

Полско-български научен сборник
Studia polsko-bułgarskie

2

Танцът в полската
и българската
литература и култура

Taniec w literaturze i kulturze
polskiej i bułgarskiej

Полско-български научен сборник
Studia polsko-bułgarskie

2

Танцът в полската
и българската
литература и култура

Taniec w literaturze i kulturze
polskiej i bułgarskiej

Полско-български научен сборник
Studia polsko-bułgarskie

2

Танцът в полската
и българската
литература и култура

Taniec w literaturze i kulturze
polskiej i bułgarskiej

Pod redakcją
Margrety Grigorovej i Anny M. Szczepan-Wojnarskiej



Wydawnictwo Naukowe UKSW
Warszawa 2026

Rada Naukowa serii:

Redaktorki naczelne:

prof. Margareta Grigorova, Uniwersytet św. Cyryla i Metodego w Wielkim Tyrnowie, Bułgaria oraz dr hab. Anna M. Szczepan-Wojnarska, prof. ucz.

Członkowie Rady Naukowej:

prof. Panajot Karagyozov, prof. Cenka Ivanova, prof. dr hab. Ryszard Nycz, dr hab. Dorota Kielak prof. ucz., dr hab. Anna Skubaczewska-Pniewska

Recenzenci:

Część bułgarska:

проф. д-р Радослав Радев (Великотърновски университет)

prof. dr hab. Radoslav Radev (Uniwersytet Wielkotyrnowski im. Św. Cyryla i Metodego)

доц. д-р Полина Цончева (Великотърновски университет)

dr hab. Polina Tsoncheva (Uniwersytet Wielkotyrnowski im. Św. Cyryla i Metodego)

доц. д-р Валерия Живова (Великотърновски университет)

dr hab. Valeriya Zhivova (Uniwersytet Wielkotyrnowski im. Św. Cyryla i Metodego)

доц. д-р Людмила Миндова (Българска академия на науките)

dr hab. Lyudmila Mindova (Bułgarska Akademia Nauk)

доц. д-р Надежда Стоянова (Софийски университет „Св. Климент Охридски”)

dr hab. Nadezhda Stoyanova (Uniwersytet Sofijski im. św. Klemensa z Ochridy)

доц. д-р Миглена Петкова (Исторически музей – Велико Търново)

dr hab. Miglena Petkova (Regionalne Muzeum Historyczne Veliko Tarnovo)

Część polska:

dr hab. Małgorzata Sokalska, prof. UJ (Uniwersytet Jagielloński w Krakowie)

проф. д-р хаб. Малгожата Сокалска (Ягелонски университет)

Redakcja: Marta Beata Piotrowska

Korekta tekstów w języku bułgarskim: dr hab Verka Sachewa Ivanova

Projekt okładki: Magdalena Błażków

Projekt typograficzny, skład i łamanie: Renata Witkowska

© Copyright by Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie
Wydawnictwo Naukowe UKSW, Warszawa 2026

ISBN 978-83-8281-732-4 (wersja drukowana)

978-83-8281-733-1 (wersja elektroniczna)

Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie
01-815 Warszawa, ul. Dewajtis 5, tel. 22 561 89 23, e-mail: wydawnictwo@uksw.edu.pl
www.wydawnictwo.uksw.edu.pl

Waga egzemplarza: 530 g

Druk i oprawa:

Volumina.pl Sp. z o.o.

SPIS TREŚCI

WPROWADZENIE (Margreta Grigorova, Anna M. Szczepan-Wojnarska)	7
Мариета Иванова-Гиргинова (Marieta Ivanova-Girginova), Елизария Рускова (Elizaria Ruskova), ТАНЦУВАЩАТА ЖЕНА В МОДЕРНАТА БЪЛГАРСКА ДРАМА ОТ ПЪРВАТА ПОЛОВИНА НА ХХ ВЕК. ЕКСТАЗ И ТРАГИКА	13
Илияна Димитрова (Iliyana Ivanova Dimitrova), ТАНЦЪТ КАТО ОНИРИЧНО СЪБИТИЕ В ПОВЕСТТА „ЧЕРНИТЕ ЛЕБЕДИ“ ОТ БОГОМИЛ РАЙНОВ	45
Мая Ангелова (Maya Angelova), САЛТО МОРАЛЕ: ТАНЦ И ТРАВМА В ПОЕТИКАТА НА ТАДЕУШ КОНВИЦКИ – БИОГРАФИЧНИ И КИНЕМАТОГРАФИЧНИ ПИРУЕТИ	59
Маргрета Григорова (Margreta Grigorova), ТАНЦ, ДИКТАТУРА И АНТИУТОПИЯ („ДВАТА КРАЯ НА СВЕТА“ НА АНТОНИ СЛОНИМСКИ, „НИЕ“ НА ЕВГЕНИЙ ЗАМЯТИН, „ПРЕКРАСНИЯТ НОВ СВЯТ“ НА ОЛДЪС ХЪКСЛИ)	89
Владимир Донеv (Vladimir Donev), ОБРАЗИТЕ НА ХОРОТО И РЪЧЕНИЦАТА В БЪЛГАРСКАТА ЛИТЕРАТУРА И БЪЛГАРСКОТО ИГРАЛНО КИНО	107
Илияна Ганчева-Акдаг (Iliyana Gancheva-Akdag), ТАНЦЪТ КАТО МЕДИАТОР В КАЛЕНДАРНАТА ОБРЕДНОСТ НА БЪЛГАРИТЕ	137
Петя Йосифова-Хънкинс (Petya Yosifova-Hunkins), ХОРЕОГРАФИЯТА, РЕПЛИКА НА ТЯЛОТО	177
Daniela Pandulczewa (Daniela Pandulcheva), ПАНЕВРИТМИЯТА – ТАНЦ, ГИМНАСТИКА, НАДГРАЖДАНЕ PANEURYTMIA – TANIEC, GIMNASTYKA, ROZWÓJ	189
Krzysztof Koehler, TANIEC W POEZJI STAROPOLSKIEJ. PRZYBLIŻENIA	203
Ewa Szczegłacka-Pawłowska, POLONEZY – ЕРОПЕЈЕ. W ŚWIETLE [TAŃCÓW POLSKICH] СЪПРИАНА НОРВИДА ПУБЛИКОВАНИХ W PIERWODRUKU JAKO [CECHY MUZYKI SŁOWIAŃSKIEJ]	225

SPIS TREŚCI

Joanna Zajkowska, KARNAWAŁ POLSKI WEDŁUG BOLESŁAWA PRUSA	241
Dorota Kielak, OD <i>GRANDE VALSE BRILLANTE</i> JULIANA TUWIMA DO <i>GRANDE VALSE FROTTÉE</i> JONASZA KOFTY, CZYLI O FUNKCJI MOTYWU TAŃCA W TWORZENIU „ŁAŃCUSZKA INTERSEMIOTYCZNEGO”	281
Anna Marta Szczepan-Wojnarska, KUSZENIE W RYTMIE WALCA – O <i>JURGOWSKIEJ KARCZMIE</i> JERZEGO LIEBERTA	303
Paweł Stangret, KREOWANIE TAŃCA W EKFRAZIE	317

WPROWADZENIE

Tom, który oddajemy w ręce Czytelników, zawiera kilkanaście artykułów poświęconych obecności tańca w wybranych dziełach literackich oraz w kulturze polskiej i bułgarskiej, będących podkreśleniem istotności zagadnienia niewerbalnej poetyki ruchu rezonującej w słowach.

Wychodząc z założenia, że przedmiot opisu wykracza poza stworzenie katalogu odniesień do fenomenu działania artystycznego, jakim jest taniec, także ze względu na jego interdyscyplinarny charakter sam w sobie, proponujemy przyjrzenie się temu zjawisku w skali mikro, zapraszając do skupienia się na konkretnych dziełach i ich relacji wobec tańca. Pociąga to za sobą dalsze konsekwencje, a mianowicie – zbiór ten nie proponuje rozwiązań teoretycznych, raczej prezentuje modele lektury: traktowanie tańca jako tematu, motywu, determinanty kompozycyjnej i formalnej utworu, odkrywanie energii kinetycznej słowa poetyckiego, a wreszcie lekturę tańca jako tekstu.

O tańcu w literaturze polskiej pisano wielokrotnie, jednak kwestia ta pozostaje wciąż otwarta oraz inspirująca. Andrzej Zawadzki pisał o metaforze tańca w tradycji modernistycznej¹, odnosząc się do funkcji, jakie taniec pełni w kulturze, religii, filozofii, oraz analizując metaforę tańca w utworach Bolesława Leśmiana i Witolda Gombrowicza. O kulturze tańca XVI i XVII wieku, w odniesieniu do literatury popularnej, pisała Katarzyna Mazur. Autorka zbadała także stosowanie nazwy „taniec” w tekstach literackich oraz określań takich jak sarabanda czy kurant stosowanych w odniesieniu

¹ Zob. A. Zawadzki, „*W tańcu tylko wypowiadać potrafię najwyższych rzeczy przenośnie*”: metafora tańca w tradycji modernistycznej, „Pamiętnik Literacki” 1998, z. 3, s. 31–63.

do utworów literackich². Natomiast Marianna Jesionowska podjęła jeszcze innego rodzaju analizę komparatystyczną, wykorzystując dwa utwory literackie: *Il Libro del Cortegiano* Baldassare Castiglioniego i jego polską parafrazę, czyli *Dworzanina polskiego* pióra Łukasza Górnickiego – stawiając sobie za cel prezentację porównania polskiej i włoskiej kultury tanecznej³. Warto przy tym zwrócić uwagę na sposób wykorzystania literaturoznawczej analizy komparatystycznej jako wsparcia i uzupełnienia wiedzy historyczno-choreologicznej. Do ważnych monograficznych prac zaliczyć należy również książkę Anety Pomarańskiej-Szumskiej, w której badaczka skupiła się na wielopoziomowej obecności tańca w poezji⁴. Niezwykle istotną dla poruszanego tematu publikacją jest monografia wieloautorska pod redakcją Eugeniusza Czaplejewicza i Jana Potkańskiego⁵ podejmująca analizę związków między literaturą i tańcem, a także proponująca wyodrębnienie czterech zakresów, w których taniec może występować w dziele literackim jako: zasób tematów, repertuar środków ekspresji, czynnik formotwórczy oraz dynamiczny czynnik znaczeniowórczy. Próba syntezy literackich postaci tańca można określić pracę zbiorową pod redakcją Sylwii Karpowicz-Słowikowskiej i Elżbiety Mikiciuk obejmującą przekrój różnogatunkowych utworów⁶. Do tych prac dołączamy kolejne głosy, poszukując form spotkania badaczy polskich i bułgarskich. Skoro taniec pełni ważne kulturowe funkcje: tożsamościowe, religijne, estetyczne, łączy i dywersyfikuje jednocześnie, to podejmujemy próby znalezienia wspólnych kroków i rytmów w przekonaniu, że taniec jako tekst wciąż wykracza poza kompetencje lektury wyłącznie literackiej, lecz bez niej nie ujawnia w pełni swego twórczego potencjału.

² Zob. K. Mazur, *Obraz kultury tańca XVI i XVII wieku w świetle literatury popularnej (pieśni, tańców, padwanów)*, w: *Seminaria staropolskie. Literatura w kontekstach kulturowych*, red. R. Krzywy, Warszawa 1997, s. 197–228.

³ Zob. M. Jasionowska, *Taniec w „Dworzaniu polskim” Łukasza Górnickiego. Studium porównawcze z „Il Libro del Cortegiano”*, „*Studia Choreologica*” 2013, t. XIV, s. 163–178.

⁴ Zob. A. Pomarańska-Szumaska, *Jak tańczy współczesna poezja? Taniec jako tworzywo i forma wiersza*, Warszawa 1999.

⁵ Zob. *Taniec i literatura*, red. E. Czaplejewicz, J. Potkański, Pułtusk–Warszawa 2002.

⁶ Zob. *Taniec w literaturze polskiej XIX i XX wieku*, red. S. Karpowicz-Słowikowska, E. Mikiciuk, Gdańsk 2012.

Niniejszy tom w znaczeniu metaforycznym można rozumieć jako taniec dwóch kultur oraz ich egzystencji w czasie i przestrzeni. Stwarza on okazję do równoległej lektury polskiego i bułgarskiego obrazu tańca, do dialogu i porównania jego cech charakterystycznych dla każdego narodu. A także do uniwersalnej refleksji nad fenomenem tańca w literaturze i kulturze.

Bułgarska część tomu zawiera cztery teksty bułgarystyczne i trzy związane z literaturą i kulturą polską. I jest ona tak skonstruowana, że obejmuje różnorodne aspekty i obrazy tańca w literaturze oraz we wspólnej przestrzeni, którą literatura dzieli z kinem, teatrem, choreografią, muzyką, folklorem i tradycją ludową. Cykl zbiera charakterystyczne cechy bułgarskiej specyfiki tańca i jego symboliki, w tym i takie przejawiające się w bułgarskiej wizji literatury polskiej. Interpretacje wprowadzają w aktualną refleksję nad tańcem – zbiorowym i indywidualnym lub samotnym, symbolicznym, duchowym i cielesnym, ekstatycznym i rytualnym, groteskowym i protestacyjnym, narracyjnym i konfesyjnym; nad tańcem w czasie i poza czasem, nad jego mediacją między człowiekiem, wspólnotą a światem, między światami w człowieku, między widzialnym a niewidzialnym, idealnym a materialnym, ziemskim a kosmicznym. Taniec tworzy własną rzeczywistość, która pochłania świat lub od niego oddziela.

Dwa z tekstów odnoszą się do tańca chronologicznie – do dwóch okresów rozwoju literatury bułgarskiej.

Artykuł *Tańcząca kobieta we współczesnym dramacie bułgarskim z pierwszej połowy XX wieku. Ekstaza i tragedia* („Танцуващата жена в модерната българска драма от първата половина на XX век. Екстаза и трагика”) Mariety Girginovej i Eliazarii Ruskovej (Bułgarska Akademia Nauk) stanowi poszukiwanie figury tańczącej kobiety w dramacie biblijnym (ze wskazanego okresu), który obie autorki rehabilitują w bułgarskiej przestrzeni kulturowej – jako przedmiot badań i nowych wydań. Takie podejście pozwala podkreślić poważną i znaczącą łączność tekstów dramatycznych z wątkiem biblijnym, w którym motyw tańca zajmuje czołowe miejsce i niesie przesłanie.

Natomiast szkic Iliany Dimitrovej *Taniec jako wydarzenie oniryczne w powieści „Czarne łabędzie” Bogomila Rajnova* („Танцът като онирично събитие в повестта „Черните лебеди” от Богомил Райнов”) wprowadza w galerię obrazów tańca w literaturze bułgarskiej lat sześćdziesiątych XX wieku i uwzględnia ich miejsce w bułgarskiej refleksji nad tańcem. Tekst skupia się głównie na ruchu Violety z powieści *Czarne łabędzie* jako tańcu

samotnym i onirycznym, który umożliwia jego bohaterce doświadczać siebie poprzez sen, uciekając od przygnębiającej rzeczywistości.

Dyskurs ideologiczny drugiej połowy XX wieku (do lat transformacji) i problem cenzury spowodowały wzrost zainteresowania twórczością Tadeusza Konwickiego, który obserwujemy w tekście Mai Angelovej (badaczki tej dziedziny) o filmie *Salto* na podstawie scenariusza pisarza – *Salto Morale: Taniec i trauma w poetyce Tadeusza Konwickiego – piruety biograficzne i filmowe* („Салто морале: танц и травма в поетиката на Тадеуш Конвицки – биографични и кинематографични пируети”). Angelova, stosując koncepcję „podmiotu uwikłanego” Michaela Rothberga i „etykę uwikłania” Karen Barad, odczytuje film jako *salto morale* i ukazuje taniec jako „stylizowaną formę uczestnictwa w temporalności winy – nie w wyniku jednostkowej zbrodni, ale poprzez samo istnienie w politycznie skompromitowanej epoce”.

Analiza Margrety Grigorovej *Taniec, dyktatura i dystopia* („Dwa końce świata” Antoniego Słonimskiego, „My” Jewgienija Zamiatina, „Nowy wsparniały świat” Aldousa Huxleya) („Танц, диктатура и антиутопия („Двата края на света” на Антони Слонимски, „Ние” на Евгений Замятин, „Прекрасният нов свят” на Олдъс Хъккли”) podejmuje zagadnienie antyutopii Słonimskiego (którego dzieło autorka szkicu przetłumaczyła) w porównaniu z innymi wymienionymi antyutopiami, podkreślając różnice w wykorzystaniu tańca – u Słonimskiego prowokacyjnie rozbija on system dyktatorski, u Zamiatina jest dokładnie odwrotnie – podtrzymuje zbiorowy rytm, u Huxleya – rytualizuje życie dystopijnego społeczeństwa.

Dwa z bułgarskich tekstów koncentrują się na fundamentalnych obrazach tańca, utrwalonych w tradycji ludowej.

Szkic Ilijany Ganczevej *Taniec jako mediator w obrzędowości kalendarzowej Bułgarów* („Танцът като медиатор в календарната обредност на българите”) stanowi panoramiczne wprowadzenie do kalendarzowej tradycji folklorystycznej tańca, poprzez uwzględnienie jego roli mediatora, i obejmuje tak atrakcyjne tradycje jak *nestinarstwo* (taniec na rozżarzonych węglach), a z odniesień i bibliografii do artykułu można wywnioskować, na jakim fundamencie współczesnych i klasycznych badań zbudowana jest analiza.

Tekst Vladimira Doneva (badacza zajmującego się „bułgarską klasyką literacką w kinie”) pod tytułem *Obrazy tańców „horo” i „raczenicy” w literaturze bułgarskiej i bułgarskim kinie fabularnym* („Образите на хорото

и ръченицата в българската литература и българското игрално кино”) prezentuje niezapomniane oraz kluczowe obrazy literackie i filmowe dwóch najbardziej charakterystycznych bułgarskich tańców ludowych.

W artykule *Taniec jako replika ciała* („Танцът като реплика на тялото”) Petya Yosifova przedstawiła analizę tytułowego zagadnienia. Badaczka jest autorką bułgarskiej monografii o Jerzym Grotowskim, reżyserką i choreografką uniwersyteckiego teatru laboratorium Uniwersytetu Sofijskiego „Alma Alter”, a także kontynuatorką szkoły polskiego absolwenta Nikołaja Georgiewa (asystenta Grotowskiego).

Ostatnie miejsce w cyklu bułgarskim zajmuje *„Paneurytmia” – taniec, gimnastyka, rozwój* („Паневритмията – танц, гимнастика, надграждане”) (w tłumaczeniu na język polski), która naświetla sportowy, choreograficzny, zdrowotny i filozoficzno-twórczy charakter *paneurytmii* – tańca wprowadzonego przez bułgarskiego filozofa Petara Dynowa, dążącego do harmonijnego połączenia jednostki z naturą, kosmosem i zbiorowością ludzką.

Rozdziały poświęcone literaturze polskiej koncentrują się na konkretnych realizacjach nawiązań do tańca. Ułożone chronologicznie, przywołują specyfikę odniesień tanecznych w dobie staropolskiej w rozdziale autorstwa Krzysztofa Koehlera i w romantyzmie w szkicu autorstwa Ewy Szczeglackiej-Pawłowskiej. Joanna Zajkowska zaprasza na salony dziewiętnastowiecznej Warszawy, a Dorota Kielak podąża za walcem Tuwima ku współczesności. Natomiast Anna Marta Szczepan-Wojnarska analizuje korelację konstrukcji wiersza z jego wymiarem duchowym, podczas gdy Paweł Stangret koncentruje swoją uwagę na zabiegu ekfrazy.

Wierzymy, że tak powstały cykl rozważań daje wyobrażenie o barwnym literackim świecie tańca oraz tanecznym świecie literatury i kultury.

Margreta Grigorova
Anna M. Szczepan-Wojnarska

МАРИЕТА ИВАНОВА-ГИРГИНОВА

Институт за литература, БАН
ORCID: 0009-0003-9898-6401

MARIETA IVANOVA-GIRGINOVA

Institute for Literature, Bulgarian Academy of Sciences
ORCID: 0009-0003-9898-6401

ЕЛИЗАРИЯ РУСКОВА

Катедра „Германистика и скандинавистика”,
„Св. Кл. Охридски”
ORCID: 0009-0003-4357-3140

ELIZARIA RUSKOVA

Department of “Germanic and Scandinavian Studies”
Sofia University “St. Kliment Ohridski”
ORCID: 0009-0003-4357-3140

ТАНЦУВАЩАТА ЖЕНА В МОДЕРНАТА БЪЛГАРСКА ДРАМА ОТ ПЪРВАТА ПОЛОВИНА НА ХХ ВЕК. ЕКСТАЗ И ТРАГИКА

Резюме

Статията показва образа на жената в модерната българска драматургия през първата половина на ХХ век, разчетен през синкретичното изкуството на танца. Танцът на жената дава нови възможности за проследяване на пътищата на модернизма в българската литература и театър. Разглеждат се четири модуса на танца на четири отделни персонажа в модерната българска драма: Мариям („Мойсей”, Григор Чешмеджиев), Мириам („Дъщерята на Йефтай”, Емануил Попдимитров), Далила („Далила”, Владимир Мусаков) и Томирис („Томирис”, Людмил Стоянов), които разкриват магическата му сила като израз на социално и културно послание. Танцът на героините се явява визуалният инструмент за навлизане в дебрите на несъзнаваното, за проследяване на дълбоките нравствено-психологически

обрати в личността. Избраните четири женски персонажа формират четири различни сюжета, в които интересът ми е фокусиран върху мястото и ролята на танца и песента в структурата на драматическото действие. Четирите пиеси са трагедии и носят силният заряд на трагичното световъзприятие. Ритмите на тялото в танца са израз на съзнателни решения, но и вход към сферата на несъзнаваното, към дълбинни страсти и емоции, изтласкани страхове и болки, средство за доминиране и управление на тълпата. Танцът е колективен, но и индивидуалистичен акт, преход от профанното към сакралното. Танцът в модерната българска драма е израз и на напрежението между Аполоновото и Дионисиевото начало в човешката личност.

Ключови думи: модерна драма, танц, жена, песен, съзнавано, несъзнавано, трансформация, аполоново, дионисиево начало

THE DANCING WOMAN IN MODERN BULGARIAN DRAMA FROM THE FIRST HALF OF THE 20TH CENTURY. ECSTASY AND TRAGEDY

Abstract

The article examines the portrayal of women in modern Bulgarian drama during the first half of the twentieth century, interpreted through the syncretic art of dancing. The female dance provides new possibilities for tracing the paths of modernism in Bulgarian literature and theatre. Particular attention is paid to four dance patterns in modern Bulgarian drama, featuring four distinct characters: Mariam (in *Moses* by Grigor Cheshmedjiev), Miriam (in *The Daughter of Jephthah* by Emanuil Popdimitrov), Delilah (in *Delilah* by Vladimir Musakov), and Tomiris (*Tomiris*, Lyudmil Stoyanov). They reveal the magical power of dancing as an expression of social and cultural messages. They are likewise the visual tool for entering the depths of the unconscious and tracing the deep moral and psychological turns in human personality. The four female characters compose four different plots, in which my interest is focused on the place and role of dance and song in the structure of dramatic action. The four plays are tragedies that carry the strong charge of a tragic worldview. The rhythms of the body express conscious decisions and are also a gateway to the realm of the unconscious, where one can discover deep passions and emotions, displaced fears and pains. The bodily rhythms operate as a means of dominating and controlling the crowd. Dance is both a collective and an individual act, and marks a transition from the profane to the sacred. In modern Bulgarian drama, the ambiguous characteristics of dancing point to the tension between the Apollonian and Dionysian sources of human personality.

Keywords: modern drama, dance, woman, song, conscious, unconscious, transformation, Apollonian, Dionysian beginning

Образът на жената в модерната българска драматургия през първата половина на XX век, разчетен през синкретичното изкуство на танца, дава нови възможности за проследяване на пътищата на модернизма в българската литература и театър. Изкуството на танца в литературата е интересна и многопластова тема, която включва много различни аспекти на танца и неговото представяне чрез думи. Тук ще се интересувам от танца като културен и философски феномен, изследвайки взаимодействието между тялото, езика и символиката. Танцът в литературата може да бъде символ, метафора или директно описание на телесното движение, което носи емоции и съобщава нещо по-дълбоко от самото си движение. Танцът е синкретичен инструмент за визуализация на драматическите преживявания на персонажа – възторг, тъга, мечтание, любов или трагика, екстаз, отчаяние, смърт, метафизични прозрения. Танцът на персонажа най-често е кулминационен момент в развитието на действието, сигнал за прагова ситуация, водораздел в драматичното битие на героя. Обикновено образът на танцуващата жена е част от колективна ритуална практика – религиозна или светска, или е индивидуален акт, израз на свобода, но и на особено състояние на бунт и прекрочване на нормите, на лудост и екстаз.

