character, to configure a broad perspective: "*the temporal organization of sounds by a person to enrich or intensify the experience through the prism of active engagement (listening, dancing, acting)*" (Levinson 2011: 273). Having thus a general framework, the definition can be applied to most musical genres, whether of a cultured or non-cultic nature, vocal, instrumental or vocal-instrumental, secular or religious. In addition to those mentioned above, the objectivity by which the musical phenomenon is characterised stands out from the long dispute between the supporters of absolute music and those of the complex interdisciplinary dimension that it offers.

A rather intensely argued aspect since Antiquity was the nature of music to evoke feelings, emotions, but also its programmatic character (intrinsic or extrinsic); the power of music was seen in its very essence: "*Pythagoreanism explains the effect of music as a product of what might be called isomorphic resonance: the rela-*

[1] *Andrada Tatiana Crișan is a PhD student and teaching assistant in Harmony and Score Readings at Gheorghe Dima Music Academy in Cluj-Napoca, Romania. BA (2015) and MA (2017) degree in Musicology at the same Academy under the supervision of Prof. Pavel Puşcaş. Her main research is focused on analysing the implications that the concept of war has in the realm of cult music, offering a holistic perspective of the implications that political events and their lasting ideologies have had in the sphere of musical phenomenon in the last four centuries and then reflecting all the elements in an atomistic manner, by concentrating on Benjamin's Britten War Requiem op. 66.*

E-mail: andrada_tatiana@yahoo.com

tionships that govern musical intervals are the same as those that govern the structure of each level of the universe to that of the cosmos as a whole" (Bonds, 2014: 30). Therefore, the "magical" perspective on the musical phenomenon has ancient origins in the history of civilization, bringing with it the tendency to characterise what music is and transmits.

The complex vision of music is still a fairly well-argued topic in the circle of scientists, supporting the autonomy or purity of instrumental music concerning extra-musical elements, being a difficult topic. The first dispute in this area dates from the nineteenth century, having as antagonistic protagonists the composer Richard Wagner and the music critic Eduard Hanslick; the two supported either the autonomous aesthetic character of music (Hanslick) or its heteronomous character (Wagner).

In recent decades, research in the field of music psychology has sought to demonstrate the universal nature of music. Trying to answer the fundamental questions of the effects that music has on individuals (creating certain states, inducing different types of physiological responses such as an increased heart rate, piloerection, etc.), the researchers performed various measurements; however, the responses did not provide a strong reason to argue why these events occur but only how they occur. Moreover, the cognitive processes of individuals (thinking, memory, speech) play a consistent role in the processing of musical material, but the way they work together to generate an understanding of the auditory phenomenon remains uncertain at the moment.

In understanding the musical message of cult music, we consider a more effective philosophical approach to musical discourse, entering the realm of musical rhetoric rather than the technicality offered by psychological measurements. In generating a concrete answer on how people tend to understand the musical message, we need first of all a delimitation of the target group. The specialised group of musicians has certain privileges in processing auditory events compared to the group of amateur listeners. Using psychological theories about social identity and/or group identity, we can characterise and understand more clearly how we can separate the two groups in question. The group of certified musicians has a specific common language concerning musical material, common objectives in discerning and playing music, common aesthetic categories in classifying different types of musical genres, and education in the field of tonal dimension, in stylistic forms and stages, and characteristic elements of each period.

From the perspective of the American composer and philosopher Leonard B. Meyer, the significance of the musical phenomenon is expressed as follows: "*Embodied musical meaning is, in short, a product of expectation. If based on past experience, a present stimulus leads us to expect a more or less definite consequent musical event, then that stimulus has meaning*" (Meyer, 1956: 35). Expectation can only be an attribute of an individual when he/she has a relevant education in that field. The musical phenomenon is also determined by the musical styles and their characteristics in generating meanings. These characteristics are offered by the composers themselves who, having a complex training in music, give meaning to the music

discourse through the specific use of the elements of musical language: melody, rhythm, harmony, forms, orchestration.

Having this information as a framework in the configuration of the musical dimension, we can only observe how composers explicitly rendered the conflicting social events through the prism of their actual works. In the sphere of musical language, the term conflict has implications in several planes: in the melody, it is characterised by the insertion of tense intervals that require resolution such as enlarged fourths, diminished fifths, large or small sevenths, but also by enunciating chromatic sounds that are not part of the sphere of the initial tonal field within which the melody unfolds In terms of harmony, the conflict can be expressed by concatenating chords with the seventh, which need to be resolved, whether they are major, minor, diminished, or by interspersing chords with chromatic notes that do not thus belong to the initial tonal field. In terms of rhythm, orchestration, or forms, these dimensions have the role of intensifying through their qualities the explicit musical message: if the rhythm renders in a cursive way the musical events of melody and harmony, the orchestration used gives colour to the musical discourse by nuancing the perception of timbre.

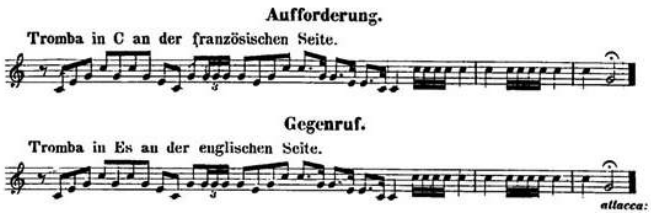
We propose for analysis two instrumental musical works in our research on how composers reflect conflicting events through the prism of elements of musical language: *Wellington's Victory, op. 91* by Ludwig van Beethoven and Étude op. 10 no. 12 by Frédéric Chopin. Both works have references to the conflicting events that took place in the social space of the two composers.

Wellington's Victory op. 91 is a small symphonic work composed by Beethoven in 1813. The work commemorates the victory of the Duke of Wellington against Joseph Bonaparte at the Battle of Victoria on June 21, 1813, in Spain. The illustration of conflicting events of a political nature is explicit through the dedication as well as the title of the work itself; from a structural point of view, the paper is divided into two sections. The first section, entitled *I. Schlacht*, has nine subsections as follows: *1. English drums and trumpets* 2. *March: Rule Britannia* 3. *Drums and trumpets from the French side* 4. *March: Marlborough* 5. *Request* 6. *Contestation* 7. *Fight* 8. *Storm March* 9. *Andante*. Section Two II. *The Victory Symphony* in turn has six other subsections: 1. *Introduction* 2. *Allegro con brio* 3. *Andante grazioso* 4. *Tempo I Allegro con brio* 5. *Tempo di menuetto moderato* 6. *Allegro.*

In the first section, the explicit illustration of the moments of conflict can be found in subsections seven, eight, nine, while in the first four we have represented the two camps in the form of brief characterisations. In subsections two and four, Beethoven characterises the two nations by playing two hymns specific to each people (the British through *Rule Britannia* and the French through *Marlborough*).

Parts five and six are stated by the timbre of the trumpet; the melodic profile of the two subsections is identical, with the specification that for the *Request* the trumpet in C is used and for the *Contestation* a trumpet in Eb; the representation of the melodic discourse of the *contestation* using the third transposition brings with it a tonal framework of representation in opposition to that presented in the *Request*. Thus, the *contestation* is illustrated as a *request* from a musical point of view,

but compared to the first statement, it is moreover a negation by using an opposite tonal framework. The third relations are specific to Beethoven's works being used by the composer countless times in the configurations of the contrasting themes of the sonata form; the tonal contrast is highlighted in classicism by bringing the two themes in different functional dimensions (the first in the size of the tonic, and the second in the sphere of dominant – the distance between the two tones is only a fifth, these being related to the first degree; third relationships, on the other hand, are three-fifths apart, thus having a more pronounced character in the configuration of the musical discourse). Below are the two subsections characterised above: *Request* and *Contestation*:

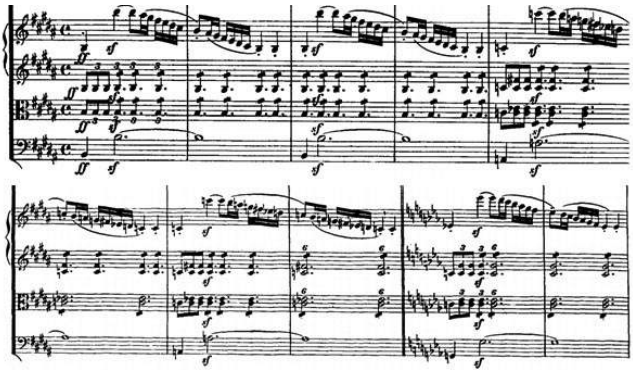


1.

Subsection seven, *The Fight*, has at its beginning represented the signature of the minor G sharp key. However, the musical discourse represented by the first violin begins not with the first tone of the key but with the third one. From a tonal point of view, in the configuration of tonality, the chaining of the main sounds at the beginning of a section to establish a tonal centre is a fundamental element, bringing reliability and certainty values regarding the auditory dimension and reporting to tonality-specific relationships. In this context, the chord on the third brought to the fore at the beginning of the musical discourse only induces in the listener's perception an uncertainty regarding the coherence and tonal stability.

The main melodic line of the subsection is exposed to the violins by enunciating a double upward octave jump and then achieving a gradual downward movement also in the extension of a double octave, this time imitating the profile of a ladder. Throughout the section, we will notice the presence of this melodic motif in the violins section I but in different tonal poses, being transposed to the second, third, fourth, ascending, and then descending. All this tonal preamble does nothing but illustrates the uncertainty of the event itself by excluding the main tones of tonality from the harmonic frame. Moreover, the harmonic support plan enunciated by the rest of the instrumental ensemble configures in its evolution chains of unstable diminished chords that are not always solved in a certain tonal context. The increase in the tonal, melodic, and harmonic conflict is brought by the increased tempo of Allegro but also by the divisions of sixteenth in which the thematic motif enunciated by the first violin is drawn. The orchestration intensifies the conflictual character by including brass wind instruments in a large number: four horns and four trumpets (these instruments being recognised for their char-

acteristic timbre in highlighting signals since antiquity). We have below represented the initial thematic motif of subsection seven, measures 1-10:



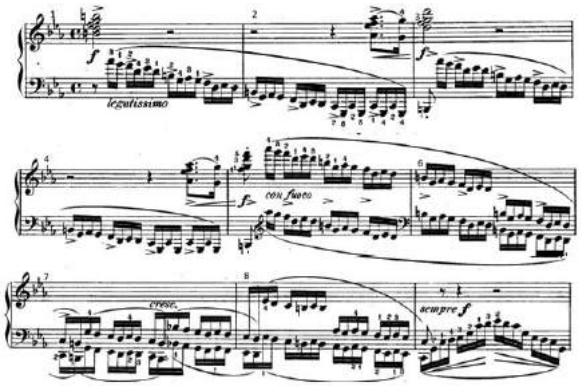
2.

In the configuration of the explicit political conflict, the composer used the methods and means of musical language concisely by integrating mainly the increased and diminished intervals that have valences characterised by an accentuated instability. The harmonic plan, the rhythmic plan, and the orchestration intensified the actual conflict and the formal configuration of the work helped in narrating the events. The second section of the musical work, II. *The Victory Symphony* is configured in a quasi-standard pattern, Beethoven introduced multiple melodic motifs during the section with the role of characterising the two nations presented in the action (melodic fragments from the representative repertoires of the two countries). The evocation of different characteristic elements is a process often found in western music, often used by composers in generating specific references to certain events, situations, or hypostases of the social dimension.

Continuing the objective of our research we will focus on the second work proposed for analysis: Étude op. 10 no. 12 by Frédéric Chopin. Unlike Beethoven's previous work in which the political conflict was explicitly rendered by the titles as well as the author's dedication, Chopin's étude. does not benefit from a clear reference to the social-political sphere of the time. The étude was composed in 1831 and is known as the *Revolutionary Étude* or *Étude on the Bombardment of Warsaw*. According to the literature, Chopin composed the work shortly after hearing of Poland's failure in the rebellion against Russia in which the composer was unable to participate due to poor health; his response to these findings would have been: "*All this has caused me so much pain. Who could have foreseen it!*" (Frederick, 1945: 98).

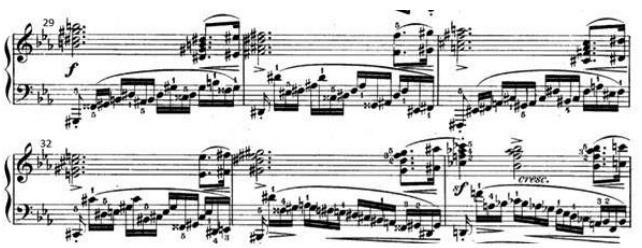
The work begins in C minor with a dominant chord with the seventh in the right-hand plane. During all this time, the left-hand makes a series of towers in lengths in sixteenths, emphasising in an unfolding manner the elements of the chord issued in the upper plan. The tonal tension is transmitted by the composer from the first moment of the work by avoiding solving the dominant chord on

the first tone of the tonality for eight measures. These initial measures have a role in configuring the conflicting framework, thus intensifying the tense atmosphere through a rapid tempo. We have set out below the first eight measures characterised above:



3.

The formal structure of the étude is strophic with an ABA' ternary configuration and a *Coda*. During the evolution of the musical discourse, different chromatic elements can be observed, as well as sudden tonal modulations inserted by the composer, also to intensify the atmosphere of tension and conflict that the work expresses. Although in Chopin's stylistics sudden modulations are more common than in Beethoven's works, their character is decisive in interpreting their meaning; thus, in this étude, the tonal changes are expressed as a result of harmonic chains characterised by tense chords (increased and diminished) without solving the chords on the proper tones. An example of such ascending chains can be seen in measures 29-34:



4.

Conclusions

The two musical examples analysed gave us a perspective in understanding how composers can express explicitly or implicitly the situations in the social envi-

ronment through musical means. An explicit highlight of the conflict can be seen in *Wellington's Victory* by the composer Ludwig van Beethoven by offering a specific title to the work as well as to the sections themselves. Regarding the second work, the conflict is internalised and the involvement that the composer related in the social events of the period comes as a support in our interpretation. However, the conflict, the tense, and the dark atmosphere are explicit valences in shaping the character of the work through the prism of the characteristics of musical language. The impact that conflicting social events have on the mental dimension of composers can be found in the works of western music by focusing on the meaning of the elements of musical language.

Bibliography

Bonds (2014): Bonds, Mark, Evan. *Absolute Music. A History Idea,* Oxford University Press, New York.

Cook-Huffman (2009): Cook-Huffman, Celia. *The role of Identity in Conflict*, in Sandole, Dennis, J. D., Byrne Sean, Sandole, Ingrid; Senehi, Jessica, *Handbook of Conflict Analysis and Resolution,* Routledge, U.S.A.

Levinson (2011): Levinson, Jerrold. *Music, Art and Metaphysics,* Oxford University Press, New York.

Meyer (1956): Meyer, Leonard. *Emotion, and Meaning in Music,* Chicago University Press, Chicago.

Rothfarb, Landerer (2018): Rothfarb, Lee and Christoph Landerer. *Introduction to Hanslick's central concepts*, în *Eduard, Hanslick's On the Musically Beautiful*, Oxford University Press, New York.

ВОЙНАТА В МУЗИКАЛНОТО СЪЗНАНИЕ

Андрада Татяна Кришан
Музикална академия „Джордже Дима“,
Клуж-Напока

Резюме: Воденето на войни е обичайно явление за еволюцията на човечеството в процеса на изграждане на днешното общество. Нещо повече, потенциалните последствия, които тази концепция поражда в областта на социалните перспективи пред човечеството, са многократно изучавани от мнозина политолози, социолози и историци. Въпросът е какви са потенциалните последици за музикалното изкуство на тази изцяло чужда за него концепция? Музиката е комплексно явление, съпътствало човечеството от самото му зараждане в най-разнообразни форми. Самият акт на композиране може да се определи в най-широк смисъл като преосмисляне на определено музикално съдържание, възникващо от неограничена когнитивна обработка от страна на индивида. Какви са потенциалните последици от войната в това встъпление? Що се отнася до психологическото измерение, хората в своето развитие и еволюция със сигурност се повлияват като социални индивиди най-вече от обкръжението си, както и от наследственото си предразположение и тази дискусия за *природата* и *средата* се разгръща непрекъснато. Следователно личността и характерът на композиторите се влияят от политическите събития на времето, в което те живеят.

Ключови думи: война, конфликт, военна музика

BETWEEN INDIVIDUALITY AND LOYALTY: THE CASE OF ROMANI MUSICIANS

Anna G. Piotrowska[1]
Institute of Musicology,
Jagiellonian University in Kraków, Poland

Abstract: This paper argues that music can be considered to be one of the most important components in the construction of Romani identity, formed in the case of Romani musicians at the intersection of their individuality – as virtuosi, composers, etc. – and their group loyalty. Historical sources attest to the fact that Romani musicians have always tried to embrace their ethnicity while making sense of their musicality, often resorting to music making as their primary occupation. That suspension between ethnic identity and musical individuality affected the choice of the repertoire they propagated, and had a footprint on their self-presentation, influencing heavily their public image and, ultimately, their reception by non-Romani audiences. Panna Cinka (1711–1772), not only a leader of a Romani musical band but also a successful female violinist and a composer, is discussed in this paper as a prime example of such an archetypal Romani musician.

Keywords: Panna Cinka, identity, gender role, 'Gypsy' musicians

This paper is dedicated to discussing – partly in a historical perspective – Romani virtuosi as suspended between their individuality as musicians and the loyalty to their roots. As commonly known, several Romani violinists became the subject of scholarly interest, and the myth of their exceptionality was propagated in literature, films, operas, and operettas. Their lives were portrayed as ultimately linked to music, while their Romani origins seemed to play a significant role in their overall public image. That concurrent identification as excellent musicians and as representatives of the Roma can be seen as constitutive of establishing their multifaceted identity. It could have also affected the choice of the repertoire they propagated and left a footprint on their self-presentation (looks, hair-style, attire), but also influenced their subsequent reception by non-Romani audiences. Historical sources attest to the fact that Romani musicians have always tried to embrace their own ethnicity while making sense of their musicality, often resorting to music making as their primary occupation.

It is often argued that music remains at the core of Romani identity. For Romani musicians, it is both music and their Romani origins that play essential roles in the process of forming their individualities. Hence, Romani musicians often

[1] *Anna G. Piotrowska is mainly interested in researching the sociological and cultural aspects of musical life. She is the prolific author of several books (in English, e.g., Gypsy Music in European Culture, 2013, and other books in Polish) as well as numerous articles. She has held many internationally renowned fellowships and awards (including Fulbright Fellowship at Boston University, the Moritz Csaky Preis at the Austrian Academy of Sciences, and the Mellon Fellowship at Edinburgh University). Currently, she is affiliated with the Institute of Musicology, Jagiellonian University in Kraków, Poland.*
E-mail: anna.g.piotrowska@uj.edu.pl

concurrently identify themselves as 'Gypsies' and as musicians. For them, music is not only a tool enabling them to express their personal preferences but also a manifestation of their identity, as well as an important factor contributing to its construction (Moisil 2012–2013: 125-146). Musical experience is thus partly responsible for 'producing' what Romani musicians are and how they perceive themselves, while also actively creating and constructing their musical and aesthetic experience (Frith 1996: 108-127). Accordingly, music serves as "*a technology of the self*" (DeNora 1999: 31-56). for Romani musicians, prompting their way of being in the world and making sense of it.

The identity as constructed vis-a-vis music is a popular academic trope (Rice 2007: 17-38). Many authors argue that such 'musical identities' are necessarily of a fluid character as they encompass "*a particular kind of experience or a way of dealing with a particular kind of experience*" (Frith 1996: 110). In the case of Romani musicians, their 'musical identity' seems to be even more complicated as it is further conditioned by several types of interactions and relationships with the non-Romani world. Their individuality as Romani musicians "*is dependent on the social context of reference and can be not considered as an absolute attribute*" (Horváth 2003: 275). It is closely connected with particular circumstances and role frames (Wallman 1983: 75), and cannot be perceived as fixed, homogenous, or immutable. The 'musical identity' of Romani musicians is usually described as hybrid and transgressive as a norm, rather than given and fixed.

Perhaps one of the best examples to discuss of such fluid individuality, always in a state of flux, is that of an illustrious Romani violinist, Panna Cinka (1711–1772), whose recognition was due not only to her Romani origins but also to her exceptionality as a female bandleader. She was born into a musical family in the Sajógömör county (i.e., Gemer in today's Slovak Rimavská Sobota district) (Korabinský 1786: 206). They were dependent on a local landowner János Lányi (Drenko 1992: 117-126), who supported the band in which both Cinka's uncle and father, Sándor (Alexander) Cinka, played. Lányi took care of Panna Cinka, paying for her violin lessons in Rožňava (Korabinský 1786: 206). Panna Cinka's life was shaped by the fate of a typical Romani girl – marrying a double bass player [a smith by trade (Sárosi 1970: 11-12)] at the age of fourteen – as well as by the fate of a Romani musician. She was the leader of her own musical group, which comprised family members, and included, for example, her own children (Korabinský 1786: 206). She travelled extensively to give performances, although essentially, she lived at Lányi's estate on the banks of the river Sajo (Slovak: Slana)[2].

Already during her lifetime and particularly immediately after her death, Panna Cinka was recognised as a Romani/Gypsy musician, i.e., "eine geborne Zigeunerinn", but at the same time as "beruhmte Violinspielerinn" (Korabinský 1786: 206). The combination of these two factors was mentioned in the works of several authors, including that of Martin Schwartner (1759–1823) who in 1798

[2] Engel (1880): 221. ("Again, Esinka Panna […] excelled so greatly on the violin that the enraptured Magyars built a fine house for her to live in. She preferred, however, to live in a tent with her relatives").

listed Cinka as an example of a renowned Roma from Hungary (Schwartner 1798: 107). Similarly, decades later, József Jekelfalussy (1849–1901), talked about Cinka as a famous female Romani musician from Hungary[3].

In order to unpack the uniqueness of Panna Cinka as a Romani female musician, it is necessary to address the scholarly tradition of praising the musicality of Romani females. The Roma in general were usually described as inclined towards music, but young girls were singled out as especially gifted musically. The image of music-making Romani girls hardened into a cliché reproduced in the nineteenth century by numerous authors. For example, in 1824 Ignacy Daniłowicz wrote about Romani girls from Hungary who became famous for violin playing and were requested to travel 30 miles to perform at courts (Daniłowicz 1824: 45). Daniłowicz reiterated almost verbatim, alas with mistakes, details taken from Ján Matej Korabinský's *Geographisch-historisches und Produkten-Lexikon von Ungarn* (1786). While the author of the lexicon recounted the travels of Panna Cinka, he cited similar distances (of about 16 – 20 miles). Korabinský also stated that Cinka got married at the age of fourteen (Korabinský 1786: 206), but he never implied that it was customary for other Romani girls – particularly for teenagers – to travel so extensively to perform music. Based on the scant information found in Korabinský's lexicon and a few other scholarly works mentioning Panna Cinka's success, the growing legend of the musicality of all Romani females, at least in Central Europe, was validated as an academically researched phenomenon.

However, even in Cinka's case, femininity was treated ambivalently in the context of her musical career since, as a bandleader, she mainly functioned in a space dominated by male musicians. It seems more than symptomatic that her public image was modelled upon that of a male musician and she was, for example, usually portrayed as wearing male outfits. At the same time, a seemingly contradictory tendency to acknowledge her as a woman, i.e. as a wife and mother, was observed. That discrepancy can be understood as a form of negotiating her position against the conventional portrayals of Romani girls proposed at that time in the literature, where 'Gypsies' were often presented as sexual objects, ultimate seducers, etc. The dissonance between the endorsed images of Romani women and Cinka's recognition as a musician was to be reduced by means of literary depictions of her beauty. To bridge the gulf, Cinka was described as pretty and her beautiful appearance was already emphasised in the year of her death, i.e., in 1772, in *Lessus in obitum Czinka-Pannae fidicinae* (Waigand 1970: 299-310). She was then portrayed accordingly as a young and attractive girl, by Hungarian painters among others, for example, Imre Greguss (1856–1910), or in films, e.g. *Cinka Panna*, directed by Dušan Rapoš in 2008.

Cinka – as a Romani woman and at the same time as a Romani musician – functioned in the liminal space between subalternity and fantasies about the exotic 'Gypsies' (Brooks 2012: 3). Consequently, she was also depicted as an obedient servant dutifully wearing her red uniform, reminiscent of military garb.

[3] Jekelfalussy (1896): 175. ("…der berühmten Zigeunermusikantin Czinka Panna").

Her attire was not only asexual, but it also clearly signified her social standing, as wearing uniforms was compulsory for musicians hired by landlords. However, Cinka's preference to be dressed in that fashion (which she proved when she asked to be buried in it) (Waigand 1970: 299), can be also interpreted as a sign of her respect and gratitude towards her patron. Her inclination for male garments might have been also dictated by other, down-to-earth and rather common sense, reasons, as they were more comfortable and more suitable for travelling. Besides, when wearing male clothes, Cinka, as a female member of a predominantly male band, was not conspicuous during concerts. Also, dressed like that, she visibly highlighted her position as a bandleader on a par with other (i.e., male) leaders.

It may be worthwhile to look at Cinka's choice of clothes in the larger context of the late eighteenth century restrictions imposed on female musicians performing in public. Indeed, they were expected to dress appropriately, i.e., in a manner concealing their physical movements that might even indirectly distract the audience from listening to music[4]. Sexual innuendos were not welcome and were to be avoided in public, especially by women musicians competing with men. Hence, it can be assumed that musicians' outfits, and particularly those worn by female musicians, functioned as visual signifiers whose significance was located at the intersection of the performer's gender and social position. Quite ironically, the uniform chosen by Panna Cinka underlined her role as a servant, but at the same time prevented her from being equated with her femininity, and from being sexualised as a 'Gypsy' seducer. Instead, it allowed her to be treated on a par with other musicians and abated the possibility of being exposed to the 'male gaze' (Mulvey 1975: 6-18) and thus of being judged exclusively in terms of physical attractiveness.

It seemed crucial to justify and balance Panna Cinka's public image, regarding the fact that she played the violin, i.e., the melodic instrument usually reserved for men performing in public. Holding the violin, not to mention mastering it, could have been seen as a strong masculine act of assuming control and taking the position of power (Cusick 1999: 36). Musical ensembles mushrooming at European courts at that time usually featured men playing violins. The masculinisation of musicianship was progressing and music making became a job that enabled a display of male competency. While violin playing was cast as a predominantly male-oriented activity, Panna Cinka's position as a violinist and especially as a leader of a family band could evoke objections since, as noted by Richard Leppert, any woman performing publicly risked "*upstaging her husband*" (Leppert 1988: 39-40).

Furthermore, female performers posed a danger to the patriarchal order as financially independent individuals. The economic aspect was highly relevant to the status of musicians in the eighteenth century. Hence, women who decided to perform in public commonly came from lower or middle (Bell Jordan 2016: 8). classes, rather than the upper classes, in which abstaining from labour symbolised their status. In less privileged families, female musicians performed together

[4] Iitti (2006): 35-36. Compare also: Steblin (1995): 138.

with their male relatives should the need have arisen (Reich 1995: 125-126; Gramit 2002: 115-116). But in the late eighteenth century their public appearances as instrumentalists were assessed negatively in the light of new concepts willingly accepted by the European society and proclaimed, among others, by Jean-Jacques Rousseau (1712–1778). That influential philosopher advocated focusing on the 'natural' societal roles suggesting that women should predominantly become wives and mothers. Sabotaging or refuting such 'natural' roles could be treated as a threat to the accepted order. Hence, not only were publicly performing actresses or female singers' exceptions, but their social status was also ambivalent: they were objectified and perceived as playing with their sexuality – displaying, and possibly even selling, their bodies. Consequently, they were accused of immorality. Under those circumstances, even the position of such renowned female musicians as Panna Cinka called for legitimisation by portraying her in male attire or by spreading information about the fulfilment of her 'prescribed' roles of a mother and wife. In addition, her familial position of a daughter (or niece) of a male relative was recognised and duly acknowledged in most sources describing her musical activities.

Panna Cinka was often presented as a relative – either a granddaughter or a niece – of the legendary male Romani musician – Mihaly (Barna Clébert 1964: 134). By upholding that claim, the (fake) genealogy worked on various levels. It authenticated her own position as a Romani musician, as even today it is still common among Romani musicians to affirm their musical ancestry through highlighting both the importance of family traditions in their culture and the hereditary character of their musical legacy. However, by associating Panna Cinka with Mihaly Barna, the dominance of the patriarchal approach toward female musicians was revealed as her status was demarcated by the relations with male musicians. Additionally, defining Panna Cinka through her kinship with Mihaly Barna could, in the eyes of European audiences, function as a guarantee of her exceptional virtuosity. In scholarly works, Mihaly Barna was praised and believed to have been admired by the most prominent listeners, including, among others, the Cardinal Count Emerich Csaky who "*had his portrait painted*" (Engel 1880: 221). It was reported that Barna gained recognition apparently in 1737, competing with other Romani musicians at aristocratic receptions (Sárosi 1970: 12). In the nineteenth century, he was hailed as *the Orpheus of the Gypsies* (Engel 1880: 221). In a symmetrical narrative, Cinka was described as "the Orphea" and her alleged relationship with Barna might have been fabricated to validate Cinka's career in the musical domain, as it remained deeply embedded in social systems that hinged on gendered symbolism.

The assumption concerning the endorsement of Cinka as a female musician can be proffered to explain her recognition not only as a performer but also as a composer. In the nineteenth century, a handful of Romani musicians, including Cinka, were acknowledged as creators of music, and their individual contributions to the musical legacy of the Hungarian culture were appreciated by István Fáy (1807–1862). He included their compositions in five booklets of *Régi Magyar zenegyöngyei* [Pearls of Hungarian music], released between 1857 and 1861. Fáy

availed himself not only of compositions attributed to Cinka but also to János Bihari (1764–1825). The authorship of these works was doubtful, and they were believed to be taken from the repertoire performed by Romani musicians, and commonly associated with them. These compositions featured stylistic elements preferred by Romani ensembles, which often performed folk or popular tunes, improvising and elaborating them. Hence, the ultimate sonic effect proposed by Romani performers could differ from the originals. It was, however, possible that propositions offered by Romani bands were actually conceived by Romani musicians themselves and Romani violinists were traditionally credited as the creators of several popular compositions. For example, Panna Cinka's father and her two brothers were believed to have composed pieces commemorating (Rakoczy Drenko 1992: 118), while Bihari was said to have composed the *Krönungs-Nota* and to have arguably co-authored the renowned *Rakoczy March* (Kenrick 2007: 22). The tradition of celebrating Romani composers (predominantly male) was further consolidated by the end of the nineteenth century when the musicologist Julius Kaldy claimed that even Ludvig van Beethoven had elaborated one of Bihari's tunes in his overture dedicated to King Stephen (Mayes 2009: 161-181).

In reality, it is difficult to decide whether Cinka or Bihari actually composed the pieces attributed to them or simply arranged the well-known tunes. Various collections of popular compositions appearing during the nineteenth and twentieth centuries often featured the same works attributed to different composers, alternatively describing them as anonymous (Papp: 37). Given the overall characteristics of these compositions, it is highly possible that they were stylised versions of popular dances, either of folk or popular origin. When appearing in the repertoire of Romani bands, they often transformed them into their own trademark forms by endowing them with individual features idiosyncratic of individual Romani musicians.

The uniqueness of these propositions was embedded into their spatiotemporal continuity (Walker Bynum 2001: 164) as a result of an ongoing endeavour of Romani musicians to adjust their individual experiences to places, routines, or incidental situations. The musical parameters, characteristic of their repertoire, were derivatives of various categories drawn from the cultural resources available to Romani musicians in particular circumstances. Still today, Romani musicians build their musical individuality at the intersection of several factors including their ethnic affiliation, geographic location as well as their familial situation, age, etc. (Moisil 2012–2013: 129). Like most people, they also "*identify to some extent with the area in which they live* and *with work and the products or rewards of work*" (Wallman 1983: 76). Hence, Romani musicians remain attached to local traditions and usually stay loyal to their listeners by providing them with the repertoire of their liking.

The choice of the repertoire is never coincidental and depends on the historical times, regions, etc. It varies dramatically, but Romani musicians always remain loyal to the practice of adapting to the needs of their listeners and execute certain aesthetic values treasured by the particular public assimilating various cultural codes. They cultivate multiple cultural repertoires (Kirshenblatt-Gimblett 1983:

43) adjusting to musical trends, local fashions, and generally accepting most 'extrinsic' cultural traits without internalising them as "*products of the historical vicissitudes […] external to the core of the group's cultural heritage*" (Silverman 1988: 267). Romani musicians remain loyal to their own philosophy of music making, whose main "*purpose is no longer that of inventing a code but rather that of checking it*" (Prato 1984: 151). For example, Romani bands in Eastern Europe are often heard performing Johannes Brahms' *Hungarian Dances,* already associated with the Romani culture (Piotrowska 2013: 217-218), while in Spain they have become regarded as flamenco's "*clearest symptoms*" (Martí-Olivella 2005: 81).

Furthermore, Romani musicians have always attached importance to the performative manner and the sometimes enigmatically so-called 'Romani style' (Rădulescu 2004: 212). It can be interpreted as a deviation when exposing particular and concealing other musical gestures. Hence, Romani music, almost irrespective of the regions it originated from, is often described as "*full or ornaments, with intricate, chiefly minor harmonics*"[5] and as emotional. Romani musicians were even named "*emotion makers*" (Stoichita 2008: 215), who try to manipulate the responses of their usually non-Romani listeners.

That division between Romani musicians and their non-Romani audience is connected with drawing the boundaries between the Romani world and that of the outsiders, i.e. gazhe (Silverman 1988: 263). In the case of Romani musicians, music cannot be perceived as a reflection of the sociocultural phenomena that shape their identity, as it itself plays an important role in forming and expressing it. It is often achieved by means of underlining the boundaries and recognising the differences (Hetherington 1998: 25), which are both established and performed in multiple ways, e.g., facilitating the emergence of relations between musicians and listeners during live performances (Niculescu 2001: 256). Romani musicians often resort to manipulating these differences and boundaries "*in order to associate themselves with the socially powerful, disassociate themselves from the powerless, and enhance their market niche and status*" (Beissinger 2001: 26). In the past, several Romani musicians learned to use music as a kind of "a social elevator" enabling them to increase their status and economic security and to promote themselves to enjoy more prestige and respect of their Romani peers (Beissinger 2001: 26). As argued by Costin Moisil, music may be considered one of the most important components of identity (Moisil 2012–2013: 130), which, in the case of Romani musicians, is often located between their own individuality and their group loyalty.

Bibliography

Beissinger (2001): Beissinger, Margaret H. Occupation, and Ethnicity: Constructing Identity among Professional Romani (Gypsy) Musicians in Romania. – Slavic Review, No. 60/1, 24-49.

Bell Jordan (2016): Bell Jordan, Hester. Transgressive Gestures: Women and Violin Performance in Eighteenth-Century Europe. Wellington.

[5] An interview with a group of Gypsy musicians from Cluj (2003). See: Rădulescu (2004): 237.

Brooks (2012): Brooks, Ethel C. The Possibilities of Romani Feminism. – Signs, No. 38/1, 1-113.

Clébert (1964): Clébert, Jean Paul. Das Volk der Zigeuner, trans. Albert von Jantsch-Streerbach. Wien – Berlin – Stuttgart.

Cusick (1999): Cusick, Suzanne. On Musical Performances of Gender and Sex. In: Audible Traces: Gender, Identity, and Music (eds. Elaine Barker, Lydia Hamessley), Zürich, 25-49.

Daniłowicz (1824) : Daniłowicz, Ignacy. O Cyganach wiadomość historyczna czytana na posiedzeniu publicznem cesarskiego Uniwersytetu Wileńskiego dnia 30 czerwca 1824 roku. Vilnius.

DeNora (1999): DeNora, Tia. Music as a technology of the self. – Poetics, No. 27, 31-56.

Drenko (1992): Drenko, Josef. Rómska primáška Cinka Panna. In: *Neznámi Rómovia: zoživota a kultúry Cigánov-Rómov Slovensku* (ed. Arne B. Mann), Bratislava, 117-126.

Engel (1880): Engel, Carl. The Music of the Gipsies (I). – The Musical Times and Singing Class Circular, No. 21/ 447, 219-222.

Frith (1996): Frith, Simon. Music and identity. In: Questions of Cultural Identity (eds. Stuart Hall, Paul Du Gay), London, 108-127.

Gramit (2002): Gramit, David. Cultivating Music: The Aspirations, Interests, and Limits of German Musical Culture, 1770–1848. Berkeley.

Hetherington (1998): Hetherington, Kevin. Expressions of identity. Space, Performance, Politics. London.

Horváth (2003): Horváth, István. State, Minorities and Identity Aspects Related to Romania's Hungarian Minority. – New Europe College Ştefan Odobleja Program Yearbook, 275-315.

Iitti (2006): Iitti, Sanna. The Feminine in German Song. New York.

Jekelfalussy (1896): Jekelfalussy, József. Der tausendjährige ungarische Staat und sein Volk. Budapest.

Kenrick (2007): Kenrick, Donald. Historical Dictionary of the Gypsies (Romanies). Lanham, Maryland- Toronto-Plymouth.

Kirshenblatt-Gimblett (1983): Kirshenblatt-Gimblett, Barbara. Studying Immigrant and Ethnic Folklore. In: Handbook of American Folklore (ed. Richard Dorson), Bloomington, 39-47.

Korabinský (1786): Korabinský, Ján Matej. Geographisch-historisches und Produkten-Lexikon von Ungarn: in welchem die vorzüglichsten Oerter des Landes in alphabetischer Ordnung angegeben, ihre Lage bestimmt, und mit kurzen Nachrichten. Pressburg.

Leppert (1988): Leppert, Richard. Music and image: domesticity, ideology and socio-cultural formation in eighteenth-century England. Cambridge.

Martí-Olivella (2005): Martí-Olivella, Jaume. Textual Screens and City Landscapes: Barcelona and the Touristic Gaze. – Chasqui, No. 34/2 [Special Issue: Cinematic and Literary Representations of Spanish and Latin American Themes], 78-94.

Mayes (2009): Mayes, Catherine. Reconsidering an early exoticism: Viennese adaptations of Hungarian-gypsy music around 1800. – Eighteenth-Century Music, 2009, No. 6/2, 161-181.

Moisil (2012–2013): Moisil, Costin. Problems of identity in the Orthodox Church Music in Transylvania. – New Europe College Ştefan Odobleja Program Yearbook, 125-146.

Mulvey (1975): Mulvey, Laura. Visual Pleasure and Narrative Cinema. – Screen, No. 16/ 3, 6-18.

Niculescu (2001): Niculescu, Mihai-Vlad. Emphatic Meeting. From an intentional to and Exceptional Model of Phenomenological Intersubjectivity. – New Europe College Yearbook 1998-1999, 239-262.

Papp: Papp, Géza. Egy Bihari-verbunkos tanulságai. In: Zenetudományi Dolgozatok, Szabolcsi Bence Emlékére Születésének 100. Évfordulója Alkalmából, (ed. Tallián Tibor), Budapest, 37-50.

Piotrowska (2013): Piotrowska, Anna G. Gypsy music in European culture: from the late eighteenth to the early twentieth century. Boston.

Prato (1984): Prato, Paolo. Music in the Streets: The Example of Washington Square Park in New York City. – Popular Music, Vol. 4 [Performers and Audiences], 151-163.

Rădulescu (2004): Rădulescu, Speranța. Taifasuri despre muzica țigănească /Chats about Gypsy Music. Bucuresti.

Reich (1995): Reich, Nancy B. Women as Musician: A Question of Class. In: Musicology and Difference: Gender and Sexuality in Music Scholarship (ed. Ruth A. Solie), Berkeley, 125-126.

Rice (2007): Rice, Timothy. Reflections on music and identity. – Ethnomusicology, No. 7, 17-38.

Sárosi (1970): Sárosi, Bálint. Gypsy Musicians and Hungarian Peasant Music. – *Yearbook of the International Music* Council, No. 2, 8-27.

Schwartner (1798): Schwartner, Martin. Statistik des Königreichs Ungarn. Pest.

Silverman (1988): Silverman, Carol. Negotiating "Gypsiness": Strategy in Context. – The Journal of American Folklore, No. 101/401, 261-275.

Steblin (1995): Steblin, Rita. The Gender Stereotyping of Musical Instruments. – Canadian University Music Review, No.16, /1, 128-144.

Stoichita (2008): Stoichita, Victor Alexandre. Fabricants d'émotion. Nanterre.

Waigand (1970): Waigand, József. Totenklage über Panna Czinka. – Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae, No. 12, 299-310.

Walker Bynum (2001): Walker Bynum, Carline. Metamorphosis and Identity. New York.

Wallman (1983): Wallman, Sandra. Identity options. In: Minorities: Community and Identity (ed. Charles Fried), 69-78.

МЕЖДУ ИНДИВИДУАЛНОСТТА И ЛОЯЛНОСТТА В СЛУЧАЯ С РОМСКИТЕ МУЗИКАНТИ

Анна Г. Пиотровска
Институт за музикознание,
Ягелонски университет в Краков, Полша

Резюме: В статията се защитава тезата, че музиката е един от най-важните компоненти в изграждането на идентичността на ромите, която у ромските музиканти се формира на кръстопътя между тяхната индивидуалност като виртуози, композитори и лоялността към етническата им група. Според историческите извори те винаги са приемали етническа си принадлежност и същевременно са осмисляли своята музикалност, често превръщайки музицирането в свое основно занятие. Това състояние на раздвоеност между етническата идентичност и музикалната индивидуалност се отразява на репертоара им, оставя отпечатък върху собственото им позициониране, влияе силно на обществения им образ и в крайна сметка – на начина, по който ги възприема неромската публика. Пана Чинка (1711–1772), която не само ръководи ромски оркестър, но е и популярна цигуларка и композиторка, е представена в статията като основен пример за архетип на такъв ромски музикант.

Ключови думи: Пана Чинка, идентичност, джендърна роля, цигани музиканти

1968: ПРОМЕТЕЕВИЯТ КОМПЛЕКС ПРИ РЕСТАВРАЦИЯТА НА ИДЕОЛОГИЧЕСКИЯ ДИКТАТ И ЛИЧНОТО Й ОТХВЪРЛЯНЕ ОТ КОМПОЗИТОРИ НА НОВАТА МУЗИКА (ИВ. СПАСОВ, С. ПИРОНКОВ, Л. НИКОЛОВ)

Ангелина Петрова[1]

Институт за изследване на изкуствата,
Българска академия на науките

Абстракт: В анализа на идеологическия канон на социалистическия реализъм от П. Слотердайк се формулира тезата за т.нар. „Прометеев комплекс", който според него е част от жизнеутвърждаващия нормативен модел на съветското изкуство, който в музикалното изкуство се свързва с жанра на симфонията. В периода на т.нар. „реставрация" след 1968 можем да говорим за нов вид апологетика на Прометеевото начало. Всъщност едва след 1968 се „регламентира" истински Прометеевият комплекс: утвърждава се всепобедността на социалистически реалистичното изкуство, посочват се най-ярките му въплъщения, сред които централно място заема горепосочената Симфония № 2, „Новият Прометей" на Райчев. В словесността, в автобиографичното слово на Лазар Николов и Иван Спасов също след съдбовната 1968/69, се вижда игнориране на официалния Прометеев комплекс. Реставрацията на социалистическия реализъм се разкрива като идеологема на всепобедността на социалистическото изкуство и музика след 1968 – въплътена и като Прометеев символ – новият, победилият Прометей на идеологическия канон. Тя обаче дори не докосва развръзката/създаване на Прометеевата трагика и символност в Новата музика и модернизма. Прометеевото начало на протестното се откроява при Лазар Николов, Симеон Пиронков и Иван Спасов.

Ключови думи: XX век, музикален авангард, естетически канон, социалистически реализъм, естетически протест, Прометеев комплекс

Прочитът на Прометей и канона на музикалния модернизъм от втората половина на XX век: трагическа незавършеност

В познатите ни тълкувания на Прометей след 1950: това на Лазар Николов (*Прикованият Прометей, 1974*) и това на Луиджи Ноно (Prometeo. Tragedia dell'ascolto 1984), рефлексията върху Прометеевото начало и символност се откроява като част от естетическия канон на музикалния авангард. Става дума за изконен символ-метафора, коментиран от Ханс-Георг Гадамер, според който: *В същността на културата е заложено трагическо противоречие: от една страна, тя е постоянна самоилюзия на индивида, но от друга страна, пребивава в пълнотата на истината, защото е знание за всички, а не за самотния индивид* (Gadamer 1991: 256).

В европейското самоосъзнаване на културата се изтегля нишката на

[1] *Dr. Angelina Petrova is a Professor at the Institute of Art Studies, Bulgarian Academy of Sciences. Research areas: contemporary music and musical theory. Author of the books: The composer Lazar Nikolov (2003); Ear-thraining and composition in the XX century (2014); Ideological dictate and New Music in Bulgaria. Glimpses of documentation word (2020).*

E-mail: angelinapetrov@abv.bg

трагическата фигура на страданието и изкуплението. Затова Прометеевият символ в следвоенния модернизъм е фигура на самоотстояване в страдание, на конфликтност и противопоставеност на истинно и власт/лъжа/идеология. Според Гадамер в авангардното изкуство от втората половина на XX век културата се самоосъзнава като трагична съдба за творящия човек: *митът за Прометей е мит за нашата култура. Той разглежда предназначението на човешкия живот не като проклятие и наказание за грехопадението, но като оплакано страдание на самостойността на човека, който в непрестанен труд строи своя свят. Той указва в митична форма на трагедията на културата* (Gadamer 1991: 249).

Проекция на възгледа за Прометей, въплъщаващ трагическото представяне на човешкия образ в канона на Новата музика след 1950 виждаме в интерпретацията на Адорновата теза за човека в Новата музика, анализирана от Клаус Щефан Манкопф. Според него Адорновия образ-метафора на човека очертава, представя трагичния образ на изстрадването, той граничи с Прометеевата рефлексия: *Много по-важна от успешната способност за преживяване е способността за страдание, при което Адорно приема познаването чрез страдание, из-страдване, противостоене, научаване – но не само интелектуално, а и екзистенциално, също и в телесността и емоционалността – това е неговото обосноваване и настойчивост. Адорно казва: Счупеното стъкло в очите ти е най-добрата лупа за взиране* (Mahnkopf 1998: 112). Несвободният човек трябва да изрази своя протест – а естетическото съдържание на Новата музика се свързва с Адорновата естетическа формула на неидентичното, съдържащо екзистенциални съдържания на истинното, а освен това и провокиращо модернистичния, дисхармонично-иновативен език в Новата музика.

Конфликтът изкуство/власт

Аспект от модернистичния образ на Прометей е противопоставянето на облечения с власт Зевс и творящия Прометей. Според Гадамер: *Зевс е опиянението от победата нов властител на небесата...Прометей спасява хората и това е престъплението му, за което той страда и ако накрая би се примирил с Зевс, това би означавало примирение на Зевс с човешкия род* (Gadamer 1991: 251). Интерпретирайки същността на Прометеевото начало по Л. Николов, неминуемо се изправяме пред абсолютна непримиримост между власт и изкуство. Композиторът е споделил по повод на премиерата на операта си през 1974: *Знае се, че в третата част от трилогията, която е загубена, Зевс и Прометей се помиряват. Ако тази трета част би съществувала и наистина Зевс и Прометей се помиряват, аз нямаше да напиша операта си* (Petrova 2003: 128). В авангардния музикален канон Прометеевият импулс се проявява чрез 12-тонов или клъстерен език, чрез тишина – неотговаряне, противопоставяне срещу „насилието над езика". Заглавието на операта на Л. Ноно, посветена на Прометей е „трагедия на слушането". По различен начин при големия западноевропейски представител на сюр-

реализма и поставангарда конфликтът на власт/истинност се изразява чрез разпиляването и фрагментарността на езиковите пластовете в композицията. В развитието на музикалния език на Ноно през 80-те, можем да идентифицираме Прометеевото начало като лабиринтичност (ризоматичност) на смисъла, определена от Ноно като „трагедия на слушането".

Лазар-николовата проекция на Прометей, като замисъл, език и пр. е сурово модернистична – по Теодор Адорно близка до Бетовеновата „принуда към говорене". Според самия композитор: *Прометей (…) отговаря с изтърпяване в суровост и аскетичност. Той няма начин да се бори с тези, които го измъчват* (Petrova 2003: 129). Прометей на Л. Николов е образ на абсолютния антагонист на властовото, който се въплътява в език на „тишината, отвъдното". В духа на канона на модернизма от втората половина на XX век Прометей на Л. Николов представя и олицетворява духовния акт на освобождаване – герой на етосното, на себерефлектирането.

В поставангардната ситуация, Луиджи Ноно изразява символно трагическото в Прометей като сблъсък на различни езикови пластове, на електроника и акустичност. Според Щенцл: *Музиката запазва моменти на търсенето и съпротивата, тя не е удобна и не прави концесии. Изисква се шепот към необикновеното и неодомашненото. Слушането схваща, че има и други светове, освен познатите* (Stenzl 1998: 20). Най-общо казано в канона на Новата музика Прометеевото начало се представя като трагична незавършеност, като разпокъсаност/конфликт на власт и изкуство. Тази нишка преминава в контекста на реализациите/символите на идеята за Прометей в Новата музика от втората половина на XX век. Тя е антагонист на реализацията/въплътяването на Прометеевия комплекс в идеологическия канон на социалистическия реализъм от същия период.

Прометеев комплекс и идеологическия канон: препотвърждаване след 1968

Несъвместимостта между *идеологическия канон* на социалистическия реализъм и *модернистичния технологичен канон* на *Новата музика се отнася и до Прометеевото начало.* В анализа си на идеологическия канон П. Слотердайк формулира своята теза за т.нар. „Прометеев комплекс", който според него е част от жизнеутвърждаващия нормативен модел на съветското изкуство, свързано с архитектурата на живописта, а аз прибавям към това и конструирането на идеологическия модел на съветската симфония. Според него: *Тъй като натискът към съгласие чрез страх не би могъл сам по себе си да удържи съветската диктатура. е било неизбежно да се създадат позитивни образи, в които революцията да преработи амбициите и фантазиите на пасивно възприемащите зрители. (…) За да предизвикат необходимото ниво на колективна гордост, те активират някои митове от новото време – на първо място това е Прометеевият комплекс, който и без друго е знаков за основните настроения и технофилията на буржоазната модерност. Чрез него може да се овеществят великите подвизи на съветската*

техника и великото съветско строителство (Sloterdjik 2008: 126). Слотердайк твърди, че „Прометеевият комплекс" се илюстрира с идеологизираните образи на съветското строителство в градовете, но според мен е мотивирано и мнението, че това може да се приложи към симфоничните проекти. Симфонията, която е жанр, отричан и деконструиран в канона на западноевропейския модернизъм след 1950, в идеологическия канон на соцреализма се оказва централен обект, концентрирал в себе си „Прометеевия комплекс" – по Слотердайк той въплъщава „заместващата", утешаващата, маскиращопобедна функция в музикалното изкуство на соцреализма.

Асафиев се позовава на Паул Бекер в теорията си върху масовото въздействие на симфонията, (теорията на Бекер е критикувана много остро от Адорно, в качеството му на теоретик на Новата музика): *Музикално неорганизираната маса, слушайки симфония, под въздействие на формиращата сила на музиката се превръща в съюз, другарство, в което въз основа на общото преживяване са поражда чувство за солидарност* (Asafiev 1981: 74). Според каноничното тълкуване на Асафиев в симфонията се представя оптимистично-утвърдителната сила за „споделяне с масите" или „говорене с масите", представляваща по днешното тълкуване на Прометеевия комплекс неистинно-властовия, „скрит" императив на идеологическото изкуство. Най-съществен белег на Прометеевия комплекс е внушението за оптимизъм: *Истинската причина, заставила Бетовен да прибегне до изразяване на своите мисли чрез огромния организъм, какъвто е неговият оркестър, може да се изрази по следния начин: той иска да говори посредством инструменталната си музика на масите* (Asafiev 1981: 36).

Тавтологичното възпроизвеждане на Прометеевия модел е въплътено в поредица „посветени на голяма идеологическа тема" опуси-симфонии в българската музика от 50-те. Част от тях са хвалебствено и възторжено обявени за витрина на българското музикално творчество и съответно са постоянно тиражирани, награждавани и т.н. За да изпълни своята функция спрямо Прометеевия комплекс симфонията на социалистическия реализъм по условие е апология на традиционализма, на сетивно-мелодичното. Като опусеталон за ранните ѝ решения у нас от съветския музиколог А. Филипенко е коментирана „Симфония" от Филип Кутев на специалната дискусия от 1954: *Какво собствено винаги сближава слушателя с композитора? Преди всичко това е дълбоката идейност, съдържателност и образност на музикалното произведение. А образността се изразява с дълбок и красив мелодизъм. Мелодизмът най-често решава основната задача* (ZDA, f. 291, op. 2, a.e. 12 1954: 15.). Симбиозата на фолклорност, мелодизъм и симфонизъм е основен концепт, свързан с Прометеевия комплекс в симфоничните опуси под знака на соцреализма. Установяването на Прометеевия модел на симфонията през 50-те години се обявява в български и съветски официози за несъразмерно и несполучливо, ненапълно постигнато. Според идеологическите оценки не се постига автентичната пълнота на Прометеевия идеал.