Танцовото изкуство нахлува масово в българския живот от началото на миналия век, но особено силно избуява през 20-те години. Надежда Стоянова в изследването си „Танцуващият човек от 20-те години на XX век (Върху критически текстове и разкази на Чавдар Мутафов, Владимир Полянов, Фани Попова-Мутафова и др.)” очертава мащабите на културния интерес към изкуството на танца, тематизирането му в социокултурния живот, в литературата и жанровото му многообразие. Тя обръща внимание върху една много съществена черта от литературните употреби на танца: той не е „просто агент на европеизацията и модернизацията, но и израз на характерния за модернизма уклон към естетизация, и то в неговите историзиращи и глобализиращи аспекти” (Стойнова 2013: 160). Автори като Чавдар Мутафов, Кирил Кръстев, Александър Балабанов, Найдено Шейтанов и др. публикуват множество критико-есеистични материали за масовата поява и разцвет на танцовото изкуство в градския бит на столицата и провинцията и разчертават маршрутите на жанровите му проявления. Но едно от най-задълбочените изследвания на танцовото изкуство у нас прави руската емигрантка изкуствовед Юлия Самсонова-Слонимска

(Слонимска 1921), една уникална жена с огромна култура, която публикува в сп. „Златорог“ няколко статии върху генезиса на танцовото изкуство, в основата на което стои балетът и проследява зараждането на танца от ритуалните игри на диваците, от мита до съвременните му жанрове и т. н.¹

В модерната българска драма танцът е предпочитан похват в конструиране на образа на декадентската жена, най-често в пиеси с преобладаваща символистка и сецесионна стилистика, но и в тези, в които става преход към авангардите, и най-вече към експресионистичната и сюрреалистична образност, свързана с оргиастичната стихия на танца.

Тук ще се спра на четири модуса на танцуващата жена, на четири драматически персонажа, които в своите танци демонстрират магическата сила на ритмите на тялото, на танца като израз на социално и културно послание, на съзнателни решения, но и вход към сферата на несъзнаваното, към дълбинните страсти и емоции, изтласкани страхове и болки, като средство за доминиране и управление на тълпата, но и като сакрален акт. Танцът в модерната българска драма е в напрежението между Аполоновото и Дионисиевото начало в човешката личност.

В българската драма танцува Томирис – наложницата на прабългарския хан Исперих в едноименната трагическата поема на Людмил Стоянов, танцува Мариям, сестрата на Мойсей и Арон в драматическия етюд „Мойсей“ на Григор Чешмеджиев, танцува Мириам, дъщерята

¹ Юлия Леонидова Слонимска (1887–1957) – театрал, историк на руската култура, специалист в областта на балетното и кукленото изкуство. Емигрира в България през 1920 г. и става сътрудник на „Златорог“ от 1921 г. Въпреки негодите на принудителното скиталчество изумителна е духовната активност на Слонимска за трите години, прекарани в София, през които публикува значими статии за природата на сценичното изкуство. Тя коментира различни явления в областта на театъра и балета, пише в руския емигрантски печат и води интензивна кореспонденция. През 1924 г. критичката заминава за Париж, където основава руски куклен театър. В Ню Йорк ръководи кръжока по руска култура, преподава в Колумбийския университет. В Париж се съхранява кореспонденцията ѝ с Райнер Мария Рилке, в САЩ – с Иван Бунин. Повече информация за публикуваните ѝ статии в България виж Елизария Рускова, Мариета Иванова-Гиргинова. „Драмата и театърът в „Златорог““. В: Книга за сп. „Златорог“ (1920–1943). Периодика и литература. София: Издателски център „Боян Пенев“ – Институт за литература – БАН, с. 208–210.

на пълководеца княз Йефтай в трагедията „Дъщерята на Йефтай” от Ем. Попдимитров, танцува и Далила от едноименната трагедия на Владимир Мусаков. Всяка една от тях превръща изкуството на танца в акт на изключителен драматически момент, в кулминация от развитието на действието в пиесите, във върховен израз на чувства, страсти, прозрения, взимане на решения за живот и смърт. Мирослав Дачев разглежда танцуващия човек в българската литература като част от традицията, но и като явление, което се отделя от нея странно, знаково, дори патологично. В своята студия „Да танцуваш с Логоса”. Опит върху семиотиката на танца” (Дачев 2013) той проследява „различния *habitus* на танцуващото тяло по време на танца: в едни случаи тялото е екстатичното – изразява изцяло себе си в играта – лице, крака и ръце едновременно ликуват, радват се, празнуват, докато в други – краката и/или ръцете изтласкват онова, което лицето не смее да изрази. Между двата полюса застават игровите форми на „засегнатата” традиционна ритуалност” (Дачев 2013: 18). Аз ще тръгна именно от тази възможност на танца да предава различна информация, да скрива или да показва пароксизмите на тялото и душата, да заблуждава и подвежда, доколкото това е възможно по един различен, невербален, жестово миметичен начин, но и да задава простор на въображението, да разтоварва действието по посока на една особено ефективна сценична визуална и акустична живопис. Танцът като синкретично изкуство в разглежданите пиеси най-често е свързан с музиката – като песен и музикален съпровод. Гласът и тялото са неразривно свързани в действията и символните трансформации на героините. Те са визуалният инструмент за навлизане в дебрите на несъзнаваното, за проследяване на дълбоките нравствено-психологически обрати в личността. Избраните четири женски персонажа формират четири сюжета, в които интересът ми ще се фокусира върху мястото и ролята на танца и песента в структурата на драматическото действие, а и четирите пиеси са трагедии и носят силния заряд на трагичното световъзприятие. Ще разгледам четирите драматически наратива, в които танцът, придружен от музикален съпровод и песен на персонажите, се превръща в кулминация на действието. Три от героините са част от Стария завет, което ги разполага в контекста на библейските ритуали и традиции.

ТАНЦЪТ КАТО *АГАПЕ* – СВЕЩЕН РИТУАЛ

Най-ранното отбелязване на появата на танцуващата жена в Библията е в главата *Изход* (Изход 15:20). След победата на израилтяните над египтяните и пресичането на Червено море, Мариам, сестрата на Моисей, и други жени с музикални инструменти започват да танцуват и пеят, благодарейки на Бога за спасението си. Тези стихове са сред първите, които споменават танца в контекста на библейската история. Танцът често се свързва с изразяване на радост, благодарност и възхвала на Бога. В някои случаи се използва за изразяване на радост от победа или освобождение. Той е част от религиозна практика, но и индивидуален акт на себеизява. В Стария завет рядко се споменава танцуването за удоволствие при Еклезиаст (Еклезиаст 3:4). В новозаветните времена танцът се възприема като обичайна страна на живота (Лука 7:32, 15:25).

МАРИЯМ–САКРАЛНИЯТ ТАНЦ НА БЛАГОДАРНОСТТА

Както посочих в гл. *Изход* (15:20–21), евреите празнуват своето освобождение от плена на египтяните и преминаването през Червено море с песни и танци, славейки Йехова. Библейският сюжет споменава за танца кратко в рамките на библейския наратив, без да го превръща в ключово или кулминационно събитие от сюжета за водача Мойсей. „И Мариам, пророчицата, сестрата на Арона, взе тъпан в ръката си, а всички жени излязоха след нея с тъпани и с танци”. Как този откъс влиза в пиесата на Гр. Чешмеджиев „Мойсей” (1938), драматичен етюд в четири действия и един епилог, като върховен израз на благодарността на еврейския народ в освобождението му от Фараоновия гнет.

От големия библейски наратив за Мойсей, разгърнат в няколко книги от Стария завет, Гр. Чешмеджиев избира няколко съществени момента, свързани с израстването на водача Мойсей и с осъзнаване на отговорността му пред еврейския народ и историята. Известен социалдемократ, политик и общественик², писателят е слабо познат със

² Григор Чешмеджиев е един от изявените дейци на СДП, правист, общественик и политик – депутат в пет народни събрания от 1919 до 1934 г. (от

своето литературно творчество. Той неслучайно се обръща към фигурата на старозаветния пророк и религиозен водач Мойсей, „баща на всички пророци”, получил от Бога скрижалите, за да покаже обратите в драматичния път на героя, в осъзнаване и реализиране на революционната и духовната му мисия на водач. Интересува го образът на персонажа – Божи избраник, зад който стои предначертан свише героичен път. Пиесата фиксира ограничен отрязък – времето, в което Мойсей съзрява като осъзнат политически и религиозен водач и поема с помощта на Яхве историческата мисия да изведе еврейския народ към Обетованата земя. Нелучайно авторът нарича пиесата си драматически етюд, което значи откъс, част от история. В основата на този митологически сюжет стои драматургическият разказ, изпълнен с трагически обрати. По-голяма част от действащите лица са познати от библейския прототип. Ключовите сцени в действието са концентрирани около израстването на Мойсей като водач в обединяването на 12-те израелски племена, които да поемат рисковия исторически път към Обетованата земя.

Важна част от идейните и философски послания и носител на севитивната образност в текста е образът на пророчицата Мариям, сестрата на Мойсей – любим образ на художниците от Средновековието до днес, която танцува в очакване на Обетованата земя, описвайки я в ярки цветове – „земен рай и земя на спасението”³. Тя изпълнява възхвална песен на Бог Яхве. Мариям е значима фигура в библейския сюжет като една от първите старозаветни пророчици, която заедно с братята си Мойсей и Арон има своята роля в ръководството и укрепването на духа и вярата на еврейските племена в пътя им през Червено море и пустинята Асир. Тя притежава божия дар на ясновидството, който я отделя от останалите персонажи, формира авторитета и властта ѝ в общността.

18-то до 23-то НС), журналист, участник в Балканската, Междусъюзническата и Първата световна война, един от основателите на СБП – 1913 г. министър на социалната политика в правителството на Кимон Георгиев.

³ Всички цитати от пиесата на Чешмеджиев са по съвременното издание на текста: вж. Чешмеджиев, Гр. Мойсей. Драматичен етюд в четири действия и един епизод. В: Българската драма извън канона. Том II. Библейската драма. Пиеси. Съставители: Мариета Иванова-Гиргинова, Елизария Рускова. София: Издателски център „Боян Пенев” – Институт за литература, 2023, с. 7–68.

Със своя пророческа визия и като се превръща в духовен водач на племето, Мариям влиза и във функциите на аеда от старогръцката поезия. В свое видение преди ритуалния си танц тя предсказва победния ход на Мойсей, смъртта му и бъдещите събития в хода на историята на еврейския народ, водаческата роля на Иисус Навин, който ще въведе израилското племе в Обетованата земя.

МАРИЯМ (замислена и съсредоточена в себе си): Неведнъж съм казвала аз това, което в нашия предречен път ще преживеем. Пустиня след пустиня ще пребродим и ще налетим на люти племена и мнозина от вас, мъжете, ще загинат – едни в бунтове против Мойсей и Арон, а други от тежки рани, добити от нападения и войни. Малцина ще достигнат Обетованата земя. Мойсей отдалеко ще я види. Иисус Навин ще бъде по-щастлив от тебе, Асир. Той ще въведе живите и нови поколения в земята, дето тече мед и мляко. (Затваря си очите.) Арон ще загине преди Мойсей. Аз също не ще стигна до Обетованата земя... Но колко съм щастлива и доволна! В порой от буйни приключения и в смяната на радост и на скръб намирам по-велико щастие, отколкото да стигна щастливата земя и да няма какво да искам по-нататък.

Мариям е и лирическият глас в драмата, тя изпълнява известната от Библията хвалебствена песен към Бога, спасил еврейския народ от фараоновото иго. Героинята укрепва и вдъхновява еврейските жени в трудните преходи. Тя е символ на духовното зрение и мъдрост. А в мирното затишие представя ритуален танц – символ на освободения израилски народ под съпровода на дайрета и тъпани. Ритуалният танц на еврейските девойки, водени от Мариям, има ключово място в сценичната поетика на пиесата. Танцът и музиката тук са **израз на благодарност**, празничност и сакралност. Тялото и гласът се допълват и сливат в хвалебствената си и благодарствена мисия на религиозния ритуал. Песента в пиесата е съчинена по модела на възхвалата на героите:

*Да пеем за славата на Бога
и за спасението на нашия род.
О, нека след ужас и тревога
и тежкия и черен наш живот
да вдигнем глас и да възнеем
живота, който днес живеем...*

*За Йехова е нашето осанна –
той води ни в Земя Обетована.*

Текстът на песента е построен и по модела на псалмите, където се говори за използването на танца в контекста на поклонение и хваление на Бога: „Да хвалят името му с хора, с тимпан и гусли да му пеят” (Псалом 149:3) и „Хвалете Го с тимпан и хора, хвалете Го със струни и органи (Псалом 150:4).

Ритуалният танц на Мариям и еврейските жени се придружава от музикалния съпровод на тъпанчета и дайрета. Той е свещен, изпълнен с екстаз и мистика – излаз от профанното житейско време и знак за издигане на танцуващите до магията на надвременното и отвъдното. Както природата, така и танцът в библейската драма имат магически функции, свързват видимото с невидимото. Танцът най-често преминава в транс и екстаз, в превръщането на персонажа в медиатор между света на земното и света на божественото, в проводник на сакрални енергии и знание за отвъдното. Еврейският народ трябва със свободна душа и мисъл да влезе в Обетованата земя, с радост в сърцето и с готовност за нов живот. Колективният танц на еврейските девойки, предвождани от Мойсеевата сестра, сплотява колектива, вдъхва нови сили, визионерства...

МИРИАМ – ТРАГИЧНИЯТ ТАНЦ НА ЖЕРТВОПРИНОШЕНИЕТО

Трагичното е съществена част от образа на модерната жена в библейската драма на Ем. Попдимитров „Дъщерята на Йефтай”, трагедия в седем картини, която най-вероятно е създадена по време на престоя на автора в Кюстендил (1917–1922) и публикувана през 1924 г. Тази значима пиеса като композиция, естетически решения и силен трагически заряд е важна част от драматургичното ни наследство, но по ирония на съдбата остава несправедливо в периферията на българската литература. В центъра на творбата е съдбата на пълководеца Йефтай и неговата единствена наследница – княгиня Мириам.

Драмата е интригуваща с идеята си да разработи историята на старозаветния княз Йефтай и неговата дъщеря Мириам по модела на

старогръцката трагедия. Авторът е привлечен от нееднозначния образ на княза чрез темата за трагедията на героя – успешен пълководец и нещастен баща. Този образ откриваме в главата „Съдии” – Йефтай е незаконно роден син, прогонен от своите братя в далечната земя Тов, където се подвизава като разбойник. Но когато настъпват изпитания за еврейския народ и той е поробен от амонитите, юдеите се обръщат към опитния в битките Йефтай да поведе мъжете на война срещу нашествениците. Йефтай приема да оглави гадската войска, като дава обет пред Йехова: „Каквото излезе насреща ми от вратата на дома ми, ще бъде за Господа и ще го принесе всесъжение” (Съдии 11:31). Героят печели битката с амонитите и освобождава народа си от игото. Но радостта от тази победа е краткотрайна и се помрачава изцяло от факта, че неговата единствена дъщеря го посреща първа след битката, начело на група от танцуващи девойки и той трябва да изпълни своя обет и да я принесе в жертва на Йехова. И от този момент основен протагонист в пиесата става невинната княгиня – жертва.

На пръв поглед Ем. Попдимитров се придържа изцяло към библейския сюжет, който разработва и надгражда с нова трагедия. Едната трагедия е на военачалника и бащата Йефтай, а другата е трагедията на неговата единствена дъщеря Мириам. И ако в библейския разказ безименната дъщеря има твърде ограничена роля, то в сюжета на пиесата интересът на автора е изцяло свързан с драмата на Мириам. Мотивът за жертвоприношението на собственото дете неизбежно се асоциира с един друг сюжет, този на Авраам и Исак, който вдъхновява редица художници и философи, докато тежката съдба на Йефтай си остава не толкова популярна в живописата. В българската пиеса законодателят Йефтай, безстрашният водач, проявил чудеса от храброст на бойното поле, страда, като дете се колебае, окайва се, защото съзнава, че в момент на тщеславие и гордост е поел непосилно обещание пред Яхве и няма сила да го изпълни в настоящето. Но крехката и покорна Мириам застава твърдо зад обета на баща си и му дава сили и кураж да приеме Божия избор. Тя е готова да се принесе в жертва срещу условието да ѝ оставят още два месеца, които да прекара в планината, докато мине лятото на нейния живот. Героинята напуска социалния свят и се отдалечава в гората, за да се укрепи душевно и да стане угодна пред Бога.

В центъра на пиесата е трансформацията в образа на Мириам, израстването ѝ от обикновено еврейско момиче до достойна за своя

богоизбран народ дъщеря. Тази драматическа линия е представена чрез серия от знакови събития. Водеща е символно-мистичната линия в поведението ѝ, изтляването на земното, телесното и засилващата се връзка на Аза с небесното, божественото като част от визуалната стратегия на пиесата. В тази линия Мириам има три пророчески съновидения и изпълнява три танца – израз на жертвената символика, заложена в образа ѝ на предопределена Божия невеста. Първият от тях е част от библейския разказ, въпреки че авторът го трансформира с оглед на своите художествени цели: В **Съдии (11:34)** в няколко изречение се предава сюжетът с безименната дъщеря на Йефтай: „И когато Йефтай се върнал вкъщи в Масфа, дъщеря му излязла да го посрещне с тъпан и с танци; и тя беше единствено дете на Йефтая; освен нея нямаше син или дъщеря”. А в пиесата този кратък епизод се разлага на серия от кадри, в които се градира усещането за надвисналото бедствие над девойката. Тя вече е персонализирана, индивидуализирана със силно развито чувство за идентичност с рода и народа си. Трагедията работи и с иронията на романтиците с оглед на вихъра от изпитания и обрати на съдбата, които сполетява персонажите. В нея песента и танцът са част от единен организъм, израз на трагически прозрения и пробив в несъзнаваното. В началото на действието близката приятелка на царкиня Мириам Орфа изпълнява стара сихемска песен – „Песента на изоставената”, която задава трагическата и съдбовна линия в съдбата на младата княгиня, заредена с дълбинна символика, контрастна на фона на въодушевлянето от предстоящата среща с победителя в битката княз Йефтай. Песента има фолклорна мелодика и образност, чието съдържание антиципира бъдещата съдба на княгинята: „Цветята там цъфтяха, / Цъфтят ли и сега? / Цветя са ми утеха. / И в горест и в тъга”⁴. В нея доминира символистичният образ на жената цвете, на горестта и тъгата. Знаков е свещеният танц на победата на Мириам, защото е изпълнен с предусещането за жертвена обреченост. Мистична светлина съпътства навсякъде появата на героинята, пълна със злокобните

⁴ Всички цитати от пиесата на Ем. Попдимитров са по съвременното издание на текста: вж. Попдимитров, Ем. *Дъщерята на Йефтай*. Трагедия. В: *Българската драма извън канона*. Том II. *Библейската драма*. Пиеси. Съставители: Мариета Иванова-Гиргинова, Елизиария Рускова. София: Издателски център „Боян Пенев” – Институт за литература, 2023, с. 69–117. Първо издание – 1924 година.

знаци на предстоящото нещастие. Трагиката и в образа се съгъстява, наситена с приказно-символистична образност, съчетана с декоративно-сецесионни орнаменти. Например ритуалното обличане на княгинята в бяло, с бяло венче на главата, прозрачен воал и девичи пояс, с обици и гривни, сякаш се подготвя не за среща с победилия в битката ѝ баща, а за жертвен агнец, за Божия невеста: „искам да бъда красива като агнец, като жертвен агнец, защото ще танцувам пред лицето на Израил!” Мириам, подобно на библейската сестра на Мойсей, има провиденческа визия за своята съдба и участието на своя баща. Неслучайно в пиесата героинята е наречена пророчица. Създадената декадентска атмосфера генерира и злокобния проблясък за предстоящите трагически събития в живота на девойката, намерили израз в първия танц на Мириам, визуализиращ подсъзнателните страхове и интуитивни прозрения. Танцът може да бъде разчетен през теорията на Юнг за изтласкването на подсъзнателните енергии в душата и освобождаването на страховете през оргиастичната лудост на тялото, изпаднало в транс. Танцът тук е танц на *homo ludens*, израз на тайнственото и несъзнаваното в Аза. Той е вид инициация, израз на интуицията, на несъзнавани емоции – страхове, очаквания, забрани. „Мириам взема тамбурина, навежда глава и почва своя танц, изначало кротко, после постепенно се увлича, додето най-после стига до вакхическо опиянение”. Танцът ѝ завършва с припадък, излизане от унеса на транса и възвръщането на персонажа в реалността. Следващият танц на героинята вече е част от празничния ритуал, от груповия танц на еврейските девиси, излезли да посрещнат победителя Йефтай с песни и възхвали. Сцената е предшествана от дълъг преамбюл, в който триумфира князът победител. Ем. Попдимитров конструира мащабна сцена, в духа на оперните драми на Вагнер и известните по това време постановки в европейските театри на режисьора Макс Райнхард, като в нея всичко е добре композирано, за да открий пировата победа на Йефтай. Опиянен от успехите и лаврите на победител, героят се връща в реалността, след като вижда, че процесията от танцуващи еврейски девиси се води от неговата единствена дъщеря Мириам, високо вдигнала тамбурина над главата си. И най-често нейният образ влиза в изобразителното изкуство именно в тази поза. „Тълпата издава неволен вик и настъпва мъртва тишина” – тази знакова ремарка подсказва трагическия обрат, познат от библейския разказ. Мириам, като достойна дъщеря на Израил, приема да изпълни

обета на баща си и да стане жертвен агнец, но след два месеца, за да се подготви за ритуала на жертвоприношението, според матрицата на библейския текст. Преди да бъде принесена в жертва, тя е част от една идеална природа *locus amoenus*, в която танците, песните и веселието са знакови елементи – „студените извори, млякото, което ни дават овчарите, тичането боси по росната трева, ягодите, игрите под открито небе, танцът под лунните нощи”. В тази пасторална среда на медитативно разтваряне на душата в лоното на природата Мириам укрепва духовно и събира сили за своята ритуална саможертва. Танцът ѝ в този природен рай се вписва в танца на пастири и пастирки, придружаван от музиката на флейти, от закачките и подсвиркванията на овчарите и блеенето на стадата, от магиката на лунните нощи и ромона на бистрите ручей. Поетът Ем. Попдимитров със своята фантазност и лиричност въвежда духа на буколическата литература не само като стилистичен декор, но и като интертекст. Ефектът на контраста е предпочитан похват от драматурга, а езикът е повече лиричен, песенен, ритмичен и органична част от този природен рай. В пасторалните картини нахлуват метафизични усещания, знаците на отвъдното нарастват с изтичане на житейското време на героинята, пъстротата на цветовете угасва, за да доминира безцветната прозрачност, белият цвят с приближаването на часа на саможертвата. Образът на младата княгиня става част от символистично-мистичните визии за отвъдното, които намират израз в цветовата символика и разграждаща се материалност – движи се като бяло привидение, вгълбена в себе си, лека и безплътна. В духа на религиозната мистика и аскетизма героинята се подготвя за прехода към другия свят, връзката с материалното изтънява, за да се усили тягата ѝ към духовното и трансцендентното в молитвената тишина и мир на природата. „Мириам бавно приближава към средата на сцената, коленичи с очи, обърнати към небето, устните ѝ шепнат молитва” – описанието поражда богата асоциативност с творбите на Иван Милев и Сирак Скитник. Ярките визуални картини са част от трансформативните промени, които настъпват в персонажа. В последната сцена на пиесата княгинята вече е същество от другия свят, преодоляла профанното време, тя уверено навлиза в сферата на трансцендентното и сакралното. Мириам напуска земното си битие и изкачва стълбите към Светилището на Йехова с ясното съзнание на жертвен агнец. Тя пристъпва към първосвещеника, сякаш стъпва не по

земята, а танцувайки танца на Божията невеста. От безименен персонаж в старозаветния текст героинята на Ем. Попдимитров извървява пътя до Божия избраница и народна героиня, която остава в паметта на рода със своята съзнателна жертвоготовност.

ТАНЦЪТ КАТО ЕРОС И ТАНАТОС – ДЕКАДЕНТСКАТА ЕСТЕТИКА НА ТАНЦА В ПИЕСИТЕ „ДАЛИЛА” НА ВЛ. МУСАКОВ И „ТОМИРИС” НА Л. СТОЯНОВ

Образът на фаталната жена е сложен, многозначен, защото природата ѝ е неуловима, настроенията променливи, тя най-често е умна, манипулативна, играеща, репрезентативна, изтъкана е от контрасти: студена и страстна, жертвена и агресивна, открита и лицемерна, тя винаги е ярка, необикновена, близка в своите страсти до античните героини, мащабни по дълбочината и размаха на своите чувства и преживявания. Върху тези качества стъпват фантазмите на мъжете. Двете пиеси се доближават до модернистичното разбиране на Уайлд за фаталната жена, чийто модел е канонизиран в прочутата му пиеса „Саломе” (1891). Както е известно, авторът преработва библейската история за Саломе, дъщерята на Иродиада и доведената дъщеря на цар Ирод, която танцува пред цар Ирод, за да получи за награда главата на Пророка, подтикната от своята майка. В пиесата на Уайлд Саломе е безответно влюбена в Йоан, нещо повече, отхвърлена и прокълната от него, в края на прочутия си танц на седемте воала тя иска за награда главата на любимия, която получава на поднос, и я целува.