В стенограмите към Прегледа за българското музикално творчество от

1952, а и особено след 1954 на секция „Композитори“, четем остри критики за симфониите, представителни за социалистическия реализъм. В обсъждания от 1952 и 1954 Александър Райчев остро критикува творбите, обвързани с Прометеевия модел. Според него поривът да се открояят идеите на соцреализма е осъществен неудачно и слабо: ...*Тази вечер аз ще бъда откровен, макар че се стенографира. Да кажем, Петко Стайнов има благороден порив да отрази в своите симфонии, особено във втората, нашия съвременен живот. Но аз мисля, че до известна степен неговите намерения са се оказали неосъществени* [ZDA, f. 291, op. 2, a.e. 6 (1955): 17]. Райчев предупреждава, че идеологическото заглавие не „абонира“ за шедьоври... Следователно оптимистичният и утвърждаващо победен за социализма патос, който е основа на Прометеевия комплекс в идеологическия канон в официалното слово у нас, се обявява за „незавършен“, неизявен или недокрай сполучлив.

Ревитализиране на идеологическия канон на 1968: разделеност на Прометеевите идентификации на идеологическо и модернистично

При процеса на реставрация на идеологическия канон 1968, се прокламира нормативното съвършенство на Прометеевата симфония като част от всепобедността на изкуството на социализма. След 1968 се появява идеята за препотвърждаване и промяна/еволюция на идеологически формулирания Прометеев комплекс.

В творчеството на Ал. Райчев Прометеевата метафора се утвърждава още по времето на т.нар. „размразяване“ от 1962. Симфония № 2 „Новият Прометей“, създадена от него през 1958, е обявена за най-ярък негов симфоничен опус и еталон за симфоничния му проект: съответно тя може да се третира като проекция на Прометеевия комплекс. Ето една типична оценка за нея – на Лизел Марковски от ГДР: *Най-силно впечатление остави Втора симфония „Новият Прометей“ от българския композитор Александър Райчев...Това е Прометей на нашето време, комуто (…)бе издигнат музикален паметник. Райчев влива тази програмна идея в монументална симфонична форма. Особено пленителна е целостта на музикално-симфоничният поток, който особено в пламтящото скерцо води до увличащи висоти, както и личният модерен тонален език...При това композиторът се обосновава върху българската народна музика, която той претопява в национален колорит. Изобщо една извънредно хубава творба, която трябва да бъде приета и от оркестрите на ГДР* (Lizel Markovski, 1983: 33). В отзивите у нас, както в сп. „Българска музика“, така и в редица обсъждания и доклади, Симфония №2 „Новият Прометей“ е обявена за една от най-представителните и стойностни творби в българската музика.

Ситуацията около този опус окончателно води до обявяването му за образец за социалистическо изкуство, подвластно на Прометеевия оптимистичен апел след 1968. В края на тази година, и още повече в официалните документи на СБК от 1969 се откроява реставрацията. Възвестена е „победната идеологема“, чието преразказано съдържание гласи: *ние имаме най-ав-*

торитетната и напреднала музикална култура, създадена на основата на соцреализма. (ZDA, f. 291, op. 4, a.e. 5 1969: 125). Прометеевата формула сега не само е препотвърдена, но и придобива завършеност. Почти декларативно се обявява, че „няма контрол над твореца" и че му се предоставя пълна свобода.

В периода на т.нар. „реставрация" след 1968 можем да говорим за нов вид и същност на апологетиката на Прометеевото начало. Новото въплъщение на победата на социалистическото изкуство е оповестено от Александър Райчев в обсъжданията в отчетно-изборното събрание на СБК от 10 март: *Уважаеми другарки и другари, тържествено ехтят тръби и възвестяват 25-годишен героичен труд, пълен с неизчерпаема творческа енергия и добри творчески ходове! (глъчка) (…)..Аз мисля, че нашето годишно събрание съвпада с един хубав юбилей. И именно поради това тук от тази трибуна трябва да се говорят големи неща, да се правят големи неща, и да се правят големи заключения, така както е голямо делото, на което ние служим и в което вложихме толкова много творческа енергия* (ZDA, f. 291, op. 4, a.e. 5 1969: 141). Райчев обвързва идеологическата формула с радостта, която блика чрез участието в победата. Всъщност едва след 1968 се „регламентира" истински Прометеевият комплекс: утвърждава се всепобедността на социалистически реалистичното изкуство, посочват се най-ярките му въплъщения, сред които централно място заема горепосочената Симфония № 2, „Новият Прометей" на Райчев. Под знака на обновения социалистически реализъм творецът създава най-прогресивното изкуство в пълна свобода на творческите си намерения. Тук „изключването" на модернистичния, фрагментиран, апелиращ през изстрадването герой на истината – съответно на езика на Новата музика, се откроява в ситуацията на деклариране, че нищо не е забранено, но всепобедно-прометеевото начало изпълва сценичната публичност и официалната словесност.

В обобщение: в ситуацията след 1968 г. у нас виждаме две противоположности на Прометеевото начало: създаден и търсещ своето представяне пред публика е модернистичният опус на Л. Николов „Прикованият Прометей" както и редица творби на Новата музика, свързани с протеста – от една страна, а от друга – се налага препотвърждаването (всепобедността) на Прометеевия комплекс в идеологическия канон. Откроява се абсолютно огледална двуполюсност: трагическата Прометеева метафора на модернизма и Прометеевият комплекс в идеологическото изкуство.

Попадайки в контекста на обновената Прометеева формула, според която под знака на обновения социалистически реализъм творецът създава най-прогресивното изкуство в пълна свобода на творческите си намерения, Втора симфония, „Новият Прометей" от Ал. Райчев се обявява от своя автор за метафора-въплъщение на разбирането за Прометей в идеологически-каноничен план (това се случва почти десетилетие след написването ѝ): *създирам един лайтмотив в моите симфонии – саможертвата на човека за постигането на неговия идеал. Тази идея я има и в първата ми симфония, след*

това в „Новият Прометей", който жертва себе си за щастието на другите и в „*Устреми*" (Pavlov 1983 : 6).

Императивът на Прометеевия комплекс, който всепобедно изпълва и творбите на новосимфоничните проекти, както и публично изпълнената сфера на критическо слово, изпълнения и пр., сега провокира разделителна линия и – съответно реакция на повторно търсене на протестната същност, т.е. на прометеево-трагедийното в представителите на Новата музика. Коренно различна е ситуацията с поведението и творбите на представителите на Новата музика – Л. Николов и Иван Спасов. Прометеево-победната формула на 1968 в първия си „удар" и насоченост търси пътя на неотговарянето и заобикалянето на официалните забрани. Пластът на Новата музика, поставен под въздействието на Прометеевата идеологема от 1968 се обособява още по-ярко, затваря се в себе си, открива нови черти.

В 1969, годината на утвърждаване на реставрацията, се появяват първите сведения за завършването на „Прикованият Прометей" от Лазар Николов. В стенограмата на отчетно-изборното събрание от 23 декември 1969 се открива документално свидетелство, че операта е почти завършена. Потвърждение за това има в изказването на Иван Маринов: *Съществува едно произведение от Лазар Николов „Прометей", което ние веднъж чухме в Софийската опера. Другарят Щърбанов е тук насреща ми и мисля, че присъстваше на това прослушване, което беше съвсем инцидентно. И оттам нататък ние вече не знаем съдбата на това произведение. Ние не сме в контакт с хората, които пишат произведенията, а произведенията се раждат там – в лабораторията. Ако бъдат представяни редовно, по-малко слабости ще има в тях, защото практиката учи хората на много неща...* [ZDA f. 291, op. 4, a.e. 7, l. 48 1970: 48]. Отбелязано е просвирване на части от „Прометей". Следователно още в годината на „разделяне" на официално/несъгласно, вече е почти завършена работата на композитора върху една от емблематичните творби на протеста.

В словесността, в автобиографичното слово на Лазар Николов и Иван Спасов очаквано виждаме откровено игнориране на официалния Прометеев комплекс. Ив. Спасов твърди: *През 1969 след шест сезона бях освободен от работа като диригент на Пловдивската филхармония. (…) Още преди това бях издържал конкурс и работех по съвместителство в тогавашния Висш Институт, а сега АМТИ, преподавах оркестрово дирижиране и четене на партитури. Работата, макар понякога да ми тежеше, ме увличаше... Вгледан в себе си, в своето изкуство, се заклех да му бъда верен, без всякакви компромиси, въпреки всичко, дори да похабя живота си в този път към истината, към съвършенството, път, на който края никой не може да предвиди*…(Spasov, 1993: 158). В крайна сметка вътрешно-поетическата линия на отстояване на несъгласността се оказва важна. Иван Спасов казва също: *Осигурих си време и спокойствие за работа. Май че ги изиграх без да искам...* (Spasov, 2004: 122). В непуликуваната си последна мемоарна книга, писана години по-късно, Л. Николов е записал: *След като престанах да бъда секре-*

тар, и „приятели", и неприятели сметнаха, че с мене е свършено. Като че ли най-важното за мен в живота е било да стана шеф администратор. (…) Но аз бях композитор. Това бе смисълът и главната цел в живота ми. Освободен от неприатни административни задължения и разправии седнах и написах партитурата на „Прикованият Прометей" и почти композирах „Песнопения" (Nikolov, b.g.: 298).

Виждаме, че всеобхватността на Прометеевия комплекс: като всепобедно-оптимистично начало доминира след 1968, но това е причина за пълното му игнориране, напълно осъзнато радиализирано за представителите на Новата музика. Реставрацията на социалистическия реализъм се разкрива като идеологема на всепобедилостта на социалистическото изкуство и музика – въплътена и като Прометеев символ – новият, победилият Прометей на идеологическия канон. Тя обаче дори не докосва развръзката/създаване на Прометеевата трагика и символност в Новата музика и модернизма. Промеетевото начало на протестното се откроява при Лазар Николов, Симеон Пиронков и Ив. Спасов, в него присъства идеята за *горчива* самота, според Божидар Спасов (Spasov 1998: 22). Самостойността на самопожертването, на отстояването и на естетски-етическия бунт остават същност на вече поставангардно осъществения Прометеев протестен образ в българската Нова музика.

Библиография

Asafiev (1981): Asafiev, Boris. О симфонической и камерной музыке [O simfonicheskoy i kamernoy muzyike]. Moskva.

Gadamer (1991): Gadamer.G.G. Прометей и трагедия культуры [Prometey i tragediya kulturyi]. In: Актуальност прекрасного, [Aktualnost prekrasnogo], Moskva, 241-269.

Markovski (1983): Markovski, Lizel. Отзиви от чужбина [Otzivi ot chuzhbina] – Българска музика [Balgarska muzika], № 3.

Mahnkopf (1998): Mahnkopf, Klaus-Steffen. Adornos Menschenbild. in: Mahnkopf, Klaus-Steffen, Am Beginn des 21. Jahrhuunderts. Ist die Musik noch ein Spiegel des Menschen. Rom. 112-132.

Nikolov (без година): Николов, Лазар. Разказ за преживянато [Razkaz za prezhimvyanato]. Ръкопис, личен архив на семейството на Лазар Николов [Rakopis, lichen arhiv na semeysdtvoto na Lazar Nikolov].

Petrova: (2003). Petrova, Angelina. Композиторът Лазар Николов [Kompozitorat Lazar Nikolov], Sofia.

Pavlov (1983): Pavlov, Evgeni. Анкета с Александър Райчев [Anketa s Aleksandar Raychev. – Българска музика [Balgarska muzika], №3.

Sloterdjik (2008): Sloterdjik,Peter. Zorn und Zeit, Suhrkampf, Frankfurt am Mein.

Spasov (1998): Spasov, Bozhidar. Българската музика между популизма и горчивата самота

[Balgarskata muzika mezhdu populizma i gorchivata samota]. In: Български музикални хроники Balgarski muzikalni hroniki, 1998, №1 (2), 14-22.

Spasov (1994): Spasov, Ivan, Angelov, Angel. 60 стъпки но пътя към Храма [60 stapki no patya kam Hrama]. Plovdiv.

Spasov (2004): Spasov, Ivan. Изповед на един композитор [Izpoved na edin kompozitor]. Plovdiv.

ZDA, f. 291, op. 2, a.e. 12. (1954). Стенограма от среща на А. Хачатурян и А.Филипенко в Съюза на българските композитори [Stenograma ot sreshta na A.Hachaturyan i A.Filipenko v Sayuza na balgarskite kompozitori]

ZDA, f. 291, op. 2, a.e. 6 (1955) Стенограма от творчесо обсъждане в секция „Композитори" [Stenograma ot tvorcheso obsazhdane v sektsia "Kompozitori"]

ZDA, f. 291, op. 4, a.e. 5 (1969) Стенограма от Отчетно-изборно събрание в Съюза на българските композитори [Stenograma ot Otchetno-izborno sabranie v Sayuza na balgarskite kompozitori]

ZDA f. 291, op. 4, a.e. 7 (1970) Стенограма от Прегледа на българското музикалносценично изкуство [Stenograma ot Pregleda na balgarskoto muzikalnostsenichno izkustvo].

1968: THE PROMETHEUS COMPLEX IN THE RESTORATION OF THE IDEOLOGICAL DICTATE AND ITS PERSONAL REJECTION BY COMPOSERS OF NEW MUSIC (IV. SPASSOV, S. PIRONKOV, L. NIKOLOV)

Angelina Petrova
Institute of Art Studies,
Bulgarian Academy of Sciences

Summary: The text interprets the symbol of Prometheus in two opposite canons of twentieth century music: the canon of the musical avant-garde after the 1950 and the ideological canon in the so-called "socialist realism" in Bulgaria after 1950. In the ideological-normative layer of the Bulgarian symphonic creativity the so-called Prometheus complex is found as a part of the affirmative normative model of the Soviet art, connected with the genre of the symphony. After 1968, a specific "furcation" was established: the official art mostly represents the image of the victorious socialism, which reaffirmed the "Prometheus complex" in symphonic opuses, with representative authors such as A. Raichev, (who definitely imposed in the official art). Authors related to the post-guard, such as L. Nikolov and Ivan Spasov, created bright works of the rebellion. Respectively, some Bulgarian composers such as L. Nikolov, Iv. Spasov (and others) rejected the normative canon and created vivid and essential works of rebellion, including the opera "The Prometheus bound" by Lazar Nikolov.

Keywords: XX century, musical avant-garde, aesthetical canon, socialist realism, aesthetical protest, Prometheus complex

POETRY – MUSIC – PHILOSOPHY: LUCIAN BLAGA AND ROMANIAN MUSICAL ART

Cristina-Nicoleta Șoitu[1]
Gheorghe Dima Music Academy of Cluj-Napoca

Abstract: The personality of Lucian Blaga, a Romanian philosopher and poet, marked the culture of the twentieth century, through his philosophical vision in which he defined essential art concepts, such as style, metaphor, or ethnicity, analysed in relation to the individual. The theory of the "stylistic matrix", outlined in his *Trilogy of Culture*, is the one that was analysed by Romanian musicologists in relation to various works belonging to composers such as George Enescu, Paul Constantinescu, or Mihail Jora, emblematic representatives of musical modernity. Concurrently, Blaga's poems resonated in the artistic consciousness of the future generations of creators, who employed his verses especially in the genre of lied. The study proposes an image of these two components of the mentioned cultural-artistic interference: Blaga's philosophical thinking and his poetic art, related to the Romanian musical field. The research will take into consideration how these influenced musicology and composition, but will also focus on several lieders that may constitute a paradigm of the dialogue between verse and sound and might reveal certain aspects of Blaga's ideas on the Romanian cultural "horizon".

Keywords: music, national art, Jarda, Toduță, Jora, Marcu

1. Introduction

Lucian Blaga (1895–1961) is a prominent personality in the Romanian cultural space, but also in the European one (he studied philosophy and biology between 1916 and 1920, in Vienna, where he also earned his doctorate presenting the thesis *Culture and Knowledge*), through his philosophical and poetic work, but also his activity as a publicist, diplomat, and professor. The distinctions that confirm his status of a member of the intellectual elite are his acceptance in the Romanian Academy (1936 / 1937) and his nomination for the Nobel Prize (1956). The year 1930 signalized his first philosophical work, and the best-known works in this regard being the three volumes: *The Trilogy of Knowledge* (1930–1934), *The Trilogy of Culture* (1935–1937), and *The Trilogy of Values* (1938–1942). In the philosophical sphere, Blaga is preoccupied with the theme of *unity of style* which he sees from a different angle than the aesthetic one, in which *the phenomenon must be attributed to a specific 'will of the form'* (Blaga 2011: 15); Blaga believes that beyond the deliberate landmarks, which are planned in a work of art, "*style, as a phenomenon, cannot be integrated in an order of conscious intentionality*" (Ibid.: 21). The unconscious, viewed as a "cosmos" "*a broad psychic reality, with structures, dynamics, and its own initiatives*" (Ibid.: 29-30), adds to the images and constitutive affectivity of some "*spiritual structures*" (Ibid.: 34), being a background parallel to the

[1] *Lecturer at Gheorghe Dima Music Academy of Cluj-Napoca, Romania. Research field: music. Author of the book Sonata for Violin and Piano in Late 20th century Romanian Creation (2018).*
E-mail: cristina_soitu@yahoo.co.uk

conscious, considered from multiple angles, and not just as a simple psychological component. By personating the unconscious transmits horizons, accents, attitudes contained within it to the conscious level, materializing in the spiritual creation (Ibid.: 47-48). Style is related to the perception of space, considered in the history of culture a "*determining factor of style*" (Ibid.: 49) and *a* "*creative act of conscious sensitivity*" (Ibid.: 58). Kant, Riegl, Frobenius and Spengler made their observations on space, but Blaga also explores the influence of the unconscious on this determinant of style. The unconscious creates a "*unique spatial horizon*" (Ibid.: 65) that can be identified in a certain individual creation, not being conditioned by the space in which it occurs; Blaga goes beyond the theory of "*the equivalence between the landscape of a culture and its specific spatial vision*" (Ibid.: 62). The unconscious is also able to shape time, by placing accents on the present, past, or future, periods invested with a superlative meaning, in the following 'configurations': time-fountain (future), time-waterfall (past), and time-river (present). It can also generate an "*axiological accent*" (Ibid.: 98), positive-negative, for an element with which it identifies. In that specific spatial horizon, the unconscious has tendencies to "advance" or to "withdraw" defined as an "*anabasic or catabasic attitude*" (Ibid.: 111), similar to the idea of destiny; at the same time, the unconscious refers to the following categories of imagining forms: "individualizing" (e.g., German Renaissance), "standardized" (the idea as an ideal: e.g., Greek antiquity) and "phenomenal" (the use of schematization: e.g., Byzantine painting) (Ibid.: 119). All these landmarks intertwine in "various constellations" constituting "*the prime factors laid at the foundation of a style*" (Ibid.: 140), a unit called "*stylistic matrix*" (Ibid.: 141).

2. Blaga's philosophical theory applied to Romanian music

The philosophical system proposed by Blaga reveals the specific features of the Romanian culture, offering an image that encompasses them, as follows: the spatial horizon is the plain (*'plaiul'*) (alternation between hills-valleys) or a *wavy infinity* (Ibid.: 67); the *ballad* and the *doina* are the songs that best convey this *resonance* (Ibid.: 67), and the dominant feeling in folk culture is longing (*'dorul'*); even the poetry, dances or the construction of a Romanian house are subject to this "*unconscious framework of life – the mioritic space*" (Ibid.: 68). Musicologist Carmen Petra-Basacopol considered the hypothesis that these landmarks also apply to the Romanian cultivated music; but, through the phenomenon of "transfiguration" (Petra-Basacopol 1979: 26), they are diminished in cultivated works. She analyses work by Enescu, Constantinescu, and Jora, trying to find elements that correspond to intonations, rhythms, or folk musical techniques, proving that they are springing from the stylistic matrix defined by Blaga[2]. The composers, through their own

[2] Following musical items are examined: lyricism, specific intonations (e.g., minor third – major third), monody, the improvisational character, ison and heterophony, modalism, continuous variation, the *parlando-rubato* from *doina*, instrumental techniques, tempi and characters (e.g., melancholic, mysterious, etc.), chromatics and its relationship with harmony.

style, do not deny the background of the factors that denote the Romanian style but chose different ways of shaping the musical material. The issue proposed by Blaga, that of the individual and ethnicity, is validated in the field of music. The composer is not only *an exponent of the ethnic* because he completes its *abysmal categories* or denies them, in which case only a few of them are identified in the individual style. Despite this distance at which the individual places himself from what represents the ethnic style, it has "*effective, real powers, present in the collective unconscious of individuals*" (Blaga 2011: 455).

3. Blaga's poetry and music

Blaga's poetry is full of symbols and metaphors. In his philosophical system, metaphor is plasticizing or revealing, and the two types are distinct as definition and source. We find the plasticizing metaphor at the linguistic level, as a comparison that is born "*from an immanent disagreement of the spiritual structures of man (the disagreement between concrete and abstraction)*"; the revelatory metaphor sheds light on a deep substratum of the notion it expresses and comes "*from the specific human way of existing, from the existence in the horizon of mystery and revelation*" (Ibid.: 355). Tudor Vianu stated: "*his poetry speaks strongly through a substance made of the highest anxieties that can reach the human soul*"[3]. The volumes *Poems of Light* (1919), *The Steps of the Prophet* (1921), *In the Great Passage* (1924), *In Praise of Sleep*, *At the Dividing of the Waters* (1933), *At the Courtyards of Longing* (1938), *The Unsuspected Steps* (1943), *Sailboats with Ash*, *What the Unicorn Hears* (published posthumously) are those from which the composers chose poems to set them to music.

3.1 Romanian lieder inspired by the poet's verses. Examples of analysis

The year 1919 saw the first lieder set to lyrics by Blaga (Monția), to appear later in 1941 (Ciortea, Dumitrescu, Jerea) and from 1949 onwards, on a regular basis in each decade of the twentieth century. The composers who employed them are well-known in the Romanian composition school: Jora, Negrea, Constantinescu, Toduță, Donceanu, Voiculescu, Timaru, Pop, Rîpă, Terény, Țăranu, Petra-Basacopol, Jarda, Vlad, Iorgulescu. Through a few brief analyses, we will illustrate the connection between Blaga's philosophical views and the works inspired by his lyrics.

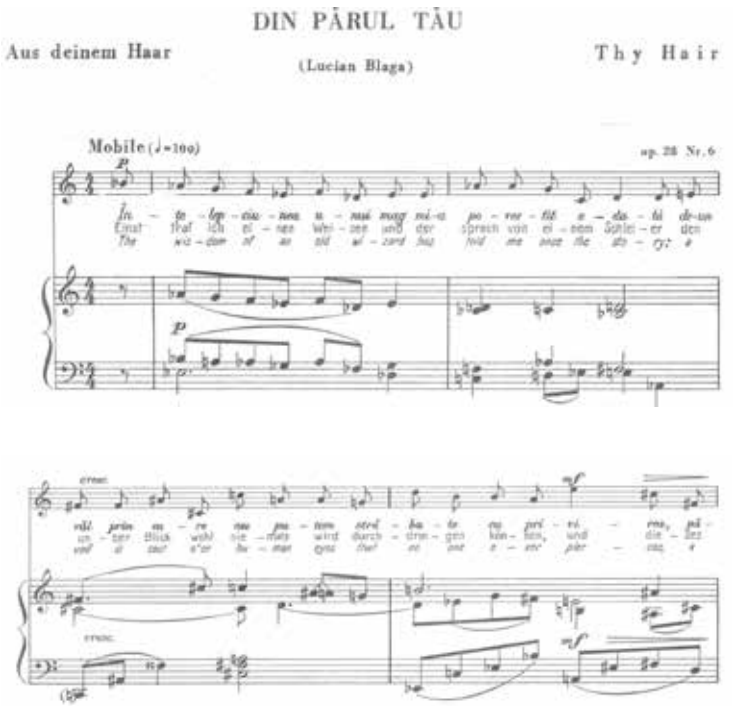
Tudor Jarda (1922–2007): *At the Monastery*, noted *Lento*, without measures (there are still some places with measuring bars, but they are inconsistent), has a monodic treatment of the piano (except for a few polyphonic measures), and the voice is depicted in a *parlando-rubato* manner. This vision of the unity of time and musical character favours the smooth transition from the narrative type of text to the dialogue of a philosophical nature. Dramaturgically, the lied follows the dialogue of the three characters (the old woman, the old man, the girl) with the abbot, highlighting the ages in relation to what is most precious to man in awareness (the

[3] https://www.historia.ro/sectiune/portret/articol/lucian-blaga-poetul-metafizic (retrieved 14.02.2021). Article by Irina-Maria Manea: *Lucian Blaga, the metaphysical poet*.

self, the sheep as symbol of destiny, of the life lived, and the thought, which accumulates the desires of the being at the age of young maturity). This picture outlines exactly the *mioritic space*, through feelings and the natural embrace of destiny.

Sigismund Toduță (1908–1991): *The Longing*, expresses the penetrating effective substance, emblematic of the Romanian, without meter or measuring bars, with metronomic indications often changed, but at nearby values (oscillations occur between values of 52 and 88, close to the heartbeat, reflecting the being in its natural state); arrows are added with an agogic role or indications such as *animando un poco*, *slanciando*, *agitando un poco*, *tranquillo*, *rallentando assai*, *calando poco a poco*. The agogics and the character denote that "discretion" and "nuance" that Blaga notices in the songs and poetry of the Romanian people. Other characteristics of the lied are: the presence of the intervals of second and fourth, the Aeolian modal intonations, the chromaticism generally obtained through the movable notes, the improvisational character of the piano and the cantabile, precise line of the voice.

Mihail Jora (1891–1971): *Thy Hair*, op. 28, no. 6, 4/4, is an example of a successful heterophonic illustration between the counterpoint melodies in the piano and the vocal line.



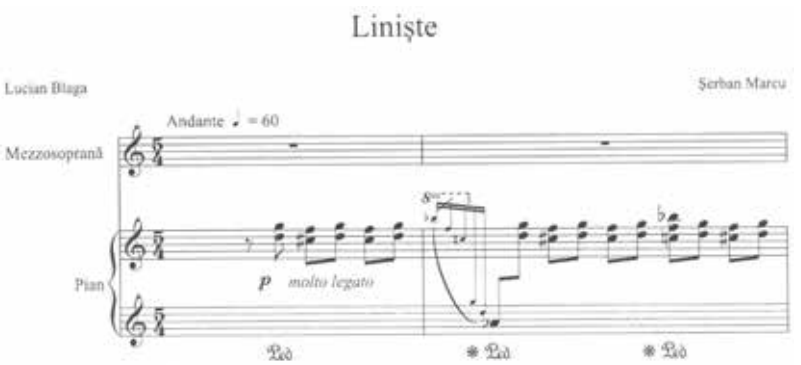
1. Mihail Jora – *Din părul tău* (*Thy Hair*)

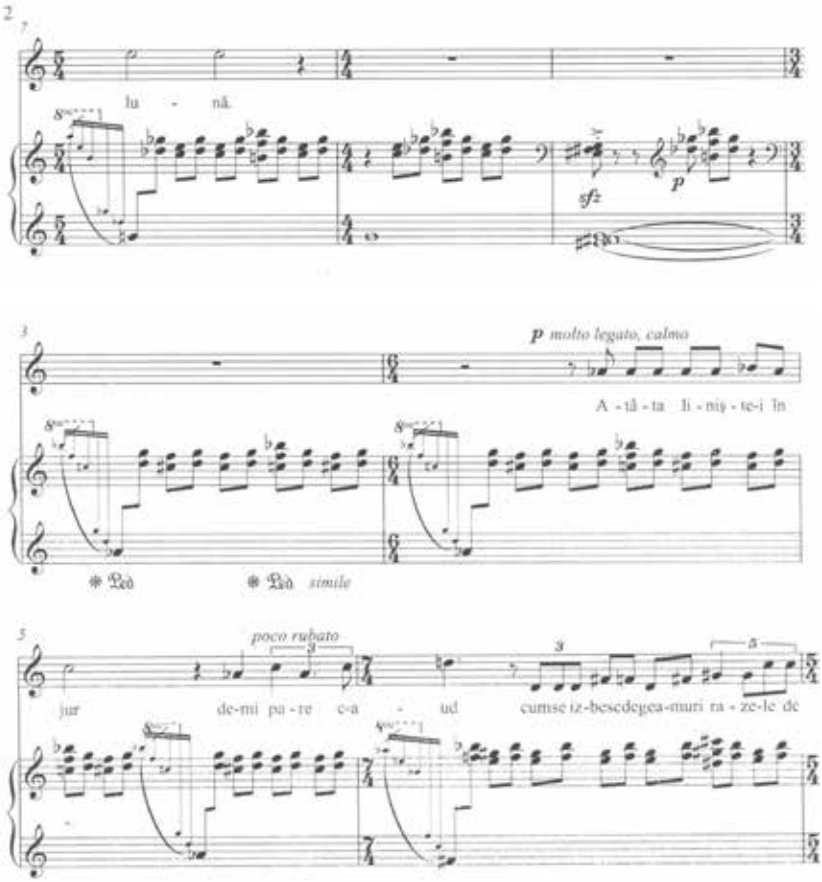
The tempo is fluent, *Mobile* (c=100), without fluctuations (except the calmness of the end), favouring the narrative character, but also highlighting that symbol of

the veil (the mystery of the unknown in human destiny) compared to the beloved ones hair, which hides the 570spell foretold by the magician (the metaphor of the mystery of love). Therefore, this melodic intertwining fabric mirrors the principles and role of metaphor, as Blaga understands it.

Blaga's poetry also attracts the attention of contemporary composers, as evidenced by titles such as *Cântări* [*Songs*] (2003, for choir), *Tulburarea apelor* [*Whirling Waters*] (2016, ballet) by Cristian Bence-Muk or *Cinci lieduri pe versuri de Blaga* [*Five Lieder on Verses by Blaga*], *Contururi* [*Contours*], În marea trecere [The Great Passage] (2000/rev. 2021, 4 lieder for mezzo-soprano and chamber orchestra) by Șerban Marcu. We will take into consideration two of the lieder of this composer (b. 1977).

The piece entitled *Silence* opens the cycle of the *Five Lieder on Verses by Blaga*, in *Andante* (c=60) with alternating metrics (5/4, 7/4, 4/4, 3/4, 6/4, 7/8, 6/8), which creates the impression of a settlement in timelessness, under the impulse of the poetic idea of the connection between generations (timelessness represents not death, but life in eternity, which does not exclude the communication with those who live in time). In the beginning, the piano performs an accompaniment in double notes, in an oscillation that along ten measures (introduction and the first two verses) reflect the static atmosphere (again the timeless suggestion) favourable to the inner reflection, contemplation, or state of prayer. The verses *Such a deep silence surrounds me that I think I hear moonbeams striking on the windows* contain a plasticizing metaphor, which is enhanced musically by that process of oscillation (present also in the vocal line, e.g., intervals of third) and through the *appoggiaturas* in the piano, elements that can represent the radiance of the moon's rays. The opening verses, underlined by the indication *p molto legato*, *calmo*, of a lyrical character, denote the specific Romanian feeling of internalization, of perception in "discretion", and here we can notice that after ascertaining a fact or a state the meditation on it intervenes, as evidenced by the rests that interrupt the melody.



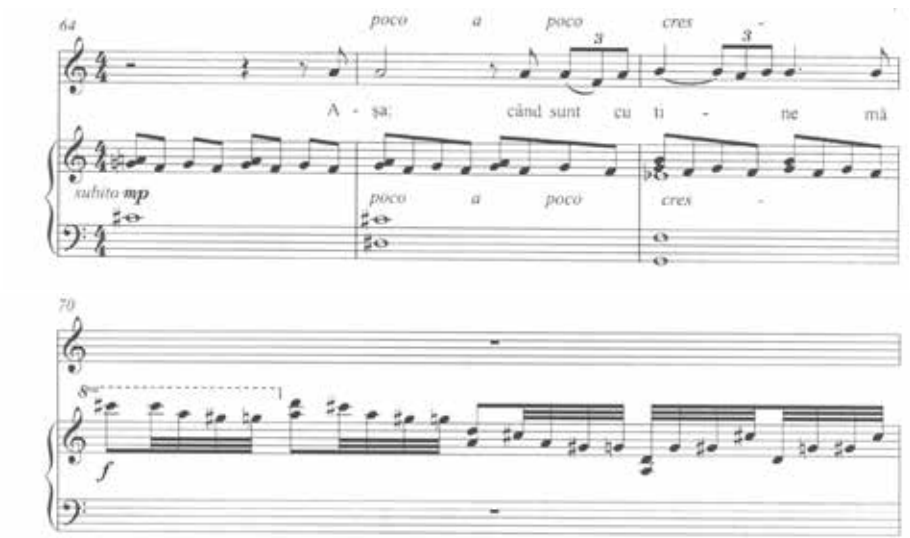


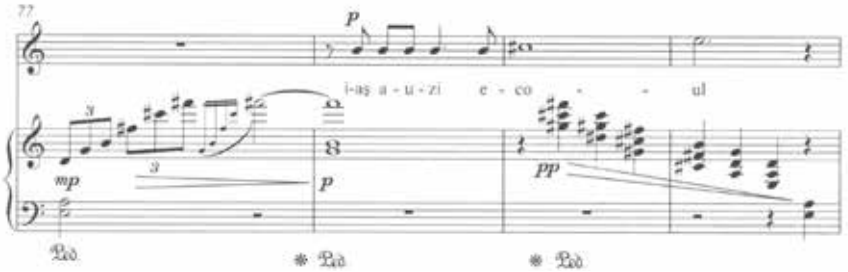
2. Șerban Marcu – *Liniște* (*Silence*)

The initial accompaniment (*p*, *molto legato*), which mainly uses intervals of fourth and third (we feel Toduță's influence, through the chosen intervals and through the movable scale steps), becomes more turbulent starting from measure 11 (fragment noted *mf agitato*, where also appear dotted formulas in the left hand, while the right-hand plays some melodic groups in *ostinato*, with the improvisational character). The lied has a middle section (*Più mosso*), which starts from a low nuance, *pp* in the piano and *p misterioso* for mezzo-soprano, and gradually increases, eventually returning to prepare the final section (reprise of the initial material, *Tempo I*). Here the metric is in the ratio of eighths, and in the piano, we encounter a rhythmic-melodic *ostinato* (eighths, thirds, and intervals of augmented seconds), while the voice recites, following the dynamic indications. The figuration of the piano in the left-hand highlights the suggestion of a temporal spiral that connects the generations. The succession of chords and double notes in the

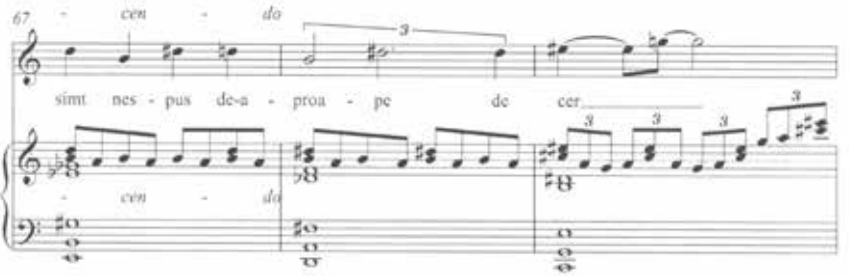
right hand unfolded in an ascending direction reveals Blaga's idea of the temporal accent directed towards the future (time-fountain) that the text evokes: *they say that ancestors [...] come to further live in us, their unlived life*. The *Coda* presents the dialogue between the reciting voice and the piano, in a gradual dynamic decrease; the motifs the piano plays in sixteenths resume the outline of the formula in the left hand as seen in measure 11. Starting with measure 44, the meter, although noted, seems no longer identifiable, by the writing of the piano that only completes the declamation from place to place, an effect that amplifies the feeling of timelessness (continuity of the affectivity and spirituality of the poet's generation in the lives of the descendants). The predominant feeling of the piece is that of mystery (embodied in the *rubato* and the suggestion of improvisation), expressed in a lyrical note.

Up, the second lied of the cycle, *Andante, poco rubato* (c=74), with alternative measures of 3/4, 4/4, 6/4, has an accentuated improvisational character, as seen in the piano writing (thirty-seconds, sixteenths grouped in 4 or 5). The characteristic intervals are the fifth, the fourth (we also find quartal chords, reminiscent of Toduc/s style), the major third, the second, chromatics obtained by movable notes that are linked by joining of fourths (e.g., *D-G - G #-C*). There is an upward trend in the conduction of phrases in the vocal line (except for the expression *overturned by the vault of heaven*), a contour that emphasizes the meaning of the lyrics. The dynamics are the metaphor of the lied, being determined by the ideas in the poem: *when in your presence I feel unutterably close to heaven* is noted with the indication *poco a poco crescendo* and reaches the culmination of *forte*, where the piano presents improvisational figurations expressing transcendental happiness (the moment with the highest dramatic intensity of the piece), and *I could hear its echo* is in *p*, the piano playing those quartal chords in *pp*, with *decrescendo* (a particularly refined dynamic effect).





3. Şerban Marcu – *Sus* (*Up*): Dynamics metaphor (first example)



4. Şerban Marcu – *Sus* (*Up*): Dynamics metaphor (second example)

In the voice, the defining interval is the third, and in the piano, there is the tetrachord formed by a major third and two minor seconds, in a descending direction (e.g., F-D♭-C-B), as an intonation symbol.

4. Conclusions

Lucian Blaga, "*a philosopher in the Western sense of the word, creator of his own system and philosophical values* is the one who, for *integration in the process of cultivated, voluntary creation*" (Noica 2012: 28), manifested in the twentieth century, recommends a continuation of what is essential in the "minor" (ethnographic) culture in the "major" (cultivated). In Blaga's vision, "*the minor culture is of the same spiritual quality as the major one, because it is the bearer of a stylistic matrix*" (Ibid.: 30). His intuition was confirmed by the compositional path of most Romanian creators (in the second half of the twentieth century and the twenty-first century) because they sought to preserve that essence of the spirituality of the Romanian people in their cultivated works, by 'transfiguring' or 'sublimating' folk elements into musical symbols or metaphors.

Bibliography

Blaga (2011): Trilogia culturii. București.

Noica (2012): Pagini despre sufletul românesc. București.

Petra-Basacopol (1979): L' originalité de la musique roumaine à travers les oeuvres de chambre et de scène d Enesco, Jora et Constantinesco. Bucharest.

ПОЕЗИЯ – МУЗИКА – ФИЛОСОФИЯ: ЛУЧАН БЛАГА И РУМЪНСКОТО МУЗИКАЛНО ИЗКУСТВО

Кристина-Николета Шойту
Музикална академия „Джордже Дима“, Клуж-Напока

Резюме: Личността на румънския философ и поет Лучан Блага бележи културата на XX век посредством философската му визия, в която той определя най-основните художествени концепции, каквито са стилът, метафората и етническата принадлежност, анализирани с оглед на отделния човек. Точно теорията за „стилистичните матрици“, очертана в неговата „Трилогия на културата“, е анализирана от румънския музиколог във връзка с различни творби на композиторите Джордже Енеску, Паул Константинеску и Михаил Жора – емблематични представители на музикалната модерност. Успоредно с това стиховете на Лучан Блага намират отклик в художественото съзнание на следващите поколения музикални творци, които ги използват най-вече в жанра на романса. Изследването предлага образ на двата компонента на споменатото културно-художествено въздействие: философската мисъл на Лучан Блага и поетическото му изкуство, свързано с областта на румънската музика. Статията разглежда влиянието им върху музикологията и композирането, но спира вниманието и на няколко романса, които биха могли да представляват парадигма на диалога между стиха и звука и да разкрият определени аспекти от идеите на Лучан Блага за румънския културен „хоризонт“.

Ключови думи: музика, национално изкуство, Тудор Жарда, Сигизмунд Тодуца, Михаил Жора, Шербан Марку

БЪЛГАРСКИЯТ МУЗИКАЛЕН СЪЮЗ КАТО ПРОФЕСИОНАЛНО ОБЕДИНЕНИЕ: ЛИЧНОСТИ, ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ, ПРОТИВОПОСТАВЯНИЯ

Стефка Венкова[1]
Институт за изследване на изкуствата,
Българска академия на науките

Абстракт: В доклада се разглежда създаването и развитието на Българския музикален съюз като първата общност от професионални музиканти. Акцентът ще падне върху водещите личности и формираните от тях обединения и противопоставяния. Особен интерес представляват взаимоотношенията между силните фигури на Николай Николаев и Добри Христов, и кръговете, обособили се около тях.

Ключови думи: професионални български музиканти, Български музикален съюз, Николай Николаев, Добри Христов

Създаване и развитие на България музикален съюз

Българският музикален съюз официално започва да съществува от Втория музикален конгрес[2], проведен от 15 до 21 август 1904 г. в София, когато се издига и приема идеята за неговото създаване (Muzikalen vestnik 1904: 2). Учреден е с устав, а за печатен орган на съюза е избран вече съществуващият „Музикален вестник", като всички единодушно гласуват за неговия досегашен редактор Димитър Хаджигеоргиев (Muzikalen vestnik 1904a: 2). За председател на съюза е избран Николай Николаев, за секретар – Димитър Хаджигеоргиев, а за касиер – Петко Наумов. Зад този реализиран акт към сдружаване и обединение на музикантите у нас, зареден с важни послания като желание за общностна разпознаваемост и легитимност на заявяваните позиции, стремеж към заемане на определени обществено-социални пространства, се очертават няколко важни личности и стоят няколко години предистория.

Вторият конгрес поставя нови, по-мащабни и дългосрочни цели. В публикувания в първия брой на „Музикален вестник" вече като съюзен орган „Позив към музикалните дейци", се разширява обсегът на дейност – апелира

---

[1] *Dr. Stefka Venkova is an Associated Professor at the Music Department, Institute of Art Studies, Bulgarian Academy of Sciences. Research field: 20th century Bulgarian Church music, cultural interactions East – West, composers, music archives and musical institutions. Author of the books: The Music of the Eastern Rite Catholic Church in Bulgaria (2010) and Apostol Nikolaev-Stroumsky: A Life, Inspired by the Music (2016), and more than 50 papers in Bulgaria and abroad. Awards: Book of the Year Award of the Union of Bulgarian Composers (2011, 2016); Award (2011) and Nomination (2017) for Outstanding Academic Achievements of the Union of Bulgarian Scientists.*

E-mail: venkovast@yahoo.com

[2] Практически, това е вторият музикален конгрес, след проведения от 10 до 16 август 1903 г. първи музикален конгрес на учителите по пеене и музика от средните пълни и непълни училища у нас.

се не само към учителите по музика, но и към капелмайсторите, частните учители по музика и музикалните дружества (Muzikalen vestnik 1904: 2). Основното, към което се призовава, е сплотяването на музикалните дейци в общност: „Едно от важните решения на конгреса е *основаване на музикален съюз*. Сплотяването на музикалните дейци у нас беше належащо. (…) Туй ни заставят отколе да направим интересите и успехът на музикалното дело, защото едно искрено сближение, едно сплотяване в една силна и солидна организация, каквито днес има по другите страни, у нас ще укаже голямо влияние за развоя и напредъка на музикалната култура. (…) Прочее, нека прегърнем съюзното дело, на което II Музикален конгрес тури основа, с което ще докажем, че от сърце служим с призвание“ (Muzikalen vestnik 1904: 2).

Открояват се няколко важни тенденции, които се превръщат в предпоставка както за развитието на съюза, така и на българската музика. Може би най-важното е стремежът към обединяване на музикантите у нас с цел изграждане на структура, която да ги представлява, да ги легитимира пред обществото като равнопоставени на вече утвърдените други сфери в полето на културата и изкуството, да защитава техните права. И тук се имат предвид не само социалните и материалните такива, но във всяко едно отношение, като една нова общност – колегиална, професионална, творческа. Търси се така характерната за периода съизмеримост с вече достигнатото в европейската музикална традиция, резултат от идеята за приобщаването към „всеобщия културен свят“ (Hristov 1967: 340). И това не е просто подражателство. Голяма част от младите музиканти, които са сред основателите и най-активните членове на съюза, вече са преживели пребиваването в „другата“ музикална реалност, където са получили своето професионално музикално образование – в консерватории и академии в Прага, Париж, Лайпциг, Виена, Загреб, Москва, Петербург… За тях съществуването на една музикантка общност, превръщането ѝ във видим музикален пласт в националната ни култура, не е просто метафора. За тях това е една желана реалност, в която те влагат надеждите си, личните си творчески и житейски хоризонти и ги въплъщават в цялостния идеал към създаване на ново българско културно пространство. И тук идва ролята на отделната личност в тази ясно поета линия на съзидателство, на строеж на „сградата“ на новата българска музика. Нужни са изявени личности, които да създадат имиджа в обществото на новия музикален съюз, които да имат необходимия престиж като музиканти, които да имат смелостта и твърдостта на устоят на негативните обществени нагласи на различните обществени равнища и да ги променят. И в уводната статия на „Музикален вестник“ и в Позива към музикантите в първия брой като съюзен орган, неизменно присъства описание на тежката ситуация: „Музикалното дело у нас се развива на неблагоприятна почва. У нас не е проникнало съзнание за нуждата от музикална култура. Всички мероприятия за подтик на тази култура, ако не злост и омраза, не намират симпатия често и в ръководителните културни кръгове на нашето общество. Не говорим за непросветената среда на нашето общество, гдето музикалният деец често среща непреодолими спънки в своята дейност“

(Muzikalen vestnik 1904b: 1). В така обрисуваната обществена атмосфера, но с твърдото желание за промяна и съзидателност от страна на музикантите, сред фигурите на „старите многозаслужили ветерани“ (Krastev 1923: 5) като лидер се откроява тази на Николай Николаев. В негово лице всички откриват личността, която ще стане гарант за това, че музикантските идеи и стремления ще намерят отзвук в обществото, и не само – че той ще „ходатайства“, ще се бори и отблизо ще „следи и настоява за изпълнението на конгресните решения“ (Krastev 1923: 5). Николай Николаев поема тази длъжност, като е председател на Българския музикален съюз в продължение на цели 25 години – до август 1928 г., когато по негова молба се оттегля от председателския пост и става почетен председател на съюза.

Друга много важна личност, която дава тласък и подкрепа в развитието на музикалния живот у нас е д-р Иван Шишманов – министър на народното просвещение в периода 1903–1906. Той подкрепя още в 90-те години на XIX век първите опити за създаване на българска оперна трупа. По-късно, вече в качеството му на министър на просвещението, има решаващ принос. В началото на 1904 г., той свиква вече обединените от I музикален конгрес софийски музиканти, наричащи себе си в този момент „музикална корпорация“ (NBKM 1904: 3), за да започне организирането на първото музикално училище у нас. Но не само. В протокола от заседанието на комисията по уреждането му от 2 февруари 1904 г., т. 2 е записано – при следващите събирания да започне обмислянето на „дружество от музикални дейци“. Така именно започва историята на Българския музикален съюз, която се кове едновременно с провеждането на толкова важната инициатива за създаването на Музикалното училище. Затова не е учудващо, че малко след създаването на Музикалния съюз през м. август 1904 г., през м. декември същата година, пак под негово ръководство и с негова морална и материална помощ, се открива първото музикално частно училище у нас.

Структурата и дейността на Българския музикален съюз се разрастват, като в този първи период от неговото съществуване – от 1904 г. до началото на войните – 1912 г., той действа многопосочно и създава фундамента за институционализирането и професионализирането на българската музика. Както отбелязва Агапия Баларева „задачите на съюза са комплексни и обхващат едва ли не всички съществуващи „блокове“ на музикалната култура. През 30-те години вече ще има Дружество на българските композитори, Съюз на народните хорове в България, Съюз на професионалните музиканти и др., но дотогава, т.е. до учредяването на всеки един от тях, Българският музикален съюз изпълнява възможната степен на техните функции“ (Balareva 1992: 106).

Личностите в Българския музикален съюз – взаимодействия и противопоставяния

Безспорно, Българският музикален съюз при създаването си и особено през първия период от своята дейност събира в себе си музикалния елит на

България. През 1906 г. в него членуват 76 души! (Vitanova 1967: 192). Ярки, оригинални, активни и непримирими в стремежа си към постигане на поставените цели, личностите в него извършват наистина забележителни дела. Освен двете основни задачи – създаването на музикално училище и български оперен театър – множество други дейности допринасят за развитието на българската музикална култура. И едва ли има съмнение, че именно усилията на музикантите, обединени в Българския музикален съюз, са причина за това.

Сякаш в тези първи години от дейността на Българския музикален съюз идеализмът и ентусиазмът в работата по общото дело сплотяват и обединяват музикантите. Постепенно, обаче, неизбежно се стига до сблъсъци между изявените личности на съюза. Нещо повече, около тях се формират групи, които постепенно се ожесточават едни срещу други и се засипват с обвинения по страниците на периодичния печат. Това се вижда и от публикациите в съюзния орган „Музикален вестник", които логично отразяват нагласите на музикантите, както и техните взаимоотношения. Както отбелязва Агапия Баларева: „Докато в началните годишнини явно личи, че основната му (на „Музикален вестник" б.а.) цел е да подтиква и подпомага развитието на българската музика и музикално дело, с течение на времето той се превръща в арена на лични борби и нападки" (Balareva 1962: 24).

Може би най-ясна представа за случващото се дават отношенията между силните индивидуалности на Николай Николаев и Добри Христов и музикантите около тях.

В началото на XX век Николай Николаев (1852–1938) е един от най-изявените и всепризнати музикални дейци. Със своя авторитет като дългогодишен учител в Първа мъжка софийска гимназия и особено с основополагащата му и нестихваща дейност като хоров диригент в гимназията, в катедралния храм „Св. Неделя" и в „Славянска беседа", той се превръща в личност-институция. Николай Николаев стои в основата както на първите музикални инициативи от 80-те и 90-те години на XIX век, така и на новите начинания от началото на XX в. – създаването на Българския музикален съюз, музикалното училище и Оперната дружба. Около него се оформя ядро от „многозаслужили български музиканти" (Balareva 1962: 15), сред които: Хенрих Визнер (1864–1951), Петко Наумов (1879–1933), Димитър Попиванов (1874–1954), Димитър Хаджигеоргиев (1873–1932) и други, с които до края на творческите си съдби споделят общи идеи. Те защитават непоколебимо развитието и укрепването на новите музикални институции, като правотата на тяхната линия се доказва недвусмислено от превръщането им в държавни институции – Музикалното училище (1912) г., Държавна музикална академия (1921 г.), Народната опера (1922 г.).

Добри Христов (1875–1941) е един от младите, образовани, дейни и особено перспективни музиканти в началото на XX век. С успешната си учителска и диригентска дейност във Варна, с образованието си в Пражката консерватория (1900–1903) (Dener 2005: 165), с ярките си авторски опуси, той се откроява като една от водещите личности в музикалния живот у нас. През 1907 г. се

премества да живее в София, като по това време той е в близкото обкръжение на Николай Николаев. Сведения за това се откриват в книгата на Димитър Григоров за Добри Христов (Grigorov 2009), както и в протоколите от конгресите на Българския музикален съюз в периода 1904–1909.

Според Димитър Григоров, Добри Христов е втори диригент на Николай Николаев в катедралния хор към храм „Св. Неделя" в периода от преместването му в София до 1911 г.[3] (Grigorov 2009: 15). Той дава следното обяснение на въпроса защо тези данни липсват в биографичните книги и статии, посветени на Добри Христов: „на въпроса, защо обаче в по-късните години Добри Христов спестява разкриването на този факт, можем да си отговорим само, че това е пряка последица от личната неприязън между него и Николай Николаев, появила се поради острата надпревара между тях някъде в началото на 20-те години на миналия век" (Grigorov 2009: 16). Димитър Григоров цитира информация от Георги Попвасилев, който припомня в своя статия разказа на Добри Христов за времето, когато е втори диригент на Николай Николаев и за написването на неговата „Херувимска песен" №1[4], публикувана в „Литургия на св. Йоан Златоуст с допълнителни песнопения за смесен хор" от 1925 г. (Popvasilev 1982)[5].

За съвместна дейност на Николай Николаев и Добри Христов свидетелстват и протоколите от конгресите на Българския музикален съюз. Добри Христов е сред водещите участници във II конгрес. Той чете самостоятелен реферат „Пението в основното училище", а също така участва в дейността на две комисии, съвместно с Николай Николаев и други музиканти (Muzikalen vestnik 1904c: 8). От 1904 г. е и постоянен сътрудник на „Музикален вестник" (Muzikalen vestnik 1904d: 1). Освен това, в началото на 1907 г. е назначен за учител в Частното музикално училище, чийто директор е Николай Николаев (Balareva 2004: 120). През същата година е избран за подпредседател-касиер на съюза, като отговаря за абонамента на „Музикален вестник" (Muzikalen vestnik 1908a: 7). Продължава да бъде сътрудник на „Музикален вестник" и през следващата година (Muzikalen vestnik 1909: 12). Промяната

---

[3] Посочената като край на периода 1911 г. е твърде оптимистична, предвид началото на разрива между Николай Николаев и Добри Христов, датиращ още от 1909 г., особено след първите изяви на дирижирания от него хор „Родна песен". По-скоро годините на това сътрудничество в Катедралния храм са около 1904/5 – 1909.

[4] Има неяснота относно датирането на написването на песнопението. Добри Христов пише под линия след заглавието – „№7 „Херувимска песен": „Херувимската с триоли". Съчинена през 1905 год. В памет на покойния К.Н.Н." (Hristov 2004: 31). Но нещастният случай с Константин Н. Николаев е през 1906 г. На какво се дължи това разминаване?

[5] Георги Попвасилев си спомня разказа на Добри Христов за случилото се: „Бяхме – каза професорът – на екскурзия в град Велико Търново с хора на църквата „Св. Неделя", София, където бях втори диригент. В хора участваше най-малкият син на главния диригент Николай Николаев. Отиват младите да се къпят в Янтра. Коварните води на реката завъртяват във водовъртеж сина на Николаев и той се удавя. Ужас обхвана всички. Вечерта в хотела написах тази Херувимска в памет на любимия младеж. Пред мен изникна картината на давещия се и в една градация на триоли в имитационен ред аз можах да предам трагичната картина" (Popvasilev 1982: 7).

във взаимоотношенията официално се поставя с прочетения от Добри Христов и обсъден при „закрити врата“ реферат на VII музикален конгрес на тема: „По съюзната дисциплина“ (Muzikalen vestnik 1909a: 4). Не се изнася повече информация за реферата, но явно отношенията се нагнетяват, защото Добри Христов подава оставка (изтъкнатата причина е по здравословни причини) от управителния комитет на Българския музикален съюз. Трябва да се отбележи, че през 1909 г. се създава музикалното дружество „Родна песен“, като Добри Христов организира и ръководи хор със същото име към него (Muzikalen vestnik 1909b: 4).

Мои наблюдения върху статии в стария периодичен печат оставиха впечатлението, че няколкото добри столични хора, най-вече тези на Николай Николаев и Добри Христов, ползват едни и същи изявени певци като солисти на своите хорове. И, неизбежно, това довежда до спорове между тях. Публикуваната във в. „Дневник“ кратка дописка разкрива именно такъв конфликт (Dnevnik 1912: 3). Очевидно е, че между двамата музиканти започва съперничество, което постепенно прераства в битка на два лагера. От едната страна е Николай Николаев и неговите съратници, виждащи себе си като стълбове на строящата се музикална култура. От другата страна са музикантите около Добри Христов – Никола Абаджиев, Иван Камбуров, Димо Бойчев, Асен Димитров и други, които се борят за промяната на статуквото.

Ситуацията особено ескалира след войните. През 1918 г., когато Добри Христов е назначен за директор на Музикалното училище, Димитър Хаджигеоргиев, предишният директор, напуска. През 1920 г. Добри Христов е уволнен, а като директор отново се връща Димитър Хаджигеоргиев, който след превръщането на училището в Държавна музикална академия през 1921 г., е и неин пръв директор за период от 10 години – до началото на 1931 г. В началото на 20-те години започва разменянето на остри и обидни писания по страниците на столичния печат от двете групи музиканти[6]. В резултат на изключително напрегнатата ситуация и конфликтни отношения, министърът на народното просвещение Стоян Омарчевски организира поредица от срещи между музикантите от двете групи. Целта е да се изяснят причините за тяхното противопоставяне и да се спре словесната война между тях, която в крайна сметка води до уронване на престижа на младите музикални институции в обществото. Министърът все пак успява да потуши страстите чрез диалог (Muzikalen vestnik 1922: 1), като след това Добри Христов и Никола Абаджиев са назначени в Музикалната академия, а Иван Камбуров е изпратен на специализация и започва да публикува на страниците на „Музикален вестник“. Добри Христов е назначен и в ръководството на Народната опера. Тенденциите в отношенията обаче се запазват и в следващите години, като

[6] Димитър Хаджигеоргиев: „Отговор на една злобна и гнусна критика по история на музиката в учебника за V гимназиален клас“ (Hadzhigeorgiev 1922); „Из дейността на един самозван музикален педагог и търгаш“ (Hadzhigeorgiev 1922a); Петко Наумов „Да пази Господ от критикари като туй магаре“ (Naumov 1922); Добри Христов: „Наши музикантски нрави“ (Hristov 1967a), „Нашата музикална академия“ (Hristov 1971) и други.

нова ябълка на раздора става вакантното място за регент на хора в храм „Св. А. Невски“, който утихва чак в края на 1934 г., когато Добри Христов е назначен за диригент на мястото на сина на Николай Николаев – Апостол Николаев-Струмски (1886–1971), който работи там от 1924 г. до 1934 г.

Заключение

На практика Николай Николаев и Добри Христов споделят общи идеи – за музикалното образование, за многогласните църковни хорове, за „Болгарский роспев“ като „истинското българско църковно пеене“ и отправна точка за създаване на нова родна авторска църковна музика. И двамата имат своето важно място в българската музика. Те са сред музикантите, които днес бихме могли да наречем визионери и които предначертават културния развой за години и десетилетия напред. Всеки от тях оставя своя индивидуален почерк, своите идеи, осъществява според силите и възможностите си своята мисия. Дали ако те са работили в съгласие са щели да постигнат повече? Едва ли някога ще знаем верния отговор.

Библиография

Balareva (2004): Balareva, Agapiya. Из предисторията на Държавната музикална академия [Iz predistoriyata na Darzhavnata muzikalna akademiya]. – Българско музикознание [Balgarsko muzikoznanie], № 4, 118-122.

Balareva (1992): Balareva, Agapiya. Хоровото дело в България от средата на XIX в. до 1944 г. [Horovoto delo v Bulgaria ot sredata na XIX v. do 1944 g]. Sofia.

Balareva (1962): Balareva, Agapiya. Димитър Хаджигеоргиев [Dimitar Hadzhigeorgiev]. Sofia.

Grigorov (2009): Grigorov, Dimitar. Църковно-музикалната дейност на Добри Христов (1875–1941) [Tsarkovno-muzikalnata deynost na Dobri Hristov (1875–1941)]. Sliven.

Dener (2005): Dener, Yan. Пражките години на Добри Христов [Prazhkite godini na Dobri Hristov]. In: Тончева, Елена (отг. ред.) Добри Христов и българският XX век [Toncheva, Elena (otg. red.) Dobri Hristov i balgarskiyat XX vek]. Sofia, 162-166.

Dnevnik (1912): Певци и хористи. Между двама майстори: Н. Николаев и Д. Христов [Pevtsi i horisti. Mezhdu dvama maystori: N. Nikolaev i D. Hristov]. – Дневник [Dnevnik], XI, No. 3418, 3.

Hadzhigeorgiev (1922): Hadzhigeorgiev, Dimitar. Отговор на една злобна и гнусна критика по история на музиката в учебника за V гимназиален клас [Otgovor na edna zlobna i gnusna kritika po istoriya na muzikata v uchebnika za V gimnazialen klas]. – Музикален вестник [Muzikalen vestnik], VIII, No.13-14, 11-12.

Hadzhigeorgiev (1922a): Hadzhigeorgiev, Dimitar. Из дейността на един самозван музикален педагог и търгаш [Iz deynostta na edin samozvan muzikalen pedagog i targash]. – Музикален вестник [Muzikalen vestnik], VIII, No.13-14, 7-10.

Hristov (1967): Hristov, Dobri. Състоянието на хоровото (певческо) дело другаде и у нас [Sastoyanieto na horovoto (pevchesko) delo drugade i u nas]. In: Добри Христов. Музикално-теоретическо и публицистическо наследство. Т. 1 [Dobri Hristov. Muzikalno-teoretichesko i publitsistichesko nasledstvo. T. 1], Sofia, 335-340.

Hristov (1967a): Hristov, Dobri. Наши музикантски нрави [Nashi muzikantski nravi]. In: Добри Христов. Музикално-теоретическо и публицистическо наследство. Т. 1 [Dobri Hristov. Muzikalno-teoretichesko i publitsistichesko nasledstvo. T. 1], Sofia, 319-320.

Hristov (1971): Hristov, Dobri. Нашата музикална академия [Nashata muzikalna akademiya]. In: Добри Христов. Музикално-теоретическо и публицистическо наследство. Т. 2 [Dobri Hristov. Muzikalno-teoretichesko i publitsistichesko nasledstvo. T. 2], Sofia, 259-261.

Krastev (1923): Krastev, Aleksandar. Принос към историята на музикалното дело в България [Prinos kam istoriyata na muzikalnoto delo v Bulgaria]. – Музикален вестник [Muzikalen vestnik], г. IX, No. 3-4, 4-5.

Muzikalen vestnik (1922): Една бележита музикална конференция [Edna belezhita muzikalna konferentsiya]. – Музикален вестник [Muzikalen vestnik], IX, No.2, 1.

Muzikalen vestnik (1909): Открива се подписка за VII година на „Музикален вестник“ [Otkriva se podpiska za VII godina na „Muzikalen vestnik“]. – Музикален вестник [Muzikalen vestnik], VI, No.3-4, 12.

Muzikalen vestnik (1909a): Протоколи на VII музикален конгрес (кратки извлечения) [Protokoli na VII muzikalen kongres (kratki izvlecheniya)]. – Музикален вестник [Muzikalen vestnik], VI, No. 10, 4.

Muzikalen vestnik (1909b): Приятно е да отбележим [Priyatno e da otbelezhim]. – Музикален вестник [Muzikalen vestnik], VI, No. 10, 7.

Muzikalen vestnik (1908): Открива се подписка за VI година на „Музикален вестник“ [Otkriva se podpiska za VI godina na „Muzikalen vestnik“]. – Музикален вестник [Muzikalen vestnik], V, No.1, 1.

Muzikalen vestnik (1908a): За сведение [Za svedenie]. – Музикален вестник [Muzikalen vestnik], V, No.1, 7.

Muzikalen vestnik (1904): Позив към музикалните дейци. Учители по музика, капелмайстори, частни учители по музика и музикалните дружества [Poziv kam muzikalnite deytsi. Uchiteli po muzika, kapelmaystori, chastni uchiteli po muzika i muzikalnite druzhestva]. – Музикален вестник [Muzikalen vestnik], II, No.1-2, 2.

Muzikalen vestnik (1904a): Към читателите ни [Kam chitatelite ni]. – Музикален вестник [Muzikalen vestnik], I, No.8-9-10, 1-2.

Muzikalen vestnik (1904b): Нашата програма [Nashata programa]. – Музикален вестник [Muzikalen vestnik], II, No.1-2, 1-2.

Muzikalen vestnik (1904c): Дейността и решенията на II Музикален конгрес. Кратки извлечения от протоколите [Deynostta i resheniyata na II Muzikalen kongres. Kratki izvlecheniya ot protokolite]. – Музикален вестник [Muzikalen vestnik], II, No.1, 7-9.

Muzikalen vestnik (1904d): Открива се подписка за II година на „Музикален вестник“, музикално-педагогичен лист, орган на музикалния съюз [Otkriva se podpiska za II godina na „Muzikalen vestnik“, muzikalno-pedagogichen list, organ na muzikalniya sayuz].

Naumov (1922): Naumov, Petko. Да пази Господ от критикари като туй магаре (Петко Славейков)[Da pazi Gospod ot kritikari kato tuy magare (Petko Slaveykov)]. – Музикален вестник [Muzikalen vestnik], VIII, No.17-18, 1-3.

NBKM (1904): NBKM, BIA, f. 175 II, a.e. 6857. – Протокол от заседанието на музикалната корпорация от 2 февруари 1904 г. [Protokol ot zasedanieto na muzikalnata korporatsiya ot 9 fevruari 1904 g.]

Popvasilev (1982): Popvasilev, Georgi. За хора при храм-паметник „Св. Александър Невски“ [Za hora pri hram-pametnik „Sv. Aleksandar Nevski“]. – Църковен вестник [Tsarkoven vestnik], No. 10, 7-8.

Vitanova (1967): Vitanova, Lilyana. Български музикален съюз [Balgarski muzikalen sayuz]. In: Кръстев, Венелин (отг. ред.). Енциклопедия на българската музикална култура [Krastev, Venelin (otg. red.). Entsiklopediya na balgarskata muzikalna kultura], Sofia, 192.

THE BULGARIAN MUSIC UNION AS A PROFESSIONAL ASSOCIATION: PERSONALITIES, INTERACTIONS, OPPOSITIONS

Stefka Venkova
Institute of Art Studies, Bulgarian Academy of Sciences

Summary: The paper examines the establishment and development of the Bulgarian Music Union as the first community of professional musicians. The emphasis is on the leading personalities and their individual coalitions and oppositions. Of particular interest are the relationships between the powerful figures of Nikolay Nikolaev and Dobri Hristov, and the circles formed around them.

Keywords: professional Bulgarian musicians, Bulgarian Music Union, Nikolay Nikolaev, Dobri Hristov

РАКУРСИ ВЪРХУ ОТНОШЕНИЕТО УЧИТЕЛИ – УЧЕНИЦИ: ЕТНОМУЗИКОЛОГЪТ И „ПЕЕЩИЯТ БЪЛГАРСКИ НАРОД“ (ИЗ БИОГРАФИЧНИЯ И ТЕРЕНЕН ОПИТ НА РАЙНА КАЦАРОВА И ЕЛЕНА СТОИН)

Венцислав Димов[1]

Институт за изследване на изкуствата,
Българска академия на науките
СУ „Св. Климент Охридски“

Абстракт: Текстът проследява взаимоотношенията учител – ученик в историята на българската етномузикология. Как един етномузиколог се учи от своите информатори? Каква е ролята на „пеещия български народ“ при оформянето на учените от Института по музика към БАН? Източникът на изследването е биографичният и теренен опит на Райна Кацарова и Елена Стоин, техни теренни материали, съхранявани в архивите на Института за изследване на изкуствата и в лични архиви.

Ключови думи: българска етномузикология, теренна работа, информатори, архив, изследователски записи

Този текст е част от работата по научен проект към ИИИзк – БАН[2]. Тук се търси връзката на ранните теренни звукозаписи с отношението учители – ученици в историята на българската етномузикология – кой, кого и на какво учи, само предходниците в научната традиция и институции ли са учители на по-младите, каква е ролята на самия учен и неговия теренен опит в процеса на научно развитие. Акцентът е поставен върху биографичния опит на Райна Кацарова и Елена Стоин, защото те са сред първите, които осъществяват поврат в развитието на теренната работа като музикални фолклористи – и с употребата на звукозаписна техника, и с променено разбиране на същността на терена и информаторите.

Най-ранните звукозаписи на фолклорна музика в България са осъществени от Райна Кацарова, по това време уредник в Народния етнографски музей, през юни и юли 1938 г., със записващия грамофон „Престо Ню Йорк“ на американката Естер Джонсън. През 1939 г. отделът за народна музика при

---

[1] *Ventsislav Dimov [PhD (1999); DSc (2018)] is a Professor at the Institute of Art Studies, Bulgarian Academy of Sciences, head of the Ethnomusicology Research Group; a Professor at the University of Sofia, Faculty of Journalism and Mass Communication. Research areas: ethnomusicology, anthropology of traditional and popular music, media studies. Author of the books: Etnopopbumat [The Ethno Pop Boom] (2001); Dobrudja: pamet i pesen [Dobrudja: Memory and Song] (2012); Music for the people on the media front (The soft power of peoples and popular music in Socialist Bulgaria) (2019); co-author of the book: The Zurna Tradition in Southwest Bulgaria (2002).*

E-mail: v.d.dimov@gmail.com

[2] „Ехо от първите стъпки: представяне на архивираното звуково наследство на първите фолклористи от Института за музика (плочи с теренни записи на Райна Кацарова, Елена Стоин и Иван Качулев от края на 40-те и началото на 50-те години на XX век)“.

Народния етнографски музей (НЕМ) се снабдява със собствен звукозаписен апарат и Райна Кацарова започва активна дейност с него. Звукозаписната дейност на Райна Кацарова и нейните първи сътрудници – Иван Качулев и Елена Стоин, се осъществява в две научни институции: Отдела за народна музика при Народния етнографски музей (през периода 1938–1950) и Института за музика при БАН (след 1950 г.). Първият щатен сътрудник на Института за музика, назначен през 1949 г., е Иван Качулев. Дотогава той и Елена Стоин са били сътрудници на Райна Кацарова в НЕМ (Елена Стоин, по това време учителка в Ямбол, неколкократно е командирована на терен за звукозаписна работа през 1945, 1946, 1948, 1949, 1950 г.; Иван Качулев е командирован през 1947, 1948 и т.н. (Botusharov 2005: 123-126; Dimov 2016: 40-41), там тя ги учи на теренна и звукозаписна работа; там заедно с Христо Вакарелски организират първите теренни пътувания и звукозаписи. От 1951 г. датира същинската научна и теренна звукозаписна дейност на Института за музика – тогава Райна Кацарова и Елена Стоин започват щатна работа в ръководената от Кацарова музикалнофолклорна секция на Института, поставено е началото на Музикалнофолклорния архив на ИМ, към който е прехвърлена сбирката от Отдела за народна музика при НЕМ; до 1955 г. (според летописа на първото десетилетие на Института за музика тогава са получени първите магнетофони (Miladinova, Ed. 1969: 6-7). Райна Кацарова и първите научни сътрудници от Института за музика при БАН (Иван Качулев, Елена Стоин) продължават механичното записване на музикален фолклор върху грамофонни плочи.

Райна Кацарова и уроците на терена

В българската етномузикология Райна Кацарова получава признание с голямата и майсторска теренна работа. Нейни ученици и последователи (Елена Стоин, Николай Кауфман, Тодор Тодоров, Тодор Джиджев, Михаил Букурещлиев, Илия Манолов, Ценка Йорданова и др.) я признават като първа сред „най-активните теренисти“, подчертавана и оценявана е нейната „апостолска всеотдайност“ на фолклорния терен, виртуозните ѝ умения в разговора и въпросите, майсторството в контакта с хората, уважението към „информатора“, отличното познаване на бита и традициите, безмерното любопитство, огромната енергия и трудолюбие в подготовка и осъществяване на теренните проучвания; нейните теренни звукозаписи и тетрадки се възприемат не само като масив от събрани ценни материали, но и като „школа“, защото в тях се оглежда и нейната фигура на учен, който „дефинира границите и архитектурата на българската етномузикология в продължение на няколко десетилетия“ (Peycheva 2016: 20-30).

Вече е отбелязвано, че Райна Кацарова намира своето призвание в етнографската теренна работа, в която я напътстват Васил Стоин и Христо Вакарелски (Peycheva 2016: 20-25), но най-ценните уроци по теренна работа и за антропологически подход Райна Кацарова не получава толкова от тях, както и от научната литература или споделения опит на световноизвестни-

те учени. В ценен биографичен разказ на Кацарова, съхраняван в Златния фонд на БНР, Райна Кацарова разказва за първите си стъпки на терена. Васил Стоин я пращал най-често сама на експедиции с цел да запише колкото се може повече песни от повече места. Кацарова сама овладява тънкостите на теренната работа, уроците получава от „информаторите" – за нея учители и приятели, а следващите редове разкриват интимното преживяване на първия урок. „За това ми помогна една певица – Йона Лазарица Василева от село Малка Брестница, Тетевенско. Това е първата певица, с която аз се срещнах вече като професионалистка на терена. У нея и спах, три вечери спах у тях. И през деня записвахме песни или тя ме водеше по други певици, водеше ме у свои роднини и по певци. Заедно с нея обикаляхме селото. Докато бях с нея, тя много ме разпитваше за моето семейство, за мене. Самата аз ѝ разказвах. И накрая на третия ден тя ми каза: „Слушай, Райне, каменно ли сърце носиш, та не ме попита веднъж барем за моето семейство, че и аз да ти поразкажа нещо за мен". И аз разбрах, че за нашите хора е много обидно да не се интересуваш от техния живот и че трябва на всяка цена... да мога да влеза наистина още в по-тесен контакт с тях" (ZF-BNR 1974).

Райна Кацарова и качествата на учения-теренист

Биографичният разказ, черновите на прочетени и бъдещи статии, както и взирането в научните публикации на Райна Кацарова позволяват да се изведат основните ѝ черти като теренист-записвач, като качества на учения, изявявани в процес на развитие и синтез на дарба и труд, научено, разбрано и изказано. От урок по тактика на терена (Райна Кацарова: „да влеза в един контакт", за да тръгне после работата, „щото некой път много мъчно се идваше до песни, мъчно запяваха жените"), общуването с живите носители на традицията се превръща в урок по осмисляне на теренната работа и нейните събрани плодове. За познавалите я отблизо, това е характер: за сина Гео Кукудов начинът ѝ на общуване с хората, поведението на терен е „дарба – или го имаш, или го нямаш" (Peycheva 2001: 100). За най-близката от колегите, Елена Стоин, качествата на Райна Кацарова – „всестранни интереси"; неотслабващ „вкус към работата на терен"; „загриженост" към темите на науката; „будно обществено съзнание"; „не скъпене на време" за доброта, трудолюбие и съпричастност към по-младите си колеги и сътрудници; „изключителен стремеж към подробна и крайна изчерпателност" – я правят уникален учен по целия „дълъг и неравен път на музикалнофолклорната дисциплина у нас", мост между първите фолклористи, като Добри Христов и Васил Стоин, и следващите поколения (Stoin 2001). Трудолюбието и неуморимостта, неугасващият интерес към всяка нова среща с фолклорната култура и нейните носители, дарбата на емоционалното съпреживяване, уроците на носителите на традицията и досега на терена с естествените контексти на нейното функциониране определят характерния изследователски стил на Райна Кацарова, който носят многобройните ѝ текстове: позоваване на лично опознатия терен, съчетаване на музикален анализ с изследване на

смислообразуващия социален контекст и човешки измерения.

Учителите по терен и етномузикологическите подходи на Кацарова

Изграждането на собствен етномузикологически метод при Райна Кацарова има няколко основи. Първата е теренен опит, който ѝ дава познания и сетива за реалното звучене на традиционната музика в човешкия живот, в общностния бит и в контекста на синкретичната фолклорна култура.

Втората основа, на която стъпва Райна Кацарова, е колегиална и научна среда в България и най-вече по-широката (в сравнение с музиковедската) етнографска визия към народната култура на Христо Вакарелски. „Няколко пъти съм пътувала с колегата Вакарелски, който също извънредно много ми помагаше в моите първи стъпки... и от него много съм научила", ще сподели Кацарова в биографичния си разказ (ZF-BNR 1974). За Христо Вакарелски изследваните музикални явления са част от „народната култура", „народния живот", разбиранията на хората за собственото им творчество като „народно изкуствознание", „музикална теория и естетика на народа" (Vakarelski 1957).

Третата основа, върху която се издига като теренист и изследовател, е знанието и информираността, познаването на актуалните идеи и методи в световната етномузикология. Последното ми бе подсказано от един ръкопис, съдържащ се в архива на Райна Кацарова, сред дарените на библиотеката на Института за изследване на изкуствата нейни публикации и препечатки. Върху две страници тя конспектира програмна публикация на Константин Брайлою (Brailoiu 1931). Бележките на Райна Кацарова разкриват развитието на теренния ѝ метод и предпоставките за това: „…музикалния фолклор като обществена проява … трябва да се изследва не само като „селска музика", а като „селски музикален живот". Народната музика ще остане неразбираема, ако не познаваме условията, средата и случаите, при които се изпълнява, ако нямаме сведения за певеца и неговото отношение към песента. При събиране музикален фолклор въпросите: какви песни се пеят? кога и къде се пеят? как и защо се пеят така? отде идат песните (дали не са пренесени) как произлизат песните? трябва да са ръководни. Събират се не само мелодиите, а и всичко що би ни помогнало да познаем техния (...) стил и живот. Механическото записване, като едничко обективно, се налага на първо място. Фотографическият апарат и филма трябва да са му верни сътрудници. На отделни бележници (фишове) се нанасят сведения за певеца, мястото, името на песента, (...) някои особени бележки за начина на изпълнението и пр. Тия сведения и данните получени от микрофона, фотографията и филма, подредени и систематизирани по-късно, дават пълна картина на общественото явление музикален фолклор и богат материал за по-нататъшни изводи… По тоя начин се събират румънските народни песни от Societatia compositorilor romani (Д-во на румънските композитори), член на което е и автора" (Katsarova б.д.). Подобни на възгледите на Брайлою са вижданията и практиките на Райна Кацарова, която прави ранната си теренна звукозаписна работа като сътрудник на Етнографския музей и по-късно

работи с директора му Христо Вакарелски, който, както се посочи по-горе, има подобни виждания.

Елена Стоин и уроците на терена

Вече бе посочено, че първите си уроци за работа и звукозапис на терен Елена Стоин получава от Райна Кацарова. Сътрудниците на НЕМ продължават традицията на Васил Стоин, оглавявал Отдела за народна музика. В последното си интервю Елена Стоин споделя, че фолклористиката и етнографията в България биха се развивали по-добре заедно – един от примерите за позитивите на такава съвместна работа за нея са сборниците на Васил Стоин, които подреждат песните по функция: „сборници … подредени, по функция. Аз мисля, че това е по-правилно, защото това е свързано с живота. Фолклорът и етнографията са неща свързани. Аз не съм доволна, че фолклористиката се отдели от етнографията. Трябваше да си останат на едно място, под едно ръководство заедно да работят (Peycheva, Dimov 2015: 6-7). В друг момент от разговора Елена Стоин ще свърже това си виждане с уроците, които е получавала от Райна Кацарова: „За мене Кацарова е била и ръководител, и приятел... Кацарова беше човек със сърце. Което не мога да кажа за никой друг" (Peycheva, Dimov 2015: 20). На въпрос за учителя Райна Кацарова, която е първата сред музиколозите фолклористи, които не записват само музика, песни, а проявяват в теренната и звукозаписна работа внимание към човека, към неговия живот, Елена Стоин отговаря: „Да – към неговия живот. Затова наие с нея бяхме против да се мести нашата секция от Етнографския музей…" (Peycheva, Dimov 2015: 20).

Но по-късно, заедно с Кацарова и Иван Качулев, под ръководството на акад. Петко Стайнов в Института за музика, споделя тя, ще има по-добри условия за теренна и звукозаписна работа, средства и консумативи, командировки. Елена Стоин признава в разговора, че идеята за регионалната класификация на музикалния фолклор, за обособяването на области и диалекти в него ѝ бива подсказана не от научни текстове, а от теренната работа, която тя, като учен от Музикалнофолклорната секция на ИМ, заедно с Райна Кацарова и Иван Качулев осъществяват в екип с етнографи, историци на изкуството, изкуствоведи, архитекти: „Това ми се подсказа от участието ми в комплексните експедиции на отделението за архитектура, за музика… – в Странджа, Северозападна България, Шоплука. И след това много съм ходила в Пиринския край да събирам материали (…) Просто съм направила това, което съм научила в моята дългогодишна работа (…) чрез тези експедиции, в които взимах участие (Там имаш филолози, архитекти заедно с Вас?) И архитекти, и художници… И Вакарелски участваше в първата експедиция" (Peycheva, Dimov 2015: 7-8).

Уроците на учителите теренисти и на терена Елена Стоин ще изповяда в онзи момент от посоченото интервю, когато си спомня за посещенията в домовете и „бележките по полетата", които описват контекста, изпълнителите, репертоара. Споделеното от Е. Стоин разкрива разбирането за един

антропологичен и културологичен подход при теренната работа – не само като техника и тактика за по-ефективна работа с „информаторите", а и като човешко и емоционално съпреживяване на срещата с певеца и неговите песни: „…като вляза в една къща при певица или при певец, и гледам първо обстановката. Огнището, какво е по полицата … как е наредена къщата. И тогава почвам с нея. И я разпитвам за някои лични нейни неща, за да я предразположа. Да бъдем така близки, за да може тя да пее. (…) И много от моите певици казват – ние сме ти благодарни, че даваме нещо, което ще остане и след нас. (…) тоя пеещ български народ (…) Аз го обичам този български народ! Както баща ми го обичаше, така и аз" (Peycheva, Dimov 2015: 17).

Вместо заключение: теренните уроци и етномузикологическите прозрения

Разбирания за музикалната фолклористика или етнография, и в частност за теренната работа, които днес бихме определили като социологически, културологически, антропологически, Райна Кацарова осъществява на практика и експлицитно изразява в публикациите си, базирани на собствения ѝ терен. Подобни са вижданията на Елена Стоин – тя получава първите уроци по теренна работа от Райна Кацарова, следва я в начина на регистриране, като записва не само мелодии и текстове на песни, но и в „бележки по полетата" историите им, отношението на певците, бита и живота на тази певци. По-късно разбиранията за изследване на музиката като част от културата и човешкия живот ще бъдат теоретично изложени от Стоян Джуджев в том 4 „Общи въпроси на музикалната етнография" на неговата „Теория на българската народна музика", публикуван през 1961 г., ще добият популярност чрез неколкократно преиздавания му учебник „Българска народна музика" (Dzhudzhev 1980: 59-66). Историографията на българската етномузикология отбелязва следните процеси в нейното развитие: зараждане като етноцентрично ориентирана музикална фолклористика, насочена към събиране на своята стара селска музика и нейното изследване; преминаване през българските национални форми и варианти на сравнително музикознание чрез използване на музикално-теоретичния метод при заимстване на готовия научно-дескриптивен и изследователски апарат на западноевропейското музикознание; до етномузикология и антропология на музиката, разширяващи изследователската оптика към музикалния процес и музициращия човек, към музиката в културата и музиката като тип култура (Zaharieva 2007; Peycheva, Dimov 2009). Тезата, че с Райна Кацарова започва антропологическият и етномузикологическият поврат в българската наука за традиционната музика, е споделяна и извън България – Барбара Крейдър определя статията на Кацарова в енциклопедията Гроув (Katsarova 1954) като „отлично аналитично проучване, представящо нейния много модерен етномузикологически подход с широко въведение, което предлага исторически и функционален фон на музиката" (Krader 1981).

Някъде в началото на теренната работа, паралелно с прочита на обемис-

тите научни книги и със запознанството с чужди учени и школи, Райна Кацарова и Елена Стоин, до голяма степен самоизградили себе си като учени, правят това, вслушвайки се и вживявайки се в „пеещия български народ". Певици и свирачи, участници в ритуали и хорà те възприемат не като информатори, а като приятели и учители на терена.

Библиография

Извори

Katsarova (b.d.): Кацарова, Райна. Ръкописни бележки върху статия на Константин Брайлою [Rakopisni belezhki varhu statiya na Konstantin Brayloyu]. Арх. Библиотека на Институт за изследване на изкуствата – БАН.

ZF-BNR (1974). Разговор с Райна Кацарова. 25 май 1974 [Razgovor s Rayna Katsarova. 25 may 1974]. Златен фонд на БНР. Сигн. № 1289 [Zlaten fond na BNR. Sign. № 1289].

Използвани източници

Botusharov (2005): Botusharov, Lyuben. Всичко е правила добросъвестно. С Елена Стоин разговаря Лючен Ботушаров [Vsichko e pravila dobrosavestno. S Elena Stoin razgovarya Lyuchen Botusharov] – Българско музикознание [Balgarsko muzikoznanie], 2005, № 4, 117-144.

Brailoiu (1931). Brailoiu, Constantin. Esquisse d'une mėthode de Folklore musical. (Organisation d'Archives). *Revue de musicologie*, 1931, T. 12, № 40, pp. 233-267.

Dimov (2016): Dimov, Ventsislav. Райна Кацарова и най-ранните теренни записи на традиционна музика от България [Rayna Katsarova i nay-rannite terenni zapisi na traditsonna muzika ot Balgariya]. – Българско музикознание [Balgarsko muzikoznanie], 2016, № 1, 33-66.

Dzhudzhev (1980). Dzhudzhev, Stoyan. Българска народна музика, т. 1 [Balgarska narodna muzika, т. 1]. Sofia, 1980.

Katsarova (1954). Katsarova, Raina. Folk Music: Bulgaria. – In: Grove's Dictionary of Music and Musicians. 5th edition. 1954, Vol. 3, 201-211.

Krader (1981). Krader, Barbara. Raina D. Katsarova: A birthday appreciation and list of publications. – Ethnomusikology, 1981.vol. 25, № 2, 287-294.

Miladinova (1969): Miladinova, Milka (Ed.). Българска академия на науките. 20 години Институт за музика. Библиография [Balgarska akademiya na naukite. 20 godini Institut za muzika. Bibliografiya]. Sofia: Institut za muzika, 1969.

Peycheva (2001): Peycheva, Lozanka. Райна Кацарова – възторжена, юначна, уникална [Rayna Katsarova – vaztorzhena, yunachna, unikalna]. – Българско музикознание [Balgarsko muzikoznanie], 2001, № 4, 91-108.

Peycheva (2016): Peycheva, Lozanka. Райна Кацарова: слънчевата дама на българската етномузикология и етнохореология [Rayna Katsarova: slanchevata dama na balgarskata etnomuzikologiya i etnohoreologiya]. – Българско музикознание [Balgarsko muzikoznanie], 2016, № 1, 3-32.

Peycheva, Dimov (2009): Peycheva, Lozanka, Ventsislav Dimov. Етномузикологията в България – традиции и перспективи. [Etnomuzikologiyata v Balgariya – traditsii i perspektivi]. – Българско музикознание [Balgarsko muzikoznanie], 2009, № 3-4, 58-79.

Peycheva, Dimov (2015): Peycheva, Lozanka, Ventsislav Dimov. Един живот не стига за обичта към пеещия български народ – разговор с Елена Стоин [Edin zhivot ne stiga za obichta kam peeshtiya balgarski narod – razgovor s Elena Stoin]. – Българско музикознание [Balgarsko muzikoznanie], 2015, № 2, 3-34.

Stoin (2001). Stoin, Elena. 100 години Райна Кацарова [100 godini Rayna Katsarova]. – Българско музикознание [Balgarsko muzikoznanie], 2001, № 4, 3-9.

Zaharieva (2007). Zaharieva, Svetlana. [Muzikalna folkloristika i etnomuzikologiya]. – Българско музикознание [Balgarsko muzikoznanie], 2007, № 1, 20-33.

PERSPECTIVES ON THE TEACHER – STUDENT RELATIONSHIP: THE ETHNOMUSICOLOGIST AND THE "SINGING BULGARIAN PEOPLE" (FROM THE BIOGRAPHICAL AND FIELD EXPERIENCE OF RAINA KATSAROVA AND ELENA STOIN)

Ventsislav Dimov

Institute of Art Studies,
Bulgarian Academy of Sciences,
Sofia University "St. Kliment Ohridski"

Summary: The text traces the teacher – student relationship in the history of Bulgarian ethnomusicology. How does an ethnomusicologist learn from his informants? What is the role of the "singing Bulgarian people" in shaping the scientists from the Institute of Music at the Bulgarian Academy of Sciences? The source for the research is the biographical and field experience of Raina Katsarova and Elena Stoin, their field materials stored in the Archives of the Institute for the Study of Arts and personal archives.

Keywords: Bulgarian ethnomusicology, field work, informants, archive, research records

THE PERSONALITY OF MARCEL MIHALOVICI AS REFLECTED IN TWO UNKNOWN DOCUMENTS

Alexandra Magazin[1]
Gheorghe Dima Music Academy of Cluj-Napoca

Abstract: The text offers a biographical portrayal of the composer marking the most important moments of his career and highlighting certain details of his life and work. This is the reason why the author focused in his research also on the correspondence, interviews, unique articles, and valuable testimonies to his oeuvre and his time. Alongside artists such as George Enesco, Constantin Brancusi, Tristan Tzara, Ionesco, and Emil Cioran, the composer Mihalovici is considered today as part of the cultural elite of Romanian origin who established themselves abroad, in Paris. Discovered and appreciated for the first time by George Enesco, he was formed under the tutorship of Dimitrie Cuclin, in Bucharest, and of Vincent d'Indy in Paris; moreover, during his career, he established contact with remarkable personalities of the international cultural life such as pianist Monique Haas, writer Samuel Beckett, conductor and composer Igor Markevich, Cornel Ţăranu, the Codreanu sisters, sculptor Constantin Brâncuşi, Erik Satie, Nadia Boulanger, Paul Constantinescu, Dinu Lipatti and Paul Sacher. The rediscovery of the personality and the work of Mihalovici has earned its rightful place in the history of Romanian music, in the repertoire of Romanian instrumentalists and singers bringing them to light. Despite being a composer of unquestionable value, Marcel Mihalovici remains an artist rather ignored, considering that the musicological writings devoted to him are few and fragmented as an approach, usually focusing on a narrow segment of his oeuvre.

Keywords: France, *Schola Cantorum, École de Paris,* contemporary music, Romanian music, Paris, unknown documents, archives

Born in Bucharest, in 1898, Marcel Mihalovici was influenced in choosing a musical career by his father who played the violin "*Viennese waltzes and Romanian songs. All this, [as the composer confessed], fascinated my ear as a child and I must admit that to this day you can still find in my music the echoes of those fascinations. I did not think of becoming a musician*" (Mihalovici 1990: 2). Marcel Mihalovici had also an uncle, a remarkable musician who studied with Joseph Marsick in Paris, and whose former classmate was George Enesco. He was taught the rudiments of his harmonic parameter by Franz Fischer (1908–1918), a violinist in the Orchestra of the Ministry of Education, and Benjamin Bernfeld, a former pupil of Enesco

[1] *Alexandra Magazin is a PhD student and teaching assistant (2019) of History of Music and Music Theory at Gheorghe Dima Music Academy of Cluj-Napoca in Romania. She holds a Piano degree, a Bachelor (2017), and a Master in Musicology granted by the Gheorghe Dima Music Academy of Cluj-Napoca in Romania (2019), under the supervision of Reader PhD Bianca Ţiplea-Temeş. In August 2017 she received a one-month research grant from the Paul Sacher Foundation, Basel, Switzerland. As a consequence of her findings in the Mihalovici collection in Basel, she obtained a four-month Erasmus Scholarship (March–July 2018) at Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de la Paris. Her research interests focus on Marcel Mihalovici's oeuvre as reflected in unpublished documents, correspondence, interviews and, articles.*

E-mail: alexandra.magazin@amgd.ro

in Paris, who said that "*the conscience that music must let every musician have it*" (Mihalovici 1990: 3).

An early artistic career in Bucharest; George Enesco`s influence on Mihalovici's evolution

The artist began his basic musical studies with Dimitrie Cuclin (harmony and musical aesthetics) and Robert Cremer (counterpoint), the latter being the teacher who introduced him to Enesco for the first time: "*I want to take you to Enesco to show him the counterpoint themes and the compositions you made*" (Mihalovici 1990: 5). Mihalovici remembered the moment of his meeting with the author of *Oedipus*. It is clear that the young musician's interest in composition had a convincing expression; unfortunately, those samples of his early creative output were lost to posterity:

"*And Enesco was looking at my exercises and seemed interested. At the end I showed him the compositions: it was a violin piece and a string quartet, Enesco asked me if I liked Debussy. […] Unfortunately for me, that Quartet disappeared with many other works from my house in Paris, in 1943, along with all my childhood manuscripts: a String Quartet […], a piece of the orchestra, a Cantata that I had finished in 1938… And here in Bucharest, many works disappeared from my parents' house: I had a Sonata for violin, a Trio with piano, a Trio for strings, all disappeared*" (Mihalovici 1990: 5).

The period of studying in Paris and keeping in touch with Romania: the prizes at the *Enesco* Contest and the marriage with the pianist Monique Haas

Even if early but still important evidence of his talent is irretrievable, the value of Marcel Mihalovici in the field of composition has been confirmed since 1918, the 20-year-old being awarded a Second Mention at the George Enesco Contest, for *Nocturne for Piano*. Mihalovici said that it was Enescom who recommended to enrol in *Schola Cantorum* but unfortunately, he did not meet the maximum age requirement for admission (20) and he was 21, so he decided to take several important courses between 1919–1925, where he was mentored by Nestor Lejeune (violin), Léon Saint Réquier (harmony), Amédeé Gastoué (Gregorian chant and musical folklore) and Vincent d'Indy (composition and conducting).

During his studies in Paris between 1919–1925, Enesco played a key role in the formation of Mihalovici as an artist, not only through exceptional teachers they had in the French capital but also because of the vibrant cultural life of the City of Light.

The year 1919 marked Mihalovici Marcel's life because he met the one who would become his wife, famous pianist Monique Haas. As the composer himself states, his relationship with Monique Haas had a direct impact on his career, the pianist playing a dual role, as a collaborator and art advisor:

"*I would like to say what I owe to pianist Monique Haas. She is not only my wife and friend, but she is also my closest collaborator. Thanks to her, I discovered*

realms of music that I ignored. We talked a lot about music together and we did a lot of music together. I never wrote a note without showing it to her and without asking her opinion. I lived a life of extraordinary collaboration, in the etymological sense of the word, this collaboration is out of the ordinary. I owe great gratitude for everything she gave me" (Mihalovici 1990: 44).

During these years of assiduous study under the tutorship of prominent personalities, Marcel Mihalovici continued to participate in the George Enesco competitions, receiving in 1921 the Second Prize with *Sonata in F minor for Violin and Piano* (the *Sonata* was written in 1920, revised in 1927 and performed by George Enesco and pianist Clara Haskil in 1929 at an evening of Romanian music in Paris (Voicana 1971: 231); in 1925, he won the First Prize for *Introduction and Symphonic Movement*. The latter was conducted by Enesco himself; in the same year, George Georgescu conducted *Notturno for Orchestra* which was deemed by the author to be "*not very successful*" (Mihalovici 1990: 7). Other Romanian musicians shared his opinion, Alfred Alessandrescu declaring that "*Notturno […] is a little whistled; I applaud ostentatiously*" (Alexandrescu 2001: 60). Already established as a composer of value, since 1930, Mihalovici had taken part in the jury awarding the George Enesco Prize. He was also a member of other juries at prestigious international competitions, gave lectures, presentations and was a guest on numerous radio programmes.

As musicologists have focused their research on highlighting the contribution of Marcel Mihalovici's generation of composers, the raw material of the Paris-based artist's early work featured a new approach to folklore and a rapid assimilation of a modern compositional language (Firca 1974: 60).

Establishment in the French capital and gaining international recognition. Joining the *École de Paris*

The life and activities of the composer moved between the *Schola Cantorum* and his native country. Thus, he became a founding member of the Society of Romanian Composers, together with the elite of local musical life: Constantin Brăiloiu, George Enesco, Mihail Jora, Alfred Alessandrescu, Ion Nonna Otescu, Mihail Andricu, Filip Lazăr, Dimitrie Cuclin, Robert Cremer, Dimitrie Georgescu Kiriac, and Theodor Fuchs.

In 1928, Mihalovici joined the *École de Paris* (School of Paris) group (a name borrowed by critic José Bruyr from the school of the same name referring to the painters Modigliani, Picasso, Braque, Kisling, Chagall, Kandinsky, etc). As a curiosity and coincidence at the same time, we would point out that Mihalovici dedicated his talent to the visual arts (his paintings being very close in style to those of Modigliani), which included Conrad Beck, Alexandre Tchérepnin, Bohuslav Martinů, and Tibor Harsányi. The stylistic feature that united the artists of this group (except for Conrad Beck) was the capitalisation of some melodicrhythmic elements of the folklore of their native country. Michel Dillard, director of the publishing house La Sirène Musicale supported the composers of *École de Paris* was. Although established in the French capital, Marcel Mihalovici was actively in-

volved in actions carried out in Romania; on 16–18 September 1929, the composer attended the Third International Congress of Dramatic and Musical Critics, held in Bucharest and Sinaia.

Parisian artistic elite circle: Brâncuși, Satie, Honegger, Ibert, Léger, Tzara

From 1932 to 1939, Mihalovici was a founding member of the *Triton* Chamber Music Society, along with Arthur Honegger, Sergei Prokofiev, Darius Milhaud, Henri Tomasi, Tibor Harsányi, Jean Rivier, and Jacques Ibert. This society aimed to promote modern music through organised concerts, incorporating pieces by Romanian composers.

In Paris, in 1922, at the Théâtre National Populaire, Mihalovici had the honour of meeting Constantin Brancusi, with whom he made a close friendship. After that evening, they met regularly in the first studio of the sculptor in the Impasse Ronsin, where he had the pleasure of meeting Erik Satie often, and Mihalovici said that Satie "*was the only musician that Brancusi accepted*" (Mihalovici 1990: 20). In Brancusi`s studio, Mihalovici met also prominent figures, being immediately admitted to the cultural elite of Paris: Fernand Léger, James Joyce, Tristan Tzara, Irina Codreanu. Brancusi was familiar with Romanian music because Constantin Brăiloiu introduced him to a selection of records (this being one of the reasons why the sculptor admired Brăiloiu). The privileged artistic atmosphere instilled by these meetings was described by Mihalovici, from which we find out that Brancusi "*built a violin! Yes, he played the violin. I have one of his violins in my possession […] he loved to sing in his studio when Satie came to dinner*" (Mihalovici 1990: 89-90).

Mihalovici`s relationship with Enesco on the pages of their correspondence

An important aspect of the composer's biography was when George Enesco entrusted Mihalovici in 1954 with the manuscript of the *Chamber Symphony*. He received the Enescian score to include the last interpretation directions. These changes dictated by Enesco himself were marked by Mihalovici on a sheet of paper that has been stored by the latter "*as a true relic*" (Mihalovici 1990: 78).

The *Chamber Symphony* was not the only score that Enesco entrusted to Mihalovici to bring to completion. *Suita sătească* (Village Suite), that Enesco had written before falling ill, had to be reviewed by Mihalovici regarding the harmonic aspect of the work. Enesco's confidence in the talent of his younger colleague is clear from the words of the master, who instructed Mihalovici to complete his pieces, which were still in progress: "*If I can't finish the corrections, I charge you [Mihalovici] to do them one day* (Mihalovici 1990, 79), *now sit down at the piano and show me what you would do*" (Mihalovici 1990: 79).

Another musical work Enesco wanted to be finished by Mihalovici was the symphonic poem, *Vox Maris*. The work was finished in manuscript, but Enesco wanted Mihalovici to publish the last version that he revised, with a different orchestration than the one known today. The mission could not be fulfilled by Mihalovici because he was prevented to publish the latest version of the symphonic

poem. Mihalovici's closeness to the inner workings of the Enescian laboratory was a musician's asset from the viewpoint of Parisian publishers. Because Mihalovici was initiated into the in-depth details of Enesco's works, publisher Salabert commissioned him to correct his *Second Sonata for Cello*, which was incorrectly transcribed, with two measures missing on the piano. Unfortunately, the mission entrusted by Publisher Salabert could not be fulfilled by Mihalovici, because Enesco's family, for unknown reasons, refused to make the manuscript of the *Sonata* available.

Mihalovici`s relationship with Romanian composers as reflected in unpublished documents

Another close friendship was established between Mihalovici and the Romanian composer Paul Constantinescu in December 1949, in a letter to which Mihalovici responded with delay. Constantinescu asked the artist to inquire if they could schedule a concert in France of his oratorios. Even if Mihalovici did not know the two *Byzantine Oratorios*, he had received some positive references from George Enesco: "*Enesco speaks to me with the highest praise about one of your oratorios – and of course I would be very interested to see the score of both and even listen to them*" (Centenar Marcel Mihalovici 2001: 76).

Another important letter, discovered with the support of Ioana Voicu-Arnăuțoiu and taken from the National Council for the Study of Security Archives (C.N.S.A.S.) in Romania, was sent by Marcel Mihalovici to Paul Constantinescu. The document highlights not only Mihalovici's relationship with the composer Constantinescu but also opens a perspective on understanding some key moments regarding the promotion of Romanian music and Romanian artists abroad at that time. From the letter, we deduce the role that the *Triton* society had, that of propagating modern music through the concerts organised in the *Gaveau* Hall, where *Variations and Toccata* by Paul Constantinescu were performed by Valentin Gheorghiu. In his confession, Marcel Mihalovici said in a colloquial tone: "*Last night Valentin Gheorghiu gave a superb concert here. The Gaveau Hall was full. Lots of musicians from here. Great success. He played on the piano beautifully. Your compositions aroused applause, as is rarely heard in Paris*" (Archive C.N.S.A.S. Dosar Informativ – Paul Constantinescu: 206-207).

Mihalovici's correspondence reveals another important aspect, the direct involvement of the musician from the *Triton* society in promoting some compositions by Romanian composers: "*I don't know if I wrote to you that I arranged that in one of the concerts of National Society here, three Romanian chamber works should be sung. Sonatas by Silvestri and Michel [Andricu], Feldman's Trio. The concert will take place on May 27*" (Archive C.N.S.A.S. Dosar Informativ – Paul Constantinescu: 206-207). Equally relevant in this document is the information about Marcel Mihalovici's compositional activity, about his large-scale projects at that time, and about his collaboration with famous personalities of international culture: "*On May 9 or 10, I have a radio festival: Violin and cello sonata, two lied notebooks and Clarinet sonata in the first audition. In May they will stage Scènes de Thésée, at the Théâtre des Champs Elysées. The work was recently sung in Frankfurt as well. At*

Baden-Baden, Rosbaud conducted brilliantly Variations for brass and strings. [...] In June, Radio München broadcasts Toccata and Étude en Deux parties, both for piano and orchestra [...] I will compose two new works. One for chamber music, on a text by Samuel Beckett, admirable text. The other based on text de Mérimée, comic work abendfüllend" (Archive C.N.S.A.S. Dosar Informativ – Paul Constantinescu: 206-207).

In 1956, when the Romanian musicians Mihail Jora, Alfred Mendelsohn, Ion Dumitrescu, and Constantin Silvestri came to Paris, Mihalovici entrusted them with the task of submitting the manuscript of the *Chamber Symphony*, with the last instructions, noted by Enesco himself, to *Enesco Museum* in Bucharest. An evocation of the visit of these Romanian musicians to Paris, a year after Enesco's death, is in an interview conducted in the French capital, on 2 August 1982, by the musicologist and conductor Alain Pâris, broadcasted on Radio France.

"*Alain Pâris: […] la Roumanie, votre pays natal et pendant, je crois, une vingtaine d'années, c'est-à-dire, entre la fin des années '30 et la fin des années '50 en n´y êtes pas retourné.*

Marcel Mihalovici: Non ! Je suis, oui, c'est vrai, je ne suis pas retourné. Après la mort d`Enesco…pour le premier anniversaire de sa mort, sont venus des compositeurs de Roumanie, dont deux ou trois étaient mes très, très anciens amis que je n'avais pas vu depuis plus de 20 ans, comme Alessandrescu, Jora, Silvestri. Et après, [...] avec eux il y avaient d`autres musiciens qui sont devenus depuis des amis comme Dumitrescu (qui est aussi, d'ailleurs, membre correspondant à l'Institut); ils sont venus et… il m´ont presque supplié de retourner en Roumanie, et bien sûr je suis allé avec ma femme, en '57 la première fois, où on a été merveilleusement reçus, comme d`ailleurs toutes les fois que nous y sommes allés, et là j´ai repris le contact avec ces musiciens. Ils étaient extrêmement curieux de connaître les dernières années de la vie d`Enesco, parce qu`Enesco est venu, je crois en '47 à Paris, il avait passé toute la guerre là-bas et il est revenu ici, et alors j'ai raconté beaucoup de choses sur lui là-bas, parce que je l'ai vu tout le temps les dernières années, 7, 8 ans de sa vie j'étais à-peu-près tous les jours chez lui."

After the Second World War, Marcel Mihalovici returned periodically to his native country, Romania, with his wife, Monique Haas, to participate in the *George Enesco International Festival*. At the same time, the contact with the people of culture and art from Romania (Mihail Jora, Alfred Alessandrescu, Ion Dumitrescu, Theodor Grigoriu, Vasile Tomescu, Paul Constantinescu, and Despina Petecel-Theodoru) was maintained through a close and rich correspondence. He made his last visit to his native country in 1981 when a part of his opera, *Phèdre* (completed in 1949), was performed by the choir and orchestra of the Romanian Radio, conducted by Carol Litvin.

The correspondence of Marcel Mihalovici with personalities of the Romanian culture is consistent in quantitative aspect and extremely relevant in terms of the content and the abundance of information that is made available to researchers. Established in France until the end of his life, the written contact with his colleagues "at home" was the determining factor that fully contributed for the musi-

cian to preserve the status of a son of *the Romanian spiritual matrix* (Centenar Marcel Mihalovici 2001: 37), thus giving us a new key to understanding his personality and his compositional art.

Mihalovici's International recognition

The recognition he gained over the years won him numerous distinctions and awards; Ludwig Spohr Prize, Brunswick (1955), David C. Copley Foundation Prize in Chicago (1961), George Enesco Prize awarded by the Society of Authors, Composers and Music Publishers (SACEM) in Paris (1966) and Grand Prix Ville de Paris (1972).

Conclusion

Marcel Mihalovici was a promoter of the values transmitted by his predecessors, but also a follower of the ideas of his contemporaries, paying particular attention to the works by Romanian musicians. Being the author of a large number of opuses included in the international repertoire, but less in the national one, Mihalovici showed a particular interest in chamber music, symphonic music, dramatic genre, symphonic vocal composing, vocal music, choral, and film and radio music.