Тя е матричен декадентски текст, който влиза в основата на редица по-късни произведения на изкуството. В българската култура пиесата се появява в превода на Пейо Яворов през 1910 г. (първо издание). Интересно е, че Л. Стоянов превежда по същото време „Саломе” и я предлага също в Народния театър, но текстът му е отхвърлен най-вероятно от самия Яворов, артистичен секретар на театъра по това време. В резултат на по-детайлни наблюдения можем да твърдим, че женските образи от споменатите по-горе пиеси „Далила” и „Томирис” са решени в естетическата типология на Уайлд. Ако в останалите пиеси танците

са свързани с живота на общността и с ритуални практики и свещенодействия, то в „Далила” и „Томирис” танцът приема друг облик, той е трансгресивен, със силно изразена субектност, израз на преодоляване на табута и постигане на нова идентичност на Аза. Образът на Уайлдовата Саломе се превръща в широк интертекст за разчитане на образите на Далила и Томирис. Гръбнакът на драматическото действие е желанието, което задвижва елементите на сюжета. То е водещо в действията на трите героини. В центъра на пиесите е *тялото в танца* като обект на мъжки желания и фантазми и неговата двойствена положеност – обект на наблюдение и субект на волеизява. То очертава територията на оргиастичното. Саломе, Далила и Томирис се превръщат в субект на автономност и се измъкват от дълбокия патриархален модел, в който живеят чрез трансгресията. Втората обща черта е в използването на фигурата на танца като визуализиране на сферата на несъзнаваното, на либидните енергии и сублимирането им в стихията на *тялото в танца*. Юлия Кръстева в книгата си „Отсечената глава: основни видения” обосновава интереса към сюжета с обезглавяването на св. Йоан Кръстител – основно събитие в „Саломе”, с необходимостта да се извади на показ скритата интимност на душата и така чрез видимото да се разгърне невидимото (Kristeva 2012). И в този смисъл танцът на Далила е опасният танц на Ерос с Танатос.

ТАНЦЪТ НА ДАЛИЛА МЕЖДУ ЕРОС И ТАНАТОС

Какво е новото, което внася Мусаков в декадентския танц на Далила 30 години след Уайлд в доста различен контекст вече на българския постсимволизъм и експресионизъм? Ако танцът на Саломе е отбелязан в пиесата на Уайлд в един ред като сценична ремарка, то още по-кратко е маркиран възторгът на Ирод: „Великолепно, великолепно. Приближете се, за да мога да ви запламя...”⁵ (Уайлд 1984), и отговорът на Саломе – „донесете ми сребърно блюдо с главата на Йоана”. Словесното описание на танца отсъства, той е изцяло невидим, за да се превърне

⁵ Всички цитати са по Уайлд, О. Саломе. Превод: Людмила Евтимова. София, 1984 Оскар Уайлд – Саломе – Моята библиотека

в обект на фантазъм на зрителите. Докато в пиесата на Мусаков съдбовният танц на Далила е визионерски предаден чрез принципа на двойното отражение.

Образът на Далила е част от прочутия библейски сюжет Самсон и Далила, обект на множество художествени разработки в различните видове изкуства. Драматургът използва рамката на библейския наратив, но изцяло променя мотивацията в действията на протагонистите: модерната обработка на сюжета включва съдбовната среща на Самсон и Далила през нощта на поредното нападение на Самсон над кервана на филистимяните, с който пътува Далила, пламналата страст между тях, тайното промъкване на Самсон при Далила, любовната нощ, обезсилването на Самсон (отрязване на косите и избождане на очите му) и мъките на Далила на фона на ритуалното честване на победата над разбойника Самсон от филистимяните. В драматическия разказ Мусаков залага съвсем нови акценти – водещо е не сластолюбието на Самсон и предателството на Далила, характерни за библейския наратив, а тъмната, властна и неустойима сила на пола, на любовното привличане, на Ероса, която заслепява Аза и го превръща в жертва. Като психологизира и детайлизира страданията на протагонистите, авторът показва дълбинните трансформации в Аза, резултат от символичното падане на завесата и от проглеждане на Душата отвъд Видимото. Легендарният със своята сила и храброст Назорей Самсон, еврейски водач и герой, и фатално красивата изкусителка Далила се срещат в една равностойна битка на любовта смърт, в която се разгарят неподозирани по силата и мащаба си страсти и емоции в персонажите. Те функционират чрез поетиката на синтеза с преплитането на елементи на символизма, сещиона и отчасти на експресионизма.

Централен за пиесата е персонажът на Далила, разработен с идеята за принадлежността и верността към племето и едновременно с това натоварен с трагиката на дуализма в женската душа. Далила съвместява в себе си древния образ на хетерата, на жрицата и модерния образ на фатална жена със своята отровна декадентска красота, открила любовта и готова да се пожертва за нея. Героинята се вписва формално в старозаветната схема, но е изцяло модернистично конструирана и в съдбата ѝ отеква възел от културни асоциации, най-вече с образа на Саломе и неговите литературни версии, факт, отбелязан от изследователите. Всъщност приликата със Саломе е външно-събитийна в изразяване

на силните, понякога разрушителни, ефекти на желанията, споени със стремежа към власт и отмъщение. Докато вътрешно-психологическата мотивация в поведението на двете героини е различна.

Танцът на Саломе и Далила като част от архитектуриката на творбите е конструиран по сходен модел. Става въпрос за типологическо сходство. В пиесата на Уайлд Саломе танцува *Танца на седемте воала*, наситен със символизъм и драматична интензивност. Танцът не е само физическо действие, но емоционално и психологическо събитие, което води до кулминацията на трагедията: убиването на св. Йоан Кръстител.

Танцът символизира не само сексуалността и властта, които Саломе упражнява върху Ирод, но и нейната способност да манипулира и да доведе до безумието на човешките страсти. „Танцът на Саломе” се е утвърдил като една от най-ярките и мистични сцени в литературния канон. В този контекст особено противоречив и с това силно примамлив е танцът на Далила, който получава различни нагледи в стила на модернизма. Далила в пиесата на Мусаков е най-яркият образ в българската драматургия на фатална жена, садистична и жестока към своите любовници, приказно красива като източна принцеса, чиято красота омагьосва всички. Пиесата демаскира механизмите (психологически, художествени), по които възниква представата за магията на женската красота като фантазъм в съзнанието на мъжа в жаждата му по непостижимото. Героинята удържа своята тайнственост, загадъчност и до края на пиесата внушава усещането за мъчителна двойственост в поведението си. Във външен план остава вярна на племето си с ритуалното „убийство” на врага Самсон и се превръща, по ирония на съдбата, в героиня за филистимяните, но във вътрешен план преминава сложния път на себепознанието като страдание и разрушаване на старото Аз. След митични страдания и безумие Далила отхвърля декорите на нарцисизма, гордостта, алчността и самолюбието, зад които се крие уязвимата ѝ женска същност, жадувана любов и взаимност. След като губи обичта на Самсон, героинята открива любовта като дълбинно преживяване, което трансформира Душата, и осъзнава празнотата и фалша на предишния си живот. Драматургичният финал илюстрира нейната метаморфоза – откриването на автентичния Аз сред развалините на стария свят. Трагизмът в образа ѝ е детайлно разгърнат чрез естетиката на танца, в който външното и вътрешно са в особено противоборство, дрехата и накитите стават знаци за разкъсване на договора с общността,

голото тяло в танца се превръща в особен знак за разсъбличане на телесното и пробив в метафизичното. Ако се фокусираме върху сюжета, откриваме най-малко три момента, които сигнализират за дълбинните и сложни процеси в психиката на Далила. Първият визира страстта, която Самсон запалва в сърцето ѝ по времето на битката, в която нейните хора гинат, а тя стои захласната от мъжката сила и храброст на героя. Вторият настъпва с разпалването на неутолимата ѝ страст към Самсон и яростната ѝ съпротива към надигналото се ново чувство, непознато за нея. Третият поврат идва с прозрението за отчуждението ѝ от своите, в момента, в който героинята е разпъната между тълпата и любимия, обругавана от своите, прокълната от ослепения вече Самсон и изгубила любовта му. Последвалата сцена в храма от трето действие показва цялата сложна смесица от противоречиви усещания спрямо другите и себе си, изпитвани от Далила, които ескалират в едно сомнамбулно, екстазно поведение, излизащо извън контрола на разума.

Владимир Мусаков конструира една силно въздействаща финална сцена, в която танцът на героинята е кулминация в действието. Но преди този танц той подрежда особено внимателно групите персонажи, премисля всички детайли в архитектуриката на това събитие жертвоприношение. Действието протича в светилището на бога Дагон. Първият танц е групов – това е свещеният танц на девиците, който съпътства ритуала на жертвоприношението на Бога. Обезсиленият герой Самсон е вързан за една от колоните. Една група от девичи извършват жертвоприношение, а друга изпълняват свещени танци. „Идва висш момент на екстаз и величие, на древния ритуал, в който бива счупен от престарелия свещенослужител бокал с вино. Девиците падат на колене. Военачалниците пият вино от поднесените съдове”⁶. Тази картина е особено живописна и пресъздава в детайли атмосферата на един свят, населен с крайни емоции и страсти.

След свещения танц на девиците и жертвоприношението картината се сменя – и на мястото на свещеното идва профанното.

⁶ Всички цитати от текста са по Мусаков, Вл. Далила. Драма в три действия. В: *Българската драма извън канона. Том I. Библейската драма. Пьеси*. Съставители: Мариета Иванова-Гиргинова, Елизария Рускова. София: Издателски център „Боян Пенев” – Институт за литература, 2021, с. 107–173. Първо издание: 1921 г.

Следва потресаващата визия на предсмъртните мъки на Самсон и неговото обругаване. Пирът за човешката плът е в разгара си. Тази върхова сцена е решена в духа на експресионистичното разчленяване на тялото не само по силата на оргиастичните страсти, но и със стилизираната обработка на редица детайли. Особено показателна е сцената със символичното обругаване / обезглавяване на окования Самсон от трима знатни филистимяни. Фокусът е към обезобразената глава на персонажа: („Ахан. *Накичете го с бодли и тръни, ...дайте му чаша със сок от жлъчка*”; „Магог. *Едната половина на лицето му се смее, другата плаче*”; „Ахан. *Но нека закачат и звънци по него – на носа и ушите*”).

Символиката на издевателството над героя е прозрачна и описва трънения венец около главата, древногръцката маска на лицето, разполовено между комичното и трагичното, атрибутите на средновековния шут. Тази гротескова визия на Самсон е слепена от орнаменти, принадлежащи към различни културни пластове, за да може образът му от асоциация със Спасителя да се преобърне иронично и травестира до образа на шута. Самсон е едновременно мъченикът и палячото в очите на тълпата, героят жертва на собствената си заслепеност и страст. Тялото се превръща в специален обект на трансгресивност, измъчвано, разчленявано, обезобразено. Интересът е към осакатената глава на поругания Назорей и експресионистичната визия в предсмъртния му танц. Той протича под съпровода на флейтите и ударите на бичовете. „Нека засвирят флейтите. Под техния звук и ударите на бичовете Самсон ще играе своя предсмъртен танц, гъвкав като укротен слон и пъргав като костенурка със звънци по него на носа и ушите и два факела – на мястото на очите му да му светят”. Тук можем да изтъкнем ролята на трансгресивната естетика, за която говори Петра Диеркес-Трун в книгата си „Модерността на Саломе. Оскар Уайлд и естетиката на трансгресията” (Dierkes-Thrun 2011). Пиесата на Мусаков е израз на отхвърлената, смазана човечност и нарушаване на моралните норми. Трун акцентира на „модерността” на Саломе в контекста на Уайлдовата естетика, която съчетава изкуството с моралните и социални предизвикателства, характерни за края на 19-ти век. Вл. Мусаков продължава тази естетика, но функционираща вече в рамките на военния и следвоенния символизъм и експресионизъм у нас.

Предсмъртната гримаса на Самсон може да се интерпретира и в друга парадигма – като израз на една садистична визия на отмъщението на филистимските мъже над победения израилски Назорей водач – враг, кастриран и като мъж, и като герой, ако използваме терминологията на Ю. Кръстева от книгата ѝ „Отсечената глава: основни видения” (2012), резултат на нейния познат психоаналитичен метод на работа.

Както е видно, Мусаков използва танца, за да разшири семиотичната орбита на ужасното, което функционира в рамките на една експресионистична визия. Следващият план в сложната конструкция на Мусаков е танцът на Далила, симетричен на въображения от филистимските мъже танц на Самсон. Срещу магическия танц на съблазнителката и удоволствието – танцът на седемте воала, които Саломе сваля в играта си пред Ирод, идва инициационният танц на Далила, танцът на смъртта на сецесионното тяло, на буквалното му разсъбличане/освобождение от украшенията, от златото, от греха, за да остане голо, незащитено, освободено, да познае себе си в/отвъд културните стереотипи. Тялото не побеждава Логоса и ако библейската Саломе е безсубектна според теорията на Ю. Кръстева, то Далила на Мусаков в края на танца приема нова субектност. Ако използваме терминологията на М. Дачев, за която стана дума по-горе в изследването, то танцът на Далила, от една страна, *ludus* – зрелище (Дачев 2013), а от друга, екзистенциален акт и трансформация на Аза. В цялата пиеса акцентът е върху образа на украсеното със скъпоценности женско тяло на Далила, еманация на изкушението и модерната декадентска прелъстителност. Вниманието като във филмова лента се насочва към лицето, ушите, шията, ръцете и гърдите, накичени с „обици, огърлици, пръстени и гривни, с бисери и сапфири, със смарагди и хризопази”. Така декорирано, тялото се изгубва, за да остане външната украса, която задвижва семантичната линия на прелъстяването и опиянението, на изкуството да създаваш красота, в която доминира изкуственото, манипулативното лице на еротичното като хедонизъм, нарцисизъм, власт. Сцената, в която героинята е заобиколена от своите поклонници, като на екран се прожектират в близък план отделни части от нейното украсено тяло, превърнато във фетиш, което обожателите целуват, призовавани от самата нея, изпаднала в транс, в неистовия порив да заглуши любовта си към Самсон. Желанията на тялото се оказват

безсилни пред жаждата на душата. „Мраморното чело“, „божествено тънките ръце“, „нокти, обагрени в светлозелено“, и „коси като коприна и светли като лунни лъчи“ са част от едно митологизирано тяло, което започва да живее живот, откъснат от самата Далила. Кулминацията в магическото излъчване на тялото е обожествяването на героинята и създаването на ореол от светлина. Сред коленичилата тълпа, вдигнала нагоре ръце (често срещан фрагмент в пиесите на Мусаков), Далила гледа вцепенена, а влюбеният в нея Магог я съзерцава като същество отвъд този свят, с неземна аура и свръхестествена сила над мъжете.

Отблясъците на твоите диаманти ще се кръстосат с лъчите на факлите и ще изтъкат дивен ореол около теб, чиито бои ще се сменят при всяко твое движение, при всяка въздишка и стъпка. И поглед като огнен меч ще се размахва в блясъка на опиянението, над нашите глави, готов да срази всеки от нас. Далила владее над множеството, което със затаен дъх очаква нейният танц.

Кървавата целувка на Далила с обезобразената глава на Самсон тук е преди нейния танц. Тази целувка е само маркирана, но тя също е кървава и след нея героинята се отдръпва ужасена, за да изрече проклятието си: „Убийте го жестоко, на хиляди къса, с нагорещени жезла, убийте го“. Викът ѝ се слива с този на екзалтираната тълпа, която вика името ѝ и очаква нейния танц. Моментът е сублимен, като в могъща масова сцена от театъра на Райнхард „тълпата протяга нагоре ръце и скандира Далила, Далила, Далила“. За разлика от неописания танц на Саломе тук стилизираното, детайлно разчленено и внимателно описано психологическо изстъпление се допълва от преобразяването на Далила, символизирано от разкъсването на скъпоценните накити, с които е украсено нейното тяло. Така персонажът отделя от себе си изкуственото, изкусителното и порочното в състояние на транс и изблик на бунт, на трансгресия Далила разрушава старото статукво, в което отрупаното със скъпоценности тяло се явява символ на покупко-продажбата. Освобожда се от накитите, труфилата и наметалата на своите обожатели в порив да разбере истината за себе си. И в този контекст интересно е наблюдението на изследователката Тони Бентли – бивша балерина в Ню Йорк, която разчита танца на Саломе като церемония на разсъбличането, в която тялото остава голо, постига истината за себе си или се оказва в състояние да постигне истината

за себе си. Раждането на новото Аз на персонажа настъпва бавно и невидимо, съпроводено от сомнамбулното движение на героинята в тълпата, аплодирана и обсипвана с цветя. „За вътрешното ѝ тяло танцът е изповедност, израз на съкровеното, болка по екзистенция, за външното (но не и за вънположените гледни точки) танцът е *ludus* – зрелище, игра”. (Дачев 2013: 18). Далила предвкузва екстаза на своя предсмъртен, последен танц. „Нека бият тимпаните. Нека не мълчат сестрите. Аз обещах. О, как ще танцувам! Така, както никога по-рано и както никога повече. ...Де са всички? Запалете факлите. Нека блести всичко от светлина”. Героинята съвсем съзнателно насочва прожекторите към новата си същност. Дълго време стои вцепенена, потънала в себе си, близо до Самсон и в подножието на статуята на бога Дагон, сякаш събира последните сили на тялото си за новия танц на преображението, който е преходът от несъзнавано към съзнавано. Мусаков разширява похвата на Уайлд, за да насити с двойственост танца на Далила, да представи външното и вътрешното през погледа на Другите и през вътрешното зрение на Аза. Предсмъртният танц на героинята се визуализира през чуждия поглед на антагониста слугинята Иссахара, истинският режисьор на събитията в пиесата, която извършва в задкулисието и ослепяването на Самсон. Иссахара е тъмната сянка на Далила, ръката на отмъщението и провидението. В миналото Далила е прелъстила от скука, по навик, нейния любим мъж Нефег, който повече не се връща в обятия ѝ, и оттогава Иссахара става смъртната и смъртоносна сянка на Далила. Иссахара явно фантазира танца на Далила през призмата на отмъщението си, което трябва да унищожи последните останки от любовта в душата на Самсон и представя играта ѝ изцяло в духа на декадентската образност, за да предизвика проклятията му.

Ти чуваш ли, Самсон, тя танцува, долавяш ли нейните стъпки, пълзящи като змии измежду звуковете на флейтите и сестрите. Тя е гола. Съвсем гола. И безсрамно се къпе в погледите на хилядите мъже. Ти слушаш ли как плещат нейните ръце по голите ѝ меса. Нейната страст е изгорила душата ѝ в едно с невинността, нежността и благочестието. Тя никога не е така танцувала. Навярно тия хиляди жадни очи я опияняват. Алчността им я възбужда до самозабрава. Мисълта за очакващата я нощ нажежава кръвта ѝ до пламване. Това е насмешка над теб. Нейният танц е ирония над твоята тъга.

Но прочитът на Иссахара е спекулативен, сублимация на собствения ѝ болка, далеч от истината в логиката на действието. Подсказва я коментарът на девиците жрици, предаващи вцепеняването, отчаянието и страданията на Далила, която излиза от образа на декадентската жена. Иссахара описва един свръхчувствен танц на предишната Далила – на опустошената и продажна жена, неспособна да обича. Иссахара не разбира новото в трагическия танц на Далила, в който прелъстителката вече не съществува, любовта Агапе е победила Ероса. Единственият изход са страданията и смъртта. Картината е многоизмерна, апокалиптична, в нея звучи проклятието на Самсон, състраданията на жриците към двамата свръхгерои, за да завърши зрелището с финалния апотеоз на взривения стар свят – разкъсалият оковите Самсон и разрушеният храм. Финалът на пиесата затвърдява дълбинните психологически промени, настъпили у Далила и Самсон. Получил отново благоволенieto на Йехова, Самсон като древен пророк изригва поток от проклетия към жената, които съдържат апокалиптични визии в стила на библейската образност. Героят напъня последни сили и с нечовешка мощ срутва колоните в храма, като със саможертвата си отново влиза в сферата на героичното, асоцииран с образа на титана – рушител на стария свят, граден върху фалшиви ценности. Финалът на пиесата активира функцията на античното трагично с разминаването на героите в живота и с проглеждането им отвъд завесата на смъртта. В развалините на храма се появява сомнамбулната Далила, която се опитва да изрови тялото на мъртвия Самсон, дърпа го за ръката, „пада и става”, „гледа го дълго и изведнъж лудо захлупва лице върху него и го целува в хленч и сълзи”. Стилизацията на *любовта в смъртта* завършва със старата ни познайница – сецесионната луна, единствен свидетел на драмата на преродената и обновена модерна душа.

Пиесата на Мусаков залага на детайлизирания психологически рисунък и като в една древногръцка трагедия описва урагана от страсти, погълнал и унищожил героите.

ТОМИРИС МЕЖДУ АГАПЕ И ТАНАТОС

Близка по своя драматизъм до Далила е приказната принцеса Томирис – наложницата на българския хан Исперих от едноименната трагическа поема на Л. Стоянов. Следващият бисер в българската драматическа литература. Авторът използва същата структурна схема, като оставя танца на Томирис последен, кулминация в действието на трагическата поема и израз на естетиката на трансгресивното преобразяване на героя. Според естетиката на символизма авторът прибягва до екзотично заглавие на текста си, използвайки името на митичната царица на масагетите Томирис Сакса, надарена с необикновена красота, ум и храброст, чиито победи над персийския цар Кир я превръщат в модел за жена владетел и воин през 6 в. пр. Хр. според Херодот. В текста на пиесата обаче Томирис се явява образ, съвсем различен от своята митична предшественичка. В българския вариант тя е символ на женското прабългарско начало, архетип на анимата, любима наложница на Исперих и почитана от неговите воители като духа на българското племе. Образът ѝ функционира в територията на любовта, разбираана като агапе. Любовта като *agape* (ἀγάπη) е концепция, която произлиза от древногръцката култура и се свързва с безусловната, алтруистична любов. В християнската теология *agape* се използва за обозначаване на Божията любов към хората, както и на любовта между хората, която е безусловна и саможертвена. Тази форма на любов е свързана със съчувствие, грижа за другите и дълбока отдаденост, независимо от личните чувства, интереси или взаимен обмен. Авторът прибягва към тази основна трансформация на древния мит, за да засили мистиката, характерна за символистичната легенда, както и да задейства универсалното и провиденческото в женското начало. Срещу жената воин от сакската легенда се изправя жената, символ на родовите корени, семейството и дома. Тя носи мекотата и светлината на напуснатите домове, на изоставените в тях жени и деца, на уюта и светостта на мирния живот. Модерната трактовка на образа го прави част от войнстващия свят на прабългарския хан Исперих, товари го със сублимативна енергия и го подчинява на една съвсем нова идеология, свързана с ценностни понятия като Родина и Отечество и тяхната символистична употреба. „Родината е женствено начало; тя е първомайчинският Свети Дух на битието. Отецеството е мъжествено и войнствено начало. Родината

се корени във философията на копнежа, отечеството във философията на подвига” (Янев 1994: 348). Тази теза на Янко Янев обяснява донякъде използвания от Л. Стоянов подход в символно-мистичната и приказна трансформация на женския образ. Екзотичният персонаж на Томирис е ключ към интерпретирането на нееднозначния образ на Исперих, който преживява сложна трансформация, свързана с кризата на раздвоението в Аза – преход от стара към нова същност. В началото на пиесата Исперих се появява с традиционната характеристика на символистичен герой – умислен, неспокоен, раздвоен, колебаещ се, изглежда „като магесан призрак”, „човек, обзет от треска”, „или от сън пробуден”, изпаднал в безизходицата на невъзможния избор:

А в моята душа се сплитат с ярост
 безброй пътеки – никнат непрестанно
 блудящи огънове – горят звезди
 на горестни поличби – аз съм цял
 обвързан от неznайната стихийност
 на утрешното Непознато...
 А аз не знам що искам”.
 „Че в мен се борят две души:
 една към бъдещето страстно устремена
 и друга, в плен на сладостния спомен,
 да, в плен по теб, Томирис!”⁷

Докато на финала на поемата ханът е преобразен, напуснал декадентската естетика, направил своя избор, принесъл в жертва любимата Томирис и готов да поведе масата напред в поход за нови земи. Кулминационен момент в трансформацията на героя е танцът – жертвоприношение на Томирис. В плана на драматургичното действие жертвоприношението се явява кулминация в сюжета и символен преход от сферата на несъзнаваното към тази на съзнаваното в Аза на владетеля, от интуитивното и емоционалното към рационалното. В духа на Юнг

⁷ Всички цитати от текста на пиесата са по Стоянов, Л. Томирис. Трагическа поема в пет сцени. В: *Българската драма извън канона. Том III. Историческата драма. Пиеси*. Съставители: Мариета Иванова-Гиргинова, Елизиария Рускова. София: Издателски център „Боян Пенев” – Институт за литература, 2025, с. 7–46. Второ издание – 1924 година. Първо издание – 1921 година.

любимата Томирис се явява част от *анимата* на прабългарския хан Исперих, която го свързва с миналото, с родовите ценности и старата родина чрез гласа на кръвта, докато другата част от *анимата* му се носи от образа на митичните славянски „смугли жени” – амазонки, символ на либидните енергии и страстта, на възжеланата нова родина. В архетипния конфликт в душата на хана между съзнателното и подсъзнателното, символизирани съответно от Томирис и непознатите жени амазонки, побеждава демонът на желанието по новото с неговите неизпитани наслади, страстта по чуждото, екзотичното и непознатото. Със своето слово пред войнишката маса героинята израства до водач, който може да попречи на завоевателните планове на Исперих, което я превръща в антагонист и заплаха за делото на хана. И от този момент той осъзнава необходимостта от нейното отстраняване, защото любимата жена се е превърнала в равностоен съперник, който владее и управлява масата и може да осуети войнолюбивите планове на Хана. Себеразпознаването на Исперих минава през ритуалното убийство – жертвоприношение на любимата Томирис, символ на освобождаването на персонажа от оковите на миналото и на поемането по новия път отвъд реката към непознатата, обетована земя, респективно към новото му Аз⁸. В пиесата героинята функционира като пълнокръвен персонаж на любящата жена, чиято интуиция ѝ подсказва драмата на хана и изхода от нея с разгръщане на мотива за саможертвената любов. Културните асоциации отвеждат към магичната жена, приказно съществуване от света на фантастиката и мита – „гласът ѝ звучи като странна и нечувана мелодия”, „фантастично същество, сякаш лунна Мечта върху огледалото на леко вълнуващо се езеро”. Стилът на ремарките подсказва за стилизиране и декориране на персонажа по посока на неговата дематериализация. Тя не е декадентската модерна жена, тя е безплътна, магическа, символистично приказна, но в поведението си преди смъртта се опитва да влезе, макар и безуспешно, в ролята на фаталната жена изкусителка. Най-напред Томирис изпълнява старинната песен на изоставената жена и разбужда умиление и страст в Исперих.

⁸ Вж. разработката на проблема в: **Иванова-Гиргинова, М., Рускова, Е.** Българската модерна драма по време на войните – синтез на естетически почерци. – В: Модернизъм в българската и македонската литература. Сходства и различия. София, Скопје: Век 21-прес, 2015, с. 227–242.

Ревността ѝ към новото и непознатото – символ на което е фантомният образ на смуглите славянки, я поглъща, насища душата ѝ със съмнения, страх и омраза към завоевателната политика на Исперих. Томирис предусеща, че ще загуби доминиращото си място, ореола си в сърцето на любимия, ако го последва в новите земи. Тези чувства я влудяват и тя прибегва до вечните женски роли на съблазняването и инструментариума на фаталната жена. Първата стъпка в преобразяването на княгинята е в детайлното описание на картините на развихрената в страст женска плът. Доминиращите образи са разгулно-демонични:

о впивай устни и разрани тялото ми
до кръв – тъй още, още, боже!
Не би дори повярвал! Толкоз плам!
О, сладни тайни, що плътта разкъсват,
горят челото като жар – места
на шията, колените, корема,
де цъфнат стръвно-шеметни цветя,
от чийто дъх душата слита в бездна,
като в дълбоко сглъхнал водопад!

Исперих веднага разпознава новата роля на любимата си и е отвратен, потресен от желанието ѝ да влезе в този декадентски образ, тъй като за него тя е „чиста и невинна като цвят”. Героят мисли като патриархален човек, отблъснат от кървавата картина на блуд и жестокост. И танцът ѝ е последното женско оръжие, за да отклони любимия от предназначения му път. Скитският танц на Томирис всъщност е втори неуспешен опит да влезе в кожата на декадентската жена. Танцът е представен отново чрез познатия принцип на огледалото – като отражение в широко отворените очи на Исперих, който остава студен и безстрастен. Томирис се опитва чрез скитския си танц отново да възпламени страстта на прабългарския хан и визира тялото си като източник на греховна наслада и неподозирана еротика. Скитският ѝ танц е прелюдия към трагичната кулминация. След него Томирис признава: „не съм от тях”, ролята не ѝ приляга, принцесата остава приказно магична, чиста, блян от миналото, но същевременно с това и опасна за княза в яростното си желание да го отклони от житейската му цел. В предишни реплики Томирис му подсказва единствения изход от тази драматическа ситуация: „Убий ме! / Ето мечът, о убий ме, аз

чакам, искам, мами ме смъртта / да видя своята кръв от теб проляна... О щастие, о миг на тържество". И в този смисъл предсказва и смъртта си. Кулминация в разгръщането на тази символика на антиципираната смърт е метафоричният образ на мъртвата Томирис – „луна с ханжар в сърцето". Песента и танцът на героинята са последен и отчаян опит на любимата да върне хана към себе си и родината. Те препращат към архетипа на библейската дъщеря на Иродиада и смъртта на Пророка св. Йоан Кръстител, като инструмент в ръцете на майка си, чиито грехове са изобличени от светеца (Марко: 18–28). При Оскар Уайлд Саломе изисква убийството на пророка и целува устните на отрязаната му глава, изпаднала в транс и екстаз, опиянена от кръвта и страстта по мъртвия любим. В основата стои мотивът за невъзможното притежание на Другия в любовта, което води до насилие, лудост и смърт. И в тази линия страстите от последната сцена в пиесата на Л. Стоянов по своята наситеност и екстазност се доближават до модела на Уайлд. През съблазната и еротиката на танца Томирис се опитва да отклони хана от предназначения му път, но без успех, защото това не е нейната същност. Решението на героя е да заключи миналото в териториите на спомена и преживяното, да запази светлия свещен образ на своята „невеста в смъртта", като издига ритуала на жертвоприношението в сакрален акт. Той свързва в едно последната целувка с кръвта на меч, с който пробожда гърдата ѝ, за да я увековечи като ритуалната „жертва за бъдещите дни" и „в смъртта невеста".

Ритуалното жертвоприношение на любимата жена е разгърнато при Томирис в приказно-мистичен и сецесионен план. Пожертването е всъщност саможертва, която излъчва ореола на светостта. Жената, влязла в ролята на жертвен агнец, е символ на онази безусловна любов, която християните наричат агапе, способна да преобрази владетеля и света, да изкупи колективния грях. Като модерен драматург, Л. Стоянов, подобно на своите събратя, въвежда на финала и колективния персонаж на общността, създава съблимвна и зрелищна по мащабите си сцена, в която войниците на Исперих – колективът, стават свидетели и участници в мистичния акт на жертвоприношението. Те израстват до идеята да поемат отговорността за собствената си съдба и бъдеще.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Като синкретично изкуство на песен, музикален съпровод и визия, танцът се превръща в ефектно и ефективно театрално средство, което пресъздава трагическата разполовеност на героините между тяло и душа в търсенето и откриването на своето истинско аз. Любовта в различните ѝ нагледи е най-силно въздействаща чрез танцуващото тяло, източник на енергии на съзнаването и несъзнаването, които материализира. Танцуващата жена е част, от една страна, от колективния ритуал, утвърждава ценностите на общността, а от друга, в своя автономен танц тя е рушител на установеното статукво, трансгресивен елемент на промяната и прехода от една същност към друга. И в този смисъл танцуващата жена е носител на мистериозното, на невидимото в душата, на необяснимите обрати в човешката съдба, на онзи телесен и духовен екстаз, който свързва вещественото с метафизичното. Защото в пиесите любовта като агапе и саможертва е водещ елемент. Неслучайно цитираното в началото на пиесата „Далила” мото: „любовта е беда за човека” на Еврипид, препраща към античното трагично, актуализира интертекста на Еврипидовите драми, като интерпретира любовта между мъжа и жената в декадентско-модернистката парадигма като желание и безсилие, като непреодолимо привличане и отблъскване, като бленувана и едновременно с това прокълната страст, която обрича човека на гибел. Модернистката линия включва както Яворовите антиномии, в които Душата се мятта между зной и мраз, така и Уайлдовия интертекст на страстта като средоточие на полярни чувства и състояния. Към тази линия се наслаждат и различните предпочитания на авторите към символистично-сецесионна и експресионистична визия на любовта като „жажда ненаситна”, в която обикновено *Agape* побеждава Ерос с цената на Танатос. Разгледаните пиеси са наситени с богат културен интертекст, който може да повлече след себе си интерпретации в различни посоки. И тук се опитам да предложа една такава интерпретация.

ЛИТЕРАТУРА

- Дачев 2013:** Дачев, М. *Да танцуваш с Логоса. Опит върху семиотиката на танца.* София, Е-библиотека, Център за семиотични и културни изследвания, Нов български университет, 2013. / Dachev, M. *Da tancuvash s logosa. Opit varhu semiotikata na tanca.* Sofiya, E-biblioteka, Centar za semiotichni i kulturni iys-ledvaniya, Nov balgarski universitet, 2013.
- Иванова-Гиргинова, Рускова 2015:** Иванова-Гиргинова, М., Рускова, Е. *Българската модерна драма по време на войните – синтез на естетически почерци.* В: Модернизъм в българската и македонската литература. Сходства и различия. София, Скопје: Век 21-прес, 2015, с. 227–242. / Ivanova-Girginova, M., Ruskova, E. *Balgarskata moderna drama po vreme na vojnite – sintez na esteticheski pocherci.* V: Modernizam v balgarskata i makedonskata literatura. Schodstva i razlichiya. Sofiya, Skopje: Vek 21+pres, 2015, s. 227–242.
- Мусаков 2021:** Мусаков, Вл. *Далила. Драма в три действия.* В: Българската драма извън канона. Том I. Библейската драма. Пиеси. Съст. Мариета Иванова-Гиргинова, Елизария Рускова. София: Издателски център „Боян Пенев” – Институт за литература, 2021, с. 107–173. Първо издание 1921 година. / Musakov, Vl. *Dalila. Drama v tri deystviya.* V: Balgarskata drama izvan kanona. Tom I. Biblejskata drama. Piesi. Sast. Marieta Ivanova-Girginova, Eliayariya Ruskova. Sofiya: Izdatelski centar „Boyan Penev” – Institut za literatura, 2021, s. 107–173.
- Попдимитров 2023:** Попдимитров, Ем. *Дъщерята на Йефтай. Трагедия.* В: Българската драма извън канона. Том II. Библейската драма. Пиеси. Съст. Мариета Иванова-Гиргинова, Елизария Рускова. София: Издателски център „Боян Пенев” – Институт за литература, 2023, с. 69–117. Първо издание 1924 година. / Popdimitrov, Em. *Dashteryata na Yeftaj. Tragediya.* V: Balgarskata drama izvan kanona. Tom II. Biblejskata drama. Piesi. Sast. Marieta Ivanova-Girginova, Eliayariya Ruskova. Sofiya: Izdatelski centar „Boyan Penev” – Institut za literatura, 2023, s. 69–117.
- Стоянов 2025:** Стоянов, Л. *Томирис. Трагическа поема в пет сцени.* В: Българската драма извън канона. Том III. Историческата драма. Пиеси. Съст. Мариета Иванова-Гиргинова, Елизария Рускова. София: Издателски център „Боян Пенев” – Институт за литература, 2025, с. 7–46. / Balgarskata drama izvan kanona. Tom III. Biblejskata drama. Piesi. Sast. Marieta Ivanova-Girginova, Eliayariya Ruskova. Sofiya: Izdatelski centar „Boyan Penev” – Institut za literature, 2025, s. 7–46.

- Стоянова 2013:** Стоянова, Н. *Танцуващият човек от 20-те години на XX век (Върху критически текстове и разкази на Чавдар Мутафов, Владимир Полянов, Фани Попова-Мутаfoва и др.)*, София, 2013. https://www.bgmodernism.com/Nauchni-statii/n_stoyanova_2/ Stoyanova, N. *Tancuvashtiyat chovek ot 20-te godini na XX vek (Varhu kriticheski tekstove I raykayi na Chavdar Mutafov, Vladimir Polyanov, Fani Popova-Mutafova I dr.)*, Sofiya, 2013.
- Уайлд 2013:** Уайлд, О. *Саломе*. Прев. Пейо К. Яворов. В: Съчинения в седем тома. Том III. София: „Захарий Стоянов”, 2013, с. 259–298. / Wild, O. *Salome*. Prev. P. Yavorov. V: *Sachineniya v sedem toma*. Tom III. Sofiya: „Zaharyj Stoyanov”, 2013, s. 259–298.
- Чешмеджиев 2023:** Чешмеджиев, Гр. Мойсей. *Драматичен етюд в четири действия и епilog*. В: Българската драма извън канона. Том II. Библейската драма. Пиеси. Съст. Мариета Иванова-Гиргинова, Елизария Рускова. София: Издателски център „Боян Пенев” – Институт за литература, 2023, с. 7–68. / Cheshmedzviev, Gr. *Dramatichen etyud v chetiri deystviya i epilog*. V: *Balgarskata drama izvan kanona*. Tom II. Biblejskata drama. Piesi. Sast. Marieta Ivanova-Girginova, Eliayariya Ruskova. Sofiya: Izdatelski centar „Boyan Penev” – Institut za literatura, 2023, s. 7–68.
- Янев 1994:** Янев, Я. *Философия на Родината*. В: Защо сме такива? В търсене на българската културна идентичност. Съст. Иван Еленкев, Румен Даскалов. София: изд. Просвета, 1994, с. 345–348. / Yanev 1994: Yanev, Y. *Filosofiya na Rodinata*. V *Zashto sme takiva? V tarsene na balgarskata kulturna identichnost*. Sast. Ivan Elenkov, Rumen Dimitrov. Sofiya: Prosveta, 1994, s. 345–348.
- Bentley 2002:** Bentley, T. *Sisters of Salome*. London: Yale University Press, 2002.
- Dierkes-Thrun 2011:** Dierkes-Thrun, P. *Salome's Modernity. Oscar Wilde and the Aesthetics of Transgression*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2002.
- Kristeva 2012:** Kristeva, J. *The Severed Head. Capital visions*. Transl. by Jody Gladding. New York: Columbia University Press, 2012.

Илияна Димитрова

Великотърновски университет „Св. св. Кирил и Методий“
Катедра „Българска литература“
ORCID: 0000-0002-4876-4283

ILIYANA IVANOVA DIMITROVA

St. Cyril and St Methodius University of Veliko Tarnovo
Department of Bulgarian literature
ORCID: 0000-0002-4876-4283

ТАНЦЪТ КАТО ОНИРИЧНО СЪБИТИЕ В ПОВЕСТТА „ЧЕРНИТЕ ЛЕБЕДИ“ ОТ БОГОМИЛ РАЙНОВ

Резюме

Настоящият текст коментира повестта „Черните лебеди“ (1977) на Богомил Райнов в контекста на социокултурната картина за свят на българина от втората половина на миналия век, формирана по линията на контраста между баналната реалност и вечните ценности на танца като изкуство.

Танцът е обобщен модел на националната културна картина за свят, но едновременно с това е и код за самоидентификация сред другите. Българската литература е силно чувствителна както към колективния танц като възплъщение на материализираната духовност на родовата душа, така и към танца на самотния човек, поставен в екзистенциална гранична ситуация.

През различните модели на танца, съчетаващ игра на тялото, музика и песен, в българската литература на XX век могат да бъдат проследени сложните променливи в отношението индивид–обществото. През втората половина на миналия век танцът в литературата е динамично разгръщаща се знакова система, която кодира нарушените връзки между субективните и обективните проекции на човека в границите на обществото. Самотно танцуващият човек е фрагмент от видимата реалност. Неговият танц бележи пределната чупливост на достъпния свят, превръщайки се в знак от имагинерните измерения на битието.

Повестта на Богомил Райнов разкрива драмата на човека, устремен към красотата на битието в танца. Видимото и невидимото тяло на танцуващия човек

конструират два пресичащи се разказа, които разкриват конфликта между морала на дълга и морала на сърцето. Статията разглежда различните художествени механизми, които разкриват рефлексите на главната героиня Виолета към неприветливата реалност и опита на съзнанието да компенсира травматичните преживявания, изграждайки образи на вечната красота и тялото в танца, проектирано в измеренията на *спомена, съня и мечтата*.

„Черните лебеди” на Богомил Райнов проблематизира уязвимостта на „въображаемия морал” на съвременния човек при сблъсъка му с другите и с обществените повели на времето. Въпреки това повестта на писателя не е творба за безсмислието, а за ценността на невероятното в човешката душа, за вечния ѝ устрем към вечността и красотата на изкуството.

Ключови думи: Богомил Райнов, танц, балет, сън, спомен, мечта

DANCE AS A DREAMLIKE EXPERIENCE IN BOGOMIL RAYNOV’S NOVEL *THE BLACK SWANS*

Abstract

This article examines *The Black Swans* (1977), a novel by Bogomil Raynov, in the context of sociocultural changes in Bulgaria in the second half of the 20th century. The focus is on the contrast between the banality of everyday life and the enduring significance of dance as an human experience.

Dance is a symbolic model of collective cultural patterns, but it is also a sign-system for personal self-identification. This study dwells on the literary representations of both the collective dance as an embodiment of the materialized spirituality of the ancestral soul, and the solitary dance, caught in an existential liminal situation.

The various models of dance in Bulgarian literature, where body, music, and song are interconnected, provide insight into the changing relationship between the individual and society. In the second half of the last century, dance and dancing took their literary forms as a dynamically developing sign systems that encoded the broken connections between the subjective and objective projections of the human subject in the context of society. The solitary dancer is represented as belonging to the visible reality. His/her dance marks the impossible harmony of the physical world, becoming a sign of the imaginary dimensions of existence.

Bogomil Raynov’s novel, titled *The Black Swans*, reveals the drama of a woman striving for the beauty of existence in dancing. The visible figure and the invisible personality of the dancing woman construct two intersecting narratives that reveal the clash between the possibilities of the body and the morality of the heart.

The article describes the various artistic mechanisms that reveal the main character Violeta’s reflections on the unwelcoming reality and the attempt of her consciousness to compensate for traumatic experiences, building images of eternal beauty of the body-in-dance, projected in the dimensions of memory and the dream.

Bogomil Raynov’s *Black Swans* reveals the vulnerable “imaginary morality” of the modern individual in his/her clash with others, and with the social requirements of time. In spite of that, the writer’s story is not about meaninglessness, but about the

value of the incredible possibilities of human soul, about its eternal striving for the beauty of art.

Keywords: Bogomil Raynov, dance, ballet, sleep, memory, dream

Танцът е обобщен модел на националната културна картина за свят, но едновременно с това е и код за самоидентификация спрямо другите. Българската литература е силно чувствителна както към колективния танц като въплъщение на материализираната духовност на родовата душа, така и към танца на самотния човек, поставен в екзистенциална гранична ситуация.

През различните модели на танца, съчетаващ играта на тялото, музиката и песента, в българската литература на XX век могат да бъдат проследени сложните променливи в отношението индивид – общество. Според М. Дачев „човекът-в танца в българската литература е различен, дълбоко различен“ поради това, че „е различна играта му като семиозис“ (Дачев 1994: 110).

През 60-те години на миналия век танцът в литературата е динамично разгръщаща се знакова система, която разкрива нарушените връзки между субективните и обективните проекции на човека в границите на колектива. Защитно-охраняващата функция на хорото не може да бъде реализирана в романи като „Мъртво вълнение“ (1961) от Ивайло Петров, „Цената на златото“ (1965) от Генчо Стоев или „Време разделно“ (1965) от Антон Дончев. Колективният танц в тези творби присъства с обърнат знак, то е невъзможно, разкъсано или поругано. От символ на хармоничната заедност то се превръща в образ за страховите комплекси и дълбоко изживените родови исторически травми. Още по отношение на текста на романа „Хоро“ (1926) от Антон Страшимиров Радосвет Коларов в изследването си „В художествения свят на романа „Хоро“ (1988) обръща внимание на това, че изведена „в състояние на напрежение“, фолклорната култура не остава „пасивен обект на деформация“, а „оказва съпротива, дава отпор“, излъчвайки „въздействието на своето отречено присъствие“ (Коларов 1988: 181). Разкъсаното хоро в романа на Антон Страшимиров вторично се проектира в индивидуалния танц на Капанката, като тази способност на културата да

„реагира компенсаторно-функционално, спасявайки се от деградация и разрушение”, авторът определя като израз на „хомеостатичността на народната култура” (Коларов 1988: 181).

През втората половина на миналия век самотно танцуващият е проявление на друг тип заряд на социокултурната система. Човекът е фрагмент от видимата реалност, а неговият танц бележи пределната чупливост на достъпния свят, превръщайки се в образ от имагинерните измерения на битието. Магичното навлиза в пространствата на социалния бит през телесните движения, които вече разкриват дълбинни субективни преживявания с характер на екзистенциална събитийност.

Емблематичен персонаж, който чрез своя танц пренарежда световете, е баба Неделя от книгата „Корените” (1967) на Васил Попов. В разказа „Лунна нощ” тя не просто танцува на лунна светлина, а пропуска танцът да мине през нея, за да превърне физиката на тялото ѝ в онзи нематериален и едновременно свръхпластичен глас, който да означа метафизичната наличност на човека. В статията си „Дуендето на баба Неделя” Иван Станков отбелязва следното: „Баба Неделя е физически, биологично и исторически невъзможна. (...) За нея животът, светът и човекът са цялостни и вечни, независимо че са съставени от отричащи се половици. Ето защо тя не прави разлика между живи и мъртви. Трябва да се подчертае дебело, не между живи и мъртви въобще, а между живата и мъртвата част на отделния човек” (Станков 2021: 282).

В публикацията си „Трепетът на мълчанието” Мирослав Дачев коментира танца на баба Неделя като „екс-таза” на съкровеното в нейния образ. Екс-тазата според автора е „болезнено възторжено състояние на Душата – вечната, неумиращата, без начало и край – подчинила тялото, външното тяло, карайки го да следва нейния ритъм в своя си танц, нейните звуци в песента без думи и мелодия, без начало и край. Екс-тазата като сливане на звуците на тялото и звуците на универсума, като гласова неразчлененост. Като танцуване с Логоса” (Дачев 1997: 62).

Дълбоко вгледана в движещия се, но не-екстазиращ човек, е поестта „Черните лебеди” (1977)¹ на Богомил Райнов. Това е творба,

¹ Текстът на „Черните лебеди” е публикуван за първи път през 1977 г. в сп. „Септември” (кн. 1) с жанрово определение „повест”. Творбата на Богомил Райнов е екранизирана. През 1984 г. е премиерата на едноименния филм със сценарист и режисьор Иван Ничев.

която разкрива драмата на човека, натежал от бит и вещност в свят, в който празникът не е състояние на духа, а е „два часа поезия“, зад които проблясват „много проза“, „прозаична суетня“ и „прозаични усилия“ (Райнов 1982: 103). Неслучайно бащата на главната героиня, който е цигулар, „свикнал да възприема спектаклите от низините на оркестъра“, определя балета като „транскрипция на музиката в движения“ (Райнов 1982: 112), без да съумее да достигне до дълбинното знание за смисъла на общуването на човека със света през тялото като естетическа и морална категория. Според Валери Стефанов Виолета се превръща в „жертва на една дълбоко театрализирана „оперна“ представа за изкуството, където и героичното начало, и трагичният край са еднакво интересни за зрителя“ (Стефанов 1988: 116). Ето защо повестта на Богомил Райнов не е художествен етюд върху философията на танца, а е творба за невъзможното постигане на себе си, за отдалечаване на аз-а от тялото, мислено като не-свое в социалната му обусловеност.

Светлозар Игов обръща внимание на това, че именно „балетът със своята особеност да превръща човешкото тяло в свой изразен инструмент“, се оказва изключително подходящ за представяне на „екзистенциалния трагизъм на отчуждението от собственото тяло“, когато то престане „да бъде самостоятелна биологична и духовна цялост на индивида“, а се превърне „изцяло в средство на една болезнена амбиция“ (Игов 1977: 198).

Дотолкова, доколкото танцът е не само придвижване на тялото в пространството, а особено състояние на духа, изразено чрез видими и динамични движения, натоварени със силен етично-философски смисъл, то Виолета, главната героиня в творбата, не успява да постигне в танца насладата от сътворяването на себе си чрез докосването до абсолюта. Тялото ѝ е пределно анатомично и поставено в режим на физикализация, следващо идеята на авторитетния баща, според когото „пътят към изкуството“ е „изпитание“, „подвиг“ и „героичен поход“. Според В. Стефанов в творбата „съвсем отчетливо се преплита мотивът за способностите на тялото с тези на сърцето, с онова, което „носиш в него“ (Стефанов 1988: 114). Тъкмо „способностите на сърцето“ се оказват недостатъчни за балерината, тъй като „бащата не е успял да даде на дъщеря си увереността на вътрешната свобода“ (Стефанов 1988: 114). Вместо радост от разкриването на „вълшебното царство на красотата“ тя изпитва мъка и отегчение от изпълняването на „позиции“

и „упражнения”, превърнали се в непосилни изпитания за физиката ѝ. Заниманията ѝ с балет наподобяват военно обучение, а явяването ѝ на сцената е равносилно на излизане на фронта.

Тялото на балерината допълнително натежава от грижите във ежедневието. То е захванато в клопката на навика и битовите задължения, тъй като „само с балет и музика не се живее и тоя свят така е устроен, че освен да танцуваш, трябва да миеш чиниите и да изхвърляш боклука” (Райнов 1982: 113). Идеята за липсата на душевни хоризонти е допълнително подчертана от тясното студио, обитавано от Виолета и Мими, както и от неуютността на помещенията на „двореца на Терпсихора”, в които витае мизерията и примирението: „...Тази неприветност на коридори и съблекални, тоя мирис на застоял тютюнев дим и на пот, и на козметични препарати, тоя дух на задкулисие. Бляскавата мантия на театъра, обърната с хастара навън. Един евтин и износен хастар, закърпен тук-там как да е, също като старото трико на Виолета”. (Райнов 1982: 102).

Личността е положена в обезличаващ я социокултурен контекст. Позиционирана е най-често в редиците на помощния, втори или трети, състав – алузия за живеенето в сянката на някой друг. Виолета е назовавана дори с няколко имена – признак за несигурна социална идентификация, която В. Стефанов определя като „недостиг на самоличност” (Стефанов 1988: 116). Бащата ѝ дава име, вдъхновен от „Гравиата” на Верди, съквартирантката ѝ Мими я нарича Теменужка, балерината Таня ѝ избира името Маргаритка, за Васко тя е Марго Фонтейн. Виолета рядко съди, не настоява другите да се променят, но и не изговаря себе си, не формулира детайлно проблемите.