Although a composer of a certain value, Marcel Mihalovici remains unknown today, the musicological writings dedicated to him being few and fragmentary as an approach, focusing on a small segment of his oeuvre. In this sense, the correspondence carried by the artist is an invaluable source of information, which can complete, through biographical information and not only, his portrait as a musician. At the moment, unfortunately, there is no volume of correspondence published, so our goal is to group all these documents, to annotate them with comments and explanations, for further publication. The first letters made public were those sent by Marcel Mihalovici to the master George Enesco and were included in the first volume *Letters*, from the collection edited by Viorel Cosma. However, most of Mihalovici's correspondence remains unexplored and unknown.

Bibliography

Moisescu (2001): Moisescu, Titus. Marcel Mihalovici – Relații cu Paul Constantinescu din perspectivă epistolată in ***, Centenar Marcel Mihalovici 1898–1985. București.

Alessandrescu (1977): Alessandrescu, Alfred. Scrieri alese. Bucureşti.

Enescu (1974): Enescu, George. Scrisori (part. I). Bucureşti.

Firca (1974): Firca, Clemansa-Liliana. Direcții în muzica românească 1900–1930. Bucureşti.

Interview created by Alain Pâris with Marcel Mihalovici, for Radio France, Archive INA, Paris (02.08.1982).

Letter from National Council for the Study of Security Archives (C.N.S.A.S.) Romania, Dossier no. I 717.

Maistorovici (2009): Maistorovici Hîrlav, Sanda. Corespondențe, scrisori și portrete. București.

Mihalovici (1990): Mihalovici, Marcel. Amintiri despre Enescu, Brâncuși și alți prieteni. București. Râpeanu, 2001: Râpeanu, Valeriu. Marcel Mihalovici și matricea spirituală românească in ***, Centenar Marcel Mihalovici 1898-1985. București, 2001.

Țăranu (1969): Țăranu, Cornel. Enescu în conștiința prezentului. Eseuri. Cluj-Napoca.

Voicana (1971): Voicana, Mircea. George Enescu. Monografie. București.

Voicu-Arnăuțoiu (2011): Voicu-Arnăuțoiu, Ioana. Muzicieni români. Biografii ascunse în arhive (part. I). București.

ЛИЧНОСТТА НА МАРСЕЛ МИХАЛОВИЧИ СПОРЕД ДВА НЕПУБЛИКУВАНИ ДОКУМЕНТА

Александра Магазин
Музикална академия „Джордже Дима“, Клуж-Напока

Резюме: Статията е биографичен портрет на композитора и набелязва най-важните моменти от творческия му път, изтъквайки някои подробности от живота и творчеството му. Затова и изследването насочва вниманието си към неговата кореспонденция, интервюта, уникални статии и скъпоценни свидетелства за времето и произведенията му. Наред с Джордже Енеско, Константин Бранкузи, Тристан Цара, Йонеско и Емил Чоран, днес Михаловичи е смятан за представител на културния румънски елит, утвърдил се в чужбина, в Париж. Открит и оценен за пръв път от Джордже Енеско, композиторът се формира под ръководството на Димитрие Куклин в Букурещ и на Венсан Д'Енди в Париж. Нещо повече – през творческия си път той установява връзки с такива забележителни творци като пианистката Моник Хаас, писателя Самюел Бекет, диригента и композитора Игор Маркевич, Корнел Църану, сестрите Кодряну, скулптора Константин Бранкузи, Ерик Сати, Надя Буланже, Паул Константинеску, Дину Липати и Пол Захер. С преоткриването на личността и творчеството му, Михаловичи заема заслужено място в историята на румънската музика в репертоара на румънските инструменталисти и певици. Макар и композитор с безспорна стойност, Марсел Михаловичи е все така пренебрегван, ако се имат предвид малобройните и фрагментарни като подход изследвания за него, в които обикновено се отделя внимание само на ограничен дял от творчеството му.

Ключови думи: Франция, „Школа Канторум“, Парижка школа, съвременна музика, румънска музика, Париж, неизвестни документи, архиви

РУСИ КОДЖАМАНОВ (1866–1933). ИСТОРИЯТА НА ЕДИН ПЕДАГОГИЧЕСКИ МУЗИКАНТ

Росица Драганова[1]
Институт за изследване на изкуствата, Българска академия на науките

Абстракт: Един интересен израз, използван в периодичните издания в началото на 20 век, е „педагогически музикант". От една страна, той разкрива връзките с обучението по музика в българското училище, а от друга – подчертава творческата страна в дейността на учителите по музика в следосвобожденската епоха. Сред тях е и Руси Коджаманов (1866–1933). Завършва Шуменското педагогическо училище през 1884 г. Работи като учител по музика първо във Видин, а след това – в Русе и Габрово. През 1894 г. се завръща във Видин. Преподава в девическата гимназия и паралелно ръководи смесен хор. Коджаманов пръв налага участието на женски гласове в църковните хорове и получава разрешение за това от Светия синод. Пише детски песни, хорови произведения, маршове, солови песни и др. Оставя интересни спомени, въз основа на които ще представим сложната личност на този изтъкнат педагогически музикант.

Ключови думи: музикално образование, българско училище, учител по музика, диригент на хор, автор на песни

През 1903 г. в София се провежда първият „Събор на учителите по пеене и музика от средните пълни и непълни училища у нас". Използваното в наименованието двойно определение – *по пеене и музика*, – подчертава многоликата роля на българските учители по това време. Интересен е и друг израз, използван в периодичния печат от това време – *педагогически музикант* (Lyubomirov 1896/97: 132). От една страна, той не крие връзките с училището, но от друга – подчертава художествената форманта в самосъзнанието на българските музикални дейци от следосвобожденската епоха, посветили се както на преподаването на музика, така и на нейното съчиняване/композиране и на пресъздаването ѝ в творческия акт на изпълнението – по-често вокално, но също така и инструментално.

В началото на XX век „пението"/„нотното пѣние" е вече утвърден предмет в българското училище със свой учебен план и програми, с обща методология (т.нар. хербартианска педагогика) и формиращи се музикалнообразователни представи, с издадени първи учебници и сборници с детски и училищни песни. Преодолени са основните предизвикателства на ранните следосвобожденски години, свързани с недостига на кадри и нарастване-

[1] *Rossitsa Draganova is an Associate Professor at the Institute of Art Studies, Bulgarian Academy of Sciences. Research field: musical culture, musical aesthetics, theory and history of general education in music, musical pedagogy. Author of: The Music-Making. Aspects (2007, Award "Book of the Year" – UBC); Modern terminology and pedagogical practice: Dictionary of Music for the student (2013); and many textbooks for the general education schools.*

E-mail: r_draganova@abv.bg

то на броя на учебните заведения. Музикалнообразователната практика в мъжките и девическите гимназии и педагогическите училища се стабилизира и бележи своите първи, макар и все още крехки, успехи. Изучаването на музика и на музикален инструмент (най-често цигулка) е заложено като част от подготовката на бъдещите първоначални и класни учители. Музицирането в българското училище стъпва на все по-широк репертоар, който в началото се състои главно от достъпните църковни песнопения, възрожденски/патриотични заглавия и популярни/народни мелодии, но постепенно се измества все повече и повече към новосъздадените училищни песни и някои по-сложни образци от чужди автори, включително приспивни песни (Draganova 2018: 23-40).

През 1904 г. се провежда вторият музикален конгрес, по време на който е учреден Българският музикален съюз – първата професионална организация на музиканти у нас. В резултат на нейната дейност постепенно се регламентира полагането на държавен изпит и съответно заплащането на учителите по пеене и музика, което допълнително стабилизира системата. През 1905 г. в организацията се включват вече и капелмайстори, както и още педагогически музиканти (Muzikalen vestnik 1905: 8).

Един от тях е Руси Коджаманов (16. IV. 1866, с. Вардун, Търговище – 1. X. 1933, Видин), по това време преподавател в петокласното девическо училище във Видин. Личността му е поставена в центъра на този доклад неслучайно – делото му е по-малко познато в сравнение с приноса на следващото поколение български музиканти, завършили специално образование в чужбина и започнали работа в системата на народната просвета в началото на XX век. От друга страна, неговият житейски път и творческа реализация на *педагогически музикант* са високо релевантни на сложните и многопластови процеси в българската култура и образование по това време. Ще ги представим с помощта на самия Коджаманов, който има остро перо и оставя ценни сведения за периода. Сред тях са спомените му *Какво пеехме в робските години и как ни учеха на ноти след Освобождението*, отпечатани за първи път в сп. „Родна песен" през 1932 г.[2], както и практически непознатите *Биографични бележки* (NA–BAS, sb. XIX, op. 1, a.e. 32), подготвени по повод 40-годишнината на музикалната му дейност, които се пазят в Научния архив на БАН. Датират най-вероятно от началото на 1924 г. Записани са с мастило в малка червена тетрадка и са адресирани до директора на Музикалната академия по това време Димитър Хаджигеоргиев (1873–1932).

Ето как Коджаманов представя в тях своите първи срещи с музиката: *Зимно време нощите дълги, лягахме си от рано. Майка ни нареждаше ни под селския юрган – дебел 4-5 пръста, вълнен, по старшинство (…) И почваха уроците: майка ни запяваше „Тръгнали са три овчаря, Коладе Коладеле…", а ний пригласяхме под юргана. След като се свърши тази песен, майка почва*

[2] Публикувани са отново през 2016 г. в сп. „Музикални хоризонти". – Вж. (Kodzhamanov 2016/1932: 23-25).

друга и тъй до като заспим. Всяка вечер тия „подюргански концерти" се даваха. Та по този начин от майка си научих сума песни. После, когато почнаха да ги записват на ноти, някои от тях напечатах в Сборника за народни умотворения (NA–BAS, sb. XIX, op. 1, a.e. 32, l. 2 grab-3).

Коджаманов става държавен стипендиант в Педагогическото училище в Шумен. Там научава нотите и пее в хора на Константин Тарасеевич (неизв.): *Най-после министерството повика от Русия трима учители по пение (повече за черков.) – един за Варна, друг за Шумен, а трети за Петропавловската семинария край Лясковец. Нашият учител се казваше Терасеевич из Москва. Той бе за педагогическото училище, но преподаваше и в класното. Първата работа на Терасеевича бе да направи черковен хор. В този хор бях избран и аз, като баритон-бас. Всяка вечер до късно на ламба правехме репетиции. Учителят ни съвсем не бе доволен от нас. Ние виехме като вълци. Както правехме репетиция, Терасеевич се спира и скърца със зъби, като казва: „Ой, ай… Вы поети как бараны, вы кречите как турки на мечети (т.е. вий блеете като овце, вий викате като турчин на джамия)". Изглежда, че нашия учител най-добре познаваше черковното пение, защото от светска музика нищичко не е ни научил* (NA–BAS, sb. XIX, op. 1, a.e. 32, l. 4-5).

Проблемите, свързани с репертоара и нуждата от помагала в българското училище непосредствено след Освобождението, са действително наболели и вероятно точно това ще накара педагогическите музиканти, които работят в ранните десетилетия, да записват подходящи народни песни и да подготвят сборници с школски и детски песни за нуждите на собствената си музикалнопедагогическа практика[3].

Коджаманов завършва през 1884 г. и веднага е назначен във Видин: *Дадоха ми пение в тогавашната „Скобелева" реална гимназия и трикласно девическо училище. В Видин никой още не бе преподавал пение. Името на нотите не бе чувал никой, та затова учениците викаха подире ми „До, ре, ми"… - и ме отличаваха от другите учители с думите: „Оня учител що свири на „лаута" (цигулка). Направих на Видинци първия хор и почнахме да пееме в черква* (NA–BAS, sb. XIX, op. 1, a.e. 32, l. 6-6 grab). След това Коджаманов работи четири години в русенските училища и три – в Габровската гимназия. Упорито работи и задълбочава познанията си по музика като сам учи теория и хармония, сам усвоява и пиано, цигулка, виолончело и др.: *Габровската гимназия тогава беше една от най-наредените. Библиотека най-хубава и пълна подкрепа от Априлов. Сядам аз и чета. Всичко, което не ме доучи Терасеевич, научих го в Габрово, а и много други работи. Там преди 33 години записах и „Дойчин войвода" и „Мариите вежди" и други народни песни* (NA–BAS, sb. XIX, op. 1, a.e. 32, l. 7).

През 1894 г. Коджаманов се завръща във Видин, където се установя

---

[3] Такива са сборниците с училищни песни на Анастас А. Стоянов и Рачо М. Рачов (издаден в Русе през 1883 г.), на Стоян Бешков (издаден във Варна през 1891 г.), на Алоис Мацак и учителя Хр. Цветков (издаден в. Русе през 1895 г.) и др.

окончателно и преподава повече от 30 години, 20 от които в девическата гимназия. И за да изпълни изцяло мисията си на *педагогически музикант*, изгражда своя обществен престиж не само върху музикалнообразователната си дейност, но и върху постиженията си на диригент и композитор. Ръководи училищен оркестър към девическата гимназия. Възобновява и укрепва хора, който създава при първото си учителстване в града. След дълги борби успява да издейства разрешение от Светия Синод и да въведе за първи път в България участието на женски гласове в църковните хорове като с това разрешава един наистина наболял проблем: *Съставих на Видинци един грамаден хор (…). С този хор работих 25 год. Той повдигна най-напред въпроса за пеенето на смесени хорове в черква (…) най-после въпроса се разреши в благоприятна смисъл и сега е нещо най-обикновено и в най-затънтените градове да пеят смесени хорове* (NA–BAS, sb. XIX, op. 1, a.e. 32, l. 7 grab).

В зрелите си години Коджаманов публикува отзиви и рецензии за учебници в периодичния печат – в „Музикален вестник", сп. „Български преглед" и др. Продължава да записва и обработва народни песни: *Още като бях в Русе, преди 34-35 год. обиколих русенските села и каквото ми се хареса записвах. С съдействието на Министер. (даваха ми кола от село на село) обиколих и по-главните села в Варненско, Провадийско (…) Една част от тия материали печатаха в Министер. сборник за народни умотворения, между които и 20 хора народни, а другите при свободно време, обработвам си. Стоят си, защото аз през моето учителство никога не се видях с свободни средства, за да напечатам нещо. Мизерен учителски живот!* (NA–BAS, sb. XIX, op. 1,

Струнният оркестър при Видинската девическа гимназия заедно със своя диригент

a.e. 32, l. 8 grab-9). Публикува част от записите и обработките, главно коледарски[4] и лазарски[5] песни – репертоар, който постепенно, но убедително навлиза в музикалнообразователния процес в началото на XX век. Автор е на детски песни, хорови китки и маршове („С крилата на орела“, „Бдинци“, „Раковски марш“, „Майски марш“), на елегията „До моето първо либе“, дуета „Де слънцето по-силно грее“, на много романси („Майци си“, „Капитану Андрееву“, „Лунна нощ“ и др), кантатата „Дяду Вазову“ (по случай 50-годишния му юбилей), духовна музика („О тебе радуется“, Две херувимски песни) и др. Един от първите български музикални публицисти и историци Иван Камбуров (1883–1955) посочва, че именно той е автор на песните „Мануш войвода“ и „Я надуй дядо кавала“ (по Ботевия текст), които някои погрешно смятат за народни (Kamburov 1933: 305). Камбуров съобщава също така, че Коджаманов е притежавал приятен баритон и е един от първите български любители солисти, който изпълнява през 80-те години на XIX век по-сложен репертоар като арията на Валентин из операта „Фауст“ на Гуно, арията на Елеазар из „Еврейката“ на Халеви и др.

Отбелязването на 40-годишната му дейност, за което Коджаманов подготвя тук представените свои *Биографични бележки*, действително се състои във Видин на 5-6 май 1924 г. и се превръща в грандиозно тържество. Награден е с орден „Св. Александър“ – IV степен[6] и с парична награда от 3 000 лева от Министерството на народното просвещение. Най-впечатляваща обаче е наградата на Видинската община – парцел общинска земя, на която той по-късно си построява къща. Получава и многобройни поздравления от граждани и организации, а видинските търговци го подпомагат с 4 000 лева (Avramova 2011: 16-17). Разбира се, всички тези награди са само външната, формална страна на уважението, което обществеността на града отдава на *многопластовата личност* на своя водещ *педагогически музикант*. Музикант, който в биографичните си бележки открито споделя за трудностите в учителския си живот, но също така ясно съзнава какво е постигнал и затова не се притеснява да заяви: *Аз съм самоук. Това в България едно време беше най-обикновено* (NA–BAS, sb. XIX, op. 1, a.e. 32, l. 8 grab). Педагог, който съзнателно развива дарбата и любовта си към песента, зародили се още по време на *подюрганските концерти* от детството, и изпълнили с достойнство и смисъл неговия наглед обикновен, но едновременно с това забележителен живот на *педагогически музикант*.

---

[4] Вж. SBNU 1891: 75; SBNU 1894: 44.

[5] Вж. (Kodzhamanov 1922: 29-30; Kodzhamanov 1935: 257).

[6] Този орден е бил трети по старшинство в царска България и с него са награждавани военни и граждански лица „за държавни заслуги, за храброст и в знак на лично благоволение“ от страна на монарха.

Библиография

Извори

Научен архив на БАН, сб. XIX, оп. 1, а.е. 32 [NA–BAS, sb. XIX, op. 1, a.e. 32]. Коджаманов, Руси. Биографични бележки. Ръкопис. Б.д., 11 листа [Kodzhamanov, Rusi. Biografichni belezhki. Rakopis. B.d., 11 lista].

Kodzhamanov (1922): Kodzhamanov, Rusi. „Изгряло ясно слънце", лазарска песен, текст народен [„Izgryalo yasno slantse", lazarska pesen, tekst naroden]. – Нови песни за вечеринки и утра [Novi pesni za vecherinki i utra], № 1, 29-30.

Kodzhamanov (1935): Kodzhamanov, Rusi. „Ой, Лазаре, Лазаре!", за тригласен хор [„Oy, Lazare, Lazare!", za triglasen hor]. In: Музикален сборник за православни дружества и братства [Muzikalen sbornik za pravoslavni druzhestva i bratstva], 257.

Kodzhamanov (2016/1932): Kodzhamanov, Rusi. Какво пеехме в робските години и как ни учеха на ноти след Освобождението [Kakvo peehme v robskite godini i kak ni ucheha na noti sled Osvobozhdenieto]. – Музикални хоризонти [Muzikalni horizonti], № 5, 23-25.

Muzikalen vestnik (1905): Списък на членовете на Музикалния съюз през 1904–1905 г. и участващите в III редовен конгрес [Spisak na chlenovete na Muzikalniya sayuz prez 1904–1905 g. i uchastvashtite v III redoven kongres]. – Музикален вестник [Muzikalen vestnik], № 10, 8.

SBNU (1891): Коледна песен от с. Вардун, записана от Руси Коджаманов [Koledna pesen ot s. Vardun, zapisana ot Rusi Kodzhamanov]. – Сборник народни умотворения, наука и книжнина [Sbornik narodni umotvoreniya, nauka i knizhnina], № 6, 75.

SBNU (1894): Коледна песен от с. Гагаля, Русенско, записана от Руси Коджаманов [Koledna pesen ot s. Gagalya, Rusensko, zapisana ot Rusi Kodzhamanov]. – [Sbornik narodni umotvoreniya, nauka i knizhnina], № 11, 44.

Използвани източници

Avramova (2011): Avramova, Svetlana. „Биографически бележки" на Руси Коджаманов – емоционален щрих към историята на българската музикална култура [„Biograficheski belezhki" na Rusi Kodzhamanov – emotsionalen shtrih kam istoriyata na balgarskata muzikalna kultura]. – Личността в историята. Сборник с доклади и съобщения от Националната научна конференция, посветена на 200 г. от рождението на Александър Екзарх, Захарий Княжески и Атанас Иванов. Стара Загора, 16-30 [Lichnostta v istoriyata. Sbornik s dokladi i saobshteniya ot Natsionalnata nauchna konferentsiya, posvetena na 200 g. ot rozhdenieto na Aleksandar Ekzarh, Zahariy Knyazheski i Atanas Ivanov. Stara Zagora, 16-30]. Available at: http://www.protobulgarians.com/Stara%20Zagora%20%20istoriya/Lichnostta%20v%20istoriyata.pdf [Accessed 28 February 2021].

Draganova (2018): Draganova, Rossitsa. Приспивни песни от български композитори в училищния репертоар от края на XIX и първата половина на XX век [Prispivni pesni ot balgarski kompozitori v uchilishtniya repertoar ot kraya na XIX i parvata polovina na XX vek]. – Българско музикознание [Balgarsko muzikoznanie], № 2, 23-40.

Kamburov (1933): Kamburov, Ivan. Коджаманов, Руси [Kodzhamanov, Rusi]. In: Илюстрован музикален речник [Ilyustrovan muzikalen rechnik]. Sofia, 304-305.

Lyubomirov (1896/97): Lyubomirov, S. Пението в нашите училища [Penieto v nashite uchilishta]. – Учител [Uchitel], 1896/97, 126-135.

RUSI KODZHAMANOV (1866–1933): THE STORY OF ONE PEDAGOGICAL MUSICIAN

Rossitsa Draganova
Institute of Art Studies,
Bulgarian Academy of Sciences

Summary: An interesting expression used in periodicals in the early 20th century was "pedagogical musician". On the one hand, it reveals the links with school music education, and on the other hand, it emphasizes the creative side in the activities of Bulgarian music teachers in the post-liberation era. One of the figures of the time was Rusi Kodjamanov (1866–1933). At first, he was a music teacher in Vidin, Ruse and Gabrovo. In 1894 he returned to Vidin, where he taught at the girls' high school and simultaneously conducted a mixed choir. Kodjamanov was the first to impose the participation of female voices in church choirs and to obtain permission for this from the Holy Synod. He writes children's songs, choral works, marches, solo songs, etc. He also leaves interesting memories, on the basis of which we will present the complex personality of this eminent pedagogical musician.

Keywords: music education, Bulgarian school, music teacher, choir conductor, song composer

НИКОЛИНА ГЕОРГИЕВА, МАЯ БЕЖАНСКА, ПЕТКО СЛАВОВ И ТЕХНИЯТ ПРИНОС ЗА РЕЦЕПЦИЯТА НА ЯПОНСКИ ТРАДИЦИОНЕН ТЕАТЪР В БЪЛГАРИЯ

Миглена Ценова[1]
Институт за изследване на изкуствата,
Българска академия на науките

Абстракт: Представеният текст е фокусиран върху Георгиева, Бежанска, Славов и техния принос за рецепцията на японски традиционен театър в България. Проф. Георгиева е един от реформаторите на *кукления театър* и основоположник на *театъра на сенките* в НАТФИЗ, София. Известната българска актриса Бежанска е изпълнител на *Нō* в България и преподавател на млади български актьори, които също изпълняват *Нō* и *Кьōген*. Д-р Славов е водещият български специалист по *Нō*. Неразделна част от процесите на рецепция е създаването и реализацията на оригинални творби, вдъхновени от (или в полето на) японски традиционен театър. Текстът също така представя оригинални творби на проф. Георгиева, повлияни от *театъра на сенките* и тяхната рецепция в Япония, както и сътрудничеството между Ямамото, Славов и Бежанска при създаването и реализацията на *Шинсаку Нō* в България.

Ключови думи: *Каге-е*, *Те каге-е*, *Нō*, *Кьōген*, *Шинсаку Нō*, театър „Пук", театър „Ямамото Нōгаку-дō"

キーワード: ニコリーナ·ゲオルギェヴァ、マヤ·ベジャンスカ、ペトコ·スラヴォフ、「人形劇団プーク」、「山本能楽堂」

Българската общественост проявява интерес към японски изкуства и култура още преди Освобождението (Brumov 1863; Bayngton 1876a; Bayngton 1876b; Bayngton 1877; Slaveykov 1871); впоследствие интересите се задълбочават. Изследването се съсредоточава върху трима българи, поддържащи дългогодишни творчески сътрудничества с японски майстори: Георгиева с Каваджири (川尻泰司, пазител на традициите на *Бунраку*「文楽」и *Сарукура*「猿倉」, възстановител на *Каге-е*「影絵」и *Те каге-е*「手影絵」); Славов и Бежанска – с Ямамото (山本章弘, наследник на най-старата школа в *Нō*「能」или *Нōгаку*「能楽」). Трите българи съдействат за осъществяването на гастроли на японски трупи у нас: Георгиева – на театър „Пук"「人形劇団プーク」; Славов и Бежанска – на театър „Ямамото Нōгаку-дō"

---

1 Dr. Miglena Tzenova (Tzenova-Nusheva) is an Associate Professor at the Institute of Art Studies, at the Bulgarian Academy of Sciences. Author of the book 'Peking opera 京剧 *(2010), monographic work 'Musical and Symbolic Aspects of Japanese Traditional Kabuki theatre (*歌舞伎*)' (2017); co-author of the volumes 'Bulgarian musical theatre. Opera, ballet, operetta, musical' (2005, 2008, 2015). Awards: 'Professor Marin Drinov' for young scientists from the BAS (2006), 'Book of the year' from the Union of Bulgarian composers (2011, 2016), awards for scientific achievements (2016), scientific achievements in applied arts (2016), etc.*

E-mail: ph.d@abv.bg

「山本能楽堂」. Оригиналният принос на тримата българи за рецепцията на японски традиционен театър у нас се открива и в авторското творчество и педагогическата им дейност; професионализмът им е почитан от японското общество; именно върху такива аспекти от професионалния им път е насочен предлаганият текст.

В авторските си пиеси, реализирани с ЦКТ (днес СКТ) и ДКТ – Варна, Николина Георгиева въплъщава естетически и философски принципи, същностно близки до японската мисъл и традиционния театър на Япония. Такъв е принципът за красотата и естетическа наслада от сливането на природата и музиката, близък до японското разбиране, че когато музиката се проявява в своята изначална свързаност с природата, това е знак, че изпълнението е проникнато от *дзен* 「禅」 и доставя висша естетическа наслада (по Genichi 1981: 109-123). Друг принцип, следван от Георгиева е този за музиката като пораждаща изявата на хомогенно свързаните изкуства в нейните пиеси: „Искам да изтъкна, че [Георгиева] е с изключителен слух, а и живее в семейство на музиканти. Музиката е водещо творческо начало в нейните постановки, а не [...] техен компонент, още по-малко – [...] задължителен музикален фон“ (Gyorova 2007). Търсенията в тази посока също сближават нейното творчеството с принципите на японския традиционен театър (и с китайската философия и традиционна опера).

Важно място в творческата и педагогическата работа на Георгиева заема и *театърът на сенките* – още от най-ранните ѝ авторски куклени пиеси; тя е и педагогът, утвърдил като задължително обучението по *театър на сенките* (при изучаване на „Актьорско майсторство за куклен театър“ във ВИТИЗ).

Древна театрална традиция, разпространена в Китай, Индонезия и в др. държави, в Япония *театърът на сенките – Каге-е* (букв.: „сенки-картини“) с разновидност *Те Каге-е* (букв.: „сенки-картини с ръце“), води началото си от 1680 г. (Asia Feature 2019).

Първата българска пиеса, интегрираща елементи от *театъра на сенките* и принципи, характерни и за японския традиционен театър, е „Петя и вълкът“, по симфоничната приказка на Прокофиев, създадена от Н. Георгиева и Ат. Илков[2] за ЦКТ (Za stolichen kuklen teatar 1997–2020). Тя носи на България и първите големи международни отличия в куклення театър (1961, Втори МФКМТ в Букурещ, Румъния; Nagradi i uchastiya v chuzhbina 2020). Каваджири, ръководителят на театър „Пук“, е дотолкова пленен от пиесата, че в продължение на 14 г. търси контакт с Георгиева. Усилията му водят до прецедент в японо-българския културен обмен – ЦКТ гастролира в Япония (1975) преди „Пук“ да даде първите си спектакли у нас (1976). Тази тенденция в сътрудничеството на двете институции се наблюдава и през XXI в.

При първия гастрол на „Пук“ у нас (1975) артисти от ДКТ – Варна им представят разработената първоначално със студенти от ВИТИЗ пиеса

[2] Кукли: Й. Личева, И. Цонев; скулптура: И. Хаджиева.

„Карнавал на животните“, по музика от Сен-Санс, която Георгиева изгражда изцяло като *театър на сенките с ръце* (Sokolova 2009). Пиесата вече е носител на голямо международно отличие (от МТФФ, Монтрьо, Швейцария, 1968).

Сато-Отера, актьор от „Пук“, играл у нас през 1976 и 2018, помни възторга от ефирността в изпълнението на „Карнавал на животните“ и изумлението, когато след края на спектакъла повечето изпълнители се оказали мъже (Kovachev 2018). Ярка е аналогията с японския традиционен театър, където кукловодите в *Бунраку* са мъже, персонажите в *Нō* и *Кьōген* се изпълняват от мъже. След спектакъла, по думи на самата Георгиева: „те искаха да поставя „Карнавал на животните“, за да възстановя древната японска традиция на театъра на сенките с ръце“ „Успехът беше изключителен. Театър „Пук” получи наградата на Министерството на просветата за най-добър спектакъл на годината“ (Sokolova 2009).

Видно от японското заглавие:「影絵芝居」(„Игра на *Каге-е*“), пиесата е обявена като *Каге-е*. Нейно изпълнение отбелязва юбилея на „Пук“ (1979), а японската общественост дълбоко съпреживява творбата като възраждане на *Каге-е* (JDTA 2021).

Георгиева разказва за многобройните си визити до Япония, в които тя учи на *Каге-е* японски изпълнители, които също започват преподават; тя пътува с „Пук“ и до други държави и континенти, където пиеса ѝ се изпълнява като представителна за японската нация творба (Sokolova 2009).

Наблюдава се рецепция на *театъра на сенките* (*Каге-е*) в авторско българско творчество, разпозната от японски майстор, възприета (обратно) в японския театър и преживяна от японското общество като възстановявне на древната японска традиция *Каге-е*.

„Пук“ възприема в репертоара си и създадената за ЦКТ „Игра на светлини и сенки“ от Георгиева, в която *сенките* се постигат чрез движения на телата на актьорите. Японският вариант「光と影のファンタジー」(„Фантазия от светлини и *Каге*/сенки“) се представя на форума „Български културен фестивал“ (1997–1998; Burugaria bunka fesutibaru 2008).

Идеи и търсения на Георгиева, близки или вдъхновени от японските традиции и възприети в Япония, са четивни и в японско авторско творчество: установих, че *Те каге-е*, изпълняван върху музика от Сен-Санс, е претворен в пиесата「Animare」– от най-утвърдената в *театър на сенките* японска театрална компания – „Какаши-дза“「劇団かかし座」. В представяща този театър публикация се посочва, че актьорите биха могли да пресъздадат с ръце повече от 100 различни животни, а преди спектаклите те често обучават и публиката, което показва, че „Какаши-дза“ развива идеите и търсенията на Георгиева и Каваджири. 「Animare」е най-успешната пиеса на „Какаши-дза“ ; играе се и извън Япония като представително произведение за японската култура (2011; Asia Feature 2019).

Културният обмен между български и японски творци и институции се разраства и допринася за рецепцията на японска култура у нас, както и за

рецепцията на българска култура в Япония. В полето на *театъра на сенките* взаимното опознаване на достижения на двете култури води до висоти, оценявани в България, Япония и по света.

В педагогическата си работа Георгиева провежда идеята актьорите за куклен театър да притежават комплексни умения – музикални, танцови, акробатични; да рисуват и изработват кукли, да превръщат части от тялото си в импровизирани кукли (Gyorova 2007). Така подготовени нейните възпитаници напомнят актьори от японски традиционен театър. Вероятно по тази причина те се изявяват успешно както в куклената и драматичния театър (Laleva 2006), така и при изпълнението на японски традиционен театър. Една от нейните някогашни студентки – известната актриса Мая Бежанска, е най-утвърдената у нас изпълнителка на *Нō*.

Доказан професионалист, Бежанска изучава *Нō* при майстор Ямамото (2014–2019). Тя изпълнява успешно роли в две произведения от традиционния репертоар на *Нō* (формиран преди 1600): „Момиджи-гари“「紅葉狩」(„Съзерцаване на есенните багри“) в СОБ (2015) и „Цучи-гумо“「土蜘蛛」(„Земният паяк“) в Античен театър, Пловдив (2019) и в НТ „И. Вазов“ (2019). Задълбочен и подготвен изпълнител на *Нō*, Бежанска е и вдъхновител: по нейна идея Ямамото създава *Шинсаку-Нō* 新作能 пиесата „Орфей“「オルフェウス」. В „Орфей“ – написана, за да изгради мост между японската и европейската култура, Ямамото поверява на Бежанска ролята на Духа на Евридика, а той се въплъщава в Духа на Орфей. Световната премиера – у нас, в Античен театър (28.09.2019), е част от събитията, посветени на Пловдив – европейска столица на културата. В своите *Шинсаку Нō* пиеси Ямамото поверява едни от най-важните роли на деца. В „Орфей“ такива са ролите на горските животни, птици и цветя, чиито песни и стихове „извикват“ от миналото духовете на Орфей и Евридика. Идеята кои да бъдат изпълнителите също е на Бежанска – тя предлага на Ямамото нейни ученици с интереси към актьорството и театъра, които същевременно са със СОП, без родители, от малцинства и малки селища (*Разговор* с Бежанска, 21.04.2019). Децата изучават *Кьōген* и *Нō* 2 години (2018-2019) под ръководството на Ямамото, други майстори и Бежанска; научават се да пеят на старояпонски; овладяват японски изобразителни изкуства; изработват сценичните си костюми. Въздействащото им изпълнение, на споделена сцена с техните учители, запленява публиката. Децата толкова харесват научените по време на обученията кратки пиеси от *Кьōген*, че ги поддържат в репертоара си и ги играят пред публика (Slavov 2019). (При посещенията на Бежанска в Япония Ямамото организира публични събития, в които тя и актьори от *Бункраку* представят уменията си на кукловоди и провеждат обучения.)

В изследваните процеси се наблюдава сложна приемственост на традиции, същностно близки или възприети от японския театър: от Георгиева и от Ямамото към Бежанска, от Ямамото и Бежанска към нейни възпитаници. В тези процеси, аналогични на начините на предаване на японските традиции, е откроима и българска линия от 3 поколения. На тази основа би могло да се очаква рецеп-

цията на японски традиционен театър у нас да се задълбочава и в перспектива.

За достигането до пълноценното творческо сътрудничество между японски майстор, наследник на най-старата школа в *Нō – Кандзе-рю*, и българска актриса с нейни малки възпитаници актьори, от съществена важност е установеното преди това, безценно за двете ни култури, сътрудничество между Ямамото и Петко Славов. То започва през 2008 в Осака с посветеното изучаване на *Нō* от Славов и продължава с разработената му и успешно защитена дисертация върху *Нō* към Държавен университет, Осака (2014). След 2010 Славов допринася за формирането на български изпълнители на *Нō* и за многобройните гастроли на „Ямамото Нōгаку-дō" в европейски държави. Ето как самият майстор описва впечатления си от Славов: „Започнах да правя представления в България, защото срещнах Петко[…] Не бях срещал студент, който да е толкова отдаден. Впоследствие успях да се срещна и с други български студенти в Япония и се убедих, че българите са един много отдаден народ[…] Петко, когато дойде да учи *Нō* при мен, той изпитваше страст към ученето, но вместо да стане актьор, той предпочете да влее силите си да разпространява нашето изкуство по света. Много съм благодарен за тази среща, защото тя е ценна не само за нашия театър и за театър *Нō,* а и за Японската асоциация по *Нō*" (*Интервю* с Ямамото, 19.04.2019).

Славов разказва на Ямамото за трайния интерес на българското общество към японския театър и подпомага работата на майстора при обучението на над 60 български деца и професионални актьори в традициите на *Нō* и *Кьōген*. Успешните обучения, популяризиращи прояви и представления на *Нō* и *Шинсаку Нō* у нас през последното десетилетие, са резултат от отдадената работа на Ямамото и Славов. Посветеността на *Нō* у Славов е довела майстор Ямамото до решението да го избере за своя *единствен чуждестранен (български) наследник на традициите на Кандзе-рю и Нō*.

Предвид японското разбиране, че истинският смисъл на съприкосновението с изкуството е възприемащият го да съпреживее мига на самото създаване на произведението така, както го е преживял авторът; да съпреживее чувството на изпълнителя по време на изпълнението; да изпита *дзен* (Suzuki 2014; Tzigova 2014), от съществена важност за пълноценното възприемане от българската публика на образци от *Нō* и *Шинсаку Нō* са преводите на поетичните им текстове. Тук приносът на Славов също е безценен – със сериозните му познания върху *Нō*, строяпонския и съвременния японски език. С наследяването на майсторството в *Нō* Славов е българинът, чийто професионален път истински сближава двете култури, помага на изпълнители и публика да говорят на един език, да общуват равнопоставено и хармонично, да споделят изконните си ценности.

Активен участник във всички обучения по *Нō* и *Кьōген*, провеждани от японски майстори у нас и в Япония, Славов работи с българските изпълнители на *Нō* и *Кьōген* и отделно от Ямамото. По този начин той също осъществява верижно предаване на японските традиции: от японски майстор на български приемник, от български майстор – на български деца и профе-

сионални актьори.

Предлаганото изследване очертава пресечни точки между българската и японската култура, между традициите на японския театър и ново българско, японско и съвместно творчество. В новосъздаваните творби наред с рецепцията на черти от японския традиционен театър в българско творчество, разпознати и възприети обратно в японския театър (от „Карнавал на животните“ към 「影絵芝居」и 「Animare」; от „Игра на светлини и сенки“ към「 光と影のファンタジー」), се наблюдава и впечатляващото явление японска творба, изградена върху вековните традиции на *Hō* (「オルフェウス」), да търси близост с българската култура и да открие в нея (като наследник на тракийската) корените на европейската култура. В тези двупосочни процеси приносът на Георгиева, Славов и Бежанска, както и на останалите автори и изпълнители на разглежданите творби, е наистина значим. Той създава благоприятни предпоставки и за по-нататъшни пълноценни творчески сътрудничества, съдейства за активното съпреживяване на традиционни и новосъздавани произведения от публики в България, Япония и по света.

Библиография

Bayngton (1876a): Bayngton, T. L., Ed. Зорница [Zornitsa], Vol. I, No 1, January 2.

Bayngton 1876b: Bayngton, T. L., Ed. Зорница [Zornitsa], Vol. I, No 4, January 23.

Bayngton 1877: Bayngton, T. L., Ed. Зорница [Zornitsa], Vol. II, No 3, November 3.

Brumov 1863: Brumov, T. S., Ed. Съветник [Savetnik], Vol. I, No 30, October 14.

Burugaria bunka fesutibaru 2008：「ブルガリア文化フェスティバル」、 1997年秋～1998年春」、http://www.bul.jp/jimukyoku/0811.htm (アクセス2021年3月3日).

Genichi 1981: Genichi Tsuge. “Symbolic techniques in Japanese Koto-kumiuta”. – Asian Music, Vol. 12, No 2: 109-123.

Gyorova 2007: Gyorova, Sewelina. Магьосница на сенките [Magyosnitsa na senkite]. – Дума [Duma], July 19, http://old.duma.bg/2007/0707/190707/kultura/cul-4.html [7 March 2021].

Asia Feature 2019: Asia Feature. Japan: Shadow play. – China daily. Hong Kong, https://www.youtube.com/watch?v=nbIs-8wKR4U [5 March 2021].

Kovachev 2018: Kovachev, P. Японци и българи се кланят под ъгъл от 45 градуса [Yapontsi i balgari se klanyat pod agal ot 45 gradusa]. – 24 часа [24 chasa], October 5, https://www.24chasa.bg/region/article/7084685 [9 March 2021].

Laleva 2006: Laleva, E. Професор Николина Георгиева на 75! [Professor Nikolina Georgieva na 75!]. – Култура [Kultura], No. 37 (2696), October 27.

Nagradi i uchastiya v chuzhbina 2020: *Награди* и участия в чужбина. –Столичен куклен театър [Stolichen kuklen teatar], http://www.sofiapuppet.com (11 March 2021).

JDTA 2021: Japanese Digital Theatrical Archive, https://www.enpaku-jdta.jp/

detail/00693-05-1979-02（2021年3月15日）.

Slaveykov 1871: Slaveykov, P. R. Женытѣ въ Японийѫ [Zhenite v Yaponiya]. – Ружижа или рѣдъ книжки за женытѣ [Ruzhitsa ili red knizhki za zhenite]. Vol. 1, No 1: 15-16.

Sokolova 2009: Sokolova, Z. Проф. Николина Георгиева: Японците живеят вече в 23-и век [Yapontsite veche zhiveyat v 23-i vel]. – e-вестник.bg [e-vestnik.bg], October 15, https://e-vestnik.bg/ [1 March 2021].

Suzuki 2014: Suzuki, D. T. Дзен и японската култура [Zen and Japanese culture]. Sofia.

Slavov 2019: スラヴォフ．文化間の懸け橋を果たす能楽 [Nōgaku that acts as a bridge between cultures]. – EU-Japan Fest Japan Committee), Vol. 121, https://www.eu-japanfest.org/column/Yamamoto-Noh-theater/ [2021年3月12日].

Tsigova 2014: Tsigova, B. Дзен и традиционните японски изкуства [Dzen i tradicionnite yaponski izkustva]. Sofia.

Za stolichen kuklen teatar, 1997–2020: За столичен куклен театър. – Art.bg, 1997-2020, http://theatre.art.bg/ [11 March 2021].

NIKOLINA GEORGIEVA, MAIA BEJANSKA, PETKO SLAVOV AND THEIR CONTRIBUTION TO THE RECEPTION OF TRADITIONAL JAPANESE THEATER IN BULGARIA

Miglena Tzenova
Institute of Art Studies,
Bulgarian Academy of Sciences

Summary: The presented text focuses on Georgieva, Bejanska, Slavov and their contribution to the reception of traditional Japanese theatre in Bulgaria. Georgieva was a professor in *Puppet Theatre* and *Shadow Theatre* at The NATFA, Sofia. The famous Bulgarian actress Bejanska is a performer of *Noh* in Bulgaria and a teacher of young Bulgarian actors, performing *Noh* and *Kyōgen*. Slavov, PhD, is the Bulgarian leading specialist in *Noh*. An integral part of the reception processes is the creation and realization of original works inspired by (or in the field of) traditional Japanese theatre. The text also presents Georgieva's original works, influenced by the *Shadow Theatre* and their reception in Japan, as well as the collaborations between Yamamoto, Slavov and Bejanska in creation and realisation of *Shinsaku Noh* in Bulgaria.

Keywords: *Kage-e*, *Te kage-e*, *Noh*, *Kyōgen*, *Shinsaku Noh*, "Puk Pupa Teatro", "Yamamoto Nōgaku-dō"

ПЕТЪР СТУПЕЛ – ФЕСТИВАЛНИЯТ ДИРЕКТОР

Диана Данова-Дамянова[1]
Институт за изследване на изкуствата,
Българска академия на науките

Абстракт: Дългогодишният директор на „Софийски музикални седмици“ Петър Ступел освен талантлив композитор е и добър администратор с богат опит, отворен към нови тенденции и жанрове, отстояващ авангардни за времето си идеи. По време на неговото ръководство престижният музикален форум преживява най-благодатния си период. Докато творческите му постижения са добре познати, дейността му като успешен организатор на най-стария столичен международен музикален фестивал остава встрани от полезрението на изследователите. Текстът представя именно фестивалния директор през критическата рефлексия, но и чрез синтезирана информация от запазена служебна документация, която се проучва за първи път.

Ключови думи: Петър Ступел, „Софийски музикални седмици“, Европейска фестивална асоциация

Талантлив композитор, автор на произведения в различни жанрове и носител на високи отличия за много от тях, Петър Ступел (1923–1997) е професионално свързан с Радио София, Ансамбъла за песни и танци на Българската народна армия, „Балкантон“, Българската телевизия. „Чудесен мелодик, творец с широк духовен кръгозор“ (Svilenov 2003: 25), „човек със значимост и авторитет“ (Statelova 1983: 45), оставил трайна следа в националната ни култура с неповторимите си детски и естрадни песни, превърнали се в шлагери, с разпознаваемата си музика към игрални филми, театрални постановки и радиопиеси, мюзикъли, детски оратории, оперети и балети, ерудираният музикант същевременно е и опитен администратор. Дългогодишен ръководител на „Софийски музикални седмици“ – от началото на 80-те години на миналия век до края на живота си, Петър Ступел се откроява със завидни организаторски способности и умения, позволяващи му да изведе вече утвърдения международен форум на качествено ново равнище. Енергичен, гъвкав и комуникативен, отворен към актуални тенденции и жанрове, отстояващ авангардни, трудно осъществими идеи, името му неизменно се идентифицира с върховете на „Софийски музикални седмици“, с техните „златни години“ (Dzhurov 2019: 2). Петър Ступел е начело на фестивала в най-благодатния му период, когато пред него е поставена задачата „от известен да се превърне в

[1] *Dr. Diana Danova-Damyanova, is an Assistant Professor at the Department of Music, Institute of Art Studies, Bulgarian Academy of Sciences. Research fields: contemporary music festivals, preservation of cultural heritage, Bulgarian folk music from the Kazanlak region. She is author of the book Musica Nova in Bulgarian Music Culture (2009). Her articles are published in different scientific journals and periodicals (Art Readings, Academic Spring Readings, Bulgarian Musicology, Bulgarian Folklore, etc).*
E-mail: diana_d91@abv.bg

прочут“[2], защото е не само столично, а събитие с национално значение. Той осъществява и болезнения преход в организиращата го институция – от Дирекция при Министерството на културата, с дейност финансирана изцяло от държавата, към фондация с нестопанска цел в обществена полза. Оглавява „Софийски музикални седмици“ от 1980 до 1997 в два коренно различни етапа от тяхното развитие съответно като директор, главен художествен ръководител, председател на едноименната фондация и на Управителния ѝ съвет, а след пенсионирането си е избран за почетен председател.

Още в самото начало на неговото управление през 1982 „Софийски музикални седмици“ са приети в Европейската асоциация на музикалните фестивали. Те са първият български фестивал, стъпил на международната сцена чрез членството си в престижната организация, което несъмнено отваря нови хоризонти, позволява кооперирane със задгранични форуми за обмен на скъпоструващи солисти и състави, за осъществяване на съвместни мащабни продукции. В този период на музикалните фестивали освен художествена се отрежда и важна роля с дълбок политически смисъл – на културни посланици, изграждащи мостове на сътрудничество между националностите от Изтока и Запада, подпомагащи „мирното съвместно съществуване между всички страни в света“. Петър Ступел активно участва в работата на ежегодните Генерални асамблеи на асоциацията, провеждани в различни европейски градове и прилага на практика взетите решения чрез разнообразни дейности в съответствие с изискванията (например още през 1988 пристъпва към реализация на концерти под нейния почетен патронаж, години наред полага усилия за осъществяване на културен туризъм). С голям ентусиасъм подготвя Генерална асамблея и в София през 1989, чиято кандидатура безапелационно е одобрена на сесията през 1986 в Амстердам, но в последния момент по не съвсем ясни причини, е пренасочена в Истанбул.

Личният авторитет на българския фестивален директор в Европейската асоциация е безспорен – през 1988 той е избран в нейния Управителен съвет и неотклонно следва посоката на реализиране на пълноценно българско присъствие, а не само на формално членство. По покана на Петър Ступел официални гости на различни издания на „Софийски музикални седмици“ са директорите на „Пражка пролет“, на музикалните фестивали в Берлин, Атина, Братислава, Люксембург, членове на ръководството на Европейската фестивална асоциация от Германия, Гърция, Италия, авторитетни музикални журналисти и импресарии от Швейцария, Унгария, Франция, държавни и административни лица (министри на културата, градоначалници, съветници) от Холандия, Италия, Гърция.

В спомен за случайна среща в Амстердам по време на Общо събрание на международната организация композиторът Кристиян Бояджиев изразява възхищението си от забелязаното отношение към Петър Ступел от чуждестранните му колеги. Повод за гордост у младия тогава музикант са засвидетелстваното

[2] Вж. [TsDA, f. 1271, op. 1, a.e. 3, l. 25]. Паметна записка от заседание на ИК на СНС, 22 януари 1987.

уважение и респект, достолепното присъствие, изразяващо се в категоричната равнопоставеност на ръководителя на „Софийски музикални седмици“ с директорите на най-големите европейски музикални фестивали. Петър Ступел е „един от тях, абсолютно космополитен човек“, нещо повече – той е „не просто част от световния музикален елит, а го олицетворява“[3]. Уменията му за общуване също са подчертавани неведнъж: „Обичаше да пътува, с лекота създаваше и поддържаше контакти навсякъде в Европа. Свидетел бях на тези му качества на фестивала в Западен Берлин, който беше и остава аршин, по който трябва да се мерим. И тогава видях как за минута-две Ступел се сприятеляваше с Клаудио Абадо, Алфред Брендел, Бърнстейн, Шнитке и други. Тази способност му помагаше в програмирането на фестивала“ (Dzhurov 2019: 2).

Всъщност Петър Ступел има непосредствени впечатления от различни европейски фестивали (отразявани в многобройни отзиви в сп. „Българска музика“) още преди да поеме ръководството на „Софийски музикални седмици“. Натрупаният богат опит от проследяването на реномирани музикални събития с различен жанров обхват и отдавна създадени традиции в Германия, Дания, Полша, Румъния и другаде е стимул за прилагане на чуждестранните практики, за съизмерване със световните достижения както в репертоарно, така и в изпълнителско отношение. В качеството си на директор на „Софийски музикални седмици“ провежда редица ползотворни командировки в Германия, Франция, Белгия, Италия, по време на които неуморно работи за международната репрезентативност на българския фестивал. Полага целенасочени усилия за повишаване на видимостта на „Седмиците“ зад граница като за целта търси съдействието и на българските културни центрове в Берлин, Прага, Братислава, Варшава, Будапеща, Виена за организиране на пресконференции и тематични изложби, за осъществяване на срещи с артистични агенции и културни институции, особено активно преди юбилейното 20-о издание.

Според фестивалния директор „Софийски музикални седмици“ в този период действително имат висок рейтинг сред останалите европейски форуми, членуващи в Асоциацията. В отчетни информации Петър Ступел подчертава повишения интерес на различни културни инстанции в чужбина – доказателство за международния престиж. Авторитетни издания „включително в. *Ню Йорк Таймс*“ неведнъж поместват материали за фестивала с много доброжелателен тон“[4]. След 1985 сътрудничеството с *Radio France Internationale* е особено интензивно – почти всяка година се реализират поредица предавания с водещи Мишел Годар и Маиза Костаке, посветени на „Софийски музикални седмици“.

---

[3] В цитираното радиоинтервю (Hristova 2020) Кристиян Бояджиев споменава, че случаят е от 80-те години на миналия век. Вероятно става въпрос именно за посочената по-горе Генерална асамблея на ЕФА през 1986, на която е взето решение за българско домакинство на събитието, останало впоследствие неосъществено.

[4] Информация от Петър Ступел за Осемнадесетия международен фестивал „Софийски музикални седмици“. [TsDA, f. 1271, op. 1, a.e. 3, l. 28].

В България също нараства общественият интерес към „Седмиците“, които след поемането на ръководството им от Петър Ступел все повече отговарят на европейските изисквания за съвременен музикален фестивал. Позитивните промени от средата на 80-те години на миналия век и особено на границата на десетилетието, когато събитието встъпва в своята зрелост, не остават незабелязани и от музикалната критика. В оценките се прилагат комплексни критерии и се наблюдават различни показатели: съотношението между симфонични и камерни прояви, качеството на изпълненията, резонансът върху публиката, полезността на събитията. С все по-голямо задоволство се подчертава постигането на баланс между жанровете, сполучливите тематични акценти, откриването на млади таланти, силното цялостно въздействие на програмното съдържание върху аудиторията. В този си етап „Софийски музикални седмици“ резонно са определяни като един от най-големите културни празници у нас, накратко характеризирани като „съчетание на ревниво съхранявана традиция, непрестанно обновление и еталонни музикални постижения“ (Kulaksazova 1986: 5).

В продължителния период на управлението на Петър Ступел се създава репертоарна концепция както за целия форум, така и за отделните му издания, разширява се жанровия обхват чрез включване на рок-театър, модерен балет, джаз-концерти, спектакли на експериментални трупи, постепенно се добавят и разнообразни съпътстващи прояви – теоретични семинари, изложби, прожекции на филмирани оперни постановки. През тези години фестивалът преживява различни структурни трансформации, довели до промени в организацията, начина и размера на финансовото обезпечаване на събитията, а оттам – и в програмирането. Те са особено осезаеми след демократичните промени в обществено-политически план, които налагат и създаването на фондация в обществена полза, за да се запазят „Софийски музикални седмици“. Но непременно трябва да се подчертае, че ръководен от Петър Ступел, фестивалът е драматургично модериран както репертоарно, така и артистично. Амбицията на директора е да се възпитава вкусът на публиката, като същевременно се привлича младежка аудитория. Желанието му е всички концерти да са на такова високо ниво, че да провокират максимален зрителски интерес и винаги да се провеждат пред пълни зали.

Така например през 1987 той формулира последователната политика на „Седмиците“ сведена до две основни задачи: 1) укрепване и развиване на музикалното просветителство в национален мащаб чрез участието на всички големи български състави и изпълнители и 2) засилване на международния отзвук на фестивала чрез търсенето на нови форми както по линия на културния туризъм, така и чрез тясно сътрудничество и обмен с другите европейски фестивали.

Погледът на организаторите е насочен и към перспективите за бъдещите 15 години. Отчита се бързото развитие на аудио-визуалната техника и навлизането ѝ в бита, което налага промени и във фестивалните форми – те трябва да следват технологичните новости и да въвеждат нови елементи и

структури, преодоляващи конкуренцията на удобната и леснодостъпна домашна апаратура[5].

Убеден, че „на фестивал трябва да дойдат само най-големи и представителни артисти“ и е „по-добре музикалният живот да е по-малко наситен, но с по-високо качество“ (Stupel 1989: 14), директорът често коментира както в служебна документация, така и публично важни проблеми, затрудняващи организацията на „Софийски музикални седмици“. Сред тях са монополизирането на импресарската дейност (до началото на 90-те години правомощията в тази сфера са делегирани предимно на БИА „София концерт“), координацията на концертните събития и други. Още от средата на 80-те години (много преди нарояването на новосъздадени фестивали в началото на милениума) в отчети, специални писма и докладни записки до служители на различни позиции/равнища се поставя въпросът за струпването на прояви в периода на провеждането на „Софийски музикални седмици“ – обстоятелство, възпрепятстващо проследяването им от заинтересованата публика.

Петър Ступел апелира за баланс в столичния концертен живот, настоява през май и юни акцентът да бъде именно фестивалът. Откриването му трябва да е винаги на 24 май, защото тази дата осмисля неговия характер, а в практиката на музикалните фестивали традициите са изключително важни. От друга страна желанието за непрекъснато развитие намира израз в постепенното включване на концерти със съвременна музика в изпълнения на утвърдени световни имена (Хари Спарнай, Кристина Ашер, Зигфрид Палм), в стремежа за обособяването им дори в специални цикли (например през 1990), в премиери на български произведения, някои от които специално поръчани. Кулминация е първото издание на Международния фестивал на съвременната музика в България *Musica Nova – Sofia*, проведен в рамките на 24. „Софийски музикални седмици“ от 1 до 5 юли 1993. Заслугата на Петър Ступел за представяне на новата музика е многократно подчертавана в благодарностите от председателя на ДНМБ Георги Тутев, отправени му за своевременната подкрепа при реализацията на първата *Musica Nova – Sofia*, но е извеждана на преден план и в изказвания по различни поводи: „Той не пестеше сили да приобщава обществото ни към най-напредничавите тенденции в съвременната музика, да достига тя до нас без бариери и предразсъдъци“ (Svilenov 2003: 25).

В началото на 90-те години, когато организирането на музикални събития става все по-трудно, Петър Ступел полага „стоически усилия“ (Robev 1997: 3) да не прекъсва „нишката, макар и болезнено изтъняла“ на „последното си пристрастие – „Софийски музикални седмици“ (Dragostinova 1997: 4).

Въпреки че заради музиката си е поставян в пантеона на нашата култура, присъствието на композитора Петър Ступел във фестивала е повече от скромно. Дотолкова, че дори заради съвпадението на фамилиите дълго се въздържа

[5] Ibid., l. 28, 29, 41.

да покани брилянтния пианист Владимир Ступел[6], когото е открил в каталог на лауреати на международни конкурси и който изнася забележителна Брамсова програма в София на 8 юни 1993. Приживе изпълненията на Ступелови песни във фестивални концерти са по-скоро изключения. Емблематичните „Продавач на надежда“ и „Лека нощ, деца!“, станали органична част от репертоара на прочутия Малък хор „Антониано“ от Болоня с диригент Мариеле Вентре, са представени с голямо удоволствие от италианските хористи на концертите от първото (31 май 1987) и второто им гостуване (24 и 25 юни 1989) на „Софийски музикални седмици“. След смъртта му, в негова памет и във връзка с кръгли годишнини са организирани два фестивални концерта. Първият е на 31 май 1998 с участието на хор „Бодра смяна“, дирижиран от Лиляна Бочева. Вторият, посветен на 80-тата годишнина от рождението му, се състои пет години по-късно, също в навечерието на Деня на детето, на 31 май 2003 в рамките на цикъла „Подиум на младия изпълнител“. Тогава пловдивският хор „Детска китка“ с диригент Златина Делирадева в края на разнообразната си програма, съставена от произведения на Хендел, Моцарт, Томас Морли, Емануил Манолов, Тодор Попов, Иван Спасов и други, изпълнява и няколко любими песнички от Петър Ступел: „Песен за нощта на чудесата“, „Синигерче“, „Прощаване с лятото“, „Песничка за веселата уличка“.

Ролята на Петър Ступел в „Софийски музикални седмици“ е многоаспектна. Той е едновременно амбициозен ръководител с визия за обновление и следване на световните тенденции, стремящ се към непрекъснато увеличаване престижа на фестивала чрез разнообразяването на проявите и повишаване на качеството на изпълненията; добър мениджър, умело заобикалящ финансовите препятствия; демократичен директор, осигуряващ спокойна колегиална атмосфера сред малкия си екип, организиращ големия фестивал; дарител. Акт за дарение от 24 май 1994 удостоверява, че Петър Ступел в трудните години след институционалната трансформация подпомага и финансово новоучредената структура в името на каузата на „Софийски музикални седмици“ за продължаване на музикалните традиции на столицата и с цел „подобряване имущественото състояние на фондацията“[7].

През критическата рефлексия и синтезирана информация от административна документация, непроучвана до момента, текстът представя сравнително неизвестна страна от личността на Петър Ступел – малка част от активната му дейност като фестивален директор.

Библиография

Извори

ЦДА, ф. 1271, оп. 1, а.е. 3; 273; 274 [Tsentralen darzhaven arhiv, f. 1271, op. 1, a.e. 3; 273; 274].

[6] Възпитаник на Московската консерватория, с френско гражданство, живеещ в Берлин.

[7] Акт за дарение от 24 май 1994 [Arhiv na fondatsia Mezhdunaroden festival “Sofia Music Weeks”].

Архив на фондация Международен фестивал „Софийски музикални седмици“, неинвентаризиран [Arhiv na fondatsia Mezhdunaroden festival “Sofia Music Weeks”, neinventariziran].

Използвани източници

Dzhurov (2019): Dzhurov, Plamen**.** Половин век „Софийски музикални седмици“. In: Арт панорама, юни 2019, 1–3 [Polovin vek “Sofia Music Weeks”. In: Art panorama, yuni 2019, 1-3].

Dragostinova (1997): Dragostinova, Elena. Петър Ступел. In memoriam [Peter Stupel. In memoriam]. In: Култура [Kultura], № 48, 4.

Kulaksazova (1986): Kulaksazova, Neli. Традиции и откривателство [Traditsii i otkrivatelstvo]. In: Работническо дело [Rabotnichesko delo], № 192, 5.

Robev (1997): Robev, Georgi. Чест е за мен [Chest e za men] In: Radusheva, Vera. Ed. Двадесет и осми международен фестивал Софийски музикални седмици. [Dvadeset i osmi mezhdunaroden festival “Sofia Music Weeks”]. Sofia: „EOS“, 3.

Svilenov (2003): Svilenov, Atanas. Поколения българи знаят [Pokoleniya balgari znayat] In: 34-ти Международен фестивал „Софийски музикални седмици“ [34-ti Mezhdunaroden festival “Sofia Music Weeks”]. Sofia, 25.

Statelova (1983): Statelova, Rozmari. Майстор на детската песенност (60 години Петър Ступел) [Maystor na detskata pesennost (60 godini Petar Stupel)]. In: Българска музика [Balgarska muzika], № 4, 45-49.

Stupel (1989): Stupel, Peter. Да поговорим за импресарската дейност [Da pogovorim za impresarskata deynost]. In: Българска музика [Balgarska muzika], № 4, 13-15.

Интернет източници

Hristova (2020): Hristova, Maria Mira. Мелодиите на Ступел са за цял живот. Разговор с Кристиян Бояджиев. – БНР, 28 април 2020 [Melodiite na Stupel sa za tsyal zhivot. Razgovor s Kristiyan Boyadzhiev. – BNR, 28 April 2020]. Available at: https://bnr.bg/post/101266629 [Accessed 10 March 2021]

PETER STUPEL – THE FESTIVAL DIRECTOR

Diana Danova-Damyanova
Institute of Art Studies,
Bulgarian Academy of Sciences

Summary: The long-term director of “Sofia Music Weeks” Peter Stupel is a talented composer, but also a good administrator with rich experience, open to new trends and genres, defending avant-garde ideas for his time. During his reign, the prestigious musical forum has its golden period. His creative achievements are well known, but his activity as a successful organizer of the oldest international music festival in Sofia remains out of sight of researchers. The text presents the festival director through critical reflection, but also through synthesized information from preserved official documentation, which is studied for the first time.

Keywords: Peter Stupel, “Sofia Music Weeks”, European Festivals Association

ДИРИГЕНТЪТ РОМЕО РАЙЧЕВ И „БЛАГАТА“ НА СОЦИАЛИЗМА

Емилия Жунич[1]
Институт за изследване на изкуствата,
Българска академия на науките

Абстракт: Този доклад е фокусиран върху непознати факти относно придвижването на Ромео Райчев от Стара Загора към Русе, с безпочвени, но широкоразпространени слухове – които са характерен белег във времената на насилствено разместване на социалните слоеве. След 1944 година, социалната пирамида е обърната обратно и „народните“ маси не само могат, но и се чувстват задължени да дават оценка на своите ръководители и на професионалните качества на постановчиците и артистите в театъра, както и на техния личен живот. В този водовъртеж неволно попада и Ромео Райчев. Предаността му към изкуството обаче надделява над дребнавостта, личните и политически страсти.

Ключови думи: Надежда Харитонова, Старозагорска опера, Русенска опера

За работата и приносите на диригента Ромео Райчев има писано доста през годините[2]. Малко се знае обаче за първите години на диригентската му кариера. Преместването му от Старозагорската в Русенската опера през 1956 г. и до днес е обект на недомлъвки, слухове, недостойни и грозни сплетни.

Всеизвестно е, че младият учител по музика в Девическата гимназия на града Ромео Райчев е привлечен в състава на Старозагорската опера в началото на сезон 1942/1943. Ръководството по това време е поверено на музикален комитет в състав Йоско Йосифов, Петър Спиридонов, Борис Фетваджиев и Георги Стоянов – все изявили се вече, доказали се музиканти, ръководещи Старозагорската общинска опера. Ромео Райчев успешно се вписва в музикалния комитет и още през ноември с. г. е включен в състава на тричленна делегация, изпратена при министъра на просветата с искане за помощ (Draganov 1970: 96-97). На 15 май 1943 г. е първата премиера, осъществена от него – *Ако бях цар*. Голямото умение, с което „води целия изпълнителен апарат“ (Draganov 1970: 103), е забелязано и от репортер на централния периодичен печат[3]. В много кратко време Ромео Райчев поема репертоарните заглавия: *Мадам Бътерфлай, Гергана, Травиата, Фауст, Севилският бръснар, Тоска* и допринася за професионалното израстване на колектива. На 7 и 14 юли 1945 г. под неговата палка представят *Тоска* с Димитър Божков като

---

[1] *Emiliya Zhunich has vindicade her doctorate in musicology in 2013. Since 2014 she is an Asst. Prof. at the Institute of Art Studies – Bulgarian Academy of Sciences, Musical Theater Research Group. Her research interests are in the domain of opera as art, its history and development, productions, performers, the best achievements.*

E-mail: zhunich@mail.bg

[2] Biks 1999; Chendov 2006; Draganov 1970; Stamboliev 2003, Zhunich 2019, etc.

[3] *Ако бях цар* на Старозагорска сцена. Вечер, №933, 3.6.1943.

Каварадоси – „истинска изненада за публиката е появяването на младия тенор“ (Draganov 1970: 118), Стойко Диков в ролята на Скарпия и с гастрол на Надя Тодорова от Софийската опера (Draganov 1970: 121).

В края на сезон 1944/1945 оперното ръководство решава да направи постъпки за назначаването на Ромео Райчев и тенора Тоско Илиев в Софийска опера и командироването им в Старозагорска. Защото в този период трупата все още е любителска и членовете ѝ се занимават с опера …в свободното си време (!), но „не са единични случаите, когато при турнета[4] Ромео Райчев дирижира по две тежки заглавия на ден“ (Draganov 1970: 104).

След 9 септ. 1944 г. Драган Кърджиев, Елисавета Йовович и Катя Спиридонова, неудобни за партията творци само защото са учили в Германия, са интернирани от София. „По препоръка на Съюза на театралните служители“ (Draganov 1970: 122) те се озовават в единствената по това време извънстолична опера – Старозагорската. Първата съвместна работа на Кърджиев и Райчев е *Мадам Бътерфлай* с Елисавета Йовович като Чо-чо сан. Премиерата е на 3 ноем. 1945 г. Възстановяват и *Фауст, Травиата, Севилският бръснар, Риголето, Гергана, Трубадур*, някои работени преди това с Хитьо Попов, други – с Димитър Христов. Съвместно Кърджиев и Райчев поставят *Русалка* от Даргомижски и *Продадена невеста*. Върху *Тоска* и *Кармен* младият диригент работи с гост-режисьора Стефан Македонски.

Ромео Райчев не е безразличен и към съдбата на колегите си. В онези следвоенни времена на купонна система и недоимък, след репетиция, един от оркестрантите продължавал да стои на стола си. Ромео Райчев го попитал какво става, защо не си тръгва. Разбрал, че човекът е гладен, че 300 г хляб дневно не са му достатъчни, за да има сили да ходи, камо ли да свири, сам отишъл в Общината при Комисаря по продоволствието и се застъпил на всички от духовата група на оркестъра да бъдат отпуснати купони тип „ТФР“ – тежък физически труд, т.е. по 600 г хляб дневно. А и за няколко метра вълнен плат[5] за балтони на артистите, заради гастролите през зимата… *Никога повече не сме имали друг такъв ръководител!* – неизменно възкликваха тези възрастни, но все така влюбени в изкуството артисти[6].

На 1 април 1946 г. Старозагорската опера е одържавена и става първата извънстолична опера в България, призната и от държавата. Но еуфорията от признанието е кратка! С акта на одържавяването всичко се променя. До този момент решавали възникналите въпроси сами, след 1 април за всичко трябва първо да се пита в София. Персоналът се уве-

---

[4] Статистиката за сезон 1946/1947: посетени над 400 обекта в и извън града, изнесени 110 цялостни представления на 7 оперни творби – 49 в града, 43 – в Чирпан, Пловдив, Първомай, Хасково, Нова Загора, Ямбол, Сливен, Казанлък, Карнобат, Бургас и Поморие и 18 – в Габрово, Попово, Шумен и Добрич. На площадни естради на 1 май и 9 септември се изнасят цели действия от *Риголето, Травиата, Русалка* и др. [ДА – Стара Загора, ф.47, оп. 1, а.е.8, л. 19-20].

[5] [ДА-Стара Загора, ф. 47, оп. 1, а.е. 1, л. 9, 16].

[6] В лични разговори.

личава, назначават работници предимно в новосъздадените технически служби и ателиета. Болшинството от тях са членове на БРП (к) и още през същата 1946 г. учредяват своя първична партийна организация (ППО). Новоназначените възприемат ППО като коректив в управлението на културната институция и настояват всеки въпрос да се разглежда на партийно събрание и едва тогава от художествения съвет на операта (Dimitrova 2004: 79). Те възприемат за свои основни задачи да следят за: *прочистване от вражески и противонародни елементи – верни представители на реакцията, отявлени или прикриващи се зад някоя отечественофронтовска партия опозиционери*[7], да оспорват назначаването на досегашни членове на трупата, когато ги намират *неподходящи в идейно отношение* (Dimitrova 2004: 79). Стига се дори дотам – да упрекват директора, че се консултира с диригентите Ромео Райчев и Симеон Фетваджиев, които са *идейно неориентирани личности*[8].

След 21 сезона оперните труженици, реализирали 18 премиери и над 1300 представления, творческото ядро на трупата е под прицел и трябва да се „защитава". Новопостъпилите са решени да поставят всичко на „здрава идейна основа"! Причините за тази самоувереност?! Първо те, новопостъпилите, са се „издигнали" над досегашното си ниво, над нивото на собствената си среда, т.е. те са „по-културни", защото работят в културна институция, самовъзприемат се като всезнаещи, всеможещи, всесилни. Второ, като членове на Партията, са по-добре идейно ориентирани, следователно по-стойностни от другите, заварените в театъра, които дори не са партийни членове, независимо от професионалните им качества, умения и опит.

Пирамидата е обърната обратно и „народните" маси не само могат, но и се чувстват задължени да дават оценка на своите ръководители и на качествата на постановчиците и артистите в театъра, тъй като за тях се харчели пари „не да развличат хайлайфа, а да служат на народа"[9]. Стига се и до грубото вмешателство дори в личния живот на творците. В този водовъртеж е въвлечен и Ромео Райчев.

Една другарка, постъпила като „дамска гардероберка" в операта на 4 май 1946 г., в автобиографията си пише (цитирам дословно, включително с многобройните грешки, специално подчертани, за да са по-видими): *Завършела съм III класно образувания 1935-36 год също Девическо Професионално училище Пробуда, 1939 год. Майсторски изпит съм взела 1941 год. Диплома за учетилка в земеделско училище в 1941 год. Преди 9 септември не съм членувала в никакви политически и обществени организаций. След 9 септември съм член на Б.К.П. от декември 1944 год. член съм и на Е.Н.О.П.О.О.Ф., О.Р.П.С., Б.Ч.К., Б. С.Д., Д.О.С.О. (…) Горното написах самъръчно*[10]. Само два месеца и два

[7] [ДА - Стара Загора, ф. 47, оп. 1, а.е. 5, л. 8].

[8] [ДА - Стара Загора, ф. 47, оп. 1, а.е. 5, л. 8].

[9] Септември (Стара Загора), № 45, 26 ноември 1945.

[10] В: Приложения. [Архив на Държавна опера – Стара Загора, П. М.2.3.].

дни след назначаването ѝ обаче Градският комитет на Отечествения фронт ѝ издава *Удостоверение № 321/6 юлий 1946 год. (…) в уверение на това че тя е дейна антифашистка. Настоящето се дава да* ѝ *послужи за постъпване на служба в Държавната опера.* Защото другарката има амбиции към дамското шивашко ателие, в което постъпва и скоро дори го оглавява, от 1 май 1949 г. Понятна, разбираема е гордостта ѝ! Командироват я в Софийската опера, заради подготовката на костюмите за *Княз Игор* – веднъж за 2 дни и после още веднъж[11]. Получава почетна значка „Отличник" и една допълнителна месечна заплата от Министерство на културата, защото: *Винаги предсрочно изпълнява плана. Подпомага художественото ръководство при определяне на костюмите. Взема активно участие в обществено-политическия живот на операта*[12]. Чудесно! В нейна персонална характеристика, подписана от ръководството, четем: *Повишава своята професионална култура… много съзнателна… изисква това и от своите подчинени… много амбициозна… проявява изключителни качества като общественик… несменяем член на партийното бюро и негов агитпроп – ревностен пропагандатор на партийната политика сред колектива на Операта и навсякъде където се намира*[13]. Другарката е активна. И изключително съзнателна. Няма спор. Но и също толкова безцеремонна. На Общо събрание на целия колектив тя призовава другаря Райчев да стане и да каже пред всички*: след като си има такава хубава и учена жена, учителка по физика в гимназията, защо „върти любов и то с една хористка, другарката Харитонова. На какво прилича това?!"*[14].

Ромео Райчев, главният диригент на операта, е принуден да слезе на това – меко казано – махленско ниво. И въпреки че въпросът е прекалено личен, прекалено болезнен, дава обяснения – не могат да имат дете със съпругата му, разбрали са се, ще се разделят по взаимно съгласие, но е необходимо време за съдебните процедури… После всеки ще продължи живота си… Той много иска да има дете, може би с другарката Харитонова[15] ще успеят да осъществят тази мечта…[16]

След това грубо вмешателство в личния му живот и нанесената пред

---

[11] Командировъчно удостоверение № 145/ 14 февр. 1952 г.; Командировъчно удостоверение № 271/ 18 апр. 1953 г. [Архив на Държавна опера – Стара Загора, П. М.2.3.]

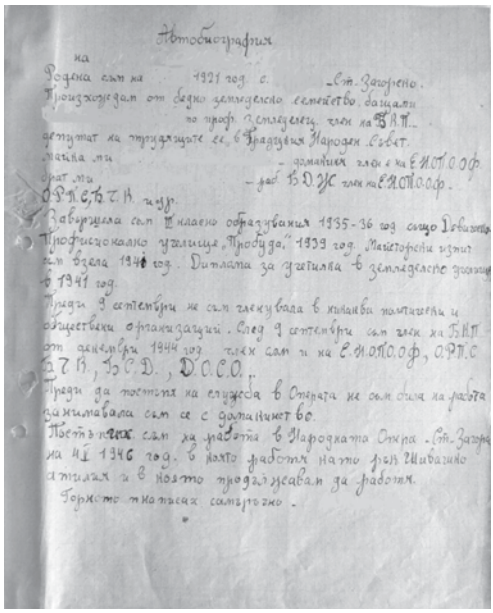
[12] Министерство на културата. Заповед № XVII-Д-633. [Архив на Държавна опера – Стара Загора, П. М.2.3.].

[13] Характеристика. [Архив на Държавна опера – Стара Загора, П. М.2.3.]

[14] Многократно повтарян разказ от очевидци и участници в описваните събития като Атанас Янев – оркестрант и копист, Георги Кулов, Георги Атанасов и Георги Стефанов – хористи, Любен Дойчев – художник-изпълнител, Калин Гочев – пом.-режисьор и др.

[15] Надежда Ив. Харитонова фигурира в справка за участия на солистите през 1953 г. – играе в 7 постановки и има 56 участия. Започнала от хора, през сезон 1951/1952 ѝ е поверена скромната роля на Пажа в *Риголето*, но работи усилено, учи и напредва бързо и в началото на следващия сезон излиза като Джилда, после – Виолета Валери, Стела във *Волният вятър*; не изоставя и другите по-малки роли, в които е разпределена. Красавица е! Стои добре на сцената. Но …не е партиен член!

[16] Част от същия многократно повтарян разказ от очевидци и участници в описваните събития.



Автобиография

на

Родена съм на 1921 год. с. Ст. Загорено.
Произхождам от бедно земеделско семейство, бащата
по проф. земеделец, член на БКП,
депутат на тогавашните ес. в Градското Народен Съвет.
Майка ми – домакиня, член на ЕНОФ
брат ми – уч. в В.В.У. член на ЕНОФ.
О.Р.П.С.Х.Т.К. инж.

Завършила съм VII нагаено обучаване 1935-36 год. същото в Девическо
Професионално училище „Пробуда," 1939 год. Майсторски изпит
съм вдела 1940 год. Дипломата за учителка в земеделското училище
в 1941 год.

Преди 9 септември не съм членувала в никакви политически и
обществени организации. След 9 септември съм член на БКП
от декември 1944 год. член съм и на Е.Н.О.Ф.О.Ф., О.Р.П.С
Б.Ч.К., Б.С.Д., Д.С.О.

Преди да постъпя на служба в Опера не съм имала работа
занимавала съм се с домакинство.

Постъпих съм на работа в Народната Опера Ст. Загора
на 4.I 1946 год. в която работя на ул. Шипка 6
отначало и в която продължавам да работя.

Горното отговаря самата истина.

целия списъчен състав обида, Ромео Райчев подава молба за напускане. Колкото и да не им се ще на приятелите и съмишлениците, ще трябва да се разделят. На 11 април 1954 г. към протокол за спектакъл на *Евгени Онегин* пом.-режисьорът Никола Драганов отбелязва: „Ромео Райчев – преместен в Русенската опера от 1 апр. 1954 г.". Впоследствие в протоколите на спектакли с гастроли, спектакли по случай национални и окръжни конференции и най-вече за височайшите особи, присъствали на тях, в графата „Диригент" срещу името Ромео Райчев вписват „гост".

Напуска не само Ромео Райчев. Подобно обидно отношение отстранява и други творци – оставка подава директорът Тоско Илиев[17]; напуска ба-

[17] Оставката е подадена през лятото на 1952 г. Т. Илиев обаче е принуден да намери сили и да продължи да изпълнява длъжността, подпомаган от новосформиран екип, още две години –

летмайсторът Анна Воробьова (1954); още преди Ромео Райчев диригентът Йоско Йосифов е отишъл в новосъздадената Варненска опера. Разногласията повлияват и за лошото представяне на трупата на Втория национален преглед на оперните театри, след което и диригентът Симеон Фетваджиев се премества в София. Трупата е лишена от професионалисти, които дълги години са работили за израстването на съставите и издигането на престижа ѝ. Заговаря се за т. нар. „диригентска криза" около средата на 50-те години, а при обсъжданията на спектаклите на Втория национален преглед на оперните театри – и за „завареното сираче" Старозагорска опера. Така, „благодарение" на активността и намесата на „другарите" от ППО дори в личния живот, от Старозагорската опера са прогонени множество изявени творци, а институцията – „обезглавена". Партийната повеля според тях е над всичко и това дава своя отпечатък върху следващото развитие.

Директорът на Русенската опера обаче – Георги Чендов, по съвет на Петко Стайнов и Любомир Пипков, привлича Райчев в Русе. Скоро Русенска опера се сдобива с цяла плеяда певци с ярки артистични индивидуалности и с богати гласове с широк диапазон. В началото на сезон 1957/1958 Старозагорска опера напуска и Надежда Харитонова, след което се присъединява към солистичния състав на Русенска опера[18].

Ромео Райчев се налага с таланта на родѐн оперен диригент, с човешките си качества, със *завладяващия южняшки темперамент*, с удивителната си работоспособност, *с умението да държи неотслабваща динамиката на спектакъла, със завидното си самообладание на пулта* (Stamboliev 2003). Само на русенска сцена поставя повече от 40 музикалносценични произведения сред които *Летящият холандец*[19], *Дон Жуан*[20], както и поставените съвместно с гости от съседна Румъния – Йон Ранзеску, режисьор, и художниците Теодор Сурочану, Роланд Лауб и Лидия Йованеску, паметни реализации на *Кармен* (1958) и *Аида* (1959). Все с Ромео Райчев на пулта са и премиерните за България *Катерина Измайлова* (1965), *В бурята* (1959), *Майка* (1967), *Утрините тук са тихи* (1975), *Котаракът в чизми* от Корнел Трайлеску (1976). Негово дело са и световните премиери на редица творби от български автори – *Лето 893* (26.03.1973 г.), *Мария Десислава* (23.12.1977 г.), балетът *Мадарският конник* (28.05.1964 г.) и др.

Въпреки обидата, одумките и разпространяваните слухове, Ромео Райчев за кой ли път доказва не само професионализма, но и човечност-

---

до края на август 1954 г., докато бъде намерен подходящ заместник.

[18] В Приложения: Впоследствие гостува на сцената в родния град все в тежки централни роли, а името ѝ обикновено е изписвано с едри големи букви по афишите, но …едва ли това е отмило, или би могло да отмие обидата. Двамата действително създават семейство и се ражда тъй дългомечтаната рожба, носеща същото име – Ромео.

[19] С постановки в София през 1930 и 1959 г., първата премиера извън столицата е в Русе през 1969 г.

[20] С постановки в София през 1930 и 1963 г., първата премиера извън столицата е в Русе през 1963 г.

та си – способността да преглътне злословията, за да продължи напред – единствено и само в името на изкуството! Макар днес да са малко онези, които го свързват с развитието и утвърждаването и на Старозагорската опера, неговият принос за Стара Загора, а и за българския музикален театър въобще, е безспорен. Крайно време е името му да бъде „очистено“ от недостойни епитети.

Библиография

Извори

ДА – Стара Загора (Държавен архив – Стара Загора), ф. 47, оп. 1, а.е. 1, л. 9, 16; ф. 47, оп. 1, а.е. 5, л. 8; ф.47, оп. 1, а.е.8, л. 19-20; ф. 47, оп. 2, а.е. 4, л. 19; ф. 47, оп. 2, а.е. 4, л. 58-65. [DA – Stara Zagora (State archives – Stara Zagora), f. 47, op. 1, a.e. 1, l. 9, 16; f. 47, op. 1, a.e. 5, l. 8; f.47, op. 1, a.e.8, l. 19-20; f. 47, op. 2, a.e. 4, l. 19; f. 47, op. 2, a.e. 4, l. 58-65.]

Архив на Държавна опера – Стара Загора, П. М.2.3.; Дневници на представленията. [Archive of the State Opera - Stara Zagora, P. M.2.3.; Performance diaries].

Използвани източници

Biks (1999): Biks, Rozaliya, Aneliya Yaneva, Rumyana Karakostova. Български музикален театър 1890–1997. Опера, балет, оперета, мюзикъл. София: АИ „Проф. Марин Дринов“, 1999 [Balgarski muzikalen teatar 1890–1997. Opera, balet, operetta, myuzikal. Sofia: Proph. Marin Drinov, 1999].

Dimitrova (2017): Dimitrova, Svetla. Музеят помни и разказва. В. Търново: Фабер, 2017 [Muzeyat pomni i razkazva. V. Tarnovo: Faber, 2017].

Dimitrova (2004): Dimitrova, Svetla. Културните институции в Стара Загора (1944 – края на 50-те години на XX век). Дисертация, Великотърновски университет „Св. св. Кирил и Методий“, 2004. [Kulturnite institucii v Stara Zagora (1944 – kraya na 50-te godini na XX vek). Disertatsiya, *St Cyril and St Methodius* University of Veliko Tarnovo, 2004].

Draganov (1970): Draganov, Nikola. Оперното дело в Стара Загора. София: Наука и изкуство, 1970 [Opernoto delo v Stara Zagora. Sofia, Naka I izkstvo, 1970].

Zhunich (2019): Zhunich, Emiliya. Непубликувани документи за постановката на оп. „Цар Калоян“ от Панчо Владигеров в Старозагорската опера през 1975 г. – В: Панчо Владигеров и българският музикален XX век. София, 2019, 78-87. [Unpublished Docments on the Staging of the opera Tsar Kaloyan by Pancho Vladigerov at the Opera of Stara Zagora in 1975 – In: Pancho Vladigerov an the XX Century in Bulgarian Music. Sofia, 2019, 78-87].

Stamboliev (2003): Stamboliev, Ognyan. Той дишаше с певците. Муз. хоризонти, 2003, № 10, 22-23 [Toi dishashe s pevtsite. Musical Horizons 10, 2003, 22-23].

Chendov (2006)**:** Chendov, Georgi. Пауново перо. София: ВУЛКАН-4, 2006 [Paunovo pero. Sofia: Vulkan-4, 2006].

Септември (Стара Загора), № 45, 26 ноем. 1945 [Septemvri (Stara Zagora), № 45, 26 November 1945].

THE CONDUCTOR ROMEO RAYCHEV AND THE "GOODS" OF SOCIALISM

Emiliya Zhunich
Institute of Art Studies,
Bulgarian Academy of Sciences,

Summary: This report is focused on unappreciated facts for the movement of Romeo Raychev from Stara Zagora to Rousse, on groundless, but widely living rumors – a characteristic mark in times of violent displacement of the social strata. After 1944 year, the social pyramid is turned up-side down and the "popular" masses not only can, but they also feel as their duty to evaluate their supervisors, and in this case and the qualities of the stage directors equip – the professional skills of the artists and their personal lives. In this vortex is involuntarily involved and Romeo Raychev. His devotion to art, however, prevailed over pettiness, personal and political passions.

Keywords: Nadezhda Haritonova, Stara Zagora's opera, Rousse's opera

КАК *СПЯЩАТА КРАСАВИЦА* НА ШАРЛ ПЕРО И БАЛЕТЪТ НА ЧАЙКОВСКИ – *ПЕТИПА* СЕ ПРЕВЪРНАХА ВЪВ ВАМПИРСКА САГА

Анелия Янева[1]
Институт за изследване на изкуствата,
Българска академия на науките;
Югозападен университет „Неофит Рилски“

Абстракт: Реализиран по приказката на Шарл Перо, музика Пьотр Чайковски, хореография Мариус Петипа, балетът *Спящата красавица* (премиера 1890 в Петербург) се характеризира с множество промени. При все че музиката остава същата. След като напомням историята на балета, анализирам две от последните версии – *Спящата красавица* на Матс Ек (1998) и на Матю Борн (2012), които се отличават с нов прочит, нови герои и много съпътстващи събития. Потърсила съм промени в концепцията, жанровата характеристика и хореографиите на Матс Ек и на Матю Борн. А съпоставяйки *Спящата красавица* с други постановки на Матю Борн, извеждам повтарящи се принципи, чрез които да артикулирам негов авторски модел на хореографска режисура.

Ключови думи: хореография, балетна режисура, танц, балет, танцов театър

Спящата красавица по приказката на Шарл Перо (либретото Мариус Петипа и директора на императорските театри Иван Всеволожкий) е с премиера през 1890 в Мариински театър в Петербург. Постановката е замислена като *балет-феерия*[2].

Приказката има класическата схема – забрана; нарушаване на забраната; отдалечаване (заминаване) на героя (посредством 100 годишен сън); героят (в случая Дезире) бива изпитван от дарителя си; пътешествие – пренасяне на героя до мястото, което търси; борба на героя с противника; победа над противника; сватбата на героя (Prop 1995: 352; Prop 2016: 246; Rodari 1981: 290; Bukay 2019: 478; Bricku 2007: 805-815). В тази приказка обаче героите са двама – действието започва Аврора, а поради нейната пасивност (100-годишен сън), конфликтът е разрешен от друг герой – принц Дезире, който след като я събужда, на финала се жени за принцеса Аврора.

Макар централни герои да са принцеса Аврора и принц Дезире, балетът всъщност пресъздава борбата между фея Карабос (отиващата си зима) (Krasovskaia 1963: 552; Rozanova 1965: 62; Rozanova 1976: 160; Konstantinova 1990: 239) и фея Люляк (настъпващата пролет). Композиторът Пьотр Чайковски изгражда партитурата си като опозиция между две музикални теми

---

[1] *Prof. DSc. Anelia Yaneva is the author of 15 independent ballet books, scientist and Head of the Research Group "Musical Theater" at the Institute of Art Studies, Bulgarian Academy of Sciences, and professor in South-West University, Blagoevgrad.*

E-mail: anyana@abv.bg

[2] Прототип на балетния крал Флорестан е Луи XIV (Кралят Слънце) с пищната разточителност на двореца във Версай.

– на фея Карабос (с *кратка накъсана реч, издаваща злоба и ярост* (Slonimski 1956: 201); с *мрачни саркастични акценти и неочаквана смяна на тоналностите* (Glebov 1922: 33) и на фея Люляк, която *излъчва ласкава светлина, вселява доверие и любов...в равномерното спокойно полюляване на руската песенна мелодия* (Slonimski 1956: 201). В симфоничните принципи на Чайковски (Asafiev 1972: 376), Мариус Петипа най-сетне намира съюзник за симфонизацията на танца. Противостоенето между танцуващите персонажи (Аврора, четиримата принца, Дезире, асоциращи се с Фея Люляк) и пантомимните реплики-заплахи[3] на нетанцуващата фея Карабос е адекватно на музикалните контрасти между ариозната тема на фея Люляк и речитативната тема на фея Карабос[4].

Център на всяко действие[5] е сюита от класически танци, които имат и важна драматургична функция. В Пролога това е Pas de six на феите [№ 3] – експозиция на доброто и № 4 – експозиция на злото; в I действие – Pas d`action на Аврора и четиримата принцове [№ 8] – експозиция на Аврора; във II действие – Pas d`action на Аврора, Дезире и Фея Люляк, в обкръжението на нереиди [№ 15] – експозиция на Дезире и завръзка във взаимоотношенията между принца и принцесата. А в последното III действие има три сюити с класически танци: [№ 22] Pas de quatre на скъпоценностите; [№ 24] Pas de quatre на герои от две различни приказки – Пепеляшка и принц Фортюне; Синята птица и принцеса Флорина; и накрая – [№ 27] Pas de deux на принцеса Аврора и принц Дезире – кулминация и развръзка във взаимоотношенията между принца и принцесата. Към тях могат да се причислят и сюити, които напомнят за времето и мястото на действие – например в сюитата от второ действие [№ 12 и № 13] чрез променената стилистика на танците от по-нов тип – менует, гавот, фарандола – се отбелязва, че между първо и второ действие са изминали сто години[6]; трите характерни номера в трето действие – на Котарака и бялото коте [№ 23], на Червената шапчица и Вълка [№ 25] и на Малечко-Палечко, братята му и Великана [№ 26] – пък се осмислят като част от приказния свят на Шарл Перо – победа на доброто над злото.

Възприета доста хладно в началото, заради очакваното, но несъстояло се впечатление за *балет-феерия*, *Спящата красавица* на Чайковски и Пети-

---

[3] Когато стъпалата са затворени и обърнати навътре едно към друго.

[4] Музикалните теми на двете феи присъстват в Интродукцията, противопоставени една на друга; в Пролога – където е сценичната експозиция на фея Люляк и на фея Карабос; в предсказанието на фея Карабос, след което фея Люляк заменя смъртта със стогодишен сън; в първо действие, когато Аврора се убожда на вретеното, а с появата си фея Люляк приспива цялото кралство; в симфоничния антракт в края на второ действие [Le sommeil от № 19], където към двете теми се прибавя и темата на съня – като обединяващ елемент-рефрен в рондообразната форма (когато след стълкновението на принц Дезире с фея Карабос, се стига до събуждането на принцесата). – Вж. (Yaneva 2009: 576).

[5] Балетът е в три действия и Пролог.

[6] С тази цел Лопухов прибавя към танцовата сюита от второ действие и още един танц – паспие. – Вж. (Lopuhov 1966: 368; Lopuhov 1972: 216).

па впоследствие става един от еталоните на класическия балет[7].

Следващите постановки внасят частични изменения в сюжета, като хореографите допълват или променят части от постановката на Петипа, но без да изменят концепцията му за спектакъла[8]. Съвременните версии обаче са доста по-отличаващи се, макар и да запазват музиката на Чайковски.

В *Спящата красавица* на Матс Ек (1998, Стокхолм) приказният елемент, предвиден в либретото на Всеволожски, е заменен с близко до съвременността действие, а *балетът-феерия* е превърнат в *танцов театър*, в който са включени говорни епизоди[9].

От двореца на крал Флорестан сценичното действие е пренесено в дома на средно богато съвременно семейство. Аврора не е принцеса, а тийнейджърка, която не признава утъпканите пътища. Вариациите на феите са заменени при Ек с вариации на медицинските сестри, които израждат бебето Аврора, а фея Карабос е израждащият лекар, който впоследствие я пристрастява към наркотиците. Убождането с вретено е заменено с убождане от спринцовка с наркотик, а стогодишният сън на героинята се превръща в постепенно затъване в наркотичната зависимост. Принцът е всъщност ре-

---

[7] „Чайковски и Петипа, може би и без самите те да го подозират, отварят вратата на бъдещето за своите приемници и самите те първи преминават през нея – в балетния театър на новия век" – Вж. (Slonimski 1977: 340).

[8] През 1896 *Спящата красавица* е представена в Милано в хореографията на малко известния Сарако, а в ролята на Аврора е Карлота Брианца – танцувала и в Петербург и навярно повлияла върху постановката на Сарако. По време на гастролите на „Руските сезони" на Дягилев в Лондон (1921) се играе „експортен" вариант на *Спящата красавица* в хореографията Бронислава Нижинска. През 1904 Николай Легат премахва от петербургската версия сцената, в която фея Карабос се качва върху трона на крал Флорестан – причината е да не би тя да бъде изтълкувана от руския император като призив за бунт и детронация. Феодор Лопухов поставя предвидената, но нереализирана вариация на фея Люляк и тя е вмъкната в спектакъла на Петипа през 1912 г. Десетилетие по-късно (1923) Лопухов реставрира *Спящата красавица* по Петипа и освен вариацията на фея Люляк поставя още: гавот и паспие във II д., нова вариация на Аврора във II д., борбата между Дезире и фея Карабос в края на II д. и прочутото финално Pas de deux на Аврора и Дезире в III д. В постановката си в Москва (1936) Асаф Месерер въвежда малките Аврора и Дезире, които илюстрират предсказанието на фея Карабос и промяната на предсказанието от фея Люляк. Вместо фея Карабос да бъде изпълнявана от мъж (както дотогава), Месерер решава партията на Карабос като танцувална – на палци и изпълнявана от жена. През 1952 в Ленинград Константин Сергеев препоставя изцяло партията на Дезире; променя и появата на феите в Пролога, а във второ действие – превръща триото между Аврора, Дезире и фея Люляк в Адажио на Аврора и Дезире и изцяло променя Pas d`ensemble на нереидите. В трето действие хореографът добавя вариация за фея Люляк (на музиката на фея Злато) и нови вариации и кода в Pas de deux на Аврора и Дезире. През 1962 Сергеев се отказва от някои свои промени във II д., но без да може да възстанови *хореографската фуга* на нереидите, създадена от Петипа. Юрий Григорович съкращава всички нетанцови епизоди – предачките в I д., лова във II д., марша и сарабандата в III д. (1963) като добавя вариации на четиримата принца в I д. и допълва партията на фея Люляк. През 1973 Григорович възстановява сцената с предачките в I д., нереидите и старинната сюита във II д., а фея Карабос отново се изпълнява от мъж.

[9] Почти всички танцьори говорят на сцената – майката вика, докато ражда, медицинските сестри се карат, режисьорът крещи на екипа, „черният" готвач говори, докато под формата на телевизионна реклама показва как се готви рибена супа, лекарят крещи на дъщерята и т.н.

жисьор на снимано телевизионно предаване (вариант на реалити шоу), който се намесва в живота на Аврора, влизайки от „реалния“ живот в екранното действие.

Номерната структура на музиката е заменена в хореографията на Матс Ек с непрекъсната – солото прелива в дует, а пък той – в разгърната танцова сцена. Епизодите са максимално наситени със събитийност. За разлика от класическия вариант, където преобладават вариациите, при Матс Ек предпочитана е дуетната форма[10].

Обобщенията на Матс Ек са в яйцето – символ на началото – на добро и зло в човешкия живот[11]. Бяло и красиво е яйцето, от което се появява Аврора, а на финала тя ражда черно яйце (като напомняне за предишния любим на Аврора – лекарят-наркоман, който е тъмнокож). Въпреки всичко, съпругът на Аврора (режисьорът) приема черното яйце (бебето), защото я обича и защото (идея, която Матс Ек и друг път е внушавал) не е важно какъв се ражда човек, а какъв става след това.

Във версията на Матю Борн (2012, Лондон) измененията са още по-големи. В неговата постановката действието започва през 1890 – когато в действителност е била първата премиера на *Спящата красавица* на Петипа в Петербург. Според версията на Борн тогава се ражда бебето Аврора, сътворено от фея Карабос[12]. Любимият на Аврора (Лео) се появява още в първо действие – той е градинар на семейството. Лео всеки ден носи цветя на Аврора, като се вмъква през прозореца в стаята ѝ, а любовта му е напълно споделена, което се вижда още в първия им дует с Аврора. Предсказаното убождане[13] е всъщност от бодлите на черна роза, която мрачният красавец Карадок – син на фея Карабос[14] оставя на пейката. Но за бодливата роза набеждават градинаря Лео и той е изгонен от кралството, а Аврора заспива стогодишния си сън.

Фея Люляк е всъщност мъж – граф Люляк, който е и вампир – той ухапва Лео, за да продължи да живее в следващите100 години, когато според предсказанието ще събуди Аврора. Но промените не свършват до тук.

Точно след 100 години (през 2011) граф Люляк дава на Лео ключа от замъка, където наред с Аврора като сомнамбули се лутат и други фигури[15]. Карадок също има нужда от Лео – за да може той да целуне Аврора и след като тя се събуди, Карадок да се ожени за нея. Всъщност докато чака, Карадок пробва да целуне спящата Аврора, надявайки се, че неговата целувка също

---

[10] Особено изразителни са дуетите на майката и бащата, на Аврора с лекаря-наркоман, на Аврора с режисьора.

[11] Яйцето се появява като символ и в неговата версия на *Жизел*.

[12] Тук се използва по-стар вариант на приказката, според който злата фея помага на бездетното семейство да има дете, но родителите забравят за благодарността си към феята и затова са наказани. – Вж. (Bukay 2019: 190-208).

[13] През 1911, когато се празнува пълнолетието на Аврора. – Вж. https://rutracker.org/forum/viewtopic.php?t=4751192

[14] След предсказанието си фея Карабос е умряла, но нейната мисия е поета от сина ѝ – Карадок.

[15] В класическата версия не е ясно какво прави Аврора през тези 100 години.

ще може да я събуди – но това не се случва.

А когато Лео целува Аврора, това съвсем не е финалът – по заповед на Карадок, неговите слуги насилствено отвеждат градинаря, а на негово място застава Карадок, внушавайки на Аврора, че той е нейният принц. Тогава граф Люляк и Лео се вмъкват на вампирското парти на Карадок, на което ще се състои сватбата между Карадок и Аврора (кулминацията на балета). На сватбата Карадок трябва да убие Аврора с ритуалната кама, а от нейната кръв да пият всички вампири. Но секунди преди да нанесе решителния удар, Лео му отнема Аврора, а граф Люляк убива самия Карадок със същата ритуална кама. И в някаква степен вампирясването на граф Люляк е част от хилядолетния модел на добри и лоши вампири. Доброто побеждава, но едва след втората целувка, с която Лео наистина събужда Аврора от нейния кошмар. А финалът е появата на новото бебе – плод на любовта между Лео и Аврора[16].

Хореографията е в стилистиката на модерния танц, с много ефектни дуети. При все, че концепцията на хореографа е съвършено различна за всеки от трите му балета с музика от Чайковски – *Лешникотрошачката* (1992), *Лебедово езеро* (1995), *Спящата красавица* (2012), могат да се изведат и някои повтарящи се похвати на Матю Борн:

- несъществените персонажи в класическите версии[17], се оказват водещи в прочитите на Матю Борн;
- заплитат се няколко паралелни сюжетни истории;
- осъвременява се хореографията;
- променя се концепцията на творбата – борбата между доброто и злото все още завършва с победа на доброто, но винаги доста оспорвана и от гледна точка на това, че трудно се различава кое е добро и кое – не;
- водеща е кинематографичната смяна на епизодите и картините, което е продиктувано най-вече от режисьорския монтаж;
- прочитът е винаги неочакван.

Библиография

Asafiev (1972): Asafiev, Boris. О музыке Чайковского [O muzike Tchaikovskogo]. Leningrad.

Bukay (2019): Bukay, Jorge. Класически приказки, за да опознаем по-добре себе си [Klasicheski prikazki, za da opoznaem po-dobre sebe si]. Sofia.

Konstantinova (1990): Konstantinova, Marina. Спящая красавица [Spiashtaia krasavica]. Moskva.

[16] Бебето Аврора в Пролога е механична кукла, която се движи и лети, а на финала новото бебе също е механична кукла – тичаща, ръкомахаща и летяща. Бебешката дейност доста забавлява публиката.

[17] Кралицата-майка в *Лебедово езеро*; домакините в Рождественската нощ на *Лешникотрошачката*, Фея Карабос в *Спящата красавица*.

Krasovskaia (1963): Krasovskaia, Vera. Русский балетный театр второй половиный XIX века [Ruskii balletnii teatr vtoroi polovine XIX veka]. Leningrad-Moskva.

Lopuhov (1972): Lopuhov, Feodor. Хореографические откровенности [Horeograficheskie otkrovenosti]. Moskva.

Lopuhov (1966): Lopuhov, Feodor. Шестьдесять лет в балете [60 let v ballete] Moskva.

Prop (1995): Prop, Vladimir. Исторически корени на вълшебните приказки [Istoricheski koreni na valchebnite prikazki]. Sofia.

Prop (2016): Prop, Vladimir. Морфология на приказката [Morfologia na prikazkata]. Sofia.

Rodari (1981): Rodari, Gianni. Граматика на фантазията [Gramatika na fantaziata]. Sofia.

Rozanova (1965): Rozanova, Ulia. О симфонизме в балете Чайковского „Спящая красавица“ [O simphonizme v ballete Tchaikovskogo “Spiachtaia krasaviaca”]. Moskva.

Rozanova (1976): Rozanova, Ulia. Симфонические принципы балетов Чайковского [Simphonicheskie principi balletov Tchaikovskogo]. Moskva.

Slonimski (1956): Slonimski, Urii. Чайковский и балетный театр его времени [Tchaikovskii I baletnii teatr ego vremeni]. Moskva.

Slonimski (1977): Slonimski, Urii. Драматургия балетното театра [Dramaturgia baletnogo teatra], Moskva.

Yaneva (2009): Yaneva, Anelia. Хореографски подходи и жанрови преобразявания в балети от класическия репертоар [Horeografski podhodi I janrovi preobraziavania v balety ot klasicheskia repertoire]. Sofia.

Bricku (2007): Bricku, Bernadette. Приказка и мит. [Prikazka I mit] In: Речник на литературните митове [Rechnik na literaturnite mitove]. Sofia, 805-815.

Glebov (1922): Glebov, I. (Boris Asafiev). „Спящая красавица” [Spiachtaq krasavitca]. In: Еженедельник Петоградского Государственото академичесского театра [Ejenedelnik Petrogradskogo Gosudarstvenogo akademicheskogo teatra], Petrograd, № 5, 33.

Интернет източници

https://rutracker.org/forum/viewtopic.php?t=4751192

https://vaganovaacademy.ru/vaganova/science/vestnik/%D0%92%D0%B5%D1%81%D1%82%D0%BD%D0%B8%D0%BA_%D0%90%D0%A0%D0%91_%E2%84%962(49)2017.pdf

https://www.theguardian.com/stage/2015/dec/13/sleeping-beauty-review-ballet-matthew-bourne-sadlers-wells

https://upstagedmanchester.com/2015/11/25/review-matthew-bournes-sleeping-beauty-the-lowry/

HOW CHARLES PERRAULT'S *SLEEPING BEAUTY* AND TCHAIKOVSKY – *PETIPA'S* BALLET BECAME A VAMPIRE SAGA

Anelia Yaneva
Institute of Art Studies,
Bulgarian Academy of Sciences;
South-West University

Summary: Based on the tale of Charles Perrault, music by Piotr Tchaikovsky, choreography by Marius Petipa, the ballet *Sleeping Beauty* (premiere 1890 in St. Petersburg) is characterized by many changes. Although the music remains the same. After recalling the history of ballet, I analyze two of the latest versions – *Sleeping Beauty* by Mats Eck (1998) and Matthew Bourne (2012), which have a new reading, new characters and many side events. I looked for changes in the concept, genre characteristics and choreography of Mats Eck and Matthew Bourne. And comparing *Sleeping Beauty* with other productions of Matthew Bourne, I bring out recurring principles through which to articulate his author's model of choreographic directing.

Keywords: choreography, ballet directing, dance, ballet, dance theater

AL BANO AND ROMINA POWER: THE VOCAL DUET AS A CREATIVE WHOLENESS

Dzana Ivanova[1]
Institute of Art Studies,
Bulgarian Academy of Sciences

Abstract: The merging of two artistic personalities into one creative unit, the complexity of their transformation into a *personality* requires that each artist strive to develop his/her creative potential, be expressive and dedicated to the song. On the concert stage, however, the two personalities must combine their individual qualities and artistic resources. Complementing the different aspects of the two voices, perfecting the style, achieving harmony in the construction of the song form are among the different stages of the development and establishment of the new *creative wholeness*. During their successful career, the duet Al Bano and Romina Power created some of the most memorable titles of Italian popular music such as "Libertà", "Ci sara", "Cara terra mia", "Sempre sempre", "Felicità" and released 20 successful albums. The rich musical and artistic activity of the famous duet gives us the opportunity to comment on the specifics of making music in the modern popular musical culture of two people, creating unique interpretations as a *creative wholeness*.

Keywords: vocal duet, artistic resource, melodiousness, expressiveness, harmony

The vocal duet – both as a separate work and as part of the opera – significantly influenced the development of musical art in Italy in the 19th century. Issues related to the specifics of the genre and its role in the development of the opera tradition are widely discussed in specialized literature. Much less has been written about the problems associated with the musical ensemble that correspond to it. In the very existence of the vocal duet, however, there is a characteristic antinomy, a specific problem - the merging of two artistic personalities into one creative unit, the complexity of their transformation into a *personality*. Each artist strives to develop his/her creative potential, to be expressive and dedicated to the song. On the concert stage, however, the two personalities must combine their individual qualities and artistic resources. Complementing the different aspects of the two voices, perfecting the style, achieving harmony in the construction of the song form are among the different stages of the development and establishment of the new *creative wholeness*.