Гласът е проекция на душата, но в своята обективна достъпност е проява на телесното. Гласът на Виолета е обърнат навътре и дори когато „излиза навън”, той е лишен от чуваемост. Думите на героинята не достигат до другите, тъй както и телесното ѝ присъствие е трудно забележимо. Тя е почти невидима, по-скоро призрачна, отколкото прозрачна. Отчуждението на героинята от другите и от себе си е допълнително внушено чрез наративен план, конструиран от гледната точка на анонимен разказвач, познаващ най-съкровените измерения на дълбинната ѝ същност. На моменти този отстранен разказ звучи като терапевтично говорене, посредством което добре подготвен психоаналитик рационализира лутанията на изтерзаната човешка душа.

В статията си „Гласът на онемялото тяло като морална метафора“ Силвия Серафимова обръща внимание на това, че „онемялото тяло страда не защото не говори, а защото не може да проговори с гласа на своята телесност“ (Серафимова 2007: 101). В случая онемялото тяло е вариант на тялото, което не може да разкрие себе си, което не може да пропусне танцът през себе си, за да превърне присъстващото в дух и красота.

В един по-общ план бихме могли да заявим, че в повестта на Богомил Райнов видимото и невидимото тяло на танцуващия човек конструират два пресичащи се наратива, които взаимно се трансформират. Откъсването на тялото-Виолета от душата-Виолета от форма на психологическа деструкция се превръща в художествена категория на самия текст.

Като гранични пространства между двата плана на разказа функционират завесата, огледалото и сцената – материални в своята видимост, но едновременно с това символи на екстазното преживяване на битието като предел и смисъл в съзнанието на героинята: „Това вдигане на завесата бе също като раздипляне на тъмни облаци, зад които ненадейно засиява лазурът на небето. Все едно че надзърташ внезапно в един друг свят чието съществуване до този миг не си подозирал“ (Райнов 1982: 108).

Повестта на Богомил Райнов е композиционно разделена на три части: „Петък“, „Събота“ и „Неделя“, като образуват своеобразен художествен триптих. Всяка глава съответства на определен период от живота на Виолета, свързан с различни фази от нейното емоционалното и психологическо развитие. И трите части на творбата, които могат да бъдат тълкувани като „сценични действия“ или „действени сцени“, разказват една история през повтарящи се и развиващи се мотиви, обединени в танцовия синтез на Екзерсиса.

Първата глава „Петък“ представя детето в паралелния план на миналото, в чието съзнание танцът на балерините прераства в силна фантазия, благодарение на която то се справя със страховете, недоволствията и срама, чиито основания са във външния свят.

Силно рефлексивното съзнание на Виолета превръща видимото в емоция, която вторично се материализира в поредица от бързо движещи се, но мимолетни образи-видения. Светът се трансформира във визуален спектакъл, роден от дълбинните стракове и съкровенията

копнежи на героинята. В процеса на отхвърляне на неприветливата реалност съзнанието ражда други светове. Дълбоко скритото ѝ „духовно тяло“ става видимо в измеренията на *спомена, съня и мечтата*.

Още първите страници на повестта „Черните лебеди“ представят Виолета в състояние, което най-общо може да бъде определено като „буден сън“:

Да се носиш в сиянието на един хубав сън и да слушаш глупости за някакво си кафе... Колко жалко, че хубавото на съня не може да се задържи, а се разсейва и стапя като дим още в първите минути на деня. Не можеш да си го разкажеш. Щом почнеш да разказваш, хубавото изчезва. Хубавото се сънува, а не се разказва. Няма нищо за разказване. Едно синьо пространство, необятно и нежно синьо, изпълнено с топла светлина. И ти плуваш из пространството, сякаш понесена от мудното течение на някакъв полъх, един полъх-мелодия, един полъх от звуци и светлина...

(Райнов 1982: 99)

В четвърта глава на книгата си „Въздухът и сънищата“ Гастон Башлар отделя внимание на психологията на будния сън и на методологията на направляваното мечтание, които са обект на коментар в книгата „Изследване на подсъзнателните чувства чрез метода на будния сън. Сублимация и психологични постижения“ (1938) на френския психолог Робер Дезоай. Според Башлар „същността на метода на Дезоай се състои в определянето у сънуващия на навик за възкачващ се ониризм“, който „направлява групирането на ясни образи, които дават движение на „несъзнателните образи“, и усилват оста на една сублимация, която малко по малко се самоосъзнава“ (Башлар 2007: 152). Авторът на книгата „Въздухът и сънищата“ прави важното заключение, че чрез метода на Робер Дезоай ониричната енергия може да се трансформира в морална, откъдето извежда и смисъла на понятието „морално въображение“ (Башлар 2007: 152).

В повестта на Богомил Райнов споменът и мечтата са етични категории, тъй като функционират като въображаеми „места“ на изповедта и откровението. В статията „Новата“ проза на Богомил Райнов – опит за жанров анализ“ Румен Евтимов коментира ролята на спомена в творбата не като „поглед назад“, а като „поглед навътре“ (Евтимов 1983: 60). Според него „единството на активната човешка личност налага сегашното върху миналото, включва миналото в сегашното – и то не

само като субективно обективизирани образи от миналото в настоящето, а като своеобразна философия на битието” (Евтимов 1983: 60).

След загубата на майката връзката на Виолета с педантичния ѝ баща, който поема грижите за нея, прераства в привързаност, която с времето добива „дори оттенък на болезненост” (Башлар 2007: 107). За Светлозар Игов по-късният избор на героинята да се посвети на изкуството с почти обсесивна преданост, е свързан с нарушените емоционални и психологически връзки със света, който я заобикаля. Според критика „сякаш, за да се изтръгне от сивото ежедневие на своя нерадостен бит, за да постигне една никога неполучена в живота светлина, топлина и радост, тя поема миражния път към белите лебеди” (Игов 1977: 196).

По време на първата генерална репетиция на балета „Лебедово езеро”, на която Виолета става свидетел още като дете, тя изпада в състояние, близко до транса. Именно в този момент самотата, отегчението и отчуждението са заменени от чувство на замайване и унес от неподозиранията красота на битието:

Свито в тъмната ложа и приковало очи към сцената, момичето усети в детското си сърчице нещо като болка. Защото когато сърцето е било дълго атрофирано за красотата, то се събужда за красотата с нещо като болка.

Трябваше да мине известно време и красотата да стигне до второ действие, за да може смайването да отстъпи място на копнежа. А там на сцената в нежното зелено сияние на невидимите прожектори и на фона на меланхоличните зелени дървеса, кръжаха, срещаша се и се отдръпваша, сякаш носени от полъха на музиката, леки бели фигурки, съвсем леки и много бели, като късчета светлина, като нежни пеперуди от светлина, летящи сред зеленото сияние на прожекторите. И с нещо като болка детето изпита желанието да бъде не тук в тъмната ложа, а там, сред ония тъй бели и тъй леки същества, да бъде и то едно от тия същества и да се плъзга волно сред зелените сияния, носено от нежния полъх на музиката. Това бе озарението...

(Райнов 1982: 108)

През чистотата на детския си поглед тя разчита метафизичния код на онези движения, слели музиката, ритъма и светлината в сакралния образ на божественото. За танца като откровение и сливане с космическото мечтае героинята, когато взема решение да стане балерина,

вярвайки, че „изкуството не е илюзия, а истина”. Попаднала под обаянието на мечтата, тя тръгва към „оная ведрa и светла страна”, където „всяко движение е хармония и всеки полъх е музика” (Райнов 1982: 110).

От психоаналитична гледна точка силната емоционална фиксация върху красотата на танца е форма на защитен процес, протичащ в границите на егото. Желанието на малкото момиче да стане балерина от красива мечта прераства в зависимост. Вместо аналитизма, характерен за зрялата личност, поведението и мисленето на Виолета се оказват изцяло доминирани от различни психосоматични симптоми – налудности, халюцинации, тревожни състояния, параноя, интензивна нервно-психична възбуда и пр. Под картината на Дега, подарена от баща ѝ „още по времето на големите надежди” (Райнов 1982: 133), тя се взира в насрещната стена, върху която вярва, че може да види всичко, което си пожелае, особено когато е „полузатворила очи, свита върху леглото”, а от „апарата се носи мелодия, способна да породи и подхрани едно видение” (Райнов 1982: 134). С порастването миражите и виденията от детството идват все по-рядко и все по-трудно, но Виолета остава предана на своя спомен за красивото. Тя често слуша „Лебедово езеро” на грамофон, очаквайки миражът да дойде, а образът от детството да я отдалечи от неприветливата реалност. Понякога видението се завръща, за да подсили единствено чувството за меланхолност и самота.

Втората част на книгата, подобно на първата и третата, започва със сън: Виолета скита из мрачни студени и глухи преддверия и зъзне, търсейки изход. И в трите съня вратите изглеждат плътнo затворени, но във втория сън тя успява да премине през една леко открехната врата, за да надзърне в отвъдното: „...Бездната започваше почти веднага след вратата и Виолета стоеше с баща си на самия ръб на скалата, а по-нататък бе страшната тъмнина на пропастта...” (Райнов 1982: 149).

Ето как продължава сънят:

– Трябва да се прелети – каза едва чуто баща ѝ. Тя го гледаше скована от страх и дори не можеше да събере сили, за да запита „как ще се прелети?” – Ето така – обясни баща ѝ, като остави цигулката върху скалата. – Ето така, също като че правиш гран жете... Ето така: еполман кроазе, пета позиция, левият крак напред. (...) Тя съобразяваше или се опитваше да съобразява, но баща ѝ, раздразнен от нейната нерешителност, вече я подбутваше нетърпеливо напред към бездната и тя си каза да става каквото ще и политна,

също като че прави, гран жете, но едва политнала, се усети скована от ужас и тялото ѝ внезапно натежа като олово и тя се срива надолу към тъмното и празното...”

(Райнов 1982: 149)

Със събуждането Виолета осъзнава, че всичките ѝ кошмари водят началото си от приказките на баща ѝ. Съветите му, в които тя е търсила опора години наред, макар и изричани с обич и грижа, постепенно са се превърнали в травми. Баналните му думи са добили плът и кръв, преобразили са се в кошмарите на „преддверието, на сипея и на бездната” (Райнов 1982: 150). Вероятно не е трудно да предположим, че ако фрустрацията на непорасналото дете от загубата на майката се е проектирала в красива фантазия, то студеният и изискващ баща налага прагматични граници на мечтанието, с което изтласква в измеренията на съня страховете и тревожността от това, че красивият танц на красотата може да остане само илюзия. В цялата втора част на творбата Виолета отказва да пусне фантазията си. Тя силно желае да я материализира в танца, да се слее с нея, да възстанови изгубената хармония на обичта, отхвърляйки реалността, която я заобикаля.

В книгата „Защитните механизми на егото” в главата „Отричане във фантазията” Ана Фройд отбелязва следното:

... на по-късна възраст потребността на егото от синтез прави невъзможно едновременното съществуване на противоположности. Възможно е също свързаността на зрялото его с реалността по принцип да е по-силна от тази на детското его, така че фантазията престава да е толкова високо ценена, колкото в по-ранните години. Във всеки случай е сигурно, че в зрялата възраст удовлетворението чрез фантазията вече не е безобидно. В момента, в който се включи по-значителен катексис, фантазия и реалност, стават несъвместими и трябва да се избере или едното, или другото. Знаем също, че когато импулс на Id (То) нахлуе в егото и получи там удовлетворяване чрез някаква халюцинация, за възрастния това предвещава психотична болест...

(Фройд 2017: 86)

В съзнанието на Виолета отричането на фантазията протича като постепенен процес на рационализация. Преддверието, което ѝ се явява като *адажио*, и бездната – като *алегро*, се материализират в все

по-усърдни и продължителни упражнения, в устрем и в усилия, които тя вярва, че ще се превърнат в умения.

Цялата втора част на повестта „Черните лебеди” е разказ за събъждането на душата в тялото през танца. Виолета получава възможността да танцува в *па дьо дьо* на юбилейно тържествено събрание, в което по традиция се включва и балетно изпълнение. Без да осъзнава незначителността на ролята, която получава, тя успява да преодолее вътрешните си прегради и да сублимира в танца най-съкровените си желания:

...тя излезе на сцената като в сън и като в сън усети, че светлият кръг на прожектора я улавя в сиянието си и като в сън видя тази полутъмна и стихнала зала и някакъв странен полъх я пое и обгърна и тя изведнъж изпита онова неопишуемо състояние, когато тялото ти олеква и усилието прераства във волност и въздухът те понася в лекото си течение, сякаш плуваш в пространството, сякаш летиш, носиш се, издигаш се и виеш из въртопите на звуци и чувства, превръщаш се в сърдечен трепет и в сърдечна болка, в ликуване и в агония, в отблясък на невидимото и в олицетворение на неизразимото...

(Райнов 1982: 166)

Когато поради заболяване на примабалерината на театъра получава ролята на Одетта – черния лебед в „Лебедово езеро”, Виолета потъва в своя сън наяве. Изпада в състояние близко до хипноза. По време на главната репетиция тя е под силното влияние на мечтанието и непрестанно напомня на себе си: „не мисли за нищо, просто се отпусни и влез във видението, в твоето видение, в красивата илюзия, дето всичко е истина...” (Райнов 1982: 169). След голямото изпитание, а именно вечерта на големия спектакъл, в душата ѝ остава само празнота. Тя осъзнава, че голямата ѝ мечта и истинското изкуство са разделени от „бездна”, наподобяваща пропастта от съня ѝ, „над която можеш да полетиш и в която можеш да се сгромолясаш” (Райнов 1982: 169). Виолета не успява да превъплъти голямата си страст в незабравим танцов спектакъл, не успява да се преобрази от изпълнителка в „прима”, скована от страх и безпомощност, родени от ограничените възможности не толкова на тялото, а на духа. Мечтата се разпада с края на представлението. Танцът като проявление на абсолютната чистота и красота се превръща в илюзия. Виолета се събужда от дългия сън на самозаблудата, за да навлезе в ежедневието и да провиди за пустотата

на света без изкуство. Виолета излиза от ролята, но емоционално остава на сцената – „странната стая с трите стени“, както тя я нарича, около която „измислени същества“ извършват „своите измислени действия“. Сцената остава едновременно „реална и властна“, но и „притегателна като магнит“, тъй като е „призвана да приютява измислици“ в свят „от сухи нареждания, суетня и проза“ (Райнов 1982: 169). Сцената е мястото, където прозата на деня и сънищата на душата могат да се срещнат, тъй като танцът вече не е само тайнство и непостижим отблясък на красивото, а е възможната форма на прекрасното и свободата, когато пътят към изкуството е осъзнат избор и усилие:

Да се откажеш парализирана от безсилието си, това е най-ужасното. Да се извърнеш от подвига, па макар и да знаеш, че той не носи нищо, това е най-ужасното. По-добре е да възлизаш безсмислено по тоя безкраен и стръмен сипей, който непрестанно се свлича под нозете ти, да възлизаш през препятствията и неуспехите, през тъгата и отегчението, през екзерсисите и дребните роли, през сковаващия хлад на самотата и острия вятър на неприязните, да се изтръгнеш от всичко това и да възлизаш, за да се сблъскаш тутакси отново и отново да се изтръгваш, и отново да възлизаш, устремена непрестанно напред в своя порив, в своя копнеж натам – към сиянието на далечния небосклон, натам към върха, който знаеш, че никога няма да стигнеш.

(Райнов 1982: 169)

Повестта „Черните лебеди“ е един разгърнат разказ за уязвимостта на „въображаемия морал“ на съвременния човек при сблъсъка му с обществените повели на времето. Дребните пороци, личните страсти и социалните норми могат да „захванат“ мечтата, да я приземят, а танцът от спектакъл на чувствата и преживяванията да се превърне в поредица от движения с дълги и сложни наименования. Творбата на Богомил Райнов обаче не е повест за безсмислието, а за ценността на невероятното в човешката душа и за вечния ѝ устрем към красотата на изкуството.

ЛИТЕРАТУРА

- Башлар 2007:** Башлар, Г. *Въздухът и сънищата*, София: издателство „Рива”, 2007. / Bashlar, G. *Vazduhat i sanishtata*, Sofiya: izdatelstvo „Riva”, 2007.
- Дачев 1994:** Дачев, М. *Да танцуваш с логоса*, Литературна мисъл, 1994, кн. 4, с. 101–130. / Dachev, M. *Da tantsuvash s logosa*, Literaturna misal, 1994, кн. 4, с. 101–130.
- Дачев 1997:** Дачев, М. *Трепетът на мълчанието*. В: Човек и време. Сборник с научни изследвания в памет на Сабина Беляева, София: БАН, 1997, с. 54–64. / Dachev, M. *Trepetat na malchanieto*, V: Chovek i vreme. Sbornik s nauchni izsledvaniya v pamet na Sabina Belyaeva. Sofiya: BAN, 1997, s. 54–64.
- Евтимов 1983:** Евтимов, Р. „Новата” проза на Богомил Райнов – опит за жанров анализ, Литературна мисъл, 1983, кн. 10, год. XXVII, с. 51–61. / Evtimov, Rumena. „Novata” proza na Bogomil Raynov – opit za zhanrov analiz, Literaturna misal, 1983, кн. 10, год. XXVII, с. 51–61.
- Игов 1977:** Игов, С. *Сизифовият танц на Терпсихора*, Септември, 1977, кн. 5, с. 193–203. / Igov 1977: Igov, S. *Sizifoviyat tants na Terpsihora*, Septemvri, 1977, кн. 5, с. 193–203.
- Коларов 1988:** Коларов, Р. *В художественя свят на романа „Хоро”*, София: Български писател, 1988. / Kolarov, Radosvet. *V hudozhestveniya svyat na romana „Horo”*. Sofiya: Balgarski pisatel, 1988.
- Райнов 1982:** Райнов, Б. *Пътища за никъде. Черните лебеди*, Пловдив: Христо Г. Данов” 1982. / Raynov, B. *Patishta za nikade. Chernite lebedi*, Plovdiv: Hristo G. Danov, 1982.
- Серафимова 2007:** Серафимова, С. *Гласът на онемялото тяло като морална метафора*, Алтера Академика, год. I, кн. 1, 2007, с. 101–107. / Serafimova, S. *Glasat na onemyaloto tyalo kao moralna metafora*, Altera Akademika, god. I, кн. 1, 2007, с. 101–107.
- Станков 2020:** Станков, И. *Дуендето на баба Неделя*, В: *Битието на словото*. Юбилеен сборник, посветен на 60-годишнината на професор Запрян Козлуджов, София: Захари Стоянов, 2020, с. 278–285. / Stankov, I. *Duendeto na baba Nedelya*, V: *Bitieto na slovoto*. Yubileen sbornik, posveten na 60-godishninata na profesor Zapryan Kozludzhov, Sofiya: Zahari Stoyanov, 2020, s. 278–285.
- Стефанов 1988:** Стефанов, В. *Зад барьерата*, В: *Имената на времето*, София, 1988, с. 107–117. / Stefanov, Valeri. *Zad barierata*, V: *Imenata na vremeto*. Sofiya, 1988, s. 107–117.
- Стефанов 1983:** Стефанов, Х. *Преоткриване на непознатото*, Септември, 1983, кн. 4, с. 396–405. / Stefanov, H. *Preotkrivane na nepoznatoto*, Septemvri, 1983, кн. 4, с. 396–405.
- Фройд 2017:** Фройд, А. *Защитните механизми на егото*, София: Изток – Запад, 2017. / Froyd, A. *Zashtitnite mehanizmi na egoto*, Sofiya: Iztok–Zapad, 2017.

МАЯ АНГЕЛОВА

Нов български университет, Нова българистика
ORCID: 0000-0002-5973-3212

MAYA ANGELOVA

New Bulgarian University, Department of New Bulgarian Studies
ORCID: 0000-0002-5973-3212

САЛТО МОРАЛЕ: ТАНЦ И ТРАВМА В ПОЕТИКАТА НА ТАДЕУШ КОНВИЦКИ – БИОГРАФИЧНИ И КИНЕМАТОГРАФИЧНИ ПИРУЕТИ

Резюме

Статията анализира филма „*Salto*” (*Salto*, 1965) на Тадеуш Конвицки като културен палимпсест, в който танцът се откроява като ключова фигура на травматичната реминисценция и имплицираната вина. Централният персонаж е разгледан като етичен симптом – субект без устойчива идентичност, чието присъствие дестабилизира потиснатата памет на едно следвоенно полско градче. Сцената, в която жителите изпълняват странен танц, се интерпретира не като празничен акт, а като ритуал на оцеляване, в който телата и наративите се завъртат в цикъл на нерешена повтораемост – без катарзис, без изкупление. Аналитичният подход се опира на концепцията на Майкъл Ротберг за „въвлечения субект” и на „етиката на вPLITането” на Карън Барад, за да покаже, че културната памет в Източна Европа функционира не чрез стабилизиращи наративи, а чрез дислокации, нестабилни форми и кинетични следи. Четен като *salto morale*, филмът разкрива танца като стилизирана форма на участие във темпоралността на вината – не вследствие на индивидуално престъпление, а чрез самото съществуване в политически компрометирана епоха.

Ключови думи: танц и травма; въвлечен субект; етика на вPLITането; тоталитарни принуди; Тадеуш Конвицки; „*Salto*” (1965)

SALTO MORALE: DANCE AND TRAUMA IN THE POETICS OF TADEUSZ KONWICKI – BIOGRAPHICAL AND CINEMATIC PIROUETTES

Abstract

This article analyses *Salto* (1965) by Tadeusz Konwicki as a cultural palimpsest, where dance emerges as a key figure of traumatic remembrance and implicated guilt. The central character is not a hero but an ethical symptom: a subject without stable identity, whose presence unsettles the suppressed memory of a postwar Polish town. The film's climactic dance is read not as celebration, but as a ritual of survival, where bodies and stories spin in a loop of unresolved repetition – without catharsis, without redemption. The analysis draws on Michael Rothberg's concept of the implicated subject and Karen Barad's ethics of entanglement to show how cultural memory in Eastern Europe operates not through fixed narratives, but through dislocations, echoes, and kinetic traces. Interpreting *Salto* as *salto morale*, the article reveals dance as a stylised participation in the temporality of guilt – not due to personal crime, but through sheer presence in a politically compromised epoch.

Keywords: dance and trauma; implicated subject; ethics of entanglement; totalitarian constraints; Tadeusz Konwicki; *Salto* (1965)

„Не бях полският Сартър – сляп и отчужден от обстоятелствата! Много неща ми повлияха!” – признава Тадеуш Конвицки в анкетната книга на Станислав Береш „Половин век чистилище” (Nowicki 1990: 72)¹. Реплика, едновременно отбранителна и самоиронична, но и достатъчно красноречива, за да маркира творческата траектория на един писател, който през десетилетията преминава от писане на образцови соцреалистически романи (наричан е „полският Шолохов”) към разпадаща се в автоfikции постмодерна образност. Всъщност още от края на 50-те години насетне Конвицки се оформя като лице на независим и антирежимен писател, „магьосник на прозата”², разлагащ монолитния идеологически наратив чрез моделиране на фрагментарен писмен регистър на тревожната памет и улавящ колективната чувствителност

¹ Станислав Новицки е псевдоним на литературния критик Станислав Береш. Първото издание на книгата се появява през 1986 г. в Лондон в емигрантско издателство малко преди падане на комунистическия режим в Полша.

² Определението е на по-младия писател Павел Хюле, свързан със „Солидарност” (Huelle 2015).

по отношение на съветската *колониализация*³. Негови творби излизат и като самиздатски книги, разграбвани моментално и преписвани на ръка⁴. Романът му „Малък апокалипсис” (*Mala Apokalipsa*, 1979) е определен като един от най-големите бестселъри с неофициален, т. нар. бездебитен тираж, който кондензира социалното напрежение и парадоксите на късната полска социалистическа действителност през фигурите на опозиционните групи. Феноменът на подобна популярност може да бъде илюстриран и само с един ред на литературоведа Пьотр Лопушански, който посочва показателен детайл: литературният сезон на 1976 г. започва не през януари, а през април – когато на пазара се появява „Календар и клепсидра”, като се превръща в културно събитие, което променя ритъма на литературния живот (Łopuszański 2006).

ЕТИКА НА *ВПЛЕТЕНОСТТА*: ПОНЯТИЯ И ТЕОРЕТИЧНИ ХОРИЗОНТИ

Литературно-биографичната фигура на Конвицки обаче не подлежи на стабилна рамка. Писателят публично заема различни пози, позволява си противоречия, като калейдоскопът на съвестта комбинира биографичното и фикционалното чрез **етически амплитуди**. Или по думите на Лопушански той веднъж „играе ролята на певец на Вилнюския регион, който презира Варшава”, друг път обратно – презентира се ту като „варшавски писател, който се подиграва с локалния патриотизъм”;

³ Терминът *постколониализъм* е използван вместо *посткомунизъм* от много полски изследователи, за да се обозначи зависимото положение на Полша спрямо СССР, както и вторичността, и подчиненото положение на полската култура по времето на Народна република Полша (PRL).