The significance of the vocal duet in the musical history

The so-called "Music for two" comes from the Italian Duetto, Duo – "pair" and represents a musical composition or part designed to be performed by two people, but it can also mean an ensemble of two musicians who regularly perform their

[1] *Dzana Ivanova is a PhD student at the Institute of Art Studies, Bulgarian Academy of Sciences, scientific supervisor Assoc. Prof. Dr Rossitsa Draganova.*
E-mail: d2200@abv.bg

works together. But why do established "solo" performers decide to form a creative tandem? Will an opus be more successful if it is sung by two performers? What is the secret of the creative longevity of a successful duet? As early as the Baroque Period, vocal duets sounded at the end of each opera, yet the roots of the tradition can be traced back to even much earlier – in folklore practice and in various forms of home "music – making". However, the unique dynamics of successful creative pairings is revealed especially well in the interpretation of classical opera duets from the works of Mozart, Verdi, Puccini, Rossini, etc., as well as in the remarkable duets of the most famous operetta composers – Johann Strauss (son), Franz Lehar, Jacques Offenbach, Emmerich Kálmán and others. The compositional mastery of the leading opera composers provokes inspiring performances, distinguished by their emphasized melodic-emotional expression. What stands out during the simultaneous sounding is the musicality and the ability of the two performers who work as a duet to combine phrases, moods, feelings, to reveal in details the characteristic state of the characters.

The sense of wholeness between the two performers on stage, expressing a certain creative idea of the composer, is intertwined with the individual constructive spirit and strength of the individual personality. The artistic and creative abilities and the potential of the two personalities on stage build a complete psychological giftedness of the characters from the respective opera or operetta. The creative process requires a continuous selflessness, devotion of all the creative life energy of the two individuals and the creative relationships and the results achieved make them feel as a whole.

In Italy in the 19th century, the audience went to the opera house to admire the virtuosity of the singer – the most important figure – the sublime beautiful singing *bel canto*, the beautiful and free vocal timbre, the master ornamentation and the refinement of coloratura singing. With the inclusion of the duet as a Number opera (It. Opera a numeri), the composers intensified the synthesis between the dramatic and musical development of the work, giving expression to the creative unity of two bright musical personalities. The clear diction, the characteristic melodic timbre, the way of singing and the balanced articulation in concert music-making facilitate the "voices to sing in unison", to intertwine in an amazingly beautiful way while the combination of emotional and behavioural patterns, as well as the significant role and functions of the music scene, turn the duet into a creative whole, a personality.

The vocal duet in the popular culture of the 20th–21st century

Just as in the field of so-called high, serious music, and in the field of contemporary popular music, the vocal duet retains its truly leading role. This tradition is very strong in the Italian *Musica Leggera*. Italian duets are distinguished by their performing skills and occupy the leading positions in European and world charts, as well as in social networks and the Internet. The richness of the Italian contemporary duet song lies in the harmonious combination of lyrics, melody and arrangement, in its energy, flame and euphony, which continue to be closely related to the Italian *canzonetta*, but at the same time correspond to modern trends and tastes

with current themes. The contemporary themes of the songs include not only joy and sadness, sun and love, but also chat, selfies, etc. – for example a hit with over 150 million views on Youtube is the duet song "L'esercito del selfie" ("Selfie the army", 2017), performed by the popular Italian performers Lorenzo Fragola and Arisa, characterized by cheerful melody, playfulness and slightly ironic text, with modern rhythm and sound. Fragola won the X Factor and attracted the attention of the jury and the audience with his own song and a song by Domenico Modugno – "Cosa sono le nuove". Arisa ranked first at the Sanremo Festival 2008 in the newcomers section, and won the Sanremo competition with the song "Controvento" in 2014. Many popular Italian singers form duets with their famous (often English native speakers) colleagues: Zucchero and Paul Young – "Senza una donna", Laura Pausini and Kylie Minogue – "Limpido", Eros Ramazzotti and Tina Turner – "Cose della vita", Jovanotti and Ben Harper – "Fango", Adriano Celentano and Mina – "A un passo da te", "Amami" and others. The leading voice in the duet performance sings in Italian, which indicates a striving to preserve the Italian musical identity and tradition, even in international duets for commercial purposes.

The rhythmic diversity, lyricism and melodiousness of Italian vocal duets, from their inception to the present day reveal to us the permanence of the idea of uniting on stage two individuals who possess personal musical qualities, through their synchronization in making music reach creative integrity.

The role of the personality in building the successful duet Al Bano and Romina Power

For more than 40 years, Albano Carisi and Romina Power have been considered the most successful Italian duet. The Italian from Cellino San Marco and the daughter of the world- famous Hollywood actor and director Tyrone Power created some of the most memorable and emblematic golden hits of the Italian popular music, songs with undiminished success that are recognizable and relevant today.

The real voice of the duet has always been Albano Carisi[2] – with his inherited diligence, musicality and remarkable vocal cords he is "representative of the melodic Italian singing school" (Rupchev, Hofman 1987: 12), a "typical Italian tenor from the great Italian school" (Belchev 2001) who undoubtedly became one of the most sought-after voices in Italian popular music. The singer shares: "Even as a child I had a wonderful musical ear. I listened to Modugno's songs on the radio and then tried to repeat the same chords, singing his repertoire… Day after day I was learning how to transmit to the strings of the guitar the notes I carried in my soul, to make them exciting, concrete, to transmit sound power to them" (Al Bano, Alegri 2010: 27). Confidently following his dream of becoming a singer, Al Bano successfully passed the audition for the record label "Clan Celentano", looking for new talents and then he received his first recording contract. In 1967 he recorded the song "Nel Sole", the melody of which he was identified with for many years. The melodic line of "Nel Sole" is simple, but extremely powerful. It allows the

[2] The singer's birth name is Albano, but the creative pseudonym is Al Bano.

voice to express totally. Especially a voice like mine, which has always had a very large range, like a tenor voice. Singing "Nel Sole", I could climb and move in the high tones very spontaneously, creating an expanded, joyful, meaningful singing, similar to that of my countrymen when they are in the field...With this song I was returning home, rediscovering my roots, the world of childhood. And the audience felt the emotions I was feeling and conveying to it. ....This song had a universal sound, everyone liked it. And he liked it precisely because it was real, authentic music" (Al Bano, Alegri 2010: 71-72). In his life Al Bano composed hundreds of songs, but none of them copied the other, and the lyrics are often life-themed. For example, "The fence" recreates the excitement he feels leaving home, "a song about the story of an emigrant who leaves his village and breaks with the traditions of his land to try to create his own future" (Al Bano, Alegri 2010: 109). Al Bano also wrote some socially committed songs: "The world of the poor", "The old Sam", "The hoe brings bread and food", dedicated to his father, etc., in which he sings about happiness, freedom, family, social problems, love, recognized as values of his life as he experiences it. At his concerts in Bulgaria he performed solo, in a duet with Romina Power and together with Tonika Family. According to Stefan Diomov, everyone "was like enchanted" by "all the beauty of his voice", "His phrase was exquisite, perfect…This extraordinary man was truly a natural miracle!...a colossus of the song…" (Diomov 2020:147). During the rehearsal, when Al Bano joined in, "the air in the hall *rang*" (Diomov 2020: 148).

Romina Power is an American-Italian singer. The audience defines her as a beautiful and ambitious American who stands out in the duet in terms of style and personality. The song "Acqua di mare" was in the charts when Romina was seventeen years old: "My first record success: six hundred thousand of vinyl discs" (Al Bano, Pauar 1993:129). A person with diverse interests: drawing, writing a novel and a screenplay for a film.

The duet Al Bano and Romina as a creative wholeness

Albano and Romina Power met in 1967 on the set of the film "Nel sole", based on the song of the same title. Three years later they recorded their first song "Storia di due innamorati" and got married. The duet's first album, "Dialogo", was released in 1975. "Sharazan" was recorded in 1980, and after its performance in Mexico, it was already at the top of the charts, and the duo gained international fame in 1981. Romina also achieved great success in Fantastico 2 (the race was previously called "Canzonissima"). The audience and the media rediscovered the couple as a musical duet. "…We became the *golden couple* of the world popular music…It was something new, a new figure in the panorama of the show and the Italian music, representing a *duo*. Duo with precise characteristics – husband and wife, a symbol of the family, of the consent, of the peace, of the fidelity, an emblem of traditional values" (Al Bano, Alegri 2010: 131), whose joint work has been going on since their first meeting. Romina, who loves to write poetry, gives ideas for new topics related to ecology, the social sphere and the family. In 1982 the duet scored second place at the Sanremo Festival with "Felicità" ("Happiness"), in 1984 they won first place

in Sanremo with "Ci sarà" ("There will be") and in 1989 scored third in Sanremo with "Cara terra mia" ("My dear land"). Al Bano sang on the occasion of the 750th anniversary of the founding of Berlin, and after seeing the Berlin Wall, he recorded the hit "Libertà" ("Freedom"). The duet was among the guests of honour at the international festival "Golden Orpheus" in 1975 and 1984. They were "the hot characters" (Al Bano, Alegri 2010: 131) – they released 20 albums, shot together series of films, and the song "Felicità" sold 6 million copies.

The charismatic stage presence and the success of the duet are achieved, on the one hand, thanks to the magnificent expressiveness – vocal and emotional, the exchange of energy, the skillful combination of the musical phrases, where the voice of the male singer – Albano's voice – is high and the two voices are in synchronicity, complementing each other and on the other hand, thanks to the rich melody, the sharing of common enthusiasm, team mentality and similar sensibility. The artistic maturation during their long career leads to the formation of their own performance style, vocal – stage image and emotional individuality.

Echo in Bulgaria

Under the influence of Albano Carisi and Romina Power there was an entry of duets in Bulgaria. At the beginning of their career, in parallel with their first hits, Orlin Goranov and Kristina Dimitrova, at the suggestions of some of their composers, performed several songs of the popular Italian duet. The world-famous hits of Al Bano and Romina Power "Felicità" and "Libertà" were sung by Goranov and Dimitrova under the names "Who is happy" („Кой е щастлив") and "Without a trace" („Без следа"). Thus, the melody of the Italian duet song leaves a trace on the Bulgarian music scene.

Bibliography

Al Bano, Alegri (2010): Al Bano, Roberto Alegri. Това е моят живот [Tova e moyat zhivot]. Sofia.

Al Bano, Pauar (1993): Al Bano, Romina Pauar. Автопортрет от А до Р [Avtoportret ot A do R]. Sofia.

Belchev (2001): Belchev, Mihail. Ал Бано в компанията на голямата Фамилия [Al Bano v kompaniyata na golyamata Familia] – Култура, 46/47 (2207/2208), 21 декември 2001.

Diomov (2020). Diomov, Stefan. Белите и черните клавиши на моя живот [Belite i chernite klavishi na moya zhivot]. Burgas.

Rupchev, Hofman (1987): Rupchev, Yordan, Hofman, Haynts Peter. АБВ на поп музиката [Rupchev, Yordan, Hofman, Haynts Peter. ABV na pop muzikata]. Sofia.

АЛ БАНО И РОМИНА ПАУЪР – ВОКАЛНИЯТ ДУЕТ КАТО ТВОРЧЕСКА ЦЯЛОСТ

Дзана Иванова
Институт за изследване на изкуствата,
Българска академия на науките

Резюме: Сливането на две артистични личности в една творческа единица, сложността на превръщането им в *персоналия* изисква всеки изпълнител да се стреми да разгърне своя творчески потенциал, да бъде изразителен и отдаден на песента. На концертния подиум обаче двете личности трябва да съчетаят своите индивидуални качества и артистичен ресурс. Допълването на различните аспекти на двата гласа, усъвършенстването на стила, постигането на хармония при изграждането на песенната форма са сред различните етапи от разгръщането и утвърждаването на новата *творческа цялост*. По време на своята успешна кариера дуетът Ал Бано и Ромина Пауър създава едни от най-запомнящите заглавия на италианската популярна музика като "Liberta", "Ci sara", "Cara terra mia", "Sempre sempre", "Felicità", издава 20 успешни албума. Богатата музикално-артистична дейност на известния дует ще ни даде възможност да коментираме спецификата на музициране в съвременната популярна музикална култура на две личности, създаващи уникални интерпретации като една творческа цялост.

Ключови думи: вокален дует, артистичен ресурс, мелодичност, изразителност, хармония

THE ORIGINS OF EXPRESSIVE DANCE AND ITS CREATORS

Valery Fedotova[1]
State Institute of Art Studies, Moscow

Abstract: German *Expressive Dance (Ausdruckstanz)* is strongly associated with the work of the outstanding German dancer Mary Wigman (1887–1973), whose activity took an important place in the art of the 20th century. The origins of the *expressive dance* are related to the legacy of E.J.Dalcroze and *choreotics* of R.Laban. Wigman accumulated their ideas and achieved the unique plastic appearance of her choreography being able to reveal the deep archetypical origins of the human psyche. Her ecstatic dances conveyed the features of ancient mystery cults and influenced the deep layers of human consciousness. A whole galaxy of her students developed the ideas of e*xpressive dance*. Her legacy has influenced the great European dancers and also the whole art movement of American *modern dance*. All these dancers had their creative path, but they were united by a new way of looking at the art of movement, reflecting on the metaphysics of the human body and space, and achieving deep awareness of motion.

Keywords: expressive dance, Rudolph Laban, Mary Wigman, body movement, European cultural interactions

German *expressive dance (Ausdruckstanz)* – one of the influential branches of the art of movement, developed in the mainstream of *free dance*, a distinctive genre of early twentieth-century art. Its origins are closely linked to the legacy of François Delsarte[2], Emile Jaques-Dalcroze[3] whose artistic ideas, the methods of

[1] *Valery Fedotova, PhD, is a major scientific employer in the department of the Art of the Central Europe in the State Institute for Art Studies, Moscow (Russia). Research areas: Bulgarian music of the 20th and 21st cc. and the national artistic context; cultural interactions of Bulgarian art to art of Russia, other Slavic countries, Austria-Hungary and Germany; music of Latin America; interdisciplinary approaches, composer personalia. Project coordinator of national and international projects. Author of books and articles published by: State Institute for Art Studies Publishing, Moscow (Russia); Russian Academy of Sciences Publishing, Institute of Slavic and Balkan Studies; Russian Academy of Arts Publishing, Research Institute of Theory and History of Fine Arts; Bulgarian Academy of Sciences Publishing; Moscow State University Publishing, Institute of Cultural Heritage named after D.Lihachev; National Academy of Music Pancho Vladigerov Publishing Sofia (Bulgaria). Awards & Grants: Certificate of Honour of the Embassy of Cuba (1989), Medal of the Ministry of Culture of Bulgaria (2000), Certificate of Honour of the Embassy of Bulgaria (2013), "Samara Cross", badge of honour (2013), Certificate and Medal of Honour of the National Academy of Music Pancho Vladigerov (2015).*

E-mail: valerf@list.ru

[2] Delsarte Francois (1811–1871) was a French singer, vocal pedagogue and scenic theorist.

[3] Jaques-Dalcroze Emile (1865–1950) was a pianist and composer, studied at the Geneva, Vienna and Paris conservatories (by A.Bruckner, L.Delibes and C.Frank), and was a professor at the Geneva Conservatory. He staged Gluck's "Orpheus" performed by his own students and the Dresden Opera Orchestra, as well as choreographic works on the music of Ludwig van Beethoven and Johann Sebastian Bach, and compositions, accompanied by his self-composed pieces. Later he established the Institute for Music and Rhythm (now the International Federation of Eurhythmics Teachers - FIER) in Geneva, then the Centre in Hellerau (Saxony). The Dalcroze system was studied by actors from the theater companies of E.Vakhtangov, V.Meyerhold and A.Tairov and also from the opera studio of K.Stanislavsky. The first Russian translation of the series of his lectures, given in Geneva in 1907 and published in German: Der Rhytmus als Erziehungsmittel für das Leben und die Kunst. Sechs Vorträge von E. Jaques-Dalcroze zur Begründung seiner Methode der rhythmischen Gymnastik.

connection of music and movement had influenced greatly on the European art of movement, strongly resonated choreography. The American dancers Isadora Duncan[4], Loie Fuller[5] are among the leading figures of this multifaceted phenomenon. The multilateral activities of Rudolf Steiner[6], whose *eurythmy* gave the movement a particular intellectuality and mystical spirituality, should not be forgotten. A strong interest in free dance also came to Russia: Duncan toured and then worked there (Sirotkina 2011: 10, 26, 32, 45-46, 113-116), Dalcroze came 1912 here with a visit (Panova 2002: 12) and then his pupils and followers organized groups based on his system[7]. These famous masters had different views on the genre of *free dance*. They shared a new view on the art of movement, a more harmonious correlation with music, which, in their opinion, was absent in classical choreography with its orderliness and mechanistic nature. Free dancers reflected on the metaphysics of human existence in space. They also were studying psychology and tried to work with the sphere of the subconscious to achieve a profound awareness of the movements.

Rudolf Laban[8] was one of the inspirers, practitioners, and theorists of *free dance*, who also established many ideas for German *expressive dance*. A brilliant performer, he studied Slavic and Hungarian dances in his younger years, focusing his attention on ancient patterns that preserved echoes of ancient rituals and also

---

Deutsch herausgegeben von Phul Boepple. Basel, Verlag von Helbing & Lichtenbahn, 1907 – was made in the same year by N.T. Gnesina, the first wife of M.F. Gnesin and published under the title: Э. Жак-Далькроз. Ритм, его воспитательное значение для жизни и для искусства. П., Театр и искусство [E.Zhak-Dal'kroz. Ritm, ego vospitatel'noe znachenie dlja zhizni i dlja iskusstva. P., Teatr i iskusstvo.] 1907. See: (Panova 2002: 20).

A.Pavlova, V.Nijinsky, S.Diaghilev and I.Stravinsky visited the Hellerau centre. B.Shaw, M.Reinhardt and P.Claudel were also among the admirers of Dalcroze.

[4] Duncan Isadora (1877–1927) was an American dancer who performed to great acclaim throughout Europe and was pioneer of free dance.

[5] Fuller Loïe (1862–1928) was an American actress and dancer, who became the developer of the of both modern dance and theatrical lighting techniques.

[6] Steiner Rudolf Joseph Lonz (1861–1925) was an Austrian philosopher, social reformer, architect, esotericist. At the beginning of the twentieth century, he founded an esoteric spiritual movement, anthroposophy, with roots in German idealist philosophy and theosophy.

[7] For example, in 1909 Nina Georgievna Geiman (in marriage Aleksandrova), a pupil of Dalcroze, with the blessing of her teacher started to teach rhythmics in the Gnessin sisters' school, and in 1913 she organized an independent school of rhythmics teachers in Moscow. (Sirotkina 2011: 86). In the 1909, Francesca Beata who was studying rhythmics at Dalcroze and who attended the Isadora Duncan School in Berlin, started performing and by 1913 was running her own studio (Sirotkina 2011: 83).

[8] Laban Rudolph von (1879–1958) was born in Bratislava, trained as an architect in Paris, performed as a dancer with ballet companies in Leipzig, Vienna and Dresden, established free dance schools in several cities in Switzerland, Germany as well as Prague, Budapest, Zagreb, Rome, Vienna and Paris. In 1909, in Munich, under the direction of Heidi Dzinkowska, he practised the "art of movement"; in 1911–1914, he headed an art commune in Ascona, Switzerland; in 1915, he opened the "Choreographic Institute" in Zurich, with branches in Italy, France and Central Europe. In 1921, Laban became the director of the international company Tanzbuehne Laban (1923–1926), the "Theater of Authentic Gesture". In 1940, the Dance Notation Bureau was founded in New York City, then the Movement Studio in Manchester, which was transformed into the R. Laban Centre for Movement and Dance. Laban (1975) in London.

traveled to the East and studied dancers' movements there, and discovered, that in general, "*their dance was particularly organic and expressed the essence of their physical, emotional and spiritual being*" (Laban Sourcebook 2011: XVII). Laban taught his pupils to form natural movements plastique. He was wondering: "*One question may occur to the attentive observer: why is it that musical harmony and disharmony are more conspicuous than the harmony or disharmony of movement?*" (Laban Sourcebook 2011: XVIII). At the same time, in his opinion, dance is very often determined by one's emotional state and reveals his mental status.

Laban devoted much attention to the study of social and mass dancing as he regarded it as the way of human communication. Taking into account their psychological peculiarities, the choreographer staged grandiose productions with several thousand performers. The moving chorus was the form through which he put his ideas into practice[9].

The German master also defined important features of his modern choreography: "One of the most obvious differences between traditional European dances and modern dance is that the former is almost exclusively step dances, while the latter uses the flow of movements pervading all articulations of the body" (Laban Sourcebook 2011: XVII). The words *flow* and *pervading* convey the essence of plasticity of Laban's school dancers, which is notable for energetic fullness, meaningfulness, which in turn provides such an expressiveness. Laban was the creator of his dance system – *choreotics*, which is based on movement determined, unlike the ballet, by inner impulses of the dancer's body. Laban often used only percussion instruments in his compositions, seeing them as a liberation of rhythm *from the dictate of the pitch*[10]. Having revealed the universal patterns of different types of movement, the artist created his mathematical models, taking into account some characteristic features, and developed a system of recording movements called "kinetography" (known in the world as "labanotation"), which had a huge impact on the development of dance in the 20th century, especially in Germany.

Among Laban's students, there were Kurt Jooss[11] and Albrecht Knust[12], who assisted the maestro in his *labanotation projects*. Unlike Laban, Joss later used music, choral recitation, scenography, and the vocabulary of classical ballet in his Tanztheater productions. At the same time, the performers were trained according to Laban's system, with an emphasis on working with the inner energetic resources that fill the corporeal movement. One of the first productions, "The Green Table" (1932) had an anti-militaristic approach, which influenced Joss' artistic destiny at that period. However, the artist himself noted that he saw this composition as a

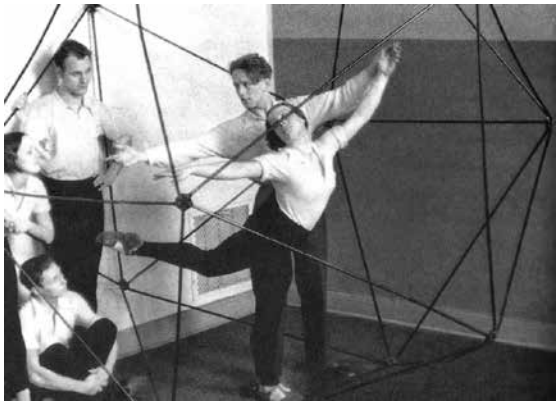
---

[9] Interview with Valerie Preston-Dunlop for documentary video "Makers of Modern Dance in Germany", London, 2000. See: (Partsch-Bergsohn, Bergsohn 2003: 22).

[10] Laban staged dances without music or only with a percussion accompaniment ("The Death of Agamemnon", 1924; "Night"; "Titan", 1927).

[11] Jooss Kurt (1901–1979) was a famous ballet dancer and choreographer mixing classical ballet with theatre; he is widely regarded as the founder of Tanztheater and establisher of several dance companies, including most notably, the Folkwang Tanztheater, Essen (1949).

[12] Knust Albrecht (1896–1978) was a ballet dancer, choreographer, teacher.



1. *Laban's Icosahedron:* a part of his theory of motion analysis

2. A scene from *The Green Table. Death – Kurt Jooss,*
Old Soldier – Rudolf Pecht. Choreography – Kurt Jooss, 1932

mysterial act and that it was inspired by the altar of a medieval church in Lubeck, which depicts a procession of citizens of various classes being led by Death (he performed this role himself). This expressive choreographic work of the 1930s reveals a deep connection to German culture[13] and bears the features of German Expressionism.

But the most vivid development of expressive dance was reached in the work of Mary Wigman[14]. For her, the rhythm was one of the most important elements,

[13]Interview with Robert Joffrey (1930–1988, American choreographer, producer and director, co-founder with Gerald Arpino of the Joffrey Ballet): https://www.youtube.com/watch?v=RTciXKBpNgE&t=114s [Accessed 29 May 2021]

[14] Wigman Mary (1886–1973) debuted in 1914 in Munich with "The Witch Dance" (the first performance went without any musical accompaniment, in 1926 she the composition of the same name with music by Will Goetze, see: Hexentenz I (Müller 1986: 311), Hexentanz II (Müller 1986: 316).

because she started her studies in Hellerau under Dalcroze, who saw in his system "*the special role of rhythm, connected with body plasticity and determining, in his opinion, all aspects of human life*" *(*Dalkroz 2002*)*. Attending a performance of Dalcroze's students in Hanover, she became very enthusiastic about his method and after a two-year training, she received a diploma with the right to teach. But while still in Hellerau, Mary Wigman was not satisfied with the Dalcroze's insistence on "*moving in a prescribed format to given rhythmic phrases, which, in her opinion, stifled her movement imagination*" *(*Partsch-Bergsohn, Bergsohn 2003: 10).

She heard about Rudolf Laban from her friend, the artist Emil Nolde. And, immediately upon arrival in the Swiss commune of Monte Verita[15], she got an opportunity to attend his class, helding on the edge of the forest. The lesson was accompanied by the rhythmic sounds of the drum in the hands of her future teacher, and that sound gave her an unforgettable experience: "It was like coming home. This wonderful feeling, I will never forget. I stood there and suddenly, under the guiding rhythm of his drum, I felt marvelous" (Sorell 1986: 34). Rudolph Laban opened for h*er the gateway to the world*, which the young dancer was also, like Laban, dreaming of – to create a "dance of the future" described by Wassily Kandinsky in his work "Concerning the spiritual in art"[16], which influenced both Laban and Wigman (Sorell 1986: 11). The atmosphere of Monte Verita, saturated with artistic ideas, became a magical place of attraction for many artists, writers, and artists[17]. It determined much in the formation of expressive dance. It was there that Mary Wigman, for the first time, realised the basic principles of her art, which were later outlined in her book "The Language of Dance" (Wigman 1963).

In addition to studying different techniques of movement, Laban tried to involve students in learning the works of influential philosophers of modern time. Nietzsche's idea of dance: "*Only in the dance do I know how to speak the parable of the highest things: – and now hath my grandest parable remained unspoken in my limbs!*" (Nietzsche 2008) – were close to Laban. He and his disciples preached that "*the Dionysian element, defined by strong emotions, should be the basis for any artistic creation, illuminated through sensual emancipation*". A contemporary researcher

---

She later gave solo performances and also founded a school in Dresden in 1920, which had branches in Germany and abroad. The troupe she founded gave performances in Western Europe and the USA. In one of her articles on dance teaching, she mentions that her methodology is based on the principles of the Laban system (Wigman 1933: 35-37).

[15] Monte Verita – the Mountain of Truth, a hill in the Swiss commune of Ascona, canton of Ticino, where a colony of enthusiasts preaching vegetarianism, nudism and strict morality was established in the early twentieth century. They strove to return to the purity and pristine origins, thereby changing the world, based on the ideas of life reform – Lebensreform and body freedom culture – Freikörperkultur. (Green 1986)

[16] The original book with German title is: Kandinsky Wassily, Über das Geistige in der Kunst. Insbesondere in der Malerei. Originalausgabe von 1911 bei R. Piper, München. The first edition of this book was published in German and it was very popular in Germany, Switzerland, the Netherlands.

[17] Monte Verita was visited in different years by A. Deren, V. Baranov-Rossine, D. Burliuk, A. von Jawlensky, C. van Dongen, E. L. Kirchner, E. Munch, M. Werewkin, P. Klee, O. Gross, R. M. Rilke, G. van de Velde as well as C. Jung, E. Toller, E. M. Remarque, A. Duncan and R. Steiner.

notes: "The Asconan dancer and close associate of Laban, Mary Wigman, was a keen reader of Nietzsche. Her ecstatically possessed (some said demonic) dancing – discharging tension through whirling, jerking, and thrusting movements – was explicitly Dionysian, much of it done to the drumming and recitation of Zarathustra" (Aschheim 1994: 60-61)[18].

A very important impulse, that shaped Wigman's creative personality was an acquaintance with the psychoanalysis of Carl Gustav Jung[19]. The dancer's tendency to embody features of ancient mystery cults in her productions was the reflection of her commitment to Jungian philosophy. (For example, in Ascona she took part in Zoroastrian ceremonies that included solar worship). In her plastic compositions, there was an obvious tendency to reveal the deep archetypal origins of the human psyche, to get closer to "Numinose" – "the Holy", a term, that was introduced by Rudolph Otto and C.G.Jung used to describe the feeling of something all-powerful, mysterious and terrifying, and at the same time irresistibly attracting and promising the fullness of being (Jung 1960). We find an echo of these ideas in Wigman's belief that the language of dance is the oldest language of expression of the human psyche (Wigman 1986: 9). Wigman believed that choreographic creations should transport both performer and audience into the reality of transcendental ritual (Newhall 2010: 16-18). The ecstatic character of her compositions was closely connected to the mystery of sacral acts, which affected the deepest layers of human consciousness.

Wigman's harmonious personality was based not only on her high intelligence[20] but also on her excellent physical appearance, which is evident when looking at photographic images of her time in Ascona. Like Laban, Wigman made extensive use of percussion in her dance practice, experiencing percussive sounds as a language of deep antiquity. The sound of the gong gave rise to "...an inspired impulse from which the main motif of a plastic composition often emerged" (Weinbuch 2010: 38). The movements of her dance miniatures were remarkable for their particular plastic expression, dynamism, and sharpness which went beyond the usual canons of choreographic beauty. She believed that classical ballet was limited in its ability to convey emotional expression and that only free dance could embody all the tragedy of reality: "Dance is the expression of modernity, the essence of existence..." (Sorell 1986: 155). In the emotional palette of modern man, she saw hopelessness, an obsession with the fear of death as primordial, deep, and eternal inherent sentiments. Feeling these abysses, one inevitably seeks enlightenment. But this requires transformation. And in this respect, ancient rites using

---

[18] Ibid.: 60: «On 20 June 1936 twenty thousand people watched Laban's massive dance display for the Eleventh Olympic Games, entitled "Of the warm wind and the new joy," and based upon Nietzschean themes and a text from "Also Sprach Zarathustra" »

[19] In Ascona, Wigman attended lectures by Hans Prinzhorn (1886–1933), an assistant to C. Jung in Zurich (1921) and founder of the Mary Wigman Society (1923), a doctor of philosophy and medicine, author of works on psychoanalysis, psychotherapy, personality psychology and characterology. He was closely acquainted with the writers A. Gide, H. Hesse and H. Hauptmann. (Fritsch-Vivie 1999: 68).

[20] Wigman studied English Philology at the University of Hannover.

masks offer the opportunity to pass into another essence, which is an integral part of magical rituals that bring inner liberation. Wigman incorporated this into her compositions. Contemporaries wrote that her very costume or facial expression acted as a mask (Manning 1993: 43).

The dancer's arsenal of plastique included the whirling movement inherent in Laban' system[21], which, in her opinion, "*due to the relaxation of the body, allowed the performer to enter another spiritual, mystical space*". The photo of the "Dance of the Witch" (*Hexentanz*), with which Wigman debuted in Munich (1914), captured this rapid frenetic, whirling rotation of the performer's body.

The mid-1920s version of The Witch's Dance (which has been preserved on film) portrays a creature inextricably bound to the ground (throughout the composition, the dancer's body is positioned on the floor). The rotation of the performer "*is like a rod, screwing itself into the ground*". The tenacious movement of the arms "*grips the space and absorbs the force of the ground*". Their abrupt take-off with impulsively extended fingers conveys the threatening gesture of a being possessed by a frenetic movement. This composition, stripped of decoration, brings the viewer closer to the emotional intensity of an authentic magical ritual. The "shrieking" sounds of the woodwinds and the harsh accents of the percussion highlight the special expressiveness and ecstasy of Mary Wigman's art.

The desire to comprehend *the edge* and touch the sacred world gave birth to the symbolism of plastic images in Wigman's art, conveying the mysticism of death.

Turning to ancient layers of culture, Wigman was also interested in contemporary artistic innovations and was well acquainted with the music of A.Schoenberg, A.Berg, A.Webern, and I.F.Stravinsky. Her first performances in Switzerland were with dadaist artists. Through E. Nolde, who belonged to the "Brücke" group (1905–1910, Dresden, 1911, Berlin), she became acquainted with its members – E. L. Kirchner, E. Heckel, K. Schmidt-Rotluff and F. Bleil, who exhibited in Berlin at the "Der Sturm" a gallery belonged to Herwart Walden. It is believed that it was he who gave the movement its name "expressionism" (Müller 1986: 26).

Wigman was an active participant in the artistic life of Dresden and Berlin. Max Reinhardt, who paid a great deal of attention to the plastique of actors, planned to involve her in classes for the Deutsches Theatre company. The dancer wrote that in the 1920s, Dresden, an artistic center of the new Weimar Republic, "was alive and vibrating with the exuberance of its quickened cultural life. I too was on the move and my pupils with me. It was self-evident that we took a passionate interest in everything that was going on in the arts. Harald Kreutzberg danced in Oskar Kokoschka's Murder, the Hope of Women. Hanya Holm created the part of the princess in Igor Stravinsky's A Soldier's Tale...Art exhibitions presenting for the first time works by Paul Klee, Kandinsky, Feininger, Kirchner, Schmidt-Rowluff, Kokoschka, and many others created enthusiasm as much as shock and fury...Most of these artists I came to know very well." (Banes 1998: 126). And her work at-

[21] Laban introduced his students to an important element in the dervish dances of itinerant Muslim monks. As a result, one of the characteristic movements of his choreography emerged – the whirling dance.

3. Mary Wigman in the first version of The Witch's Dance, 1914 Photo: Hugo Erfurt

4. Mary Wigman in The Witch's Dance, 1926
Photo: Charlotte Rudolph

5. Mary Wigman and a group of performers in the "Dance of the Dead II", 1926
Photo: August Scherl

tracted masters who sought to capture her look, her *expressive dance*. Expressionists Nolde, Kirchner, and Keller portrayed Wigman.

The spinning of the dancer from Dance of the Witch inspired Nolde to create the painting Dance Around the Golden Calf, conveying the image of wild, unrestrained movement that became a kind of symbol of both painting and dance of the Expressionist era (Newhall 2010: 15).

Oskar Kokoschka believed that Wigman herself was the epitome of expressionism and noted that it was she who had brought the visual movement to it (Fritsch-Vivie 1999: 27). Critics wrote that with the rhythms of her body she created music, giving it special forms of intense sensuality. According to the scholar,

"Like the Expressionist painters, Wigman and the practitioners of Ausdruckstanz were fully conscious of the visible world, but chose to look within and explore and present the mind, spirit, and imagination." (Newhall 2010: 16).

By the 1930s, Wigman's style was changing: the range of images was widening, new themes were being added, new plastique was being introduced, and the dancer turned to classical and folk music[22]. The performer's image was also changing, now using scenic drapery to create sculptural images. But even in the elegant, feminine costumes her dance still retained a powerful expression. Their use allowed her to visually increase the amplitude of the movement, which is especially noticeable in the rapid rotation.

Wigman established dance schools in Dresden and Berlin. Among her first graduates was Gret Palucca (1902–1993), who worked in Dresden until her final days, staging dance-plastic numbers to music by composers from Handel to Bartók.

Another student, Hanya Holm (1893–1992), opened a dance school in the USA. Wigman corresponded with her and attended her American choreography classes (Wigman-Holm 2003).

Harold Kreuzberg, who studied by Wigman at the Dresden School[23], should not be overlooked. His style was characterised by sculptural dancing postures, a powerful leap combined in dance with a soft fluidity of movement.

The dancer collaborated with Max Reinhardt, who incorporated dance scenes and pantomime into his productions and took part in a tour of the Deutsches Theater in the USA (1927), where he was a great success. As a performer, Kreutzberg was a captivating dancer who had an unusual hypnotic effect on his audience. Ruth Page remembers, "Harald could evoke any mood in his great dancing. His rapport

---

[22] After 1936 the fascist government restricted her activities. From 1945 she was head of the school in Leipzig, from 1949 in West Berlin. Wigman created over three dozen solo and group compositions, and choreographed her own ballets, Orpheus and Eurydice and Alcesta to music by Gluck, Carmina Burana and Catulli Carmina to music by Orff, and The Sacred Spring by Stravinsky. Later the dancer turned to various material – classics, 20th century composers, various dance folk tunes – Spanish, Russian, Peruvian, Indian and Japanese.

[23] Harald Kreutzberg (1902–1968) attended the Dresden School of Arts and Crafts to train as a graphic artist and draughtsman. Parallel to his training, he took ballet lessons in an amateur group at the Mary Wigman School of Dance with Berthe Trümpy. Wigman noticed him and invited him to study professionally. In 1922 he graduated and in 1923 went to the Hanover Opera House, where he performed as a solo dancer and with many of his own choreographies. In 1924 Kreutzberg joined Max Terpis at the Berlin State Opera. In Berlin he was discovered by Max Reinhardt, who engaged him for the Salzburg Festival in 1926. Following the festival, Harald Kreutzberg undertook his first successful tour of the USA together with Yvonne Georgi. Further guest performances in the USA made Kreutzberg world-famous as a figurehead of German Dance. Completely apolitical himself, Kreutzberg continued his artistic career without interruption during the Nazi era. Despite the war, he made numerous guest appearances in Europe and the USA, where he also taught at universities. In Germany he also appeared in several feature films. In 1941 Kreutzberg was appointed director of the State Academy for Dance Art in Vienna. After 1945 Kreutzberg was able to continue his career as a dancer. In 1955 he founded his own dance school in Bern. In 1959 he gave his farewell guest performance with Willy Maertens at the Thalia Theatre in Hamburg, where he once again demonstrated his artistic and dancing skills.

6. Mary Wigman in the composition Walzer, 1930s

7. A study of a jump. Gret Palucca. Berlin, 1930
Photo: Siegfried Enkelmann

8. Hanya Holm, USA, the 1930s
Photo: Barbara Morgan

9.Harald Kreuzberg, 1932
Photo: Maurice Goldberg

10. Leni Riefenstahl's dance composition "Study after a gavotte", after 1923

with any audience, any place, was immediate and overwhelming. He could make his public laugh or cry at will. He cast himself in a variety of roles: as a lover, tramp, gangster, or an executioner. His characterizations took on all aspects of human behavior. Ranging from young to old, he could be witty, mischievous, desperate or apathetic, funny or ghoulish. He had that uncanny ability to transform not only himself but his movements as well, from one character to another at will." (Partsch-Bergsohn, Bergsohn 2003: 45-46). The artist's dramatic gift was evident in his dance included in the film "Paracelsus" (1943, directed by G. V. Pabst), where the mechanistic nature of ordinary human life is embodied in the sharp, monotonous movements of a character with a detached face-mask.

Leni Riefenstahl (1901–2001) began as a dancer and perfected her skills with

Mary Wigman in Dresden[24]. After gaining excellent training, she gave concerts in cities in Germany and the Czech Republic.

In the movie "The Sacred Mountain" (1926), Leni Riefenstahl was given the lead role of Diotima. Her dance, performed in the background of sea waves, was mounted very skillfully with scenes of the raging water element, which emphasized the naturalness and freedom of dance movements[25]. Her particular sense of bodily plasticity, acquired during her years of choreography and expressive dance training, was evident in her film Olympia, which influenced world cinema.

In the 1920s and 1930s, there appeared plenty of dancers who developed the creative ideas of Wigman based on the Labans system. Among them were Yvonne Georgi, Max Terpis, Vera Skoronel, Gertrude Leistikov, and Maria Dimova, who worked in Germany, Austria, the Netherlands, Sweden, Switzerland, and Bulgaria.

Expressive dance formed a rich artistic tradition. In Germany, later generations saw the emergence of such an outstanding dancer as a student of Jooss Pina Bausch (1940–2009), who created a unique choreographic world. Her productions, such as "The Seven Deadly Sins" (1976), "Café Müller" (1978), "Court of contact" (1978 and 2008), "Carnations" (1982), "... como el musguito en la piedra, ay si, si, si..." (2009) have become modern classics.

Pina Bausch developed many of the ideas of previous generations of German artists, as well as global trends. It was not by chance that she visited the USA during her years of study, which certainly enriched her work. And her pupils and followers are developing the traditions laid down by the creators of expressive dance originally and distinctively decades later.

Bibliography

Aschheim (1994): Aschheim S.E. The Nitzsche legacy in Germany, 1890–1990. Berkley: Univ. of California Press, 60-61.

Banes (1998): Banes S. Dancing women: female bodies on stage. Routledge: Chapman & Hall, 126.

Dalkroz (2002): Далькроз Жак-Эмиль. Ритм [Dalkroz Zhak-Emil. Ritm.] Moskva, Klassika-XXI.

Fritsch-Vivie (1999): Fritsch-Vivie G. Mary Wigman. Reinbek bei Hamburg.

Green (1986): Green Martin, The Mountain of Truth: The Counterculture Begins, Ascona, 1900–1920. Tufts.

Jung (1960): Jung C. G. Über die Beziehungen der analytischen Psychologie zum dichterischen Kunstwerk. // Jung C. G. Über das Phänomen des Geistes in Kunst und Wissenschaft. Olten; Freiburg i. B., 75-96.

[24] Leni Riefenstahl (1901–2001) studied in Berlin under E.P. Eduardova (1882–1960, former ballerina of the Mariinsky Theatre, later in the company of A. Pavlova).

[25] Film director Arnold Fanck (1889–1974) chose coastal cliffs, where the tide was raging most violently, for a location of performing the dance. The expression of the picture was based on the fact that the dancer's movements had to accord with the rhythm of the waves. This effect was enhanced by the skillful editing. Leni Riefenstahl notes that she learned a lot from Funk. (Riefenstahl 1987: 69).

Laban Sourcebook (2011): The Laban Sourcebook / ed. by Dick McCaw. London and New York: Routledge, XVII.

Manning (1993): Manning S. Extasy and the Demon: the dances of Mary Wigman. Berkley: Univ. of California Press.

Müller (1986): Müller Hedwig, Mary Wigman. Leben und Werk der großen Tänzerin. Weinheim, Berlin.

Newhall (2010): Newhall M.A.S. Modernity and Mary Wigman. Abstrakt of diss. Univ. of New Mexico.

Nietzsche (2008): Nietzsche Friedrich, Thus Spoke Zarathustra: A Book for All and None. Translated By Thomas Common. Release Date: November 7, 2008 [EBook #1998] Last Updated: November 16, 2016. https://www.gutenberg.org/files/1998/1998-h/1998-h.htm Page https://www.gutenberg.org/files/1998/1998-h/1998-h.htm#link2H_4_0038 [Accessed 29 May 2021]

Panova (2002): Панова Ж. Предисловие к книге: Далькроз Жак-Эмиль. Ритм [Panova Zh. Ot redaktora. Dalkroz Zhak-Emil. Ritm] Moskva, Klassika-XXI.

Partsch-Bergsohn, Bergsohn (2003): Partsch-Bergsohn, Isa; Bergsohn, Harold. The Makers of Modern Dance in Germany: Rudolf Laban, Mary Wigman, Kurt Jooss. Princeton Book Company, United States, 22.

Riefenstahl (1987): Leni Riefenstahl. Memoiren. Albrecht Knaus-Verlag, München-Hamburg.

Sirotkina (2011): Сироткина И.Е. Свободное движение и пластический танец в России. [Sirotkina I.E. Svobodnoe dvizhenie i plasticheskij tanec v Rossii.] Moskva, Novoe literaturnoe obozrenie.

Sorell (1986): Sorell Walter, Mary Wigman – ein Vermächtnis. Florian Noctzel Verlag, Wilhelmshaven, 34.

Weinbuch (2010): Weinbuch I. Das musikalische Denken und Schaffen Carl Orffs: Ethnologische und interkulturelle Perspektiven. Mainz: SCHOTT MUSIC GmbH & Co KG.

Wigman (1933): Wigman M. Unterricht. // Bach R. Das Mary Wigman-Werk. Dresden.

Wigman (1963): Wigman Mary, Die Sprache des Tanzes. Ernst Battenberg Verlag, Stuttgart.

Wigman (1986): Wigman M. Tanz // Wigman M. Die Sprache des Tanzes. Battenberg, München: Neuauflage, 9-10.

Wigman-Holm (2003): Liebe Hanya: Mary Wigman's letters to Hanya Holm / Comp. & ed. by Claudia Gitelman, Introd. by Hedwig Muller. Madison: Univ. of Wisconsin Press.

ПРОИЗХОД НА ЕКСПРЕСИВНИЯ ТАНЦ И НЕГОВИТЕ СЪЗДАТЕЛИ

Валерия Федотова
Държавен институт за изкуствознание, Москва

Резюме: Немският експресивен танц (Ausdruckstanz) е силно свързан с работата на забележителната немска танцьорка Мери Вигман (1887–1973), чиято дейност заема важно място в изкуството на XX век. Корените на експресивния танц са в наследството на Е. Далкроз и Р. Лабан. Вигман синтезира идеите им и постига уникален пластичен израз в хореографията си, като успява да достигне до дълбокия архетипен произход на човешката психика. Нейните екстатични танци предават чертите на древните култове-мистерии и влияят на дълбоките пластове на човешкото съзнание. Плеяда нейни ученици развива идеите ѝ за експресивен танц. Наследството ѝ оказва влияние освен на големите европейски танцьори, но и на цялото художествено движение на американския модерен балет. Тези изпълнители имат свой собствен творчески път, но ги свързва новото тълкуване на изкуството на движението, в резултат на осмислянето на метафизиката на човешкото тяло, пространството и дълбокото осъзнаване на движението.

Ключови думи: експресивен танц, Рудолф Лабан, Мери Вигман, движение на тялото, европейски културни взаимодействия

THE TRINITY (BODY – SOUL – SPIRIT) AND ITS PROJECTIONS IN THE ART WORK OF FRANCOIS DELSART AND BEINSÁ DOUNÓ

Iliana Petrova Salazar[1]
Institute of Art Studies,
Bulgarian Academy of Sciences

Abstract: The trinity between body – soul – spirit, known since antiquity, is derived as a system of natural and stage movement by two renown creators – Francois Delsart and Beinsá Dounó. Despite their different positions and directions of human development in their life, work and influence they both played a key role in the European dance therapy development. For that reason, the study focuses on their biographical and ideological similarities, influenced by the concept of the *trinity*. More precisely, on the connection between author's practical systems used as models for health recovery and as a way to impact through aware movement.

Keywords: triad, natural movement, renewal, dance therapy, Europe

I. Triune principle – ideologic and conceptual basis

There is no doubt that the concept of *trinity* is laying in the most ancient systems of knowledge, religion, physical or spiritual science. For example, the universal three body parts or vital forces – *doshas*: *vata, pitta*, and *kapha* in Ayurveda's medicine or the threefold division of the world in Thracian's three of life – crown is heaven, trunk is earth, and roots are underworld – all representing the harmonic connection and unity of the world. Dance art didn't escape from the concept of trinity. Contrariwise, dance has been used always as recreational method following the universal conception of the syncretic unit between body, mind and spirit. In the fundamental studies on dance therapy (Espenak, 1981, Levy, 1992 etc.) dance researchers are unanimous that this trinity interrelation is the base of all forms of dance used as therapeutic tool. Especially when the dance form includes ensemble structures. In Europe such a bright example are the ancient mysteries in the teachings of Orpheus, Pythagoras and Boyan Magesnik, mostly known from the historical sources of ancient Greece and Byzantium. We have to agree with the statement that the *trinity* (body – soul – spirit) is initial for the humanity and is implemented in all its life periods of development. In this context the following research opens a space for the *trinity concept* developed by two key personalities for the European dance therapy – Francois Delsarte and Beinsá Dounó – in their harmonic movement systems.

[1] *Iliana Petrova Salazar, PhD, Institute of Art Studies, Bulgarian Academy of Sciences. She holds choreographer pedagogue (BA), choreographer director (MA) and conducts her PhD studies with the thesis: European choreographers and dance therapy. She built her own therapeutic dance method: TTT – trinity, transformational – tanz/theater. Research fields: dance science and choreography, European dance therapy, Panevritmia, eurhythmy, M. Ericson's psychotherapy, Bulgarian dance culture.*
E-mail: alartvisions@gmail.com

II. Brief biographical lines – life, work, influence

Francois Delsarte (1811–1871)

1. Life

Francois Delsarte was born in France at the beginning of 19th century. His childhood was affected by the French-Prussian War and he was raised up by his uncle – a priest. Since a little boy he was in contact with the choral music, singing and the religious literature. Reviewing his life and work by his researchers and followers (G.Stebbins, S.Mackaye, T.Shawn etc.), it seems like Delsarte's life was in oppositions – a great wife and kids – 3 times burned down his home; prestigious education as an opera singer in the Paris conservatory – a loss of his tenor voice etc. Fortunately, his losses were the sparkle to work on himself. He studied medicine, acting and observed human natural movement, inventing a method for regulation and self-recovery of his voice.

2. Work

For twenty years Delsarte became a prominent vocal pedagogue, rhetorician and researcher on human natural expressions and their interpretations on stage. In this period, he introduced his original courses in "Applied Aesthetics" (1839). Delsarte sought the natural physical expression of "emotional truth in the principle of the trinity between body, emotion and mind. In unpublished manuscript he notes: "Man, made from the image of God, obviously bears in his inner being the great imprint of his threefold causality"[2].

1. Francois Delsarte, 1864, Paris

Ternary aspects in Delsarte's work:

Delsarte's spiritual-practical pursuits were theoretically defended by and based on ancient Hermetic and Greek philosophies, and applied by the principle of Trinity. Working mainly for the stage movement and declamation it became in favor of man's restorative psycho-corporeal functions. Delsarte invented his fundamental ternary system for the categorization of movements "Applied aesthetics" and put everything in three orders:

- the system is divided in three directions: *dynamics, statics*, and *semiotics*
- the body is divided in three main parts: *physical* (from the waist down), *emotion-*

[2] Cit.by Delsarte, F. in: Hebert 1997: 72.

al (torso and arms) and *mental* (neck and head) which correspond between each other respectively

• movement has three emotional categories: concentric, eccentric, and normal

• three movement qualifications: mental, emotional and bodily

• three ways of movement – *opposition*, *consistency* and *parallelism* applied only in strong relation with intervention of the physical, emotional or mental part.

Delsarte examines their relationship to the biological function of internal organs and parts of the human body. On the combinations of these ternate connections, he stated the three "Laws of Harmonic Movement"[3]:

1) the law of the harmonious setting of the body;
2) law for the opposite movement;
3) law of harmonic muscle function/ sequence of contractions.

Through his original approach to the triune connection between psychophysiological combinations of types and aspects of movement Delsarte gives a logical explanation why natural dance expression and rational choreographic constructions subsequently become main therapeutic method in dance therapy in its wholeness – movement, emotion and psyche.

3. Influence – Francois Delsarte and the 'delsartisme'

The "Applied Aesthetics" was aimed not only for those interested in the field of art – actors, musicians, dancers, but also for the general public – doctors, critics, priests etc. This is how Delsarte became great influencer on the natural human expression and stage movement. With the practical system of control and restoration the functions of the motor and the vocal apparatus, Delsarte lays down basic harmonic laws as a pedagogical and recreational tool. His theories and philosophical conceptions made a rapid entrance in the arts, the educational and scientific circles. This was the beginning of the 'delsartisme'. Some famous European artists who adopted its original philosophy are names like Rossini, Bizet, Alexandre Dumas, Horace Vernet, Ted Shawn and many others. In the last years of Delsart's life in Paris (1869) appeared his student – the American actor and playwright Steele MacKaye (1842–1894). He developed his innovative rhythmical gymnastics system and spread Delsarte's philosophies and "aesthetic signature" widely in USA. We can observe Delsarte's influence in the healthy-life systems of F. Matthias Alexander, Emile Jaques-Dalcroze, Laban among others. Among the researchers and practitioners inspired by Delsarte's harmonical movement (both natural or stage movement) were some big names in European dance therapy and history such as Isadora Duncan, Mary Wigman or Rudolf von Laban.

[3] Shawn 1974

Beinsá Dounó (1864–1944)

1. Life

Beinsá Dounó with a secular name Peter Dunov was born in Bulgaria in the second half of the 19th century. Raised up from renown father – a priest and educator, he was introduced in the Christian doctrine and beliefs from very young age. His life has unfolded in many stages and places. With pedagogical education in Bulgaria and theosophic education in America, at the end of the nineteenth century Beinsá Dounó came back to Bulgaria and started his long missionary journey. In similarity with great European enlighteners such as Orpheus or Pythagoras, he formed a spiritual-practical school and society of ecological body-mind and spiritual development. This happened in-between the two World Wars during the first half of the 20th century. Following the Universal Brotherhood laws and teachings about *Freedom, Equality* and *Brotherhood* between all humans Beinsá Dounó became very strong spiritual leader, known simply as *the Master* among Bulgarians.

2. *The Master* at the foundation of the Universal Brotherhood, 1900, *Varna*

2.Work

As a skillful person with wide range of interests and knowledge (philosopher, teacher, theosophist, phrenologist, violist and composer) Beinsá Dounó made the first and long-term phrenology investigations among the Bulgarians. Meanwhile he was lecturing and creating a healthy-life system on the basis of the Universal Brotherhood teachings. They lay on the Devine Trinity: *Love, Wisdom and Truth.* Unfolding this trinity principle in any sphere of life and art Beinsá Dounó created his method "Panevritmia" in the first decades of the 20th century.

The Panevritmia is created from Beinsá Dounó after more than thirty years of work and examinations as a practical and natural recovery method. Its structure is based on the seven natural principles embodied in the ancient Hermetic philosophy. They are built on a level of living interrelation between the elements of Nature and man, between music and movement, organized in exact proportion, meaning and consistency. In its origins the Panevritmia is performed barefoot, in period between spring to autumn equinox – very conductive for combining psychical, psycho-emotional and spiritual activity of people when all are "awakening" with the spring.

Ternary aspects in Beinsá Dounó's work

To reveal the Panevritmia as a large-scale therapeutic choreographic method in its trinity – physical, psychological and spiritual we have to look at Beinsá Dounó's trinity conception in connection with the art of choreography and movement. As he states: "Thus, man is composed mainly of three elements: of a stationary, of an inert thing, which is matter; from the mobile, which is life, and from a rational, conscious beginning."[4]. Thanks to the scientists and researchers from different fields: quantum physics, medicine, psychology, music therapy etc., who are exploring the Panevritmia already more than 70 years, today these words absolutely confirm the "holistic renewal and healing impact of the Panevritmia." (Petrova Salazar 2018: 217).

In the Panevritmia the trinity model is represented first in its etymologically triple sense:

– Pan – ev – ritmia – meaning[5] "highest – cosmical – rhythm"

– Panevritmia's structure is divided in three parts: 1.28 exercises, 2. "Sun rays", and 3. "Pentagram".

The first part – a 28-exercises compilation represents the physical base when people are moving harmoniously by couples in a circle.

The second part "Sun rays" represents the psycho-emotional phase when the people turn to the center of the circle composition and pulse in its psychological rhythm and emotional lyrics.

The third part "Pentagram" represents the Divine constitution of human spirit with its body-mind awareness moved in exact choreographic shape.

The three parts of Panevritmia intertwine the triune concept by movements, lyrics and music in a very multidimensional way. They concern aspects of matter, time, space, forces, forms as projection of the principles and laws of the micro and macro cosmos (by text of Beinsá Dounó[6], 1933). In this connection we can say that the practical methods – music, songs, and exercises in the Panevritmia are the external "clothing" of the triadic principle.

This principle is put in practice through the Panevritmia to work for the physical (matter), psycho-emotional (psyche and feelings), and spiritual (life, consciousness) renewal of human beings in their evolutional path. In this connection Beinsá Dounó states:

"*Thus the human is composed of three elements: from something immobile and inertial which is matter; from something movable which is life, and from a rational, consciousness beginning. These three elements represent the idea of life. Until you associate the movement with life you can be healed, you can be healthy. Once you think that movement can be stopped you will come to the immobile, to the inertial*"[7].

Therefore, we can say that Panevritmia is a rhythmical method for harmo-

---

[4] Dunov, P. 1995

[5] Beinsá Dounó, 1938: 62.

[6] Beinsá Dounó. (1933): Available at: https://beinsa.bg/class_year.php?cat=%D0%9E%D0%9E%D0%9A

[7] Boev, Boyan 2001

nizing and realizing the human body, psyche and spirit as a preparation for the triune functioning of the human being in union with Nature. We can also say that a distinctive feature from other circular choreographic compositions is that Panevritmia is deliberately composed to prepare physically, psycho-emotionally and spiritually its performers for the symbolic "entering" into a new culture – the awareness movement model of rhythmical awakening of a man's transformative and healing powers through the art of music, singing and dance. By creating the Panevritmia method Beinsá Dounó has succeeded to give an external expression to his spiritual-scientific philosophy and triune doctrine uniting *body, psyche and spirit* in one massive and therapeutic choreographic composition.

Influence –Beinsá Dounó and "dunovisme"

Beinsá Dounó's teachings flourished in tremendous number of lectures and compositional works – practical musical, psychological, breath and rhythmical-motor exercises, lecture material (about 7000), prayers and formulas. It gained followers and supporters from many different backgrounds, societies, cultures and scientific circles such as: R. Steiner, A. Tolstoy, A. Einstein, Pope John XXIII among others. With this he placed the basis of Dance therapy science in Bulgaria and he influenced people from any society and culture or the so called "dunovisme". Until today performances during the annual gatherings in August are held in Rila Mountain and the Seven Rila Lakes, Bulgaria gathering more and more people and followers from all over the world: Europe, North and Latin America, Africa, India etc. Therein the Panevritmic circles increase in number, and can be observed more than 3,000 performers, all playing and singing united under the ternary believes – freedom, equality, and brotherhood. As we already know, balancing the body – psyche – spirit, in one harmonical unit is the main aim of Dance therapy science.

III. Comparisons and trinity parallels

A comparation of the reviewed two personalities – Francois Delsarte and Beinsá Dounó reveals some interesting similarities in their life, work, and influence. Some main biographical parallels are:

– their birth and upbringing in families nurturing strong spiritual / religious believes – uncle and father priest;

– they both passed through war times;

– regardless of the professed religious beliefs /Catholic, Christian /they are inevitably imbued with the triune element from the Old Testament, imbued with the connection between Spirit, soul and body;

– high performance of oratorical and musical skills.

Some main parallels in their systems:

– following the Hermetical laws and principles;

– a deep respect to the art of music and harmonious movement;

– the personal and transformational path from theological trainings to the

transitions through the own body-mind and spirit, the body-mind and spirit of the society, body-mind and spirit of the audience – in all three cases the two creators are oriented to human's natural movement and connection;

– both made a long-term research on the therapeutic aspects of the natural human movement – in connection with body, psyche and spirit.

They both made translation of the triune concept (Delsarte into a stage gesture or Beinsá Dounó into a spiritual-practical method performed in Nature). This is how the triune principle is translated into the stage gesture to the performer, to the observer and once again as an opportunity for renewal and healing through music and awareness movement.

– The trinity conception applied it in the separation the main tool of dance – the body and its parts;

– they both followed the Hermetical laws, used this harmony and they proved its theory and practice with their renewal movement systems.

Conclusions

The Trinity principle, as discussed above, was implemented in human history and cultures long before the revolutionary events of the 19th and 20th century. But in the course of human evolution the body-mind-spiritual researches require new applicational methods adopted to the specific needs of the time they were created. Undoubtedly, such methods are the Applied Aesthetics and the Panevritmia. Because it is only through conscious outward form the inseparable unit between body, mind and soul that we can achieve the source of natural movement and dance art as a therapeutic tool in their wholeness. It seems that only the *truine model* stays untouched in its fundament – the universal laws valid everywhere and for everyone as applied in any culture or system to unfold the harmonic life forces we all need to move on.

Bibliography

Beinsá Dounó (1938): Panevritmia. Sofia.

Boev, Boyan (2001): The sacred fire.Vol.2, Sofia: Alfa-Dar.

Dunov, P. (1995): The future believes of the humanity. Sofia: Heliopol.

Hebert, Donald F. (1997): Steele Mackey: Actors Training Methods. PhD, US: Texas Tech University.

Mackeye, James Steel. (1905): Delsarte Recitation Book. Fransois Delsarte. [4th ed.] Ed. by Elsie M. Wilbor, NY: Edgar S. Werner & Company.

Shawn, Ted. (1974): Every Little Movement: A Book about Francois Delsarte. [2nd Ed.] New York: Dance Horizons.

Petrova Salazar, I. (2018): An overlook on the Panevritmia of Petar Dunov as therapeutic dance choreography from the first half of 20th century." Proceedings, IV NATIONAL CONFERENCE

"PETAR DANOV, THE TEACHER, IN THE CULTURAL SPACE OF BULGARIA", Varna, 14-16.09, 2018, 215-227.

Petrova Salazar, Iliana. (2019): Choreography structures with a healing impact in European practical spiritual teachings – focused on the method "Panevritmia" in Bulgaria. [Lecture -demonstration] The 54th World Congress of Dance Research, CID UNESCO, Athens, 26-30 June, 2019 (online), Available at: http://2019congressathens.cid-world.org/program/ [Accessed 10 March 15, 2021]

Beinsá Dounó (1933): The three directions. Lecture (online) 1933, Available at: https://beinsa.bg/beseda.php?id=2059 [Accessed 10 March 15, 2021]

Beinsá Dounó (1933): Principles, laws and shapes. Common Ocult Class, Sofia. Lecture (online) 1933, Available at: https://beinsa.bg/class_year.php?cat=%D0%9E%D0%9E%D0%9A [Accessed 10 March 11, 2021]

ТРИЕДИНСТВОТО (ТЯЛО – ДУША – ДУХ) И НЕГОВИ ПРОЕКЦИИ В ТВОРЧЕСТВОТО НА ФРАНСОА ДЕЛСАРТ И БЕИНСÁ ДУНÓ

Илиана Петрова Саласар

Институт за изследване на изкуствата,
Българска академия на науките

Резюме: Триединството между тяло – душа – дух, познато още от древността, е изведено като система за естествено и сценично движение при двама знакови творци– Франсоа Делсарт и Беинсá Дунó. Въпреки различните им позиции и посоки в човешкото развитие, със своя живот, работа и влияние, те изиграват ключова роля в развитието на европейската танц-терапия. По тази причина изследването се фокусира върху техните житейски и идеологически сходства, повлияни от концепцията за *триединството*. По-конкретно върху връзката между разработените от тях практически системи, използвани като модели за здравословно обновление и начин на въздействие чрез осъзнато движение.

Ключови думи: триада, естествено движение, обновление, танц-терапия, Европа

СТРАДАНИЯТА НА ТВОРЕЦА В БАЛЕТА *МОЦАРТ И САЛИЕРИ* И В ТАНЦОВАТА ДРАМА *НЕСТИНАРКА*

Росен Методиев Николов[1]
Институт за изследване на изкуствата,
Българска академия на науките

Абстракт: С дългогодишна кариера като хореограф на Бургаската опера, Павлина Иванова пренася голяма част от класическите балети, но осъществява и съвременен репертоар. Сред най-нестандартните ѝ постановки е балетът „Моцарт и Салиери" – първи и единствен случай на подобна тема в балетните трупи на България. Интересно е отношението на Иванова към творчеството въобще, което позволява да се намери ход и към оневиняването на Салиери, без то да затъмнява блясъка на Моцарт. Въведени са и алегорични образи – на Музата и Смъртта, което извежда постановката на нивото на философски обобщения. Това позволява съпоставки с танцовата драма „Нестинарка", където според прочита на Павлина Иванова, Найден е художник, търсещ прототип за рисуваната от него икона. След смъртта ѝ, Демна е увековечена от Найден в икона – което напомня за друг паралел – за страданията на зографа Захарий и неговата любима.

Ключови думи: балет, композитор, хореография, творчество, муза, любов, смърт

Павлина Иванова е от творците, които не само поддържат класически репертоар в Бургас, но и много често се впускат в реализация на модерни спектакли, със съвременни танцови решения. Идеята за постановка на балетен вариант „Моцарт и Салиери" (премиера 4.12.1995) е продиктувана от „…Гениалната музика на композитора (Моцарт – б.а.) … надживяла всички времена и влязла в космическите измерения. Тя резонира върху нас с надеждата да станем по-добри… да се слеем, с изконното желание на човека за хармония" (Ivanova 1997: 3).

Балетът се строи върху противопоставянето между двамата известни композитори – Моцарт и Салиери, които са изведени като централни действащи лица. Едновременно са включени и две метафорични фигури – Музата, която напуска Салиери и отива при младия и жизнеутвърждаващ Моцарт и Смъртта, която „отпечатва своята целувка на вечността" (Ivanova 1997: 3) върху челото на изтерзания Моцарт. Така фабулата се разполага върху четири персонажа – „реалните" двама мъже – антагонисти (Моцарт и Салиери) и нереалните алегорични женски фигури – Муза и Смърт. В съпоставка на мрачните душевни терзания на Салиери са светлите сцени на дворцовото общество, където младият Моцарт се къпе в собственото си очарование на любимец на елита.

---

[1] *Rosen Methodiev Nikolov is a PhD student in "Musical Theater" at the Institute of Art Studies, Bulgarian Academy of Sciences. He graduated Choreographer pedagogue in 1999 and Choreographic directing at South-West University "Neofit Rilski" in 2015. He is a classic, modern and characteristic dances teacher in National school of music and performing art "Prof. Pancho Vladigerov" – Burgas.*
E-mail: rmetodiev@abv.bg

Различната емоционална наситеност се постига и посредством подбора на музиката (аудиозапис), съпоставящ фрагменти от музикалните произведения на Моцарт – тези, които „…искрят като отворена бутилка от шампанско, надпреварвайки се да излеят светли мисли и чувства, да влеят огромна радост в душата на човека“ (Ivanova 1997: 3), и предсмъртния му „Реквием“, станал известен и заради предположението, че в него Моцарт оплаква самия себе си. „В същото време Моцарт противопоставя своя „Реквием“ на цялата си радостно сияеща музика. Разтърсващата музикална трагедия ни изправя пред дълбоката скръб на човека, който се готви да отиде във вечния покой“ (Ivanova 1997: 3). Така музикалното настроение на сцените се предава на зрителя. Всички значими музикални картини са реализирани с целия наличен балетен състав, което създава мащабност не само на звученето, но и на сценичното въздействие.

Докато при изграждането на образа на Моцарт Павлина Иванова използва предимно класически елементи, то при образа на Салиери почти всичко е решено със средствата на модерния балет. Така и на хореографско ниво се постига противопоставянето на Моцарт (с въздушни скокове и елегантни движения от арсенала на класическия танц) спрямо приземения, разкъсван от противоречия Салиери (в стилистиката на партерни превъртания, претъркулвания, насечени движения от арсенала на модерния танц). Сценографията и костюмите са решени в контрастните бяло и черно. Върху стъпала на височина в дъното на сцената в центъра е поставено пианото на Моцарт.

Балетът започва с емоционалните раздвоения на Салиери (Ivanova 1997: 3), разкъсван между два свята – на Доброто и Злото. Солото е наситено с вътрешен драматизъм, страдание и отчаяние. Втората сцена отразява детството на Моцарт[2]. Танците са весели, игриви с дворцово звучене. Всичко е решено в бяло и с характерните за епохата бели перуки, но кринолините на ансамбъла са решени с модерни олекотени стигащи до коляното кръгове. Преобладават скоковете, наред с несложни поддръжки.

В 3-та сцена Салиери осъзнава безсилието си пред огромния талант на Моцарт. Интересно решение на хореографа е ансамбъл, който носи и едновременно с това като че разкъсва страдащия Салиери. Този ансамбъл е като неговите черни мисли и терзания и остава в сферата на алегоричните образи. В 4-та сцена Моцарт е на върха на славата си и дирижира пред отбрана публика – той[3] е върху постамент така, че цялата публика да е в краката му. Осветлението и белите одежди създават впечатление за безоблачност, лукс, слава и ореол на величието в светлината на прожекторите.

---

[2] Ролите се изпълняват от деца от детската школа на Павлина Иванова.

[3] Светлан Николов (в ролята на Моцарт) е жизнен, динамичен балетен артист, който със завидна лекота се справя с този богат на чувства и емоции образ, характеризиращ се с много жизнерадост в скоковете и естествено безгрижие. Самата му фигура е близка до тази на Моцарт. Танцува с лекота, присъща и на младия Моцарт. Поднася вариациите си в игрива и шеговита форма.

Пета сцена е разиграна като „Сляпа баба“, в която гоненето, заложено в играта, прераства в житейска схватка между Моцарт и Салиери. В 6-а сцена Моцарт среща своята „муза“ – Констанца[4]. Една от вътрешните кулминации е 7-а сцена, решена първоначално като дует между Моцарт и Салиери, а впоследствие преминава в танцово трио между Моцарт, Салиери и Музата[5]. Салиери иска да я загръща в черния си плащ, но тя след като се отскубва от Салиери, отива при Моцарт. Едно много добре хореографирано трио, което прави видим конфликта между централните герои. Осма сцена е триделна. В началото идват кредиторите, за да вземат пианото. Тази борба на Моцарт и Констанца с кредиторите е силно въздействаща и поради това, че сцената е изградена като ансамблова и с достатъчно поддръжки – Констанца последователно попада в ръцете на всеки от кредиторите. В края на фрагмента пианото е спасено и кредиторите изнасят само 2 стола. След тях идва Салиери. Дуетът между Констанца и Салиери е решен като молба да бъде пощаден любимият ѝ – тя предлага на Салиери да купи за себе си (да стане притежател) на произведенията на Моцарт – връчва му листове от партитурата. Но прочитайки музиката, Салиери хвърля листовете на земята. Монологът му е „унищожителен“ – той не иска да вижда никого. Паралелният монолог на Моцарт е не по-малко драматичен. За пръв път в този монолог на Моцарт доминират партерните движения с много „контракции“ – като че страданието е приземило Моцарт и го е „свалило“ от олимпийската височина на класическия танц. Проявяват се пантомимна жестикулация и елементи от свободна пластика – изразни средства, които са по-присъщи на Салиери.

Когато Салиери си тръгва, повторно се появяват кредиторите и отново започва борбата за пианото, а след тях идва и Непознатият[6], който заръчва на Моцарт да напише „Реквием“. Фрагментът е изграден като танцов диалог. Повелителните жестове на Непознатия са в рязък контраст със състоянието на Моцарт – молба, страдания, трепереща ръце, хаотични мятания във всички посоки. Непознатият почти не танцува – преобладават повелителни битови жестове. В 9-а сцена, на фона на музиката от „Реквием“, Моцарт е вече тежко болен и като че се прощава с живота си. Още когато започва да пише „Реквиема“, пред него се явява Смъртта[7]. Дуетът между Моцарт и Смъртта[8] завършва, след като тя се склонява над него във висока Arabesque.

Във финалната 10-а картина Моцарт лежи безжизнен на пода. Обграждат го четири момичета с феерични черни наметала и като че се опитват да го задушат в черните си одеяния. От дъното на сцената излиза Салиери, заобиколен от трима мъже в черно със свещи в ръце. С тяхна

[4] изпълнител Галина Калчева

[5] изпълнител Добрина Бахова

[6] изпълнител Григор Роглев

[7] изпълнител Велизара Николова

[8] Смъртта нетрадиционно е облечена в бяло.

помощ тялото на мъртвия Моцарт е издигнато в скулптурна композиция, наподобяваща „разпятие“. Когато всички са замръзнали в тъжна монументална картина, бавно през цялата сцена преминава Непознатият.

Според концепцията на хореографа Павлина Иванова, Салиери не е отрицателен образ. Но просто е имал нещастието да се роди във време, когато блясъкът на Моцарт не му е оставил избор. „Това е една дълбока драма за Салиери, който не е имал късмета да се роди в друго време. Геният на Моцарт заличава изцяло творчеството на Салиери, който също е добър композитор, но на фона на гениалния композитор, той преминава незабелязан в историята. В очите на днешното общество Салиери е този, който убива Моцарт. А всъщност не е така, защото с музиката си Моцарт остава в едни други измерения, които преминават линията на бъдещето“ – споделя Иванова пред Мария Атанасова (Atanasova 1996: 4).

Павлина Иванова умело театрализира своите спектакли, изгражда конфликти чрез ясно изведена драматургия, рисува ярко героите, разбира се, всичко с езика на танца. И докато страданията на твореца в „Моцарт и Салиери“ са в търсене на съвършенство към изкуството вътре в себе си, то в „Нестинарка“ главният герой търси съвършенството навън – в образа на своя идол, своята „Мадона“.

Всъщност първата поява на „Нестинарка“ в Бургас на Павлина Иванова (премиера 26.5.1984) е в прочит, съвършено различен от оригиналното либрето на Хрисан Цанков и Мария Димова (1942 г.). В постановката на Павлина Иванова са променени имената и функциите на героите и не Демна (Девойката в новото либрето) е във фокуса на събитията, а *Художникът-зограф*, който търси емоционален заряд, за да реализира в картина образа на Мадоната. Така Художникът-зограф заменя образа на Найден от първото либрето. На преден план излизат чувствата и вътрешният свят на човекът-творец – неговият непрекъснат копнеж за личностно съвършенство, а не езическият обичай с обричането на Св. Константин. На Художника и неговата възвишеност са противопоставени типажи, засилващи социално-битовия реализъм. Такива са например сцената с Попа, борбата с момци от селото, сцени от бита. И докато в оригинала Демна подпалва дома и на финала Найден умира, то в тази реализация Девойката подпалва полето и изгаря. Но в края на спектакъла Художникът не умира, а е събуден за творчество – отново в църквата, той рисува образа на Мадоната, открил я в своите душевни терзания и мечти. Чрез образа на Мадоната, Девойката продължава да съществува чрез творчеството на Художника и да живее вечно. Именно това е откритието на Павлина Иванова, което съвсем естествено е посрещнато с доста възражения.

Фактът, че се излиза от стандартния образ на Найден, за да бъде изобразен той метафорично като живописец, подсказва едно по-обширно мисловно пространство, в което обичаи се вплитат с проблеми на творчеството и изкуството. Чрез образа на Художника-зограф, който „търси“ прототип на своята Мадона, хореографът прави онази връзка

между изкуство и душевност, която извежда идеята за творчеството на други философски висини. И може да се смята за съвършено откритие, проектирано върху танцовата драма „Нестинарка“ на Марин Големинов.

И в постановката „Моцарт и Салиери“, макар и да са противопоставени двамата композитори, идеята на Павлина Иванова е сходна – Моцарт дори и след смъртта си продължава да живее чрез творчеството си – музиката му преминава в други измерения, които преминават в бъдещето, докато Салиери, макар и жив, творчески е мъртъв.

Като правило творецът остава неразбран в обществото, но поради промяна в ценностната система през последните няколко десетилетия, по различни начини се показва конфликтът „творец – общество“ в постановките на Павлина Иванова („Моцарт и Салиери“ и „Нестинарка“) и на Хикмет Мехмедов в балета „Една нощ в Париж“ (премиера 29.04.2003), където главният герой – Творението – избира да танцува в бар гол, единствено по бандаж, в задния край на който стърчат щраусови пера, обут в ботуши с много висок ток. В този контекст можем да говорим не само за смяна на поколенията в балета, но и за доста драстична промяна в популяризираните от хореографите представи за творчество – нетворчество; нормално – анормално.

Библиография

Aleksandrova (1998): Aleksandrova, Ana. Българският балетен театър [Balgarskiyat baleten teatar]. Sofia.

Ancheva (2011): Ancheva, Denitsa. Русенският балет и Асен Манолов. Подстъпи, формиране, развитие [Rusenskiyat balet i Asen Manolov. Podstapi, formirane, razvitie]. Sofia.

Biks, Yaneva, Karakostova (1999): Biks, Rozaliya, Aneliya Yaneva, Rumyana Karakostova. Български музикален театър. Опера, балет, оперета, мюзикъл. Репертоар. 1890–1997 [Balgarski muzikalen teatar. Opera, balet, opereta, myuzikal. Repertoar. 1890–1997]. Sofia.

Biks, Yaneva, Karakostova, Tsenova (2005): Biks, Rozaliya, Aneliya Yaneva, Rumyana Karakostova, Miglena Tsenova. Български музикален театър. Опера, балет, оперета, мюзикъл. Театри, трупи, постановки. 1890–2001 [Balgarski muzikalen teatar. Opera, balet, opereta, myuzikal. Teatri, trupi, postanovki. 1890–2001]. Sofia.

Biks, Yaneva, Karakostova, Tsenova-Nusheva (2008): Biks, Rozaliya, Aneliya Yaneva, Rumyana Karakostova, Miglena Tsenova-Nusheva. Български музикален театър. Опера, балет, оперета, мюзикъл. Постановчици: Диригенти. Режисьори. Хореографи. Сценографи. Хормайстори. 1890–2005 [Balgarski muzikalen teatar. Opera, balet, opereta, myuzikal. Postanovchitsi: Dirigenti. Rezhisyori. Horeografi. Stsenografi. Hormaystori. 1890–2005]. Sofia.

Biks, Yaneva, Karakostova, Tsenova-Nusheva, Zhunich (2015): Biks, Rozaliya, Aneliya Yaneva, Rumyana Karakostova, Miglena Tsenova-Nusheva, Emiliya Zhunich. Български музикален театър. Опера. Балет. Оперета. Мюзикъл. Рецензии. Отзиви. Коментари. 1890–2010 [Balgarski muzikalen teatar. Opera. Balet. Opereta. Myuzikal. Retsenzii. Otzivi. Komentari. 1890–2010]. Sofia.

Pavlov (1999): Pavlov, Tanyo. Обзор на културния живот в Бургас /1937–1997/ [Obzor na kulturniya zhivot v Burgas /1937–1997]. Burgas.

Yaneva (2000): Yaneva, Aneliya. Тълкувания на български сюжети [Talkuvaniya na balgarski syuzheti]. Sofia.

Yaneva (2004): Yaneva, Aneliya. Взаимодействия между класически и модерен танц в България. Процеси в българския балет. [Vzaimodeystviya mezhdu klasicheski i moderen tants v Balgariya. Protsesi v balgarskiya balet]. Sofia.

Yaneva (2010): Yaneva, Aneliya. Фолклорни нашепвания в балетни реализации [Folklorni nashepvaniya v baletni realizatsii]. Blagoevgrad.

Atanasova (1996): Atanasova, Mariya. Трагедията на Моцарт и Салиери подготвя балетът [Tragediyata na Motsart i Salieri podgotvya baletat]. In: Бургас днес, № 1116, [Burgas dnes, № 1116].

Vankov (1984): Vankov, Ivan. Ражда се нов спектакъл [Razhda se nov spektakal]. In: Черноморски фронт [Chernomorski front] № 12851, 20 май 1984, 6.

Ivanova (1997): Ivanova, Pavlina. Програма към спектакъла, публикувана през 1997 [Programa kam spektakala, publikuvana prez 1997], 3.

Shtilyanova, Nikolov (1984): Shtilyanova, Guzel i Bozhidar Nikolov. Вечната „Нестинарка“ (за постановките в Плевен и в Бургас) [Vechnata „Nestinarka“ (za postanovkite v Pleven i v Burgas)]. In: Българска музика [Balgarska muzika], № 8, 88-89.

THE SUFFERINGS OF THE CREATOR IN THE BALLET *MOZART AND SALIERI* AND IN THE DANCE DRAMA *NESTINARKA*

Rosen Methodiev Nikolov
Institute of Art Studies,
Bulgarian Academy of Sciences

Summary: Pavlina Ivanova is a choreographer with a long-lasting career in the Opera Theater of Burgas. She recreates a great part of the classical ballets, and also establishes contemporary repertoire. Among her most abstract performances is the ballet "Mozart and Salieri" – the first and only appearance of this topic in the ballet companies in Bulgaria. Overall interesting is the attitude of Ivanova towards the creation, which allows for exonerating Saliery without obscuring the brightness of Mozart. She has introduced the allegoric images of the Muse and the Death, which raises the production at the level of philosophical generalizaton. This way it allows for comparison with the dance drama "Nestinarka", in which based on the Pavlina Ivanova's perusal, Nayden is an artist looking for a prototype of the icon he draws. After the death of Demna, she is immortalized by Nayden in an icon, which reminds of another parallel – the suffering of the painter Zahariy and his beloved.

Keywords: ballet, composer, choreography, compositions, muse, love, death

СОЦИАЛНО-БИТОВИ ПРИКАЗКИ ЗА ДЕЦА В БАЛЕТНИ ПОСТАНОВКИ

Джулия Ромеова Йорданова[1]
Югозападен университет „Неофит Рилски", Благоевград

Абстракт: В доклада анализирам балетите *Куклената фея (Vaganova Ballet Academy, Хореография Николай и Сергей Легатов – 1903 г., възобновяване и редакция Николай Цискаридзе – 2016 г.)* и *Пепеляшка (Балетен театър към Държавния Кремълски Дворец, хореография и постановка Владимир Василиев –1994 г.)*, които са определяни като социално-битови приказки, макар при тях като в почти всички балетни творби по приказни сюжети, действителното да е примесено с фантастично-вълшебното. Акцентът на доклада е върху сценичния прочит – либрето и най-популярните хореографски реализации, не толкова върху музиката – на Прокофиев и Байер.

Ключови думи: балет, хореография, социално-битови приказки, драматургия

Много често балетните спектакли за деца са почерпени от приказките – народни[2] (безименна) или в авторски прочит – авторизирани приказки[3] или литературни приказки[4].

Приказките са класифицирани от руският учен Владимир Проп на вълшебни приказки, социално-битови и приказки за животни (Prop 1946: 365; Prop 2001: 246). Трябва да се вземе предвид и трудът на И. Болте и Г. Поливка със заглавие „Забележки към приказките на Братя Грим", а също така и сборника „Хиляда и една нощ". Не пропускам и изследването на Хорхе Букай[5].

Приказката има трайни модели, които включват:

- *нарушена забрана;*

---

[1] *Julia Romeova Yordanova is a PhD student at the Department of Choreography (2019) and a part-time lecturer in Classical dance at the Department of Choreography, Faculty of Arts at South-West University, "Neofit Rilski", Blagoevgrad. Graduated ballerina at NUTI, Sofia-Classical Dances Department, (2009). She defended her bachelor's degree in Ballet Padagogy at the Pancho Vladigerov National Academy of Music (2013) and the Master's degree in Ballet Directing at the Pancho Vladigerov (2016). Head of Julie's ballet school. Choregrrapher and director performances of children's ballet performancess and dance miniatures and choreographer of a television ballet show.*

E-mail: djuli.yordanova@abv.bg

[2] Приказките могат да бъдат плод на определен етнос или народ и обикновено са наричани народни приказки.

[3] авторизирани приказки е междинна форма на литературната и фолклорната приказка, по-близка до фолклорния първоизточник – когато авторът обединява една или няколко приказки в свой авторски вариант, като допълва събраното. Такива авторизирани приказки са тези на французина Шарл Перо – юрист и учен, считан за основоположник на авторизираната приказка; на братята Грим – Вилхелм и Якоб Грим (немски учени и разказвачи на приказки) (Angelov 2019: 545).

[4] Ханс Кристиян Андерсен е автор на литературни приказки – плод на лично творчество.

[5] Букай, Хорхе. Класически приказки, за да опознаем по-добре себе си. София: Хермес, 2017, 478.

- *задължителен щастлив финал;*
- *морални поуки*, че само добрите ще успеят в намеренията си (Prop 1946: 365; Prop 2001: 246).

За отбелязване е, че при *вълшебните приказки,* за възстановяването на първоначалния ред, има помощник[6] – вълшебства, които героят спечелва за определени заслуги или проявени качества.

По-често балетите за деца са по приказни сюжети – те са възможност малчуганите да се докоснат до красотата на класическата и съвременната музика и до изяществото на балетното изкуство. Но аз ще се спра само на *социално-битови приказки за деца*, като по-малко изследвани. Всъщност *социално-битовите приказки за деца* твърде деликатно напомнят за социални неравенства – богати – бедни или за проблеми с оцеляването[7]. Но те са толкова деликатно поднесени, че да не травмират детската психика. Обикновено либретото[8] за детски балет е свързано с теми, които да са забавни и занимателни за детската аудитория (Yaneva 2009: 575). И много често в тях заедно с реалните персонажи съжителстват и нереални; действителното е примесено с фантастичното и така по-лесно децата усвояват социалните „неправди".

От музикална гледна точка акцентът е върху лайтмотивите в музиката на Прокофиев в балета „Пепеляшка", което извежда на преден план и хореографията на основните образи, докато при музиката на Байер е заложена напевната (танцувална) музика. Липсата на драматургично развитие се компенсира от различни по характер и динамика танци с дивертисментен характер.

Куклената фея

Куклената фея (едноактен балет в две картини) е сред най-често играните. Създаден по идея на Йозеф Хасрайтер (танцьор и балетмайстор на Хофопера – Виена, дн. Виенска държавна опера), в сътрудничество с Франц Хаул, който пише либретото и го предлага на композитора и диригент на театъра – Йозеф Байер. *Куклената фея* е повлияна от балета *Копелия* на Лео Делиб. Но докато при Делиб музиката му е с типичната за френските композитори изтънченост, елегантност, лиричност и мелодичност, то при Байер преобладава виенската танцова школа – жизнерадостна, енергична, танцувална (виенските валсове). В танцовата палитра на балета *Куклената фея* Байер вмъква и модерните по онова време (последните десетилетия на XIX век) галоп, марш, полка, кадрил, мазурка, както и популярните тарантела (Италия), фандаго (Испания), гавот (Франция), славянски танци. Разнообразява музиката и с ориенталски, японски и китайски танци.

---

[6] Често това е *вълшебен помощник* (например вълшебното Конче-вихрогонче)

[7] Например приказката *Малката кибритопродавачка*, която нерядко е сценично реализирана като балетна творба.

[8] Либретото е драматургичната основа на балетното произведение.

Премиерата (1888 г., Хофопера във Виена) е приета радушно и тя става една от най-харесваните и поставяни балети по световните сцени, а някои от вариациите и танците в спектакъла се изпълняват и на балетни конкурси.

Балетът *Куклената фея* почти няма драматургично развитие – изграден е като поредица от *дивертисменти*[9] и различни по характер танци, но ще бъде разгледан като се има предвид показаното в първо действие социално неравенство богати-бедни, тъй като на мястото на действието, а именно работилничка-магазин за кукли с продавач и помощник е посетен от селянин, селянка и децата им, които са очаровани от играчките, но си тръгват с празни ръце, защото родителите им нямат пари да им купят. Кулминацията на реалното действие е при идването на богато английско семейство, пред които куклите танцуват различни танци: валс, тарантела, испански, и китайски танци, докато се стигне до най-красивата кукла – Куклената фея. Те купуват една кукла и си тръгват доволни.

В балета е показано социалното неравенство между бедни и богати, както е и в реалния живот и желанието на всеки родител да осъществи мечтите на детето си.

Както във всички приказки и тук във второ действие се появява вълшебството с оживелите и танцуващи кукли, като взаимоотношенията им са, като при хората. Хореографията се гради върху контраста между куклените движения в първа картина и разнообразието от танцови изпълнения на оживелите кукли във втора картина. Преобладават соловите изпълнения. В първа картина те са: вариация на Счупената кукла; вариация на Куклата-бебе; вариация на Арлекин. Във втора картина е солото на Куклената фея, съпровождана от кордебалет, вариация на Арлекин; на Заек-барабанчик. Някои солови и дуетни танци се изпълняват и в акомпанимент на кордебалет, като акцентът остава върху солистите. Централно за втора картина е Grand pas de trois на Куклената фея и двамата Арлекини – и двамата Арлекини ухажват Куклената фея, но доколкото тази линия не е развита цялостно в драматургията, тя остава като „локално" действие във взаимоотношенията на оживелите кукли. Освен ансамбловите национални танци (китайски танц, японски танц, руски танц, испанско фандаго, френски кадрил), кулминацията е във финалния „Виенски валс", в който участват всички оживели играчки, начело с Куклената фея. А финалът идва с настъпването на утрото, когато куклите отново замръзват в позите си на механични играчки.

Пепеляшка

Балетът *Пепеляшка*[10] ползва за първоизточник едноименната приказка на Шарл Перо (либрето Николай Волков, музика Сергей Прокофиев). Хореографията е на Ростислав Захаров – привърженик на *реалистичния балет*

[9] *Дивертисмент* е безсюжетна танцова форма, изградена от няколко контрастни помежду си танца, отличаващи се с различна националност, характер и стил на танцуване.

[10] в три действия и седем картини

и *драмбалета* (Zaharov 1976: 365). В отличие от *Куклената фея*, *Пепеляшка* представя сценичното действие максимално реалистично, макар и тук да има „вълшебство".

Оживлението в богатия дом на бащата на Пепеляшка заради предстоящия бал в двореца напомня за социалното неравенство богат – беден, привилегирован – унизен, работлив – мързелив. Контрастът между сърдечната и милостива Пепеляшка, превърната в слугиня и принудена да върши най-черната работа и грубата мащеха, и глезените ѝ дъщери, е много ярък, особено на фона на чистите мечти за щастие и гротеската на дребнавата завист.

Чрез поредица от танци на четирите феи / феята на пролетта я дарява с цветя, феята на лятото – с красива рокля, феята на есента – с блестящо наметало, феята на зимата – с брилянтни накити показва , че добротата винаги бива възнаградена.

В музикално отношение Пепеляшка е охарактеризирана с три теми; първата – на нещастната Пепеляшка; втората – на чистата и мечтателна Пепеляшка и третата – на влюбената и щастлива Пепеляшка. Музикално са изобразени и характерите на лошата Мащеха, на заядливите сестри, на Принца и така зрителите могат да съпреживеят радостите и мъките на героите. Балът в двореца във второ действие впечатлява с красота, изящество и богатство, но това не радва скучаещия Принц, до появата на красивата непозната /Пепеляшка/, от която той е запленен. Появата ѝ предизвиква завист в другите девойки, особено в нейните сестри, като тук се наблюдава противопоставянето на добро и злото, на влюбените и щастливи Пепеляшка и Принца с коварната, зла Мащеха и нейните дъщери. Принцът е възхитен от красотата на момичето, не се отделя от него през целия бал до полунощ, когато в разгара на тържеството Пепеляшка бързо побягва, изпускайки в бързината едната си пантофка.

Принцът пътешества, за да намери девойката, чиято пантофка е скътал близо до сърцето си и това е повод за ред танци от различна националност, обозначаващи посетените страни, (в трето действие). След множество перипетии и преодоляване на трудности, Принцът намира своята любима и Феята ги отвежда в градината на любовта.

„Писах *Пепеляшка* в традициите на стария класически балет и в него има па де дьо, адажио, гавот, няколко валса, павана, паспие, буре, мазурка. Всяко лице е със своя вариация" – споделя Прокофиев (Sagaev 2006: 167).

Хореографът Захаров търси максимална реалистичност в сценичното действие. Основен похват е контрастът между *гротеската* (на грубата мащеха и капризните ѝ глезени дъщери), *класическия танц* (на Феята, Пепеляшка и Принца) и различните *национални танци* (по време на пътешествието).

Всяко действие има централни *ансамблови сюити* – в първо действие това е сюита от класически танци – Pas de quatre на четирите феи, включващо антре, четири вариации за всяка фея и обща кода, както и танца на централната Фея. Във второ действие е сюитата от бални танци (гавот, мазурка, валс), макар Pas de deux на Принца и Пепеляшка (Адажио, две вариации и

Кода) да е решено в стилистиката на класическия танц. Пътешествията на Принца (в трето действие) са представени като сюита от характерни танци – испански, китайски, мазурка и други.

Меренето на пантофката от мащехата и дъщерите ѝ възстановява гротескната линия в произведението (тя присъства в първо действие, но и на бала). Развръзката и кулминацията на спектакъла – когато Принцът открива своята любима – е отново в стилистиката на класическия танц – Grand pas de deux на Принца и Пепеляшка, появата на феите и отпътуването на влюбените към градината на любовта. Балетът винаги се приема с огромно удоволствие от детската публика и се радва на препълнени салони.

Основна характеристика в драматургията на *социално-битовите приказки* е намекът за социални различия: богати – бедни. Но почти винаги присъства и *вълшебството* – в по-малка степен от *вълшебните приказки*, но все пак присъства. Затова е трудно се очертае точната разлика между *социално-битови приказки за деца* и чисто *вълшебните приказки*[11]. Всъщност няма балетна приказка за деца, в която да не се появи вълшебен персонаж или предмет[12]. Тази двуплановост: реално – вълшебно е заложена в драматургията на балетните приказки и този преход от реално към вълшебно действие се отразява и в музиката, и в хореографията. Обикновено при сценичната реализация реалното действие се изразява чрез характерен танц и преобладават ансамбловите танци[13] (салонни танци – полка, гавот, сарабанда или национални танци – руски, испански, индийски, френски, китайски), докато ireалното действие и вълшебствата – чрез класически танц, с доминация на солови изпълнения и дуети, по-рядко – триа и Pas d`ensemble.

Още едно много важно отличие – за разлика от текстовите (словесните) приказки, в балетните постановки по приказки, липсва вариантът на *нарушената забрана* – може би, защото в танца обикновено липсва говор, а няма как без говор да се представи забраната, която впоследствие да бъде нарушавана.

Остават обаче другите компоненти:

- *препятствията* (приключенията), които трябва да преодолее героят, за да постигне целта си;
- *задължителен щастлив финал* – лошите биват наказани и доброто възтържествува;
- *морални поуки*, че само добрите ще успеят в намеренията си.

В балетите за деца те са задължителни и неотменни. Особено щастливият финал, който води със себе си моралната поука, че само добрите ще

---

[11] Като изцяло *вълшебни приказки за деца* се определят *Спящата красавица* и *Лешникотрошачката* от Чайковски.

[12] Това важи и за *приказките за животни*, най-ярки от които са балетите *Конче-вихрогонче* от Щедрин и *Петя и вълкът* от Прокофиев.

[13] Много често ансамбловите епизоди дават представа за мястото на разиграваното действие (танци на цветя, сърнички, сънища т.н.)

успеят в намеренията си. Затова обикновено след *драматургичния финал* (развръзка) има и още един финал – *танцов финал*. Чрез поредица от танци се изразява радостта от успешно разрешения проблем. Този *танцов финал* дава възможност и децата да се изявят с многообразие от танци[14]. Но не бива да се превръща в безкраен дивертисмент, тъй като при липса на достатъчно ясни сюжетни взаимоотношения детската публика губи интерес към представлението.

Обикновено драматургията на балетите за деца е съобразена с възприемчивостта на малчуганите – леснодостъпна, включваща винаги и хумористична, и поучителна част. Намират се различни начини децата да бъдат въведени в драматургичното действие посредством говорещи актьори (разказвач на сцената *Петя и вълкът*), пищни декори, цветен контраст в костюмите на положителните и отрицателните герои. Впечатляващо и запомнящо е и активното участие на кордебалет (в *Спящата красавица – Розов валс*; в *Лешникотрошачката – Валс на снежинките* и *Валс на цветята* и др.).

Участието на деца-изпълнители в балетите за деца също е от голямо значение. Това е добра възможност да се приобщи детската аудитория към танцовото изкуство, да се провокира фантазията на децата. Желанието на много деца да се занимават с това изкуство нерядко се дължи на факта, че в хореографията като изпълнители са привличани и деца (в *Лешникотрошачката* – „Деца на елхата"; в *Спящата красавица* – „Малечко Палечко и Великана" и др.). Тогава може и да се опростят мизансцените и хореографските решения, стига да не се нарушава целостта на спектакъла и драматургичната линия.

От работата ми с деца стигам до заключението, че за тях от голямо значение са и костюмите, които трябва да са красиви, в хубави и топли цветове (обикновено за положителните герои и по-тъмни за отрицателните). От голямо значение според мен е и актьорското майсторство, защото ако се наблегне само на техническото изпълнение, детската аудитория се отегчава и губи интерес. За отбелязване е обаче, че в ролята на отрицателните персонажи обикновено се налага да бъдат включени професионални балетисти и балерини, тъй като децата обичат да са в роли на положителни герои. А и „злото" трябва да е достатъчно мащабно (в изпълненията на професионалните артисти), за да може на финала да е „голяма" и победата над него.

[14] На подобен принцип са решавани почти всички балети за деца, включително и много популярният *Конче-вихрогонче* – Вж. (Arnaudova 1982).

Библиография

Angelov (2019): Angelov, Stavri. Музикално-сценично творчество за деца в България през втората половина на XX век и началото на XXI век. Литературни герои и сценични реализации [Muzikalno – scenichno tvorchestvo za deca v Bulgaria prez vtorata polovina na XX i nachaloto na XXI vek.Literaturni geroi i scenichni realizacii]. Sofia.

Arnaudova (1982): Arnaudova, Boyanka (съставител). Конче-вихрогонче – програма от премиерата [Konche-vihrogonche]. Sofia.

Bukay (2017): Horhe, Bukay. Класически приказки, за да опознаем по-добре себе си [Klasicheski prikazki, za da opoznaem po-dobre sebe si]. Sofia.

Zaharov (1976): Zaharov, Rostislav. Записки балетмайстора [Zapiski na baletmaistora]. Moskva.

Prop (1946): Prop, Vladimir. Исторические корни вольшебной сказки [Istoricheskie korni volshebnoi skazki]. Lenrngrad.

Prop (2001): Prop Vladimir. Морфология на приказката [Morfologia na prikazkata]. Sofia.

Sagaev (2006): Sagaev, Lyubomir. Книга за балета [Knig za baleta]. Sofia.

Yaneva (2009): Yaneva, Anelia. Хореографски подходи и жанрови преобразования в балети от класическия репертоар [Horeografski podhodi i janrovi preobrazovania v baleti ot klasicheskia repertoar]. Sofia

SOCIAL TALES FOR CHILDREN IN BALLET PERFORMANCES

Julia Romeova Yordanova
South-West University "Neofit Rilski", Blagoevgrad

Summary: Borrowing the classification of fairy tales made by the Russian scientist V. Prop, I consider the types of fairy tales in the art of ballet, focusing in more detail on social and everyday fairy tales. I analyze the ballets *The Doll Fairy* and *Cinderella*, which are almost diametrically opposed. The *The Doll Fairy* has no dramatic development, its lack is compensated by different in nature and dynamics dances and melodic (dancantna) music of Bayer. While in *Cinderella* there is a clear dramatic line and an attempt for a realistic presentation of the events. Emphasis on the leitmotiv of Prokofiev, which brings to the fore and a kind of theme in the choreography of the main characters.

Keywords: ballet, choreography, social tales, drama

ЛЕБЕДОВО ЕЗЕРО НА БУРГАСКА СЦЕНА

Мария Габарова[1]
Българска академия на науките

Абстракт: *Лебедово езеро* е едно емблематично заглавие от класическото балетно наследство. Докладът разглежда съответствията *със* и отличията *спрямо* оригиналната постановка на балета *Лебедово езеро*, реализирана през 1895 г. в Петербург от Мариус Петипа и Лев Иванов (като поради липсващ видеозапис оттогава, ще приема този на Мариински театър от 2006 г. за най-близък до оригинала), но пренесен едва през 2016 г. в Бургас. Следвайки структурата, представляваща „скелета" на творбата, Мехмедов и асистент-постановчикът Веса Тонова представят своя поглед върху класическата форма, запазвайки сюжетното развитие, общия рисунък на сцените, смисловото и хореографско място на персонажите. Мехмедов добавя и своя индивидуален почерк чрез многопластови промени в музикално-хореографския рисунък на творбата. В този вариант интерес представлява и увертюрата, която е хореографски решена във втората си част: т.нар. *Пролог*. Отличителен е и погледът му върху четвърто действие, където издига ролята на ансамбъла до състояние на слятост с образа на Одета и активното му участие в сюжетната развръзка на действието.

Ключови думи: *Лебедово езеро*, Бургаска опера, симфоничен танц, музикален симфонизъм, Хикмет Мехмедов, Петипа и Иванов, Мариински театър

Всеизвестен факт е, че написаното през 1875–1876 г. от Чайковски *Лебедово езеро*, чиято премиера се осъществява през 1877 г. в Болшой театър в Москва, първоначално има неуспешна сценична съдба, въпреки че днес е едно от най-емблематичните заглавия от класическия балетен репертоар. Поради неубедителната премиерна хореография и неразбирането от страна на публиката по това време на „сложната" балетна музика на Чайковски, премиерата претърпява неуспех. Почти до началото 90-те години на XIX век балетните партитури се творят от композитори, които са обучени специално и пишат предимно само балетна музика (така наречените „специалисти"), като за подходящи са се смятали леки, мелодични, с ритмически опростен и ясен рисунък, музикални структури и форми, които да са лесночуваеми и разбираеми. Самият Чайковски, преди да се захване с композирането на първия си балет – *Лебедово езеро*, е изучавал балетите на Цезар Пуни, Лудвиг Минкус, Адолф Адам, като най-голямо възхищение у него е предизвиквала партитурата на *Жизел* на Адам[2]. Това е един от първите балети, въвеждащи и утвърждаващи лайтмотивната техника в балетни творби както в музикално, така и в хореографско отношение. Така *Лебедово езеро* става еталон за из-

[1] *Maria Gabarova is a musicologist (graduated from NMA, Sofia), ballerina at Burgas State Opera, PhD student in Bulgarian Academy of Sciences.*
E-mail: mimi.piano.ballet@gmail.com

[2] Вж.: https://en.wikipedia.org/wiki/Swan_Lake#Tchaikovsky's_influences

ползването на лайтмотивната техника, която е едно от най-важните условия, посредством които можем да говорим за симфоничен танц и хореографски симфонизъм. Благодарение на тези класически постановки, които издигат балетната музика до ниво на самостоятелност и вътрешна тематично-драматургична обвързаност със сюжета и хореографията, се открива пътят на балетите на XX век и търсеният тогава, и обговорен вече и като понятие – принцип на симфоничен танц.

След неуспешната премиера през 1877 г., *Лебедово езеро* е поставен повторно през 1895 г., този път с поправки в оркестрацията от Роберто Дриго (поради смъртта на композитора) и новата хореография на Мариус Петипа и Лев Иванов. За разлика от първата постановка, тази жъне огромен успех и става емблема за класически танц дотолкова, че много от днешните балетни трупи я използват за първооснова на собствените си постановки, търсейки максимална близост с хореографията от 1895 година[3].

Тъй като няма видеозапис оттогава, ще сравня запис от постановката на Бургаска сцена от 2018 г. (идентична с премиерната от 2016 г.) с такъв в изпълнение на Мариински театър от 2006[4] (Одета: Уляна Лопаткина; Зигфрид: Данила Корсунтев; постановка: Константин Сергеев; диригент: Валери Гергиев), който ще приема за максимално доближаващ се до оригиналната постановка.

Самият Хикмет Мехмедов споделя в книгата, посветена на него, чийто автор е Недко Георгиев: „Балетите от старата класика се наричат музейни. Те не трябва да се осъвременяват. Ако нещо е останало в класиката, то може да се интерпретира по много начини, но не бива да се опорочава с недомисли-ци. Трябва да бъде създадено задълбочено и в синхрон с цялостната музикална идея на композитора. Балетът се държи на здрави основи. Създадени от Новер, Петипа, Блазис…“[5].

Премиерата на *Лебедово езеро* в Бургаска опера се осъществява през 2016 г. под режисурата на Хикмет Мехмедов и примабалерината Веса Тонова, като последната изпълнява главната роля в партньорство с премиер солиста на Софийска опера Емил Йорданов.

Въпреки видимите сходства, които ще разгледам подробно, най-силен интерес пораждат именно отликите – музикално-хореографските решения на постановчика, с които всъщност успява да *надгради* осмислянето на този балет и да проникне дълбоко в принципите на симфоничния танц, внасяйки хореографски и драматургични промени, даващи нов поглед на това понятие в българския балет.

За разлика от оригинала, Мехмедов решава увертюрата сценично: представя Одета като девойка, танцуваща в градина, която злият магьосник Ротбарт превръща в лебед, което съответства на музикалното решение, а

---

[3] Wiley (1997): Wiley, Roland John. The Life and Ballets of Lev Ivanov. Oxford.

[4] Вж.: https://www.youtube.com/watch?v=HfrYFF0whhQ

[5] Георгиев, Н. Четири имена за една личност. Информа Принт, Бургас, 2020, 145.

именно – на първото представяне на т.нар. *лебедова тема*[6] от края на увертюрата.

Още в първия номер прави впечатление различното по време отваряне на завесата в двете постановки. В Бургас тя се отваря доста по-късно (докато в Мариински – почти веднага след започването на музиката на действието). По този начин встъплението се явява като музикална увертюра, нехореографирана, представяща отново *лебедовата тема*, но този път разрешена в скръбна лебедова тема (т.е. тук е представен нов музикално-тематичен материал, който в течение на действието се развива, прониква и слива с лебедовите теми, и става символ на „ридаещия" ансамбъл лебеди). В първия номер излизат част от главните персонажи – принц Зигфрид, неговият наставник, Кралицата, Шутът и гостите на тържеството, по случай рождения ден на принца. Сериозна отлика представлява липсата на *Pas de trois* в бургаската постановка, което обаче, по никакъв начин не нарушава сюжета, тъй като това *Pas de trois* се състои просто от няколко танцови номера, запазени в класическия репертоар, но несъдържащи никакъв емоционално-драматургичен и сюжетен смисъл, така че бихме могли да ги приемем за излишни. И в двете версии мизансцените разкриват историята пантомимно: заръката на Кралицата към сина ѝ (принц Зигфрид) да се ожени, неговото объркване поради това и представянето на подаръка ѝ за него – арбалет (който ще има важна роля). Принцът отива на езерото, последван в бургаската постановка единствено от довереника му – Шута, който освен като виртуозен технически – танцувален център на първо действие, е и героят, ставащ причина Зигфрид да отиде на езерото, за да се ободри, връчвайки му арбалета, с който по-късно принцът ще се опита да стреля по лебедите. Това прави Шута важен за сюжетната линия и завръзката. В края на първо действие се провежда *лебедовата тема* в чистия си вариант – от обой, който инструмент (както и арфата) става емблематичен за образа на Одета.

Второ действие продължава веднага с *atacca*. Първите номера са решени предимно мизансценно, отново „разказващи" историята. Музикалната тема на Ротбарт може да се възприеме като силно изменената *лебедова тема* – с по-мащабен оркестров състав, динамика фортисимо и ясно доминиращи медни духови инструменти. Така тази тема прозвучава в началото на второ действие и представя скрития Ротбарт, отклоняващ стрелите на Зигфрид, насочени към лебедите. Напълно идентични и непокътнати са вариацията на Одета, танцът на малките и на големите лебеди (също емблематични за класическото репертоарно наследство). За разлика от оригиналното решение ансамбълът да бъде на сцената по време на *Pas de deux* на Одета и Зигфрид, в Бургас лебедите влизат чак със запазените от оригинала последователни *Temps leve saute* в *Arabesque*, след които сформират линия и диагонал около двамата солисти и изпълняват четири пъти изменен вариант на шесто

[6] Лебедовата тема е основополагаща – провеждана и модифицираща в течение и на четирите действия.