⁴ В рецензията си за първото американско издание на „Полски комплекс” Ярослав Андерс добавя жив щрих към образа на писателя: „През 1977 г., когато група полски дисиденти създава полулегалната издателска мрежа „Нова”, Тадеуш Конвицки е от първите писатели, които им изпращат ръкопис – новия си роман „Полският комплекс” [...]. Тази книга, последвана скоро от „Малък апокалипсис”, се превръща в едно от значимите събития в полския *алтернативен* културен живот [...]. Това отваря пътя за други [...] да се противопоставят на цензурата” (Anders 1982).

ту е „сентиментален любовник и селски глупчо”, ту „мъдър летописец и строг моралист” (Łopuszański 2006).

Подобни наблюдения, но в психоаналитичен регистър, отбелязва и Моника Бжустович-Клайн, наричайки автофикциите в творбите на Конвицки форма на *течна биография*. Според нея „усещането за идентичност, изразено чрез прекомерно фокусиране върху собственото съзнание, придружава натрапчивата несигурност относно това кой си” (Brzóstowicz-Klajn 2020). Подобно *течно аз* преживяване, улавящо проблема на нарушената идентичност и на сублимираните тревоги, е характерно за тези, които са преминали през ада на Втората световна война или са участвали в болезнените следвоенни трансформации, които обхващат Полша⁵. Такива определения кореспондират и с теорията за *течната съвременност* на Зигмунд Бауман (философ и диагностик на посттоталитарната несигурност), където „идентичността е продукт на многократни преливания и протичане между реалност и фикция” (Bauman 2000: 77). Точно както Бауман говори за *течни времена* и *течни идентичности* като метафора за общество, което не предлага стабилни и постоянни форми, Бжустович-Клайн разпознава автофикциите на Конвицки като нестабилна, преливаща форма и етика на преосмисляне, изградена върху разпадната цялост. Неслучайно едно от най-разпознаваемите заглавия в творчеството на Конвицки е озаглавено „Календар и клепсидра”⁶, като съпоставя два противоположни модуса на време – фиксираното и изтичащото време на живота. Заглавието въвежда същата координатна ос на напрежение между фиксираност и течливост, по която писателят разгръща темите за идентичността, времето и паметта. А паметта, както и времето, при Конвицки не е линейна. Тя може да бъде уловена през концепта за *мултивекторна памет* (*multidirectional memory*), формулиран от изследователя на травмите от Холокоста Майкъл Ротберг⁷. В неговата

⁵ „Местата и времето са флуидни, героят е неясен, не се знае дали е жив. Всички истории са преди края: самоубийство, смърт, очакване на смисъл” – допълва усещането за течливост и Ярослав Андерс с наблюдения върху художествения почерк на Конвицки (Anders 2024).

⁶ *Клепсидра* (от гр. *kleptein* – „крада” и *hydor* – „вода”) в полския език означава както воден или пясъчен часовник, така и траурно известие.

⁷ Майкъл Ротберг противопоставя *мултивекторната памет* на *състезателната памет* (*competitive memory*), при които различните травматични

теория различните образи на миналото не се изключват взаимно, а съществуват на пластове – като етически конфликти без завършен синтез (Rothberg 2009: 4).

Именно тази разколебаност между социална роля и етическа принадлежност, между автофикция и осъзнаване на преживяното поставя Конвицки в сърцевината на един модел на субективност, описан от Ротберг като *въвлечен субект (implicated subject)*⁸ – субект, „обвързан с травмата на други, без да бъде нито жертва, нито извършител” (Rothberg 2019: 7).

В книгата „Замесеният субект: отвъд жертвите и извършителите” Ротберг отбелязва, че десетилетия след Холокоста, колониалното насилие и политическите репресии на ХХ век разбирането ни за власт, привилегия, насилие и несправедливост все още не разполага с адекватни инструменти за диагностика на онези зони на непряка отговорност, които не попадат в полетата на жертвата или палача. Това, което Хана Аренд в есето си „Колективна отговорност” (*Collective Responsibility*) описва като „отговорност за действия, които не съм извършил, в които дори не съм участвал, но с които съм свързан чрез принадлежност към една общност” (Arendt 2003: 149), се превръща отправна точка за концептуализиране на фигурата на *въвлечения субект* – лице, включено в исторически и морални мрежи, независимо от личната си воля или действие (Rothberg 2019: 2). Това са „индиректни форми на участие, които позволяват причиняване на вреда, но често остават в сянка” (Arendt 2003: 149–150). Вместо съучастник *въвлеченият субект* е лице, което е част от структури, събития и културни ситуации, изглеждащи отделени от неговото лично действие, но в които той е вписан поради принадлежност (Rothberg 2019: 8). Въвлечените субекти могат да разполагат с власт и привилегия, без да причиняват пряко вреда. Те участват, обитават, наследяват и се

разкази се конкурират за легитимност. Вместо това той предлага подход, при който паметта за Холокоста, колониализмът, расизмът и други исторически травми могат да съществуват в динамично взаимодействие, без йерархична подредба или изключване (Rothberg 2009: 5–6, 11–13).

⁸ Тук понятието *implicated subject* ще бъде превеждано като *въвлечен субект*, а *implication* – като *въвлеченост*, в синхрон а настояването на Ротберг да се внимава с етимологията, защото латинският корен *implicare* („вплитам”, „свързвам плътно”) е близък, но не тъждествен на *complicity* („съучастие”).

облагодетелстват, но не упражняват контрол. В този смисъл *въвлеченият* не е нито жертва, нито извършител, а фигура в сложна социална и историческа формация, която „произвежда самите позиции на жертви и палачи, макар повечето хора да не се вписват еднозначно в тях” (Rothberg 2019: 8). Моделът не утвърждава бинарни морални полюси, а въвежда по-фин регистър на отговорността, която произтича от принадлежност към език, история, общност, а не от доказуема вина или деяние.

Подобна е и етическата конфигурация на героя във филма на Конвицки „Салто” – не напълно невинен, не напълно виновен, с усукано поведение, което не може да бъде разплетено с категорична присъда. Оттук и хипотезата на настоящото изследване е, че много от героите на Конвицки, и по-конкретно Малиновски от авторския му филм „Салто”, въплъщават тази непрозрачна, но натрапчива етика на въвлеченост. Те не търсят оправдание, нито признават вина, а стават сцена на нейното повторно преживяване. Техния ритуален, зомбифициран танц, превърнал се в една от култовите сцени в полското кино на 60-те, е кинетична фигура именно на този етически товар. В **танцуващото градче**, въвлечено в ритъм, който не предлага нито утеха, нито истина, нито разкаяние, се разгръща **хореография на отложената отговорност** – кинетична алегория на невъзможността за **етическа стабилизация**. Танцът не разказва и не освобождава – той **фиксира вината** в телесна форма, в общностен транс. Тази сцена, както и целият филм, отказва да обособи жертвата и съучастника, миналото и настоящето, жеста и следствието. В това отказване „Салто” се превръща не просто в разказ, а във **възпроизводство на етическо напрежение без изход и без край**.

Концепцията се обогатява, ако бъде съчетана с понятието *ethics of entanglement* (етика на вплитането), формулирано от Карън Барад в книгата „Пресрещане с Вселената: квантова физика и вплитането на материята и смисъла” (*Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*, 2007). Според нейната теза „да бъдеш вплетен, не означава просто да си преплетен с другия, както при съединяването на отделни същности, а да ти липсва независимо, самостоятелно съществуване”. С леко афористичен стил – „съществуването не е индивидуално начинание”. И концептуално – „индивидите не предшестват своите взаимодействия; напротив, те се пораждат *чрез*

и като част от своето вплетено вътрешно действие” (Barad 2007a: 5)⁹. Тази сравнително нова теория разклаща представата за автономен морален субект, като го мисли не като изолирано аз, а като ефект на съществуване в мрежа от вплитания на отговорности, зависимости и споделена участ. С това Барад постулира, че „съществуват и други начини за мислене върху причинно-следствените отношения извън обичайния избор между детерминизъм и свободна воля” (Barad 2007d: 131). Понятието *entanglement* произлиза от латинския глагол *tangere* („докосвам”), който по-късно добива значения, свързани със запливане, вплитане и взаимна обвързаност. Вплетеността не е обикновена бъркотия, а множество от допири, в които няма невинен наблюдател. В квантовата физика терминът описва състояние на нелокална свързаност между частици, чиито състояния се влияят взаимно независимо от разстоянието, а Барад пренася тази логика в полето на онтологията и етиката, като достига до извода, че субектът не предшества участието, а възниква чрез него (Barad 2007a: 33–34). Тази логика отхвърля принципа на отражението и го заменя с дифракция – процес, при който елементите се отклоняват, пречупват и съставят, без да губят взаимната

⁹ Концепцията за *етика на вплетеността* (*ethics of entanglement*) се основава на критичен синтез между квантова физика, постструктурализъм и феминистка епистемология. Вместо да приема, че съществуват отделни, предварително формирани субекти, които влизат във взаимодействие, Барад настоява, че субектът и обектът възникват съвместно в самия акт на среща – процес, който тя определя чрез термина *intra-action*: „В действителност не става въпрос просто за това, че се променяме от един момент в друг или от едно място на друго, а че пространството, времето и материята не съществуват предварително, преди вътрешните действия, които реконституират вплитанията” (Barad 2007c: 74). Тази позиция отхвърля класическата онтология на разделените единици и предлага радикална релационност като основа на познанието и материята. „Затова е възможно вплетеността да установява връзки между същности, които не изглеждат пространствено или темпорално близки” (Barad 2007c: 74). В своя интердисциплинарен подход Барад наследява от Мишел Фуко разбирането, че знанието и властта са неразделни и че дискурсивните практики не просто описват, а произвеждат обектите, които иначе изглеждат *естествени* (Barad 2007a: 33–35). Подобна онтологическа и етическа чувствителност пулсира в разсъжденията и за отговорността като събитие на материална свързаност, при което *моралните избори не произтичат от автономна воля, а от участието във взаимно обусловени светове* (Barad 2007e: 160).

си съотнесеност (Barad 2007c: 91). От това произтича отхвърлянето от Барад на термина *inter-action* (взаимодействие между предварително съществуващи субекти) и настояването ѝ, че аз-ът се конструира чрез *intra-action* (съставяне на субективност чрез впитане или вплетено възникване) (Barad 2007a: 33–34)¹⁰. В този хоризонт отговорността вече не се мисли като реакция на автономна воля, а като **ефект от впитане** – материално, емоционално и смислово, тъй като всяка идентичност е разположена в поле от взаимни отпечатъци.

Именно чрез такава *вплетеност* е изградено и пространството на филма „Салто” – не затворено в индивидуална морална драма, а отворено към мрежа от асоциации, в която никой не е сигурен дали е жертва, или е извършител¹¹. Тази неяснота – кой, какво и кому дължи – саботира подмолно линията на месианския разказ, дълбоко вкоренена в полската романтическа традиция. Малиновски (това е едно от имената на героя – останалите са Ковалски и Карол) пристига без контекст и без обяснение. Появява се в безименен град, изпада буквално от влак и започва да внушава на жителите, че ги познава, защото се е укривал при тях по време на войната. Това действа като катализатор на съмнения и смущения, въпреки че натрапникът не изисква обяснение

¹⁰ Карън Барад строго държи на семантиката на *intra-* („вътре, в рамките на”, лат.), обозначаваща съвместна вътрешна динамика – а не на *intro-* („навътре, към себе си”), който предполага движение към вътрешността на вече разграничено цяло. Понятието *вътрешно действие (intra-action)* е ключов елемент в нейната концептуална рамка. Според нея „неологизмът *intra-action* означава взаимното съставяне на вплетени действия”. Според тази перспектива субектът е резултат от онтологическа съставеност: „За разлика от обичайното *interaction* (взаимодействие), което предполага съществуването на отделни, предварително оформени агенти, *intra-action* признава, че разграничими агенти не предхождат, а възникват чрез своето вътрешно действие” (Barad 2007a: 33).

¹¹ За да мотивира изследователската си отдаденост на теорията за вплетения субект, Барад задава подобни концептуални въпроси: „Къде остава тогава човешкият субект? Вътре в явлението? Като част от апарата? Отвън наблюдаващ? Явява ли се субектът част от агенциите на наблюдение, които възникват чрез конкретни вътрешни действия (*intra-actions*), или е външен наблюдател, който избира апарата?” (Barad 2007e: 154). Според нейната трезва преценка „човешките концепти очевидно са възплътени, но човешките субекти изглеждат иронично и обезпокоително обезвъплътени. Дали либералният хуманистичен субект [...] не е всъщност един картезиански субект?” (Barad 2007e: 154).

или изповеди. Претенцията му е непроверима и натоварена с етическо напрежение. Тя задейства колективна памет, в която никой не се разпознава пряко, но всички се усещат въввлечени. Героите се конфигурират в процеса на социално взаимодействие – без предистория, без стабилна идентичност, само с обитавани постромантически травматични роли (*прекалено добрия човек, лудия поет, младия пияница* и др.). Те не се срещат, а се пресичат и идентичността им възниква в самото пресичане, а не предхожда срещата. А заглавието „Салто” завърта калейдоскопа на съвестта – етически фокус, в който ролите и реакциите се пренареждат без морална предзададеност, а позициите възникват като ефект на *емергенция* – непредсказуемо сглобяване на морални фрагменти. Филмът показва как смутеността се поражда не от извършеното, а от онова, което се е натрупало между телата, езика и премълчаните спомени от войната.

Идеята, че идентичността не е стабилна същност, а динамична хореография, формирана в конкретни ситуации на взаимодействие, не стъпва на бяло поле, но напоследък все по-често атакува различни хуманитарни и социални науки. Карън Барад я развива чрез понятието *intra-action*, но сходна чувствителност към фрагментарната същност на субекта откриваме и при философа Мануел Деланда (DeLanda 2002: 19–22). В неговия инструментариум наративното поле на филма би се разгръщало като *асамбляж* – отворена конфигурация от хетерогенни фрагменти, чиято връзка не е предзададена, а темпорално афектирана и чувствителна към смущения¹². Сходен поглед предлага и Зигмунт Бауман, който въвежда образа на течната съвременност като свят без устойчиви форми и гарантирани рамки, в който идентичността е постоянно преконфигурираща

¹² „Деланда твърди, че за разлика от *линейните* релации *социалните асамбляжи* съдържат механизми, които, наред с причинно-следствени взаимодействия, включват и *мотиви*”. Това е *нелинейна* причинност, произведена от „**способността на същността да бъде каузално афектирана**”. Взаимодействията, които са *нелинейни*, са наречени *каталитични*: „**в смисъла на взаимоконституираност** на асамбляжа, който се стреми да улови афекта, тъй като **една и съща причина може да произведе съвсем различни ефекти**” (DeLanda 2002: 19–20). **И малко по-образно**: „постулирането на свят като безшевна мрежа от реципрочни действия или като интегрирана тоталност от функционални взаимозависимости, или като блок от неограничени универсални връзки, се противопоставя на линейната причинност като на „лепило”, което държи заедно един механичен свят” (DeLanda 2002: 20).

се позиция. Още през 1990-те години социологът разработва критика на „твърдата“ (*solid*) модерност с нейния стремеж към ред, контрол и категоризация. В „*Модерността и Холокостът*“ (*Modernity and the Holocaust*, 1989) и „*Модерността и амбивалентността*“ (*Modernity and Ambivalence*, 1991) Бауман изгражда модел, в който идентичността е вече „разпадаща се“, несигурна, а след 2000 г. говори за „течна модерност“. Според неговата концепция всяка адаптация към рязко променящи се социални форми (институции, норми, модели) предизвиква идентичностна промяна, която „идва със своята цена – нестабилност, постоянно усилие за адаптация и хронична несигурност“ (Bauman 2000: 3)¹³. Сред утвърдените концептуализации на травмираната памет е и класическият образ на незавършената идентичност в състояние на травма, както я описва Пол Рикьор. Според него „работата по припомнянето, по траура и по преработването е насочена към това паметта да стане комуникативна, споделима и донякъде поносима“, а „провалът на тази работа води до памет, която не може да бъде интегрирана“ в субекта (Ricoeur 2004: 71). Това е памет, обвързана с рана, несигурна, отказваща да се стабилизира в завършен разказ. Всяка от изброените теоретични опори акцентира върху различен аспект на вплетеността: физически, етически, социален, наративен. Те няма да бъдат инструментализирани тук, но неизбежно ще влияят на анализа като фонови координати.

МЕЖДУ БИОГРАФИЧНОСТ И АВТОФИКЦИОНАЛНОСТ: СИЛУЕТЪТ НА ТАДЕУШ КОНВИЦКИ

Подобна фигура на *въвлеченост*, на напрежение между участие и вина, между памет и невъзможност за окончателно изричане, не се изчерпва

¹³ Според Бауман идентичностите са непрестанни колебания. По неговите думи „модерността преминава от епохата на *автентичната* идентичност, през *ироничната*, към съвременна култура на т.нар. *асоциативна* идентичност – непрекъснато *разхлабване* на връзката между *вътрешната* душа и *външната* форма на социална принадлежност“ (Bauman 2000: 86–87).

с филма „Салто”. По един или друг начин тя пулсира в сърцевината на по-голямата част от творчеството на Конвицки¹⁴, **преминава в синтаксиса на неговото публично поведение, в поетиката на разговорите, в гласа, с който сам се репликира.** В „Половин век чистилище” ще чуем писателя да казва – „Бях ужилен от мисълта, че съм колаборационист” (Nowicki 1990: 76). Това не е извинение или обвинение, а етически импулс, маркиращ съществуването му в система, от която не може да се изключи, но и която не може да понесе без субективни загуби. Това не е вина за конкретни действия, а съзнание за засегнатост, симптоматично за т.нар. *въвлечен субект*.

Драмата на подобно осъзнаване всъщност не е характерна само за Конвицки. В изследването на Хенрик Слабек „Собственият образ на интелектуалците 1944–1989” са проследени цяла галерия от жестове и съдби на интелектуалци, подложени на труден, почти невъзможен избор:

Историческите трагедии, като фалшифицираният референдум от юни 1946 г. или гротеската от януари 1947 г. и по-късно, пораждаат общо отвращение и възмущение, следователно решенията за участие в следвоенния интелектуален живот са били отражение или на страх, или на опортюнистични изчисления. С течение на времето обаче утайката от унижението задълбочава разочарованието и неудовлетворението, което в ситуации на общо напрежение тласка интелектуалците към открито противопоставяне на властта. Голяма част от принудените да бъдат в сталинския период опортюнисти се превръщат в дисиденти и в синхрон с общите нагласи след демократичните промени предпочитат да бъдат гледани през тази призма.

(Slabek 2004)

Конвицки избира друг път, той решава да признае миналото. А много от книгите му, без да предлагат автобиографичен ключ в буквалния смисъл, представляват фигуративна автопроекция – разколебано място,

¹⁴ Сходен до неразличимост е героят на публикувания две години по-рано роман „Съвременен съновник”. По точното определение на Ярослав Андерс, героят е „с нееднозначен екзистенциален статус, без история, но и с множество истории, които се смесват и променят в движение. Този герой носи товара на ужасни спомени, на усещане за вина. Той е нечия проекция, плод на колективното несъзнавано” (Anders 2024).

където личното и историческото се разминават, за да се срещнат отново на територията на стилизираната виновност. Малиновски не е автор-двойник, а по-скоро негов симптом. Фигура, която носи езика на преживяното, без да е отговорна за автентичността на биографичното. Тъкмо тази концептуална рамка на въвлеченост без юридическа вина, но с етически резонанс позволява да се пунктира (ако не и да се реконструира частично) автобиографичният пласт в творчеството на Конвицки.

Вече стана ясно, че настоящото изследване преплита фикционални творби и биографични следи – онези повторяеми, смислоносни фрагменти от живота на автора, които функционират като равностойни на художествените факти. Те могат да бъдат наречени и *биографемите*. Въведеното от Ролан Барт понятие не указва документална истина за автора, а калибрира точките, в които животът му преминава в текст, създавайки етически и естетически резонанс. При Конвицки такива биографемите – като премълчаването на определени епизоди от следвоенния му опит или двусмислените му отношения с властта през първото комунистическо десетилетие, оформят място на напрежение между лична отговорност и колективна вина. Именно в това напрежение те добиват аналитична стойност.

А *биографемите* на Конвицки рядко се стремят към фактологическа достоверност. Напротив, те са подчертано вариативни, преработват се през езика или през жанровите конвенции и нарушения и се разгръщат или свиват като ветрило. И това се забелязва още в първия му роман, който, „без да е мемоар, притежава живо автобиографично ядро” (Perkowski 2006: 76).

„*Мочурища*” (Rojsty, 1947) е написан преди сталинистките шедьоври на Конвицки „*На строежа*” (Na budowie, 1950) и „*Власт*” (Wladza, 1954), но е публикуван едва през 1956 г. Основан е на личен опит от участието му в Армия Крайова. Своя своеобразен „бойно-полеви доклад в литературен костюм” (Perkowski 2006: 76)¹⁵ Конвицки решава да не публикува през десетилетието на сталинизма – от

¹⁵ Според изследователя „*Мочурища*” със сигурност не е мемоар, но притежава живо автобиографично ядро. *Зубър* (żubr) е партизанският псевдоним не само на Станислав, но и на самия Конвицки. „Такава компетентна, прецизна и суха кадровка на участник в антикомунистическата партизанска борба, силно

тактическа пресметливост или за да не навреди на другарите си (не е напълно ясно), но при всички случаи като форма на автоцензура. Неиздаването на дебютния роман говори много. Той лежи на дъното на чекмеджето през периода, в който авторът се изгражда като партиен писател, получава награди и многотиражни преводи. Междувременно повечето от прототипите на героите от „Мочурища” са осъдени или вкарвани в лагери.

Симптоматично е, че нито в късните мемоарни фрагменти, нито в анкети и интервюта Конвицки ще се върне към месеците непосредствено след разгрома на Армия Крайова край Вилнюс – това е онова първо изчезване, за което Конвицки не разказва, но често го отбелязва: „Някои отчаяни всъщност се бориха докрай. И аз бях един от онези отчаяни, само че изваден малко по-рано от редиците им. От горите и рояците на Вилнюс. Но радостта от живота е по-силна от политическото ожесточение” (Nowicki 1990: 78). Този иначе словоохотлив писател премълчава обстоятелствата, при които е оцелял, но не се страхува да насочва натам. Остава да предполагаме дали това е най-дълбокото ядро на неговата уязвеност – събития, които отказват да бъдат предадени чрез наратив, но горчат под езика на героите в „Салто”, в „Съвременен съновник” (*Sennik współczesny*, 1963) и др. Това изчезване на тяло, спомен и език, които се връщат чрез художествено-нاراتивни елипси, наподобяват фигури на *уязвеност*¹⁶, които се структурират около изтласканото, а не около фактите. Именно в тази зона се разгръщат биографемите, обозначаващи не достоверни събития, а množащи се фрагменти, в които животът на автора се трансформира в етически и стилистичен знак. Затова и въпросът за *замесеността* не стои извън автобиографичния режим, а именно чрез него добива своята аналитична острота:

[смее се] Предполагам, че просто имах късмет. Всъщност имах копринен живот. Девеннадесет години съм работил в най-добрия седмичник за литература. През 1947 г. получих жителство във Варшава, а преди това живях

вплетена в авторовата биография, би могла да се възприеме като замаскиран бойно-полеви доклад” (Perkowski 2006: 76).

¹⁶ Тук *уязвеност* се разбира в смисъла на Джудит Бътлър – като форма на съществуване, белязана от травматично изтласкване, онтологическа ранимост и зависимост от отговора на Другия. Вж.: ид 2004.

половин година като граф в Бристолѐ. Хората просто ме харесаха. И тези хора ми помогнаха много в живота. Продължих напред.

(Nowicki 1990: 78)

През 1945 г. Конвицки е имал и друг избор – като антисъветски настроен младеж, пристигайки в Краков, е можел да сътрудничи на „Универсален ежеседмичник” (*Tygodnik Powszechny*), а не на комунистическия „Прераждане” (*Odrodzenie*). Сам описва този етап така:

Започнах обаче да се занимавам с проза от срам. Просто беше нередно да не пиша. Може би по някакъв начин дължа нещо дори на моите цензори, които ме държаха здраво и орязваха книгите ми. Имаше и такива книги, които те спираха, но най-често анонимни цензори само ги орязваха. Многократно читателите на моите книги питаха как би могла цензурата да пусне това? Те, цензорите, просто оставяха нещата да минат. Знаеше се, че съм бил в Армия Крайова и все пак бях защитен. Сред тези, които бяха на власт тогава, имаше хора от еврейски произход. Аз бях чудесен материал за възпитание. Смятаха ме за обещаващ и способен млад човек. Това е единственото, което мога да си обясня! Все пак не съм крил миналото си, дори ми беше разрешена безопасна форма на разкриване.

(Nowicki 1990: 78)

Книгата, с която статутът му на соцреалист се стабилизира, е „*Власт*”. В нея епическият разказ за войната е именно такава *безопасна форма на разкриване*. Подчинен е на политически изправна класова версия за събитията, а героите са функция на идеологическата норма. В комунистическа Полша романът е приветстван като полския „*Тих Дон*”, а в България излиза още същата година в превод на Куйо Куев. Малко преди този успех Конвицки отново изчезва за кратко от публичния живот: „Може би напуснах редакцията? Може би са ми дали почивка? Не знам какво беше. Мисля, че отидох там [в Нова Хута] наистина като раздяла с настоящия живот. Съвсем изчезнах. Дори жена ми не знаеше какво се случва с мен” (Nowicki 1990: 77).