Port de bras като символ на молба и акцентират на изявената унификация между образите на Одета и девойките в ансамбъла (преди дуета на Одета и Зигфрид, тя прави същото движение към него). Кодата е запазена. Финалът на действието представлява темата от края на първото, което създава кръгова музикално-драматургична композиция – тук публиката вижда Ротбарт, станал свидетел на клетвата за вечна любов между Одета и Зигфрид.

В трето действие смислова разлика в драматургично или музикално отношение не присъства. Има само разместване в номерата и времето на поява на Одилия, като всъщност в бургаската постановка последователността е по-логична. И в двата варианта в първия номер излизат почти всички персонажи: характерните танцьори (представляващи голяма част от действието, но несъдържащи смислова роля, а просто дивертисментни номера), Шутът, Кралицата, Принцът и годениците (в оригиналната версия, идват след вариацията на Шута, предхождани от фанфари и тогава изпълняват танца си). Запазен е характерът на вариацията на Шута, заемаща втория номер от действието, като разликата е в чисто хореографическия рисунък. Следват характерните номера, които имат различно движенческо решение, спрямо оригинала, но запазват стилистичната си характеристика. Последният характерен номер в бургаската версия липсва и се играят три танца – Испански, Неаполитански и Унгарски. С фанфари влизат годениците, изпълняващи едно и също едновременно. По този начин драматургично се унифицират една с друга и се обезличават като индивидуални персонажи. Тук вече пологично следва мизансценният избор на принца на годеница (веднага след техния танц). След като не намира сред тях своята избраница Одета, със същите оркестрови фанфари влизат Одилия и Ротбарт, с отново модифицираната, оркестрово разширена в динамичен и инструментален аспект *лебедова тема*, обрисуваща „злото". Pas de deux на Одилия и Зигфрид, както и вариациите и кодата им са запазени и драматургично и хореографски проникват в музикалната тъкан, разработваща основния за балета тематичен материал, като се обединяват двете лебедови теми на „доброто и злото". Финалният номер на действието е решен мизансценно – предложението на Зигфрид за брак и развръзката, чрез която се изобличава измяната и разкритието, че Одилия не е истинската Одета, отново чрез лебедовия мотив, пак изразен в мащабен оркестров състав.

Четвърто действие на *Лебедово езеро* се явява емоционална, смислова и хореографско-драматургична кулминация на балета. Особен интерес предизвиква решението на постановчиците Хикмет Мехмедов и Веса Тонова. На фона на крайно доближаващите се до оригинала предходни три действия, тук хореографският им размах достига друга висота, с която се откъсват от шаблона и се насочват към ново за българския балет иманентно свързване в музикално и хореографско отношение между солист (Одета) и ансамбъл – лебеди. За разлика от излишествата и прекомерната статика, както и недостатъчно силното участие на ансамбъла в драматургичния смисъл на балета в оригинала, тук се откроява една съвсем различна образност на ансамбъл

– лебеди, който е не само пряк и деен участник в събитията, но и носител на собствена образна характеристика – в бургаската постановка ставаме свидетели на неговото изявяване като важен участник в действието, което е недотам често явление в балета като цяло. Поради това смея да твърдя, че в тази версия четвъртото действие е далеч по-обосновано, логически оправдано и по-задълбочено решено хореографски, в сравнение с оригинала на Лев Иванов. При по-подробното разглеждане на номерата, могат да се отбележат няколко основни разлики между двете постановки. При провеждането на скръбната лебедова тема, завесата се отваря и на сцената ансамбълът е статичен – на пози на коляно. Рисунъкът се припокрива с началното групиране на лебедите в Мариински. За разлика, обаче, от оригиналната постановка, в която танцът им е решен в мажор, напълно несъответстващ на идейното и емоционално състояние, породено от сюжетната линия, в бургаската постановка ансамбълът танцува на развиващата се скръбна тема на лебедите, като хореографското виждане напълно адекватно е решено чрез поредица от Pas de bourrée suivi и Arabesque – ярък символ на лебеда като цяло и поспециално на Одета, с което унификацията на персонажите Одета – лебеди се изявява отчетливо и категорично. Така и в музикално, и в хореографско отношение се вижда провеждането на принципите на симфоничния танц. При влизането на сцената на Одета, ансамбълът е подреден в два диагонала в пози на коляно, с кръстосани ръце, прикриващи главите. Многократно, с *лебедови ръце*, изпълнява видоизменено шесто Port de bras, чрез което символистично се визуализира „риданието“ и скръбта от предателството, като едновременно с това (използвайки това емблематично за главната героиня движение), се слива с образа ѝ. Сформирайки два кръга, в чийто център е тя, лебедите се затварят и отварят последователно около нея, представяйки защитата спрямо нея. За разлика от оригинала, където при влизането на Ротбарт на сцената лебедите са доста статични и само част от тях правят сравнително бавен кръг около него (пак с идеята да прикрият Одета), тук целият ансамбъл се завихря скоростно около него в два кръга, което създава много по-ясна представа за именно тази идея за защита. При появата на Зигфрид, търсещ своята любима сред лебедите, интересно хореографско решение е тя да се слее напълно с тях, заставайки в една от четирите линии, които образуват, което отново навежда към концепцията за слятост на тези образи. С шагове и *лебедови ръце*, прикриващи главите им, лебедите се изнизват от сцената бавно един след друг, като последна остава Одета. Първоначално напълно еднаква с тях, изпълнявайки същите шагове, тя се разкрива чрез нейната емблема – Arabesque. Изразявайки по този начин размишляване дали да се оттегли заедно с лебедите (което се вижда от смяната на шагове с Arabesque), в крайна сметка прощава измяната на Зигфрид и се връща при него. В дуета на Одета и Зигфрид се забелязват отчетливи и ясни прилики с първото им Pas de deux от второ действие, но тук музикалното решение е в минор, чрез което отново се сформира една кръгова хореографска композиция. Кулминацията на действието, а и на спектакъла в цялост, сюжет-

ният апогей и последвалата развръзка, идват именно посредством битката на Зигфрид и Ротбарт. Победата на „доброто“ над „злото“, на любовта над предателството, са представени чрез модифицираните лебедови теми, които се сливат и трансформират, изявени от целия оркестров състав. Развръзката се явява чрез *лебедовата тема* отново във фортисимо, но този път решена в мажор. Ротбарт е сломен, любовта на Одета и Зигфрид побеждава. Така, за разлика от оригинала, където целият ансамбъл лебеди продължава да стои с пачки на финала, а победеният Ротбарт лежи на сцената, в чийто център са главните герои, тук драматургичното решение е много по-изчистено. В последния номер, след светването на затъмнената за момент сцена, ансамбълът излиза от четирите диагонала, разминавайки се – сформира два, а балерините са облечени вече като девойки, което изобразява с пълна яснота и категоричност тържествуването на двамата главни герои и развалянето на проклятието. Обърнати към тях, девойките приветстват любовта и изцелението на застаналите в центъра Одета и Зигфрид.

Чрез този доклад исках да разкрия както приликите и отликите между оригиналната постановка на балета *Лебедово езеро* и тази на Бургаска сцена на Хикмет Мехмедов и Веса Тонова, така и проявлението, въплъщението и разгръщането на принципите на хореографския симфонизъм и симфоничен танц в България в една емблематична балетна творба, да акцентирам на едновременното запазване, но и разбиване, където е необходимо, на шаблонизирането на класическото балетно наследство.

Библиография

Wiley (1997): Wiley, Roland John. The Life and Ballets of Lev Ivanov. Oxford.

Georgiev (2020): Georgiev, Nedko. Четири имена за една личност [Chetiri imena za edna lichnost]. Bourgas.

https://en.wikipedia.org/wiki/Swan_Lake#Tchaikovsky's_influences

https://www.youtube.com/watch?v=HfrYFF0whhQ

SWAN LAKE ON BURGAS OPERA STAGE

Maria Gabarova
Bulgarian Academy of Sciences

Summary: *Swan Lake* – is an icon of the classical ballet heritage. This report examines the correspondences and the distinctions from the original production of the ballet *Swan Lake*, realized in 1895 in St. Petersburg by Marius Petipa and Lev Ivanov and staged at the Burgas Opera House in 2016. Following the structure which represents the "skeleton" of the work, Mehmedov and the assistant-director Vesa Tonova present their views of that classical form. While preserving the plot development, the general drawing of the scenes, the semantic and choreographic place of the characters, Mehmedov adds his individual choreographic manners in the work. In this version, the overture is also a matter of interest – it is choreographically solved in its second part: the so-called "Prologue". The view on the fourth act is also distinctive. This is where he raises the role of the ensemble to a state of merging with the image of Odette and its active participation in the plot of the action.

Keywords: ballet, *Swan Lake*, Burgas Opera House, symphonical dance, musical symphonism

ТАНЦЪТ ПО СПИРАЛА И ПРИНЦИПЪТ ЕСПИРАЛ В БЪЛГАРИЯ

Захари Нанков[1]
Югозападен Университет „Неофит Рилски“

Абстракт: Докладът обсъжда трансформациите на *танца по спирала* и взаимодействията на немските модернисти с южноамериканската танцова култура, довели до създаването на нов педагогически подход с българско участие, наречен *принцип Еспирал*. Творчеството на чилиеца Патрисио Бунстер и активният му контакт с немските модернисти води до създаването на Compania Espiral в Чили, а впоследствие и до пренасяне на знанията за *танца по спирала* в Германия като преподавана техника в „Палука Шуле“. Оттам води началото си и *принципът Еспирал* (контролирам, владея, творя), създаден от българския педагог и хореограф Цветанка Гергинова. *Принципът Еспирал* е свързан с класическия и с модерния танц, но и с ново разбиране за работата с тялото, движението, пространството и въздуха. Той е различен фундамент, върху който творецът може да стъпи, за да изгради себе си, без значение в какъв танцов стил предпочита да поставя.

Ключови думи: съвременни танцови техники, хореография, методика на обучение, статика – динамика

Танцът по спирала би могъл да се смята за продължение на *танците в кръг*, датирани още от Древността, когато се е танцувало около огъня, а пък самият огън се е възприемал като проекция на Слънцето върху Земята. Като *танц по спирала* може да се определи въртенето на танцьора около собствената му ос (около себе си), характерно за древните дервиши. Принципът на движение, при което танцьорът *се засуква*, така че долната част на тялото (от кръста надолу) е диагонална спрямо горната част (от кръста нагоре) се използва в танцовата техника на американката Марта Греъм (Bannerman 1998: 95).

Всъщност кога понятието *танц по спирала* започва да навлиза в новопоявилите се модерни танцови техники и течения, преподавани и използвани за усъвършенстване на изпълнителите? Този въпрос отвежда и към други географски ширини и прави връзката между Германия и Чили.

С настъпването на националсоциализма, трупата на Курт Йоос[2] е при-

---

[1] *Zahari Nankov is a PhD student at the Department of Choreography, Faculty of Arts, South-West Uneversity. Research areas: contemporary dance; principle Espiral; modern dance; street dance; Jazz; classical dance. MA "Ballet Directing", BD "Civil and Corporate Security" and "Archeology". Founder and Director of Dance Studio for Children and Adults.*

E-mail: zeerockz@abv.bg

[2] Самият Курт Йоос е наследник на експериментите на Рудолф фон Лабан и Мери Вигман, определяни като немски танцов експресионизъм. Но Курт Йоос въвежда политическа тема в представленията си – през 1933 постановката му „Зелената маса“ получава първа награда за хореография на Първия конкурс за хореография в Париж. Това е и годината на настъпването на националсоциализма в Германия и се предполага, че Йоос още преди да се случат, е уловил тези настроения в Германия, заради което е бил принуден да емигрира от Германия.

нудена да емигрира от Германия и част от танцьорите – Ернс Утхоф, Лола Ботка и Рудолф Пехт – заминават за Чили[3], където обучават местни танцьори. Те създават танцов департамент към Чилийския университет, основават и танцов ансамбъл, впоследствие превърнал се в *Чилийски национален балет* (*ЧНБ*). През 1948 г., по покана на своите бивши танцьори, Йоос прекарва осем месеца в Чили и поставя нов спектакъл с ЧНБ. Сред обучаваните е и Патрисио Бунстер[4], който междувременно израства до ниво солист в трупата. По-късно Бунстер се мести в Европа и танцува във Folkwang-Tanztheater Essen под ръководството на Йоос (1951–1953). След като Общината в Есен спира финансирането на трупата, Бунстер остава в Европа, където две години учи в училището на Зигурд Леедер[5] в Лондон. А когато се връща в Чили, е назначен за заместник-директор, солист и хореограф на ЧНБ. Преподава и в Школата по драма към Чилийския университет. Именно тогава Патрисио Бунстер основава в Чили *Compania Espiral,* а след няколко десетилетия и *Centro de Danza Espiral*[6] (съвместно с Джоан Хара) в Сантяго. Всъщност самият Бунстер никъде не нарича техниката си – *танц по спирала,* но терминът присъства в наименованията на създадените от него институции и навярно го е имал предвид.

По времето на „пуча“ на Пиночет, Бунстер отново се връща в Германия и остава там като хореограф и преподавател. Патрисио Бунстер систематизира наученото и създава своя система, която преподава в мъжките класове по модерен и съвременен танц и хореография в Палука Шуле[7] в Дрезден[8]. Негов асистент там е Сузане Борхерс. Така се прави връзката между търсенията на артисти и хореографи в Германия и в Чили, като индиректно се свързват и с Виетнам[9].

Както и при Курт Йоос, работата на Патрисио Бунстер е силно социално и политически ангажирана, но аз ще се насоча към разбирането му за движението, провокирано както от неговото образование на архитект, така и от

---

[3] Страна с европейско и местно население.

[4] Патрисио Бунстер е чилиец по рождение. Завършва архитектура в Чилийския университет в края на 30-те години на XX век. Тогава той за първи път вижда представление на компанията на Курт Йоос по време на тяхното латиноамериканско турне. Вдъхновен, той се свързва с членове на трупата на Йоос, при които започва своята танцова подготовка.

[5] През 1955 г. Зигурд Леедер е привлечен в танцовия департамент на университета в Сантяго, с цел да реорганизира танцовото обучение там. Преподава чак до 1964 г., като поставя сериозната академична основа, върху която после градят тези след него.

[6] Виж: http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-96638.html

[7] „Палука Шуле“ (днес Palucca University of Dance Dresden) е създадено от Грет Палука през 1925 г., през дългите години на своето съществуване това място се утвърждава като център, в който много дейно се развива и пропагандира модерният танц в Европа.

[8] По времето на пуча на ген. Аугусто Пиночет, Патрисио Бунстер напуска своята родина и емигрира в Германската Демократична Република, където работи в различни театри като хореограф, а впоследствие е назначен за педагог по модерен и съвременен танц и хореография в Палука Шуле.

[9] Сузане Борхерс е наполовина германка, наполовина виетнамка.

изследванията му на местния фолклор. Според Бунстер човешкото движение не се определя от един-единствен танцов стил. С цел да намери най-подходящия речник за всяка специфична хореография, той съчетава различни движенчески ходове, афро-бразилски танц и Греъм-техника, добавени към *немския свободен изразен танц* (Ausdruckstanz) и фолклорни движения (Giersdorf 2013: 162) от племената, населяващи Андите. Навярно повлиява ритмиката в испанските танци, пренесени посредством испанските завоеватели.

Екзерсисът на Бунстер е съставен от станка и среда, изградени от движения, с изведените от самата Грет Палука акценти – внимание към линиите, подскоци и естествения поток на движение, заедно с инспирирания от Курт Йоос и Леедер фокус върху динамиката, пространството и противостоенето на „стабилния център" срещу този „извън центъра" или накратко – *игра с оста на центъра*. Екзерсисът подчертава осъзнаването на тялото в пространството като обръща внимание на потенциалните посоки на всяка една част от тялото. Упражненията спомагат танцьорът, преминавайки през поредица от последователни движения, да се възпита в динамика и свобода с чувството, че изпълнява не екзерсис, а хореография[10].

Принципът Еспирал в България

Усъвършенстването на създадения от Бунстер екзерсис ни отвежда към творчеството на българката Цветанка Гергинова[11], която е сред първите випуски на ДХУ[12] изучавали *Греъм-техника*[13], а впоследствие участва и в създаденото от Маргарита Градечлиева танцово студио „Ек"[14] и в студио „Его" на Мила Искренова. През 1985 и 1987 Гергинова се запознава в Палука Шуле

---

[10] „Екзерсисът е много изискващ, но въпреки това изпълнението му доставя удоволствие на танцуващия. Не се губи чувството, че танцуваш, но без да насилваш тялото в някаква твърда или рамкираща система, а вместо това го развиваш в унисон с неговите възможности. Той предоставя подобрено разбиране за тялото на танцьора в пространството и за импулса или започването на движението. Екзерсисът е изграден и развит от човек, който не просто знае много за танца, но самият той е танцьор и е наблюдавал и теоретизирал телата в най-разнообразни движенчески ситуации" (Giersdorf 2013: 159).

[11] Цветанка Гергинова е български танцьор, хореограф и педагог. Завършва Държавното хореографско училище (днес НУТИ) през 1983 г. с профил „Класически танц". Паралелно с деветгодишното си обучение в училището, тя се обучава при легендарната балерина Валя Вербева. Още като ученичка е забелязана от човека, който буквално донася техниката на Марта Греъм в България – Маргарита Градечлиева, по нейна покана Гергинова става част от Студио „ЕК".

[12] ДХУ - Държавно хореографско училище, София.

[13] Преподавана от българката Маргарита Градечлиева – ученичка на Мери Хинксън, която пък е ученичка на самата Марта Греъм.

[14] Студио „ЕК" е единствената българска танцова трупа изобщо, която танцува всички свои спектакли само и единствено с техниката Греъм. Студиото успешно представя страната ни на международния конкурс за съвременна хореография в Кьолн, Германия, където печели III награда.

в Дрезден с техниката на Патрисио Бунстер, чрез неговата ученичка и асистент Сузане Борхерс[15], а през 1983 г. в Кьолн, Гергинова посещава и класовете на Мери Хинксън – легендарната солистка в компанията на самата Марта Греъм (Ил.1).

Уменията в *класическия балет*, *Греъм-*, *джаз-* и *степ*-техниките, Гергинова пречупва през идеите на Бунстер и Сузане Борхерс[16]. Прибавя и принципи от *бойни изкуства* и така създава *принципа Еспирал*.

Принципът Еспирал на Цветанка Гергинова сам по себе си не е техника, както са техниките на М. Греъм и П. Бунстер. Той е *принцип на работа*, начин на *мислене, философия*[17]. В нейната методика *танцът по спирала* не се разглежда като буквално движение *само* по спираловидна траектория или такава в кръг, а спиралата се третира като една нарастваща последователност от движения и преходи от ляв на десен крак. При обучението на танцьори, Гергинова оформя един различен подход, като акцентира върху *осъзнатостта на изпълнението и биомеханиката на тялото* в пространството[18]. Водеща е философията на *контролирам, владея, творя* и връзката с четирите елемента – *въздух, вода, огън, земя* (Ил. 2).

Екзерсисът на Цветанка Гергинова се състои от *четири порти*. Всяка една от портите развива различни качества и умения у танцьора. Първата и втората порта са насочени към овладяването на биомеханичния апарат на танцьора – неговото тяло. Нивото, на което се прави, е насочено навътре – към усещането и изграждането на навици, мускулна и телесна памет. Трета и четвърта порта са надграждащи и в тях се преминава към овладяване на пространството. Важен акцент е, че всички движения са подчинени на дишането:

Първа порта – *Контролирам*[19] – е комплекс от упражнения, който включва *динамична статика, изометрия и изолация*, *архитектура на тялото*. Тялото буквално бива „построено" като една конструкция по законите на физиката и биомеханиката. Но задължително всяко движение трябва да е продиктувано от дишането[20]. Другата отличителна черта е, че когато горната част е активна и изпълнява движения, долната е в активна статика – мускулите са максимално изтеглени и в постоянно напрежение, именно от актив-

---

[15] Сузане Борхерс е именно и човекът, който запознава Цветанка Гергинова с философията, техниката и подхода към танца, които Бунстер ѝ е предал. В часовете на Сузане Борхерс Гергинова танцува заедно с Щефан Тос и Раймунд Хилберт – днес сред най-видните пропагандатори на този тип танц.

[16] През 1989 г., по покана на Сузане Борхерс, Цветанка гостува и живее в дома ѝ в Берлин. Личните разговори и контактът със Сузане Борхерс са опорната точка, която провокира Цветанка Гергинова да продължи своето търсене в областта на танца и движението.

[17] *Да бъдеш воин не е цел сама по себе си, а вечно търсене на знание и сила, простиращо се в безкрайността* (Mares 1997: 36).

[18] Това ѝ позволява да обучава успешно и изпълнители в по-напреднала възраст.

[19] Контролирам – акцентира се върху абсолютно задължителното познаване на собственото тяло. Когато се постигне контрол над тялото, достигаме до това да можем да владеем знанието.

[20] Характерно и за *Греъм-техниката*.

1. Студио „Ек“, Кьолн, 1983 г. – личен архив на Маргарита Градечлиева
2. Цветанка Тергинова – личен архив Цветанка Гергинова
3. Кадър от клас по Принцип „Еспирал“, Пескара, Италия – личен архив Цветанка Гергинова

ната поза. И обратното – когато долната част изпълнява движения, горната, макар и статична, се противопоставя и изтегля спрямо долната (Ил. 3).

Екзерсисът започва в паралелна втора позиция в изправено положение и се построява *по спирала* на *взаимно теглещи се противоположни сили* на действие, съобразени с човешката физика и мускулатура. Самият екзерсис върви в последователност от горе надолу по реда глава, рамена, лакти, таз, крака, глезени, стъпала и т.н.[21]. Построявайки тялото в *динамична статика*, танцьорът изолира и движи само една негова част. Така с контролирано дишане и механични движения загрява, разтяга и кръвоснабдява конкретната част. Когато движението е фокусирано върху една отделна част от тялото, танцьорът отклонява вниманието си от останалите негови части, а именно в тях през това време, изтегляйки ги чрез *динамична статика*, се разтягат конкретните сухожилия и мускули.

След работата в изправено положение се преминава към група движения на пода[22]. Работи се със силно вътрешно усещане за постоянно изтегляне и издължаване и създаване на качества като гъвкавост и развиване на кон-

[21] На подобен принцип е и *джаз-екзерсисът.*

[22] При Марта Греъм се започва от пода и се преминава към движения на среда (в стоящо положение).

4. Кадър от клас по Принцип „Еспирал“, Мачерата, Италия – личен архив Цветанка Гергинова

5, 6. Кадър от клас по Принцип „Еспирал“, Воронеж, Русия – личен архив Цветанка Гергинова

тролирано дишане чрез диафрагмата (Ил. 4).

Втора порта също е съставна част от *Контрола*. Тя включва екзерсис на среда – така, както модерните екзерсиси стъпват върху класическия танц, използвайки отворени и паралелни позиции и всички произтичащи от балета упражнения. Работата е насочена към координация и възможности за танцова вариативност.

Трета порта – *Владея*[23] – набляга преди всичко над овладяването на пространството от танцьора. Включени са *диагонали и работа по основни ходове, преминаващи във вртеливи и скокливи движения*. Изгражда се умение за работа в ансамбъл, като диагоналите преливат от едно упражнение в друго без да се нарушава компактността на екзерсиса. Цели се непрестанно, организирано движение (Ил. 5).

Четвърта порта – *Творя*[24] – работи с четирите елемента – *въздух, вода, огън, земя*. Работи се през усещането за елементите и за техния характер. Експериментира се чрез различни подходи и базови комбинации, пречупени през елементите. Една работна комбинация може да бъде изиграна по различен начин в зависимост от елемента, който бива зададен. Така се развива мисълта на танцьора и се дава възможност на тялото да запомня различни комбинации – както движенчески, така и музикални, а това е много важно за танцьора качество.

Важен акцент в тази методика е, че се избягват по-продължителните повторения, като се разчита на осъзнаване на процесите по време на изпълнението на движенията (Ил. 6).

Прилики, различия и нови посоки

Паралели между *Греъм-техниката*, техниката на Бунстер и *принципа Еспирал* могат да се открият в няколко посоки. *Греъм-техниката* е ориентирана към специфичен вид контрол и изолация на тялото, работи се по усещането за спирала (за засукване) и с постоянно изтегляне (релийз) и съкращаване (контрект), което от своя страна е свързано с вдишване и издишване. За разлика от нея – техниката, разработена от Бунстер стъпва върху идеите на немския експресионистичен танц, танцовия театър, силното социално послание и танцова лексика, вдъхновявана от ежедневието и трудовата дейност.

Принципът Еспирал, взаимодействайки си с предходните две техники, прави връзката между дишането, динамичната статика и архитектура на тялото. Също като *Греъм-техниката,* се стреми към контрол на тялото, но по

---

[23] Владея – означава високо ниво на осъзнатост за собствената си физика и възможности да извлечеш най-доброто от себе си като изпълнител и творец. Когато танцьорът е усвоил една техника, този танцов език се е превърнал в част от неговата механика. Той владее своето тяло и емоционално състояние. Той осъзнава мярката на своя собствен контрол.

[24] Творя – творенето се случва само тогава, когато познаваме и владеем до съвършенство един език. Тогава можем да говорим за „написването“ на една нова танцова творба. Творецът става свободен, той има нужните инструменти и знае начините, по които да ги използва, за да създава без да „измисля“.

много по-всеобхватен начин и с по-пространствено мислене (проследява се не само дейността на тялото, но и обвързаността му с пространството), които са вдъхновени и от търсенията на Бунстер.

Библиография

Giersdorf (2013): Giersdorf, Jens Richard. The Body of the People: East German Dance since 1945. Madison, WI: University of Wisconsin Press.

Mares (1997): Mares, Theun. Cry of The Eagle: The Toltec Teaching Volume II. Cape Town.

Fleischle-Braun, Claudia (2016). Das tanzpädagogische Konzept von Sigurd Leeder und seine transnationale Verbreitung.

Bannerman, Henrietta (1998). The Work (1935–1948) of Martha Graham (1894–1991) With Particular Reference to An Analysis of Her Movement System: Vocabulary and Syntax. University of Surrey.

THE SPIRAL DANCE AND *THE ESPIRAL PRINCIPLE* IN BULGARIA

Zahari Nankov
South-West University "Neofit Rilski"

Summary: This paper discusses the transformations of *the spiral dance* and the historical background of the *Espiral principle* – a new pedagogical approach with a Bulgarian contribution. The work of the Chilean dancer Patricio Bunster and his active collaboration with German modernists led to the establishment of *Compania Espiral* in Chile and later to the incorporation of *the spiral dance* method in *Palucca Schule* in Germany. This is where the *Espiral Principle (control, master, create)* came into being. It was established by the Bulgarian pedagogist and choreographer Tsvetanka Gerginova and it is not only related to classical and modern dance, but also to a new understanding of movement, space, breathing and working with the body. This principle provides a different kind of foundation on which an artist can build themselves up, regardless of the dance style they choose to perform in.

Keywords: contemporary dance techniques, choreography, methods of instruction, static – dynamic state

СЛУЧАЯТ ЕДИП И ИЗКУПЛЕНИЕТО НА ЛИЧНОСТТА. МУЗИКАЛНИ РЕШЕНИЯ ПРЕЗ XX ВЕК

Милена Божикова[1]
Институт за изследване на изкуствата,
Българска академия на науките

Абстракт: В статията се поставя въпросът за музикалните интерпретации в XX век на мита за Едип. Фокусът преобладаващо пада върху най-символно натоварената част на разказа – тази около отцеубийството и кръвосмешението. В този сегмент обект на тълкувания стават темите за пророчеството, знанието, убийството, инцеста, възмездието, изгнанието. Извън тях остава въпросът за причинно-следствената обусловеност на парадигмата Едип, която е в предисторията на събитията и за нея са валидни два момента: тя е скрита и изявявайки се, изисква изкупление. От десетките сценични интерпретации на мита за Едип се коментират тези на Игор Стравински, Джордже Енеску, Карл Орф и Волфганг Рим, разположени хронологично между 1927 и 1987 г.

Ключови думи: Едип, образ-парадигма, изкупление, Стравински, Енеску, Орф, Рим

Случаят Едип е екзистенциална и културна парадигма. Има данни, че още през 1585 г., преди раждането на жанра опера, Андреа Габриели композира музика към театралната постановка на „Едип-тиранинът“ на Софокъл, с която се открива театър „Олимпико“ във Виченца, ролята на която се е възприемала като твърде сериозна в разбирането на драмата. Отделно ренесансовите артисти от Флорентинската камера имат заслуга за интереса към връзката между думите и музиката в гръцката трагедия, с което са стимулирали „развитието на стил на изпълнение – изразителна монодия, отделяща особено внимание на предаването на значението и драматичната, и емоционалната сила на думите, които се пеят“. Впоследствие това е оценено като „изключително плодотворно развитие в историята на европейската музика и оттогава връзката между думите и музиката е в основата на дебата за операта“ (вж. Ancient Drama 2010: V–VI).

В театралните и музикалните интерпретации на мита за Едип фоку-

[1] *Milena Bozhikova, DSc. (Dr.Habil.), is a Professor in the Contemporary Music Research Group, Institute of Art Studies, Bulgarian Academy of Sciences. Research areas: 20th and 21st cc.; music, theory, compositional techniques, Schenkerian analysis, cultural interactions, identities, interdisciplinary approaches, composer personalia, musical performances. Project coordinator of national and international projects. Author of books and articles published by: Baerenreiter-Verlag, Oxford University Press, Cambridge Scholars Publishing, Peter Lang Verlag, Moscow State Conservatory Publishing, Moscow, Institute of Art Studies, Bulgarian Academy of Sciences Publishing, Revista Muzica etc. Awards & Grants: Bulgarian Academy of Sciences Academic award for scientific achievements in art studies (2000); Annual musicological awards of the Union of Bulgarian Composers Book of the Year (1999, 2009). Research grant (residency scholarship) in the Collections at the Paul Sacher Archive, Basel, Switzerland (2008), etc.*

E-mail: mbojikova@yahoo.com

сът преобладаващо пада върху най-символно натоварената част на разказа – тази около отцеубийството и кръвосмешението. В този сегмент обект на тълкувания стават темите за пророчеството, убийството, инцеста, възмездието, знанието, аналогиите Йокаста – Сфинкса, смъртта като цена, слепотата/незнанието – проглеждането/знанието, изгнанието като неизбежен изход и пр. След като темата за възмездието в този сюжетен отрязък е определяща, а в някои от интерпретациите на мита – е въведена и темата за неотменимостта на съдбата, възниква въпросът за причинно-следствената обусловеност, довела до тези събития. Тя се оказва извън парадигматичния модел за Едип, тя е в предисторията на събитията, според която Едип всъщност е изкупител на греха на баща си Лай, както и на майка си Йокаста, и инструмент за възмездие на техните, а и на своите грехове като пряк участник и в убийството, и в инцеста. Това обяснява факта, че той единствен от основния триъгълник действащи лица остава жив. А актът на ослепяване е символичен в процеса на причинно-следствената закономерност. Продължението на митологическия разказ за живота му потвърждават това – той не е изоставен в изгнанието си и в края на живота си намира моменти на утешение. Ползвайки методите на свободните аналогии и сравнителния подход на Даниел Рьохе (Röhe, D., F. Martins and M. I. G. Conceição 2020), могат да се направят множество **сравнения със старозаветните и новозаветните писания**: например, за смъртта като възмездието на греха (Римляни 6:23); за пророчествата като старозаветна практика; за сънищата като път на Божиите послания към хората (сънищата се споменават над 80 пъти в Библията – в Битие, Даниил, Матей, Деяния на апостолите (2: 17-18): „И ще бъде в последните дни, казва Бог, ще излея от моя Дух на всяка плът; и ще пророкуват синовете ви и дъщерите ви, и юношите ваши видения ще виждат, и старците ваши сънища ще сънуват"); за цената на изкуплението и жертвеното агне; за посланията в символна форма и загадка, разбираема за избрани (Йосиф и способността му да тълкува сънищата, Битие 40); символиката на физическите недъзи в Библията, както при ап. Павел („А за да се не превъзнасям поради премногото откровения, даде ми се трън [или: мъченически кол] в плътта, пратеник от сатана да ме мъчи, та да се не превъзнасям. 2 Коринтяни 12:7), чието богословско тълкувание е наличието на „постоянен враг" (отговорът на Бог във 2 Коринтяни 12:9).

Четири крупни опуса (сред няколко десетки) се открояват в музиката на XX век на тема Едип. Авторите им, носители на различни културни и религиозни традиции, се фокусират по различен начин на този ризоматичен за екзистенциалните зависимости образ. Това са Игор Стравински (опера-оратория „Едип цар", 1927), Джордже Енеску (опера „Едип", 1931), Карл Орф (музикална драма „Едип-тиранинът", 1959) и Волфганг Рим (музикален театър „Едип", 1987).

Зигмунд Фройд коментира **универсалността** на случая „Едип", за което припомня Трейси Стронг, но не по линия на отцеубийството и инцеста, а в „социалнопсихологическата структура", изградена от групата баща – майка

– дете: „Неминуемо всички сме деца на нашите родители. Кои сме ние, следователно се формира във връзка с конкретната структура, която наричаме семейство. Твърдението на Фройд за ситуацията на Едип е, че мъжкото дете е поставено в невъзможно положение: то трябва едновременно да се отърве от (бащата) и да бъде (бащата). И все пак, ако беше важно да се отървеш от (бащата) и тогава да станеш (бащата), само по себе си трябва да бъде притеснително, /.../ детето е призовано от своята социопсихологическа среда да действа по два несъвместими, но също толкова необходими начина“ (Strong 1981: 319).

Приложението на Фройдовото твърдение Рьохе открива в елементи от либретото на Едмон Флег към „Едип“ на Енеску – в думите на Тирезий, че Аполон действа чрез съня на Лай в предупреждението си към него да няма деца. Енеску следва по-подробно сюжета на Софокъл, действието е епично, а финалът – триумфален за Едип, той е представен като мъжествен, благороден и отговорен, удържал „победа на необходимостта над желанието“ (цит. по: Röhe et al. 2020: 29).

Знанието/незнанието, скритото познание формират своя линия на зависимости. Александър Пятигорски, имайки предвид целия сюжет, причинно-следствения ход в трилогията, а не само от момента на завръщането на Едип в Тива, извежда темата за знанието като събитиен фактор, като обуславящо поведението, като клонирано в две знания – обективно и субективно. Той говори за знанието като двигател на фабулата в йерархия (вж. Пятигорский 2004: 224, 225). Пятигорски сравнява знанието с думите на Исус от Лука 23:34: „Прости им, защото те не знаят какво вършат“: „той има предвид не само знанието за това, че което те правят е смъртен грях, но и друго знание, лежащо в основата на първото, знанието за това, че те правят това, което правят, незнаейки за него. Или, обвинявайки Едип в това, че той не знае за себе си, кой е той, Тирезий го изпраща към първото (знание), като в същото време той сам, бидейки професионален пророк, знае двете знания“ (Пятигорский 2004: 212). В изследване на Рьохе и колектив върху модела „Едип“ е цитиран Рохайм, който твърди, че митологичните асоциации са сходни с тези в анализа на съня (Róheim 1940: 540-541, цит. по Röhe et al. 2020: 28).

Всъщност конструкцията на разказа за Едип възпроизвежда **причинно-следствения модел и кръвната жертва, или саможертва**. Връзката на Едиповата съдба с предисторията на събитията е мотивирана не само през библейските ценностни отношения, а се разглежда също и в психоаналитичната литература. Жорж Дьоврьо пише следното: „Може да се каже, че парицидните желания на Едип са свързани с педерастичните и филицидни дела на баща му“ (Devereux, G. Why Oedipus killed Laius. A note on the complementary Oedipus complex in Greek drama. – International Journal of Psychoanalysis, 1953, No. 34, 132-141; цит. по Röhe et al. 2020: 29). В този контекст подобно на определението едипов комплекс Рьохе въвежда „комплекс на Лай“, неизменно обвързан с едиповия комплекс. Рьохе сглобява картината по различни източници в следната хронология: Лай живее в изгнание поради политически

борби в Тива. Лай като законен наследник тогава е бил само едногодишен, впоследствие изпратен да живее при Пелопс, крал на Пиза, в Пелопонес. Когато Лай пораства, изнасилва Хризип, син на Пелопс, по време на Немейските игри. Пелопс го проклина: „собственият му син трябва да го убие и след това да се ожени за собствената си майка“ (Devereux 1953: 133, цит. по Röhe et al. 2020: 29). Освен това Хера проклина Лай, изпращайки Сфинкса към Тива, защото тивианците не осъждат Лай за извършеното престъпление (цит. по Röhe et al. 2020: 29). Тази предистория обяснява последвалата поредица от възмездия и изкупления.

Тълкуването на Ван дер Стерен от 1952 г. (вж. Röhe et al. 2019: 32) за ролята на Сфинкса в повествованието изглежда изключително основателно: освен потвърдената и другаде аналогия между Сфинкса и Йокаста, Ван дер Стерен вижда в Сфинкса ролята на тотем, а не само наказание спрямо нарушеното табу. Тотемичната роля на Сфинкса е в това да възпрепятства съюза между Едип и Йокаста. С това се установява пряка връзка между Сфинкса и съдбата на героя. Енеску в „Едип“ въвежда текст със смисъл, че огромната Вселена е малка за Съдбата и че няма нищо по-голямо от нея (цит. по Röhe et al. 2019: 32).

Последствията се интерпретират също толкова интересно в психотерапевтичния анализ: след като Едип разгадава загадката на Сфинкса, той се превръща в герой, следва текстът „Човекът е по-силен от Съдбата“. Последното Рьохе интерпретира като знак на арогантност, а не на превъзходство. При Енеску Сфинксът, който не предотвратява инцеста, се присмива на Едип (вж Röhe et al. 2019: 32).

Стравински използва метода на отстранение – като поръчва на Жан Кокто либрето на латински, „мъртъв, изсушен език на химиците и адвокатите“ (Жан Даниелу, цит. по Röhe et al. 2019: 32), с което създава дистанция между публиката и сюжета/сцената. Ееро Тарасти, който има монографично изследване за митологичните сюжети в музиката, коментира, че при Стравински Едип, Креон и Йокаста „са „арогантни“, но след разкриване на истината техните теми претърпяват поредица от трансформации и по този начин се превръщат в „карикатури“ (по Röhe et al. 2019: 33). Анализирайки нарастването и намаляването на съпротивлението и напрежението в сюжета, Тарасти сравнява опуса на Стравински с руския епос и изказва предположението, че „Едип е искал да разкрие истината, за да бъде обичан от своя народ“ (по Röhe et al. 2019: 37). Прочитите на „Едип-цар“ през призмата на западното мислене не е точно по отношение на Стравински. В „Хроника на моя живот“ композиторът изтъква няколко важни причини за създаването на операта-оратория: интересът към известен сюжет, който обаче да не ангажира вниманието на публиката, а само да инспирира музика, която да бъде значима извън сюжета, и да стимулира „възвишеност на духа“ – типична руска представа. Стравински избира латинския език за либретото – за да внушава обективност и монументалност и да се разграничи от обикновеното. Той се интересува от общия тон на драматизъм, който в традициите

на руското мислене често произтича от неотменими житейски обстоятелства, на които човек е „няма свидетел“. В унисон е изборът му на неговорим език, ораториалната статика, „безсловестността“ на героите, безучастното присъствие на хора. Обратно на Стравински, ситуационната зависимост на музиката е определяща при Енеску: драматизмът произтича от фабулата, а музиката е допълваща, без да е достатъчно символично и драматично ярка. От всички цитирани трактовки на „Едип“, тази на Енеску е най-традиционна – като жанр, фабула и образи. Но загадката на Сфинкса, променена в либретото – в сравнение с текста на Софокъл, променя смисъла на парадигмата Едип при Енеску. Въпросът на Сфинкса: „Кой е по-силен от съдбата“ и отговорът при Енеску – „Човекът“ – отвеждат в различна посока на центризъм, който отрича замисъла на Софокъл и цялостната идея за строежа на мирозданието, а и довежда да комични сценични реализации на операта на Енеску.

Емили Полък (Pollock 2012) категорично смята, че Орф, рекапитулирайки последиците на националсоциализма, се насочва именно към „Едип-тиранинът“ заради стремежа „да върне въображаемата чистота на древногръцката трагедия“ и заради „германска мания спрямо гърците“. „Едип-тиранинът“ е последното крупно произведение на Орф, по превода на Фридрих Хьолдерлин (1959). Първоначално Орф написва „Антигона“ (“Antigonae”, 1948), след което приема този факт като задължително основание да се обърне към предшестващия я сюжет за Едип. Героят на Орф отразява линиите на раздвояване между търсенето на универсалното на „гръцкия модел“, продължавайки немските традиции в интерпретирането на елинизма, както и неизбежното близко по време политизиране след периода на Третия райх. Не са случайни липсата на вокализация при Орф, декларативно-декламационният стил и преобладаващият перкусионен съпровод. За ролите на изпълнителите винаги са били предвиждани драматични актьори. Изключение прави ариозото на Едип и Йокаста, което определено се откроява с красива мелодика. Останалите звукохарактеристики представляват речитативна, ритмизирана монодия, в съпровод на оркестъра без струнни инструменти, с единствено изключение на две виолончели в самия финал. Според Леонтиева Орф се придържа към традиционните театрални форми (Леонтиева 1964: 119-120), заради пиетета си към идеите на Брехт, че театърът трябва да активизира критичното мислене на публиката.

Музикалната драма на Волфганг Рим „Едип“ се вписва изцяло в традициите на немската литературна и философска мисъл, на немския музикален театър в т.ч. на Вагнер и Орф. Също като Орф, Рим ползва за основа на либретото си поетичната адаптация на Фридрих Хьолдерлин на пиесата на Софокъл, като я допълва с текстове на Ницше (което е блестящо като идея, имайки предвид идентифицирането на Ницше с елементи от образа на Едип), с коментара на Хайнер Мюлер, който е немската соцврързка на Рим с реалността и близката съвременност; операта приключва с четиристишието на Готфрид Бен, задочна дискусия с който води Мартин Хайдегер, който освен това също участва в интерпретирането на „парадигмата Едип“.

Структурните и музикалните решения на Рим са невъзможни без немското присъствие на Вагнер, Щокхаузен, „тоталната драма“, без дори традициите на класическата структурна симетричност, Брамсовото боравене с текстовете, немския музикален експресионизъм, ауратичността на немската поезия. Над всичко това стои традицията на немския християнски модел, възхождаща чак до Бах, създаващ ясното разбиране на строежа на мирозданието като изходна позиция към всякакви интерпретации. Кенотичният модел е внесен във фабулата на „Едип“ – критериите за греховност изискват изкупление, което минава през смирението и води до спасение.

Либретото на Рим е ориентирано по строежа на античната гръцка драма, към която е силно ориентиран и Орф, с деленето на части за действие, диалози, коментари, развръзка и пр. Вместо структурата на Софокъл, състояща се от Пролог, Парод, Епизод, Стазим и Екзод, Рим разпределя текстовете в четири нестрого редуващи се форми: картина, сцена, монолог и коментар. Текстът от превода на Фридрих Хьолдерлин на Софокъл „Едип-тиранинът“ е въведен в ***сцените***, текстове на Фридрих Ницше [Едип, Разговор на последния философ със себе си (фрагмент на историята на поколенията)] се цитират в ***монолозите***, текстът на Хайнер Мюлер от „Коментар на Едип“ е изцяло разпределен по ***коментарите***; ***картините*** при Рим са преобладаващо кратки и инструментални.

Оркестровият състав изключва струнни инструменти с изключение на две цигулки след сцена пета и изпълняващи последните звуци от операта. Подобно изключване на струнните буквално въвежда преди това Карл Орф, също с изключение на два струнни инструмента в края.

От гледна точка на динамиката на действието и на фабулата операта формира специфична центричност около личността на Едип и редуването на сцените. Необичайни за XX в. в контекста на едноактното действие са вътрешноструктурната симетричност и квадратност, за смисъла на които само може да се предполага. От една страна, изхождайки от музикалното мислене на Рим, той никога не се дистанцира от опита на традицията. От друга страна, митът за Едип и сюжетът на Софокъл съдържат кръгла числова периодичност на случване на важните събития: след 20 години Едип разбира, че не е син на Полиб, и тръгва за Тива, разгадава загадката, извършва отцеубийство и се жени за Йокаста; след още 20 години се разразява чума в Тива, настъпва развръзка на драмата и Едип заминава в изгнание – тук операта на Рим завършва. След още 20 години според мита и „Едип в Колон“ на Софокъл Едип намира място за покой и уединение в една пещера – в което също има древна символика, където умира. В линията на симетричности може да се постави и „двойното престъпление“, за което Аверницев открива и „двусъставно“ възмездие: самоослепяване и самотно странстване. Възможно е тази цикличност да е дала повод на Рим за структурна квадратност в операта – по този повод няма негови изказвания. Психологическите и екзистенциалните точки във фабулата на Софокъл на разкриване на истината в структурата на Рим могат да бъдат отделени по следния начин: 1. Разгадаване на

загадката (и царстване в Тива); 2. Едип и Креон по пътя към истината; 3. Тирезий за истината и пастирът за истината; 4. Йокаста и Едип за истината; 5. Самоизкупление на греха; 6. Едип изгнаник.

Трагедията всъщност е низ от разобличения, от разгадаване на скритото знание, поредица на осъзнаване, излизане от заблуда, които всъщност идентифицират „парадигмата Едип". Всичко останало, като прощаването с децата, което не влиза в основната идея на фабулата, е изместено в периферията. Осъзнаването на отцеубийството изисква отплата, изкупление, пречистване. Ранните форми на сюжета са свършвали с убийството на бащата, което всъщност е възмездието към Лай, като не е бил въвеждан инцестът.

Музикалните драми на Орф и Рим, в т.ч. и „Едип", в генеалогията си отвеждат до музикалната драма на Вагнер и идеята му за „тотално произведение на изкуството", „тоталната драма" (чрез Хайнер Мюлер). В мита Вагнер вижда „пълна фиксация на истинската човешка същност, тази същност, която действа навсякъде и винаги, се проявява в разнообразни исторически ситуации по различен начин" (Драгунская 2016: 37).

Взаимоотношенията баща – син са фундаментални на всички нива, присъстват в Библията при Давид и Авесалом, в притчата за блудния син, при Бог-отец – Иисус Христос. В общуването Отец – човечество важен елемент са именно пророчествата. Проп тълкува пророчеството като разкриване на скритото знание – заместващо страха от сина в ситуациите на стабилна царска власт. Според Проп пророчеството е начин да се замести съзнателното убийство с безсъзнателно, въвеждайки образа на боговете и волята им като определяща. Проп коментира, че Едип е заклеймен като убиец, въпреки че го прави поради незнание, а опитът на Лай да убие сина си не се възприема като престъпление.

Той привежда още един интересен факт – че в мита за Едип рефлектира животът на скотовъдите зулу, берберите номади, кавказките планинци, гърците, християните с борбата на католиците и личностите от Ренесанса и хуманизма през XVII в., неосъзнатите идеи на селячеството: „В зулу фолклора, в по-ранни приказки при липсата на държавна власт (вероятно когато бащата не е царят) опитът за убийство на сина от бащата е злодеяние, а синът, убил баща си, е разглеждан не като мъченик, а като народен герой" (Пропп 1976). Сюжетът присъства в контекста на по-широко ризоматично пространство от взаимозависимости и норми, в по-широк исторически процес. Проп напомня, че героизмът на завладяването на престола не се е разглеждал като грях и отцеубийство, а кръвосмешението също присъства във фолклора, смисълът на което е династичен и държавнически. Неедноктатно – в т.ч. и при В. Рим – се идентифицира женският образ на Сфинкса с Йокаста, което в сюжетен план според Проп има утилитарен характер – спасяване на града от бедствие.

Въпросът за **покаянието**, основен в християнската практика, също присъства. Тук очевидно има подобно влияние, защото „смъртта като награда за греха" при Едип е отложена; даден му е шанс за покаяние; той

се оттегля, продължението на историята го отвежда в края на живота му в символното за покаяние място – пещерата. В митологическите сюжети основният конфликт е в спасението на обществото чрез саможертва или жертване на индивида.

Едип е парадигма на причинно-следствената неизбежност, лична отговорност, лично смирение, изкупление и послание за спасение. Един от видните теолози на съвременността Дитрих Бонхьофер прогнозира кенозиса като „ключова концепция в постмодерната европейска философия" в края на XX век (Bannister 2017). Едип се доближава до идеята за кенозиса на Джани Ватимо; художественото решение е пролонгация на страданието от разгадаването на загадката до отекващите стъпки на изгнанието. Пътят му е самоотречение, смирение и страдание за постигане на личното и родовото спасение.

Библиография

Averintsev (1972): Averintsev, Sergey. К истолкованию символики мифа о Эдипе [K istolkovanie simvoliki mifa o Edipe] – В: Античность и современность [Antichnost I sovremennost]. Moskva, 90-102.

Dragunskaya (2016): Dragunskaya, Lyudmila. Миф об Эдипе: попытка прочтения [Mif ob Edipe: popytka prochteniya] – Вестник РГГУ. Серия „Психология. Педагогика. Образование" [Vestnik RGGU. Seriya "Psihologiya. Pedagogika. Obrazovanie"], № 3, 68-90.

Leontieva (1964): Leontieva, Olga. Карл Орф. [Carl Orff]. Moskva: Izdatelstvo Muzika.

Propp (1976): Propp, Vladimir. Эдип в свете фольклора [Edip v svete folklora] – В: Фольклор и действительность [Folklor I deystvitelnost]. Moskva: Nauka, 258-299.

Pyatigorskiy (2004): Pyatigorskiy, Alexander. Непрекращаемый разговор. [Neprekrashchaemy razgovor]. Saint Petersburg: Azbuka-klasika, 432.

Bannister (2017): Bannister, P. Kenosis in contemporary music and postmodern philosophy. In: Contemporary music and spirituality. Edited by R. Sholl and S. van Maas. New York: Routledge, 343.

Pollock (2012): Pollock, E. R. Opera after Stunde Null. PhD Dissertation, University of California, Berkeley. UMI No. 3686428.

Röhe (2020): Röhe, D., F. Martins and M. I. G. Conceição. Oedipus goes to the opera: Psychoanalytic inquiry in Enescu's Œdipe and Stravinsky's Oedipus Rex. – International Forum of Psychoanalysis, 29:1, 27-38. https://doi.org/10.1080/0803706X.2018.1562219

Strong (1981): Strong, T. B. Oedipus as Hero: Family and Family Metaphors in Nietzsche. – A boundary 2, Vol. 9, No. 3; Vol. 10, No. 1, Why Nietzsche Now? A Boundary 2 Symposium (Spring – Autumn, 1981), 311-335. Duke University Press. https://www.jstor.org/stable/303125 (01.04.2020)

THE *OEDIPUS CASE* AND THE REDEMPTION OF THE PERSON. MUSICAL SOLUTIONS IN THE 20TH CENTURY

Milena Bozhikova
Institute of Art Studies,
Bulgarian Academy of Sciences

Summary: The article raises the question of musical interpretations of the myth of Oedipus in the 20th century. The focus is mostly on the most symbolically loaded part of the story – about father-murder and incest. In this segment the subjects of prophecy, knowledge, murder, incest, retribution, exile become the object of interpretation. Outside of it remains the question of causation of paradigmatic model of Oedipus, which is in the prehistory of events and two points are valid for it: it is hidden and requires redemption. Of the dozens of stage interpretations of the Oedipus myth, those of Igor Stravinsky, George Enescu, Carl Orff, and Wolfgang Rihm, set between 1927 and 1987, are commented on.

Keywords: Oedipus, hero-paradigm, redemption, Stravinsky, Enescu, Orff, Rihm

Изкуствоведски четения 2021 Art Readings 2021

ПЕРСОНАЛИЯ **PERSONALIA**

Институт за изследване на изкуствата, БАН
София, 2022

Institute of Art Studies, BAS
Sofia, 2022

Отговорен редактор:
проф. д.изк. Камелия Николова

Under the general editorship of
Kamelia Nikolova

Съставителство и научна редакция:

Edited by

проф. д-р Ингеборг Братоева-Даракчиева
проф. д.изк. Камелия Николова
гл. ас. д-р Катерина Гаджева
проф. д.изк. Милена Божикова
проф. д.н. Венцислав Димов

Ingeborg Bratoeva-Daraktchieva
Kamelia Nikolova
Katerina Gadjeva
Milena Bozhikova
Ventsislav Dimov

Редактор:
Даниела Статулова

Copy editor:
Daniela Statulova

Английски редактор:
Милена Лилова

English editor:
Milena Lilova

Графичен дизайн и предпечат:
Майа Лачева

Graphic design and content management:
Maya Lacheva

Корица:
Даниел Нечев

Cover design:
Daniel Netchev

Печат:
Дайрект Сървисиз
формат 70/100/16

Printery
Direct Services
Format 70/100/16

ISSN: 1313-2342
ISBN: 978-619-7619-05-8