Това второ изчезване, заедно с първото, не намира език, но се връща впоследствие като тревога в прозата и филмите му. След 1956 г. повествованието на Конвицки силно се субективира. Епическият разказвач отстъпва място на глас, разтворен в спомени, съмнения и колебаеща се съвест. Романи като „*Съвременен съновник*”, „*Нищо или*

нищо” (*Nic albo nic*, 1971) и „Вечерни сияния” (*Zorze wieczorne*, 1991) се изграждат чрез съновидения, монтажна структура и фрагментиран наратив, изведени от перспективата на паметта. Болката от изчезването на предвоенния свят задава емоционалния регистър и в сценария за филма „Хроника на любовните произшествия” (*Kronika wypadków miłosnych*, реж. Анджей Вайда, 1985). Подобно настроение прониква и в по-ранните му авторски филми – „Последният ден на лятото” (*Ostatni dzień lata*, 1958), „Салто” и „Колко далеч оттук, колко близо” (*Jak daleko stąd, jak blisko*, 1971), където сюжетът се движи от халюцинации, предчувствия и спомени. В „Половин век чистилище” Станислав Береш също отбелязва, че световите на Конвицки са белязани от страхове и катастрофичност:

В *Съвременен съновник* действието се развива в дните преди наводнение в долината на река Иса; в *Зверочовекопризрак* (*Zwierzoczekoupiór*, 1969) – при заплаха от космически удар; в *Нищо или нищо* – под сянката на пророчество за края на света; а *Хроника на любовните произшествия* се ситира в навечерието на войната. Тези страхове придобиват алегорично измерение в *Малък апокалипсис* (*Mala Apokalipsa*, 1979), където Конвицки рисува Полша като съветска република, а героите – като фигури, обитаващи разложена идеологическа реалност.

(Nowicki 1990: 79)

На този фон мемоарните и автобиографични фрагменти, които Конвицки публикува преди и след демократичните промени, не целят да установят стабилна историческа истина, а да картографират зони на вътрешна етическа напрегнатост – пространства, където травмата на историята се осмисля като *съсъставител* на субективността. Те не завоалират дискредитиращите съгласия с властта в ранните години на Полската народна република, а ги преобразуват в сцени на отложена, рефлексивна отговорност, която е нелокализируема според концепцията за *вплитането*. Илюстративен е диалогът между Конвицки и Береш в анкетата, където писателят отговаря на критики срещу „Мочурища”:

К.: „Бяхме бити! Моят клон наистина е преследвал евреите през 1945 г. Трябваше да напиша малка идиотска книга за селяните.
Н.: Имахте ли някакви съмнения, докато пишете тази книга?

К.: [крещи] Разбира се! Не си ли чел в „Политика“ за онези магарета, които показаха, че са застреляли Дрюновски?! Искам да пиша за болезнени неща, не да произвеждам гадна, отвратителна патриотична литература! Затова за мен е по-добре да пиша проболшевишки произведения!!! Тогава поне за нещо съм отговорен! Знам, че никога няма да пиша по друг начин!

(Nowicki 1990: 78)

Преди да бъде формулирана като концепт, етиката на вплетеността е живяла в практиката. Тук отговорността не се артикулира като вина, а като необходимост от екстровеерност, споделяне и *излагане* на съвестта. При Конвицки тази екстровеерност често стига до екстравагантност, до напрегнато усилие да се мисли етически в условия, които не допускат ясно разграничение между участие и невинност. Такъв е и тонът на следния откъс от „*Половин век чистилище*“ – диалог, в който литературната и моралната отговорност се сблъскват под формата на поколенческа присъда:

Н.: Очаквахме отчаяние, вихър на съдържание, история на изгубени илюзии, страхотен, идеологически опис. Получихме студен отчет, боен дневник на подземна група; Очаквахме драма – получихме описание; Пропиляхме изповедта на едно поколение. Някакъв филтър тонираше гласа на писателя, подреждаше го чисто. Ще отговорите ли на тези обвинения?

К.: Има контрапамфлет на памфлета. Това е дебютен роман, той е груб. Моралното решение е на моето поколение, а не на НКВД. Този случай е морален проблем на друг народ и друго обвързване. Наистина трябваше да извадя този товар от разочарование.

(Nowicki 1990: 77)

Това е усилие за осветляване на вътрешен товар, натрупан по време на войната, и *въвлеченост*, която не може да бъде изтласкана. Но Конвицки не тръгва по лесния път чрез проектиране на вината върху друг (НКВД, например – явния палач). „Въпрос на друго обвързване“, по думите на Конвицки, който не води до изповед, нито до прошка, а поема отговорност, макар и без реторика на покаяние: „Има още нещо, което трябва да се каже. В Армия Крайова бяхме травматизирани, че сме интелигентни, бяхме синоним на мекотело. Бяхме хвърлени в раззнаването. А след това и колегите в партията направиха същото, обвинявайки интелектуалците, че са дребна буржоазия“ (Nowicki 1990: 78).

В този жест на конфузно припомняне се разгръща фигурата на *продуктивната конфликтност*, описана от Майкъл Ротберг в анализа му на *многопосочната памет* – памет, която „не търси съизмеримост на страданията, а отваря нови вектори на отговорност” (Rothberg 2019: 20). Такова припомняне наподобява и отворено ветрило – разгъва историята, за да се видят едновременно жестове на оцеляване, въвлеченост и мълчание. В този смисъл Конвицки не е само „копринено дете на режима”, а субективност, вплетена в паметта, която отказва да затвори ветрилото, фиксирайки единствена удобна версия. Именно тази пластова структура на припомнянето му позволява да постави собствената си позиция като въпрос. Все едно пита – *добре, не бях Сартр, не бях и Милош... а вие къде бяхте?*

Симптоматични в този контекст са наблюденията на Елжбета Домбрович, която чете ониричните спомени в късните наративи на Конвицки за следвоенната епоха като форма на *дискурсивно очистване* на травматичното минало. В *Съвременен съновник* тя открива дълбока, „обагрена с вина ревизия” (Dąbrowicz 2022), която следва логиката на онова, което Майкъл Ротберг нарича *припомняне отвъд идентификацията (memory beyond identification)*¹⁷ – форма на историческа *въвлеченост*, която отваря пространство за поемане на отговорност. Не става дума за класическа вина, а за осмисляне на принадлежност към обща травма, която не е стабилизирана в наратив и не подлежи на *абсолюция* (оневиняване)¹⁸. Подобна перспектива развива и Моника Бжустович-Клайн, която открива в белетристиката и мемоаристиката на Конвицки концентрат на общия *багаж от безпокойство*, характерен за поляците от втората половина на XX век:

¹⁷ Концептът *памет отвъд идентификацията (memory beyond identification)* е въведен от Майкъл Ротберг като критика на етичните и политическите импулси, които свеждат паметта до съотнасяне с жертвата или до морална дистанция от извършителя (Rothberg 2019: 135).

¹⁸ Терминът, използван в правото, за разлика от катарзиса (емоционално очистване чрез съчувствие и страх) и разкаянието (вътрешно признание и преработка на греха) означава външно предоставено освобождаване от вина без реално поемане или преработване на отговорността. В психологически план тя фиксира липсата на вътрешна трансформация, а във философски – изключване на етическа преработка.

През целия период на Полската народна република много от това, което се случи с поляците, не можа да намери израз. То остана необработено. Машабът на социалните, умствените и икономическите трансформации бяха замъглени от комунистическата политизирана история. Не се говореше за полско-еврейските отношения по време на войната и по въпроса за съотговорността за Холокоста. Книгите на Конвицки съдържат този багаж на безпокойство. Със своето съдържание и поетика те направиха видимо преживяването на разпадането на света и невъзможността да се разпознаят много от тези преживявания.

(Brzostowicz-Klajn 2020)

Тъкмо тази непълнота, тази неспособност за пряк езиков изказ, въвежда текстовете на Конвицки в пространството на *въвлечеността*. Те не реконструират миналото, а регистрират неговата подмолна непреодолимост. За подобна умишлена разколебаност в писателската идентичност намеква и формулата за *течната биография* – съвкупност от биографиemi, структурно разположени на границата между личен опит и фикционална импликация – места на вплитане между лична история и историческа травма. Вместо стабилна автобиография Конвицки моделира фрагментарни и разръфани (стилово неуеднаквени и наративно нехармонизирани) преживелици. Подобна форма съответства на онова, което Майкъл Ротберг нарича *темпорална въвлеченост* (*temporal implication*) – участие, произтичащо от принадлежност към даден исторически момент, в който субектът **живее в непосредствена близост до структурите на травма и власт**¹⁹. Тази непосредствена близост, дори участие в едни от най-трагичните и кървави събития на ХХ в., причинява дълготрайна тревожност, която можем да наречем и **разлята съвест – неустойчив етичен регистър**, в който знанието за случилото се **не е забравено, но и не може да бъде публично изговорено** и оцелостено. Това не е фиксирано знание (*conscientia*), както древните разбират съвестта (вътрешен глас, възникващ от съзнание за споделена отговорност), а разлят, **неуловим етичен регистър**, в който отговорността **протича тревожно**.

¹⁹ Ротберг уточнява, че концептът *темпорална въвлеченост* (*temporal implication*) обхваща както синхронни (свързани с настоящето), така и диахронни (свързани с миналото) форми на въвлечане (Rothberg 2019: 4).

В подобна посока поема и Войчех Овчарски, който описва ониричните елементи в прозата на Конвицки като литературна фигура на тревожността. Според изследователя героите на Конвицки „живеят на границата между съня и реалността, в сегашното време и в скритото съдържание на паметта”, като техните „сънища често са уморителни и обезпокоителни” (Owczarski 2015). Сънят се оказва форма на припомняне, в която лични и колективни фрагменти се пресрещат в зона на неразрешимо напрежение. В този регистър можем да разпознаем несъзнателно проявена, но непоета отговорност²⁰ – състояние, в което субектът не е виновен в юридически смисъл, но живее с тревога от спомен за насилие, „което не е извършил, но не е и предотвратил” (Rothberg 2019: 142).

Тъкмо в тези сънища, разкази и автобиографични фрагменти се очертава специфичният начин, по който Конвицки преработва историческата травма – етическото преструктуриране на преживяването се превръща във *фрактално*²¹ нагласяне на травматични отпечатьци. Това позволява неговото творчество да служи като надеждна културна памет за социалистическото минало – не чрез героически, цялостни и плътни наративи и идеологизирани версии, а като многопластова работа с вплетеността като форма на историческа осъзнатост.

Ето защо сънищата на Конвицки често са *уморителни и обезпокоителни*. „Бях ужилен от мисълта, че съм колаборационист” – казва писателят не за да се оневини, а за да изрече това, което мнозина премълчават. Тази реплика е етическият импулс на много от творбите му. Концептуално тя е разгърната и в авторския му филм „Салто”.

²⁰ Според Майкъл Ротберг подобна отговорност „не произтича от действие, а от съ-присъствие, от живеене в система, която произвежда страдание” (Rothberg 2019: 9). Темата се разгръща и в главата „Теория за извършителя” от монографията на Майкъл Ротбърг. Вж.: Rothberg 2019.

²¹ В геометрията *фракталът* (от латинското *fractus* – счупен) е структура, в която се установява нетривиално самоподобие със собствените ѝ части. В много отношения това контрастира с обичайните *гладки* обекти в традиционната геометрия. Фракталът се представя като геометричен обект, който е радикално *начупен*. Според съвременни хипотези материята във вселената е холограма, следваща фракталния принцип.

„САЛТО” И ХОРЕОГРАФИЯТА НА *ВПЛИТАНЕТО*

Ако досега проследихме как понятието за *замесеност* и *въвлеченост* структурират авторовата позиция в белетристиката и мемоарните фрагменти, тук ще покажем как се проектират във фигурата на странника в „Салто” – герой без документи и биография, с произволно име, който настоява на своето присъствие като част от историята. Не чрез доказателства, а чрез повторения, намеци, внушения, половинчати истини и очакване да бъде припознат.

Централният персонаж, около когото гравитира сюжетът, е изпаднал от влака странник, появил се от нищото в затънтено градче. Той разказва всевъзможни налудничави истории, твърдейки, че се е крил в града по време на войната. Ту враждебен, ту съпричастен и разбиращ, героят не търси справедливо място в света, а потвърждение, че го е имало – дори само като сенчест участник в нечия памет. В момент, в който класическата драматургия предлага катарзис, филмът разполага сцена на хореографирана вцепененост – танц, в който цялото градче се люлее в ритъм, но не на музика, а на невидим императив. Телата се поклащат не в порив или желание, а в подчинение на неразличим сигнал. Това не е танц, а кинетичен протокол на съгласие – ритуализирано движение на субекти, чието вътрешно време е било експроприирано от колективен рефлекс на вина, страх и амнезия. Танцът не е празничен жест, а *цитат на нормата*, извършен от тела, които вече са интериоризирали санкцията. Тук катарзис няма, защото няма конфликт – има само хореографирана травма. Така „Салто” не изгражда сценична илюзия, а създава позиция (кодирано телесно състояние, създадено чрез дисциплина и повторение, често изглеждащо „естествено”), чийто контур е изграден от вътрешно напрежение между принадлежност, изгнание и отломките на колективен срам.

Макар самият Малиновски да не обвинява, присъствието му в градчето смуцава и катализира конфузност. Той разколебава привидно невинните роли на обитателите, разбутва реда на ежедневието им, в което неясна историческа вина не е отречена, а изтласкана. Именно те, жителите, със своята тиха нормалност, пасивна реч и готовност да забравят, въплъщават фигурата на това, което Майкъл Ротберг нарича *perpetuator* (възпроизвеждащ

извършител)²². Това не е активен насилник, а субект, който обезболява и нормализира репресиите, често зад маската на жертва (Rothberg 2019: 120). Малиновски не е прокурор, а улика, чрез която общата *виновност без вина* започва да се проявява като отпечатък от палец.

Така Конвицки се вписва в редицата на онези интелектуални автори от 60-те години, за които виновността вече не е временна и преодолима трудност, а структурна неизбежност – неприятен знак за присъствие в парада на голямото време, което не знае какво да прави с хората, останали без алиби или престижна легитимация. Става дума за герои, често наричани *аутсайдери*, които осъзнават, че са *въвлечени и вплетени* в нещо, което не харесват, и се опитват да реагират на своята структурна *замесеност*. Така около 1965 г. синхронно с появата на „Салто” фигурата на аутсайдера (отстранен, забравен или заплашителен) нахлува едновременно в различни literатури, от Западна Европа и Америка до СССР. Именно през 1965 г. излиза и първият труд, изследващ социалната динамика между център и периферия в призмата на аутсайдерството, „Установените и аутсайдерите” (*The Established and the Outsiders*) на Норберт Елиас и Джон Скотсън. В него понятието *установени (established)* не означава просто признати, а групи с институционализирана власт да оформят нормите, легитимирайки привилегированото си положение чрез социално изключване. Те стигматизират различните, приписвайки им „най-лошите характеристики”, и обратно, самоидентификацията на установената група се моделира по примера на най-добрите (Elias & Scotson 1994: xix). Тази фигура на социално *залостване* (те не са съвсем *вътре*, но никога напълно

²² Ротберг използва понятието *perpetuator* (възпроизвеждащ извършител), за да обозначи субект, който, без да упражнява пряко насилие, поддържа, нормализира и прикрива съществуващи структури на потисничество – чрез риторика, пасивност или принадлежност. Такива фигури често изглеждат като свидетели или дори жертви, но тяхното присъствие е решаващо за възпроизводимостта на несправедливостта. Терминът е образуван от лат. *perpetuus* (непрекъснат, вечен, постоянен) и обозначава онова незабележимо участие, което гарантира устойчивостта на системно насилие (Rothberg 2019).

вън²³) е почти гербова за културната продукция от втората половина на XX век, и особено през 1965 година.

Симптоматично е, че именно през 1965 г., когато фигурата на аутсайдера изплува едновременно в различни култури като симптом на травматична колективна чувствителност, отсам Желязната завеса се появява „Салто”, филм, в който тази фигура е концептуализирана още в заглавието. Падането от влака чрез *салто мортале* (встъпителната сцена) не е просто композиционен жест, а троп на изпадналия субект – онзи, който е откачен от композицията на историята, дерейлирал от релсите на обществената памет. Но с този перформативен акробатичен скок започва и салто морале – заедно с тялото се преобръща и етичската перспектива. Героят нито моли за прошка, нито иска да бъде честван или върнат в историята, но настоява да бъде разпознат.

Много от това се долавя в отзива за нийоркската прожекция на филма. Прилагаме я не само заради пълноценния преразказ на съдържанието (тъй като филмът е почти непознат на българската аудитория), а и заради елемента на дистопия, който внася погледа отвъд Желязната завеса:

Загадъчната полска алегория, озаглавена „Салто”, която вчера се появи в Карнеги Хол, представлява явен отстъп от суровите, реалистични драми за опустошението на Втората световна война, с които една отдадено работеща група млади полски кинотворци остави своя отпечатък върху международната филмова сцена. Но Тадеуш Конвицки – относително ново име, автор на сценария и режисьор на филма – е създал съвременна легенда, толкова неясна, усложнена и ефимерна, че нейното послание и драматизъм са почти напълно замъглени от неуловима символика [...]. В „Салто” той комбинира елементи от Кафка и библейски алюзии, за да сътвори странната история на наглед шизофреничен непознат, който скача от движещ се влак и обхванат от паника, започва да оказва влияние върху жителите на едно странно село без име. Твърди, че познава града и неговите хора, и настоява, че използва няколко имена, защото е преследван и иска да избегне гонителите си. Той обърква гадателка, като я побеждава в нейното собствено изкуство. Изцелява няколко болни момчета. Има безуспешна, макар и интимна среща с дъщерята на своя

²³ Според етиката на вплетеността „онова, което е изключено, никога не е напълно „друго”, поне не в абсолютен смисъл [...] „способните” зависят от „неспособните” за самото си съществуване (Barad 2007e: 158).

домакин – добър и кротък човек [...]. Като самопровъзгласил се пророк, непознатият осмива градския поет, който също е леко луд; Мярка се възрастен мъж с военна осанка, както и млад пияница, търсец „възвишена“ любов. В крайна сметка, в стил, напомнящ Кафка, той повежда тези странни жители в съноподобен танц, наречен „Салто“, който се явява кулминация на някакво странно ежегодно празненство в града. Един самозван актьор произнася високопарни монолози, а други намекуват, че всички в града са психически разгодени от непознатия. И накрая, жена, придружена от две деца, пристига в селото и заявява, че непознатият е нейният съпруг — измамник и женкар. Разярената тълпа го прогонва от града, а той, разбира се, отново се качва на влак, подобен на този, с който е пристигнал. Ако това обобщение в лабиринтоподобния сюжет звучи енигматично, диалозите и актьорската игра не допринасят особено за проясняване. Збигнев Цибулски, който може би се помни с отличното си изпълнение в силната драма на Анджей Вайда отпреди пет години „Пепел и диамант“, е впечатляващ в ролята на очилатия непознат, който временно раздвижва селяните от тяхната зомбирана апатия. Марта Липинска е привлекателна като младото момиче, към което той изпитва влечение (както и кратките кадри с няколко голи къпеци се жени). Светът на сънищата, сътворен от 2-н Конвицки, може и да е кошмарен, но е замислен като притча за нашето време [...]”.

(The New York Times 1966)

Докато западния поглед акцентира върху алегоричния характер на филма, полските анализатори подчертават неговата многопластовост, вслушаност в традициите на полската литература и способността му да отразява сложността на идеологическата картина в Полша от 60-те години. Именно върху тази проблематика акцентира Роберт Бирхолц в своя съвременен прочит на филма. Според него „Салто“ говори в няколко паралелни регистъра – съноподобен, автобиографичен, ироничен и социален:

Имената на персонажа са сякаш произволни, но погледът му фиксира онова, което всички се опитват да скрият. Дали е спасител, или самозванец – остава без отговор [...] Препратките към Мачек Хелмицки от „Пепел и диамант“ на Анджей Вайда са пародийни – вместо героично-романтична поза виждаме театрална суета; вместо разстрел в името на идеала – празничен ден без последствие.

(Birkholc 2014)

Към твърдението на изследователя, че Конвицки използва високите кодове на полската културна памет, за да ги разколебае отвътре, можем да добавим, че героят не е Христос, а негов разфокусиран имитатор (фокусник). Фигура, в която има едновременно месианска поза и театрална суета. Подобна на Спасител, който не дава спасение, защото според точната реплика от филма „ако искаш живот – ще светиш в очите на хората с раните си” (Konwicki 1965). Жертвеното тяло е тук и си *иска живота*, но не като символ, а като актив без доходност, напомнящ за дефицитите на паметта.

В различни зрителски интерпретации на филма се срещат определения като „въображаем разказ” (*Giuseppe Sedia*), „парабола за посттравматичното стресово разстройство” (*Pappas*), както и сравнения с „Туин Пийкс”, но с политическо минало (*Sipovic*). А когато зрител с ник нейм „*maja*” нарича „Салто” „поезията на Ружевич, смесена със Сватбата на Виспянски” (*Filmweb Forum* 2009), тя предлага точна формула за културната шизофренност на филма. Но докато в „Сватбата” на Виспянски има призраци, които искат нещо, в „Салто” има кинематографични аксесоари. Ако при Виспянски селският пир се превръща в национален сън, населен с маски, като история, която танцува около себе си, „Салто” възпроизвежда същата иконография, но героите играят ритуалите си монотонно. Това е хореография на липсата²⁴. Както Ружевич разрушава класическия стих, така киноезикът на Конвицки показва идеологическия блокаж на съвестта чрез реплики, които не комуникират, и истории, които не конструират аз-а, а го разколебават. А когато друг зрител казва, че „Салто” е „Пепел и диамант”, заснет от Дейвид Линч, това не е повод за усмивка. Има нещо вярно. Ако Анджей Вайда прави филм за избора между стария и новия свят, между идеала и компромиса, Конвицки прави филм за травмите, причинени от това. Ето защо Малиновски не *избира* – той *изпада* от влака. Така „Салто” започва да функционира като културен палимпсест, в който се

²⁴ Интерпретация на музикалната сценография е предложена в блога на Майкъл Барет: „В залата свири малък оркестър: китара, контрабас, тромпет, кларинет, пиано и барабани. Те изпълняват няколко прекрасни пиеси, включително валс, който напомня на Джаз валс № 2 на Шостакович. После идва голямата сцена, а нашият антигерой повежда всички в странен, ритмичен танц” (*Barrett* 2010).

преплитат индивидуалната и колективната памет, ритуалът и неговият гърч, травмата и нейната стилизация.

Затова „Салто” е толкова важен за нашата тема, защото не се преструва, че ще даде отговор, а застава зрителя да участва в ритуал, от който не може да излезе, защото е *въвлечен* и *вплетен*. И понеже всички усещаме, че този ритуал е наш – източноевропейски – се смеем нервно, както пред огледало. Освен това в този художествен сън метафорите се разгръщат без субект, който да ги преживее. Тялото на Малиновски не кърви, а изпълнява акробатични фигури. Всичко е визуално, елегантно, но с температурата на болничен коридор. И в този естетически студ като ехо от бъдещето отекват думите на самия Конвицки: „Колко пъти вече сме преживявали това? Момент на павианско самочувствие, последван от десетилетия ридания и упадък... мъжете тръгват на битка, жените носят бельо в затворите, крият бегълци, изпращат деца към границата. Следва красив блясък – и години на арктически студ”²⁵. Тъкмо този студ се задържа върху повърхността на кадрите – сякаш вледенени от лагерна сибирска зима – перманентен хоризонт на наказание и заличаване. Конвицки рисува върху леда на паметта като спелеолог на заключената съвест. И каталогизира като зоолог *зверочовекопризрачните* (по заглавието на едноименната му книга) останки на отложени бунтове.

Ако обаче решим, че в „Салто” няма травма, защото няма страдащ субект със *светещи рани*, това е все едно да се твърди, че няма труп, защото липсва аутопсия. Има и друг начин да се разпознае престъплението. Според Пол Рикъор травмата не е декларативна, не говори директно на разума, а се изразява чрез завръщане на потиснатото в повторения, които се въртят в кръг (*acting out*), защото „повторението замества спомнянето” и възпрепятства травматичното събитие да стане съзнателно (Ricoeur 2004: 71). Това не е памет, която си спомня, а памет, която действа. А въртенето е кинетичен синоним на тавтологията, тъй като и двете не водят до нов смисъл, а само поддържат формата. Така танцът в „Салто”, този стилизиран жест на ритуална празнота, е празен само за онзи, който гледа като ловец на символи. „Танцувайте! Иначе ще умрете от страх” (Konwicki 1965) – казано с езика на филма. Ето

²⁵ Цитатът е от „Изгреви и залези на луната” (Цит. по Anders 2024).

защо градчето не танцува, за да почете нещо, а за да не се разпадне напълно в социално-историческата си безизходица.

Това подчертано е ритуал без Бог, но да се отрича ритуалът, защото не трансцендира, означава да не се разпознае раната в ритуалния остатък. Малиновски не страда, но не е престанал да бъде място на травмираност, от което няма къде да избяга, защото непрекъснато е пресрещан от идеологически наративи, които искат от него да бъде герой, винтче в машината, колективен първенец или свята жертва. Ето защо той не е „жертвен козел”, а симптом на културен блокаж – резултат от натиска на комунистическата власт върху индивидуалното съзнание. Затова главният герой не се вписва в нито една от типичните за соцреализма роли, а е по-скоро дефектен продукт²⁶ на системата – неуспешен като социалистически гражданин, недостовоерен като ветеран от войната, неверен съпруг беглец и неумел прелъстител. Естетиката на филма е хладна и дистанцирана, защото „Салто” не е типична алгория или драма с катарзис, а протяжен жест на травмираност. „Искам само да ви напомня, че съществувате” – казва Малиновски (Konwicki 1965). И в това може да се открие повече истина за живота по времето на Народната република, отколкото в повечето декларации на паметта.

ГЛАСОВЕ СЛЕД ВИНАТА

Вместо заключение нека се върнем за последен път към слабо познатия за българската аудитория Тадеуш Конвицки. Той не се отрича от опита си и не пренаписва биографията си, за да се впише в ролята на дисидент за износ²⁷. И когато днес четем книгите му или гледаме филмите

²⁶ Според Барад „именно когато тялото не функционира, когато „се повреди”, когато нещата престанат да работят, самият апарат става видим” (Barad 2007e: 158). Но това не освобождава „дефектния” човек от принадлежност към системата, която го ограничава, защото „да бъдеш „неспособен”, означава да живееш в протезна зависимост със „способния” (вж. Barad 2007e: 158).

²⁷ Според Ярослав Андерс и през соцреалистическия си период Конвицки не бил образцовият експортен образ на партийен писател: „Още от самото начало, дори в партийните му години, той не беше от онези лица, с които правителството се гордееше и които искаше да представи на света. Винаги беше някак на заден план.

му, разбираме, че вината има повече нюанси. Не става дума за вина от извършени престъпления, а за вина от участие в общото време – вина от присъствие, от мълчание и от подмолна политическа грамотност (или коректност). Оцелял от войната, през първото комунистическо десетилетие Конвицки не влиза във властта, а влиза в думите ѝ. Не става цензор, но пише и редакторства в партийни вестници. Не става доносник, но се самоцензурира. Още от „Мочурища” писателят се движи по ръба на жанра и съвестта. Стилът дори когато е официозен, темата винаги е една – какво значи да си присъствал, когато историята е продуцирала терор.

Конвицки пастира не само литературата, а и своя човешки опит, затова и героят на „Салто” не отговаря с недомлъвки, а с тънко филиране на срама – дума по дума, картина по картина. За да подкрепи ръката, която ще подпише провала: „Нарекохме се инженери на човешките души. Читателите се преструваха, че ни четат, а ние – че ги познаваме” (Nowicki 1990: 76). Това е ядрото на соцреалистическата литература – договорено недоразумение и жанрова корупция, в които, ако си пишеш човек, си по презумпция въввлечен.

А в последната си книга „Памфлет срещу себе си” (*Pamflet na siebie*, 2004) Конвицки изговаря тази амбивалентност с обичайната си прямота – и слага точка. Повече никога не публикува. Книгата се оказва не само равностметка, но и завещание. Според него „няма истинска история, а само егоистични версии на събитията, записани от шумните участници”, а историята може да бъде изопачена „според волята на човек, стига той да има достатъчно упоритост и наглост” (Konwicki 2004). Този отказ от обективност е признаване на онова, което творбите му поднасят по-обходно – разочарование, самонаблюдение и „литър лоша кръв” (Konwicki 2004), който циркулира в езика.

Но ако трябва да останем верни на заявената рамка, ще завършим с извод в духа на Карън Барад и Майкъл Ротберг не за да обобщим, а за да усложним още малко. В художествения свят на Конвицки паметта не е свидетелство, а фрактал – фигура от остатъци, които отказват да

След като започва да публикува в нелегалната преса, Конвицки става известен на Запад, но е изолиран в Полша. Неговите творби циркулират в паралелни вселени: официалните полски издания и независимите нелегални публикации” (Anders 2024).

се подчинят на *полирания разум* (по Маркузе). „Салто” не разказва за виновни и невинни, а вплита Малиновски в ядрото на етическо смущение – несигурно ехо от историята, което продължава да резонира. Танцът в „Салто” полага в сърцевината на филма траен етически образ. Реприз на разлята съвест, която не говори, а действа, не помни, а се повтаря. По същия начин в биографичните си фрагменти Конвицки не предлага изповед, нито проповед, а нещо по-двусмислено – непрекъснато бродиране на вина без субект, на памет без притежател, на отговорност без адресат. И точно тук, между етична призрачност и естетическа плътност, между фигурата на оцелелия и сценария на изключения, върху хлъзгавата настилка на разлятата съвест, Конвицки изпълнява най-сложния си пирует, отстоявайки безпощадна техника на съвестта.

ЛИТЕРАТУРА

- Anders 2024:** Anders, J. *Between Tragedy and Farce: Polish Fates in the Prose of Tadeusz Konwicki*. – The Kosciuszko Foundation, March 19, 2024. <<https://thekf.org/event/between-tragedy-and-farce-polish-fates-in-the-prose-of-tadeusz-konwicki-a-talk-by-jaroslav-anders/>>. (date of access 19.05.2025).
- Anders 1982:** Anders, J. *The Polish Wake*. – The New York Review of Books, March 4, 1982. <https://www.nybooks.com/articles/1982/03/04/the-polish-wake/>. (date of access 19.05.2025).
- Angelova 2024:** Angelova, Maya. *Преводните творби на Тадеуш Конвицки и НРБ литературата – хроника на припознаване и разминаване с нормите на българския социализъм (The Translated Works of Tadeusz Konvitsky and the Literature of the NRB – a Chronicle of Recognition and Divergence with the Norms of Bulgarian Socialist Realism)*, Bibliotekarz Podlaski, Vol. 62, No. 1, 2024, pp. 119–150. <<https://doi.org/10.36770/bp.882>>. (date of access 15.05.2025).
- Arendt 2003:** Arendt, Hannah. *Collective Responsibility*. – In: *Responsibility and Judgment*. Ed. Jerome Kohn. New York: Schocken Books, 2003, pp. 147–158. <<https://archive.org/details/responsibilityju0000aren>>. (date of access 15.05.2025).
- Barad 2007a:** Barad, Karen. *The Science and Ethics of Mattering*. – In: *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Durham: Duke University Press, 2007, pp. 3–38.

- Barad 2007b:** Barad, Karen. *Meeting the Universe Halfway*. – In: *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Durham: Duke University Press, 2007, pp. 39–70.
- Barad 2007c:** Barad, Karen. *Diffractions: Differences, Contingencies, and Entanglements That Matter*. – In: *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Durham: Duke University Press, 2007, pp. 71–96.
- Barad 2007d:** Barad, Karen. *Niels Bohr's Philosophy-Physics: Quantum Physics and the Nature of Knowledge and Reality*. – In: *Meeting the Universe Halfway*. Durham: Duke University Press, 2007, pp. 97–131.
- Barad 2007e:** Barad, Karen. *Agential Realism: How Material-Discursive Practices Matter*. – In: *Meeting the Universe Halfway*. Durham: Duke University Press, 2007, pp. 132–188.
- Barrett 2010:** Barrett, Michael. *Reality with a Pinch of 'Salto'*. – *PopMatters*, 4 March 2010. <<https://www.popmatters.com/salto-tadeusz-konwicki-film-feature>>. (date of access 15.05.2025).
- Barthes 1975:** Barthes, Roland. *Roland Barthes par Roland Barthes*. Paris: Éditions du Seuil, 1975, p. 69.
- Bauman 2000:** Bauman, Zygmunt. *Liquid Modernity*. Cambridge: Polity Press, 2000. <<https://giuseppicapograssi.files.wordpress.com/2014/01/bauman-liquid-modernity.pdf>>. (date of access 15.05.2025).
- Birkholc 2014:** Birkholc, Robert. *Somersault – Tadeusz Konwicki*. – *Culture.pl*, April 2014. <https://culture.pl/en/article/somersault-tadeusz-konwicki>. (date of access 15.05.2025).
- Brzostowicz-Klajn 2015:** Brzostowicz-Klajn, Monika. *Senniki, czytadła, powieści młodzieżowe, czyli Konwicki jako pisarz popularny*, „Czas Kultury”, nr 1 (184), 2015. <<https://tinyurl.com/bp62-ang-2>> [dostęp: 13.05.2025].
- Butler 2004:** Butler, Judith. *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence*. London: Verso, 2004.
- Dąbrowicz 2014:** Dąbrowicz, Elżbieta. „Litwini”. Okoliczności powojennego debiutu. – *Wschodni Rocznik Humanistyczny*, 2014, T. X, <http://wrh.edu.pl/wp-content/uploads/2017/07/wrh2014.pdf>. [dostęp: 13.05.2025].
- DeLanda 2002:** DeLanda, Manuel. *Intensive Science and Virtual Philosophy*. London: Continuum, 2002. <<https://www.scribd.com/doc/46673954/DeLanda-M-Intensive-Science-and-Virtual-Philosophy-on-Deleuze-Continuum-2002>>. (date of access 15.05.2025).
- Elias & Scotson 1994:** Elias, Norbert, Scotson, John L. *The Established and the Outsiders: A Sociological Enquiry into Community Problems*. London: SAGE Publications, 1994.

- Filmweb Forum 2009:** Filmweb Forum. *ZABAWA FILMOWA 2009 – Salto*. Filmweb.pl, online forum, 2009. <<https://www.filmweb.pl/topic/ZABAWA+FILMOWA+2009+-+Salto-489572>>. (date of access 15.05.2025).
- Gordon 1997:** Gordon, Avery F. *Ghostly Matters: Haunting and the Sociological Imagination*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997.
- Huelle 2015:** Huelle, Paweł. Konwicki był wielkim Guślarzem polskiej prozy, Dzieje.pl, 8 stycznia 2015. <https://dzieje.pl/kultura-i-sztuka/huelle-konwicki-byl-wielkim-guslarzem-polskiej-prozy> [dostęp: 12.05.2025].
- Konwicki 2004:** Konwicki, Tadeusz. *Pamflet na siebie*. Warszawa: Prószyński i S-ka, 2004.
- Konwicki 1965:** Konwicki, T., reż. i scen. Salto. Zdjęcia: Kurt Weber. Muzyka: Wojciech Kilar. Polska: Zespół Filmowy Kadr, 1965. 104 min; cz.-b.; 35 mm.
- Łopuszański 2006:** Łopuszański, Piotr. *Życie i pamięć. O Tadeuszu Konwickim*, *Podkowiński Magazyn Kulturalny*, 2006, nr 3, s. 17–22. Online: <https://www.podkowianskimagazyn.pl/nr51/konwicki.htm> [dostęp: 12.05.2025].
- Mandelbrot 1982:** Mandelbrot, Benoit. *The Fractal Geometry of Nature*. New York: W.H. Freeman, 1982. <<https://lab.semi.ac.cn/library/upload/files/2019/1/412557940.pdf>>. (date of access 15.05.2025).
- Nowicki 1990: Nowicki, Stanisław.** *Pół wieku czyśćca: rozmowy z Tadeuszem Konwickim*. Warszawa: Oficyna wydawnicza, 1990.
- Owczarski 2015: Owczarski, Wojciech.** *Sennik polski. Literatura, wyobraźnia i pamięć*. Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria, 2015, s. 179–180.
- Perkowski 2006: Perkowski, Piotr.** *Pół wieku z cenzurą. Przypadek Tadeusza Konwickiego*. – *Pamiętnik Literacki*, z. 2, 2006, s. 75–95.
- Ricoeur 2004:** Ricoeur, Paul. *Memory, History, Forgetting*. Trans. Kathleen Blamey and David Pellauer. Chicago: University of Chicago Press, 2004.
- Rothberg 2009:** Rothberg, Michael. *Multidirectional Memory: Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*. Stanford: Stanford University Press, 2009. <<https://www.sup.org/books/title/?id=11232>>. (date of access 15.05.2025).
- Rothberg 2019:** Rothberg, Michael. *The Implicated Subject: Beyond Victims and Perpetrators*. Stanford: Stanford University Press, 2019. <<https://cdn.openai.com/chat-assets/user-uploads/file-PpDkdV9FuSzCriDrqErVPq.pdf>>. (date of access 14.05.2025).
- Słabek 2004:** Słabek, Henryk. *Polski realny socjalizm a społeczeństwo i naród 1945–1989 (w związku z wybranymi publikacjami)*, *Dzieje Najnowsze*, 2004, 36/ 1, 2004. [жyhttps://rcin.org.pl/dlibra/publication/63896/edition/47753/content](https://rcin.org.pl/dlibra/publication/63896/edition/47753/content) [dostęp: 12.05.2022].
- The New York Times 1966:** *The New York Times*. *Salto: An Allegory from Poland Opens*. 4 October 1966. <<https://www.nytimes.com/1966/10/04/archives/salto-an-allegory-from-poland-opens.html>>. (date of access 15.05.2025).

МАРГРЕТА ГРИГОРОВА

Великотърновски университет „Св. св. Кирил и Методий“, България
Катедра „Славистика“
ORCID: 0000-0003-4416-371X

MARGRETA GRIGOROVA

St. Cyril and St Methodius University of Veliko Tarnovo, Bulgaria
Department of Slavic Studies
ORCID: 0000-0003-4416-371X

ТАНЦ, ДИКТАТУРА И АНТИУТОПИЯ („ДВАТА КРАЯ НА СВЕТА” НА АНТОНИ СЛОНИМСКИ, „НИЕ” НА ЕВГЕНИЙ ЗАМЯТИН, „ПРЕКРАСНИЯТ НОВ СВЯТ” НА ОЛДЪС ХЪКСЛИ)

Резюме

Текстът се фокусира върху функциите на мотива на танца в „Двата края на света” от Антони Слонимски в съпоставка с антиутопиите на Евгений Замятин и Олдъс Хъксли. В романа на Слонимски танцът е извънсистемният елемент, който провокира бунт срещу диктаторската система на Ханс Ретлих в посткатастрофичния свят на произведението. В антиутопията „Ние” танцът е елемент от утопичната система, нейно измерение. В „Прекрасният нов свят” се срещат два основни образа на танца – колективен наркотичен транс и ритуален танц-жертвоприношение. Споменатите функции на танцовия мотив са представени в контекста на жанра от междувоенния период, когато той реагира на едновременния прогресивен ход на основните тоталитарни режими на XX век на фона на все по-технологичния живот на човечеството. Тези функции се отнасят към символни роли и образи на танца, които са част от неговата феноменология и културна история, но са пресемантизирани в жанрово-съдържателния модел на антиутопията, превръщат се в нейни знакови елементи.

Ключови думи: антиутопия, тоталитаризъм, мотив на танца, Антони Слонимски, Евгений Замятин, Олдъс Хъксли

DANCE, DICTATORSHIP AND DYSTOPIA (*THE TWO ENDS OF THE WORLD* BY ANTONI SŁONIMSKI, *WE* BY YEVGENY ZAMYATIN, *BRAVE NEW WORLD* BY ALDOUS HUXLEY)

Abstract

The text focusses on the functions of the dance motif in *The Two Ends of the World* by Antoni Słonimski in comparison with the dystopias by Yevgeny Zamyatin and Aldous Huxley. In Słonimski's novel, dance is the extra-systemic element that provokes a rebellion against Hans Retlih's dictatorial system in the post-catastrophic world of the work. In the dystopia *We* dance represents the equivalent of the utopian system, its dimension. In *Brave New World* two main functions of dance and dancing come to the forefront – dancing as a collective drug trance, and as a ritual dance-sacrifice. These mentioned functions are presented in the context of the genre of the interwar period, and its sensitivity to the simultaneous progressive course of the main totalitarian regimes of the twentieth century against the backdrop of the increasing technological transformation of human life. They concern symbolic roles and images of dance, which are part of its phenomenology and cultural history, but are re-semanticized in dystopian fiction, becoming significant elements of it.

Keywords: dystopia, totalitarianism, dance motif, Antoni Słonimski, Yevgeny Zamyatin, Aldous Huxley

Замисълът на настоящата статия дойде в момент, когато превеждах антиутопията „Двата края на света” (1937) на Антони Слонимски и в същото време мислех усилено в какъв литературен материал да потърся темата за танца на настоящия колективен том. В момент на затруднен избор именно текстът на Слонимски ми поднесе идея. В описания от него посткатастрофичен тоталитарен свят танцът на едно циганско момиче се явява извънсистемният, забраненият елемент – той срутва системата за „ново човечество” на самообожествилия се диктатор Ханс Ретлих, от която са изключени религията и изкуството. Сюжетно решение, което бързо се асоциира с типологично близки решения от антиутопичните творби на Карел Чапек (ранният разказ „Система”¹ от

¹ В едноименния разказ Чапек представя система, в която жената е лишена от естетическо въздействие. Работниците са селектирани така, че да бъдат само послушни работни единици и имат право да се срещат с жени само нощем

1910 г., драмата „Р.У.Р“ от 1920 г.), в които „световният чех“ (определение на Величко Тодоров) показва как изхвърлените от механичната система естетически и емоционални ценности си „отмъщават“, как човешката игра на изкуствена демиургия (тук подхожда да бъде приложен и терминът на Чавдар Парушев „срещу човешкото“, както и някои ключови наблюдения на същия автор върху жанра на антиутопията²) застава срещу самата себе си. Решения, които засягат концептуалните модели на антиутопията от първата половина на ХХ век, нейната жанрова същина, свързана с деструкцията, с която са заредени утопичните модели на „щастливото“, послушното, механизираното човечество. Главните тоталитарни режими на ХХ век са същевременно утопии, а антиутопиите са тяхното съвременно криво огледало.

Реших да потърся дали и как танцът присъства в други две известни антиутопии от междувоенния период – „Ние“ на Евгений Замятин и „Прекрасният нов свят“ на Олдъс Хъксли. Първата от тях, написана през 1920–1921 г., не може да види бял свят в родината на автора по разбираеми причини, довежда до арест на следващата година, а през 1931 г. Замятин официално чрез писмо до Сталин напуска СССР. Тя излиза за пръв път на английски език в САЩ през 1925 г., през 1927 г. – на чешки, през 1929 г. – на френски, през 1962 г. – на руски в емиграция, чак през 1988 г. в страната – в списание. Антиутопията на Хъксли е публикувана първо през 1932 г., но с особено важен автор предговор към следвоенното му издание от 1946, който засилва прогностичните му и алармени функции. И трите утопии са издавани

при загасено осветление. Бунтът срещу системата се поражда тогава, когато осветлението е забравено и работникът с показателното име Боб Гибон (с номер Ц-10707) вижда красотата на жената – тя е провокацията, извънсистемният елемент, който довежда до разрушаването на системата. Разказът въвежда образ на човешки двойник, предшественик на робота, чийто „баща“ се явява Карел Чапек чрез драмата Р.У.Р. Чапек създава поредица антиутопични двойници на човека и човечеството, които вдигат бунт срещу създателя си.

² Срещу човешкото е авторов неологизъм на Чавдар Парушев, който отразява точно негативната перспектива на антиутопичния свят, насочена „срещу човека“. Близко до наблюденията на настоящия текст е и прилагането на т.н. от автора „Платонова лупа“ към антиутопията, свързана с взаимоотношенията „човек-държава“, както и релациите „антиутопия и сатира“, „антиутопия-научна фантастика“ (Парушев 2021: 15–64).

легално и преоткрити в посткомунистическите славянски държави след Прехода. От тях най-слабо известна, но заслужаваща не по-малко внимание е тази на Слонимски.

Трябва да отбележа, че имената и стилизираните гласове на Чапек, Хъксли, Бърнард Шоу, Хърбърт Уелс³ присъстват в повестта „Двата края на света“ сред многото интертекстуални препратки в романа и в цялостното творчество на Слонимски – той е писател и публицист, духовен хроникьор на съвремието, предупредител. Замятин, който формира дистопичната традиция в научната фантастика (Грей 2001), не е споменат в „Двата края на света“, но той кореспондира с творчеството на Слонимски чрез образи и мотиви, ключови за антиутопията. Един от тях е мотивът на „пещерното (посткатастрофично) бъдеще“ (разказът „Пещера“ на Замятин), който връща обратно хода на утопията. Този мотив ни е познат и от „Анекдоти от бъдещето“ на Карел Чапек, определени от Величко Тодоров като „афористични басни“. „Една голяма част от тях – подчертава Тодоров – възникват като непосредствен отглас на агресивността на нацистка Германия“ (Тодоров 1990: 84). В тях се появяват фигури като „Диктаторът“, „Мухата“, „Митът“, „Пещерните хора“.

Оказва се, че танцът присъства знаково в творбите на Замятин и Хъксли, но с обратна на тази при Слонимски функция: не като извънсистемен, а като системен елемент – танц, който поддържа функционирането на самата утопична система. И двете употреби засягат характерни за танца символни роли и образи, които са част от неговата феноменология и културна история. Тези употреби се пресемантизират в жанрово-съдържателния модел на антиутопията, стават значещи елементи от него.

Задачата на настоящия текст е да бъдат разгледани функциите на мотива за танца в „Двата края на света“ с препратки към неговите версии от другите споменати антиутопии. Ситуирам съпоставителния прочит в контекста на междувоенното време, защото тогава на фона на все по-технологизирания живот на човечеството прогресира едновременният ход на водещите диктатури на века – фашистката и комунистическата, диагностицирани точно от Слонимски в неговата публицистика и репортажистика. Всяка от диктатурите използва механизирани системен

³ Слонимски лично познава Шоу и Уелс, с когото се среща на два пъти – през 1928 г. и по време на Втората световна война.

модел и се стреми към превръщането на неговата утопична фикция в действителност, тоталитарните системи „неотклонно следват фикцията и правилата на фиктивния свят” (Аренд 1993: 18) и прилагат „метода на безпогрешни предсказания” (Аренд 1993: 76). В междувоенния период и двете диктатури се намират в своя утопичен стадий, преди още да са постигнали антиутопичния си триумф. Но този „триумф” е уловен от авторите на антиутопии в прогностична визия, преди да успее да се случи. Именно тази ситуираност е важна за настоящия текст.

В една от своите кратки бележки за излезли книги във „Wiadomości Literackie” от 1932 г. Слонимски цитира още в заглавието метафората на Карл Ясперс „механичен апарат” и предава страха му от това, че „животът все повече губи виталната си импровизация” и се превръща в механизъм, който унищожава индивидуалността, след което прави препратки към първия роман на писателката Габриел Тергит и по-ранни творби на Теодор Момзен (Słonimski 1932: 2). Можем лесно да разпознаем диагностиката на Ясперс от „Духовната ситуация на времето” (1931): опасностите на „абсолютизацията на масовия порядък”, „нивелацията”, „усредняването”, „посредствеността” (Ясперс 1996). А образът на „апарата” е така създаден от немския философ, че прилича на топос от антиутопия. Във фрагмента „Господството на апарата” е казано, че той „превръща отделните хора във функция”, човекът се „опредметява”, най-важно е мястото му в апарата. Диагностично-прогностичните текстове на мислители като Ясперс изказват на философски език същността на антиутопичното мислене от първата половина на XX век, а автори като Слонимски, Замятин, Хъксли, Хърбърт Уелс създават нейните нарации. В повестта на Слонимски танцът е това спонтанно човешко изкуство, което проваля функциите на апарата.

ТАНЦЪТ СРЕЩУ СИСТЕМАТА В АНТИУТОПИЯТА „ДВАТА КРАЯ НА СВЕТА” НА АНТОНИ СЛОНИМСКИ

Защо изведнъж всичко в това пасивно и послушно съществуване започна да кипи така? Нима беше възможно едно малко мургаво момиче да освободи толкова страсти и да събуди бунт в подчинените и държани в желязна дисциплина кадри на бъдещите владетели на света? Този факт не обясняваше

всичко. Не. Ретлих разбираше добре, че не женствеността на Жина пося бунта и създаде конфликта. Причината беше нейният танц. Нещо ново, увлекателно и очарователно. Явление, което със своята магия донесе визията на един нов свят, събуди неясен копнеж. Това беше причината за поражението. Блясъкът на евтините пайети, ритмичното подрънкване, плавните и хармонични движения. Това, което се нарича прелест.

(Slonimski 1937: 188–189)

В „Двата края на света” на Антони Слонимски танцът на циганското момиче Жина срутва диктаторска система, чрез която унищожителят на предишния свят Ханс Ретлих (фамилията е анаграм на „Хитлер”) или „Новият Ной” създава новото човечество на т.н. рубенити (от името на селището Рубен, което се намира в Дания), базирано на расов принцип (използва саамите или лапландците, защото са суров и мрачен северен народ). Приведеният по-горе цитат изказва ясно равносметката на поражението: танцът със своята красота, емоция и ритъм е провокация, която събужда бунт срещу наложеното послушание и ред, порив към свобода и собствена воля. Още повече, че това е цигански танц, пълен с темперамент и страст, съпроводен с дайре, танц край огъня и същевременно огнен танц (ще се върнем отново на неговите характеристики). Танцът на малката Жина разделя създаденото от Ретлих послушно ново човечество на две: привидно желязна система и бунтари срещу системата. С това проблемът с диктатурата не приключва, защото скоро след това бунтовната част от рубенитите създава нова диктатура. Слонимски, поет, писател и публицист, създава своята гротесково-фантастична повест като огледало на двете водещи диктатури на века фашистката и комунистическата, съчетава аналитични наблюдения над съвременното с прогностични визии, дълбоко познание на същността на тоталитарните режими с художествен наратив за техния механизъм.

Самата повест „Двата края на света” е „извънсистемна” за автора си и дълго време незабелязана. Слонимски стои в канона на полската литература преди всичко като поет, един от инициаторите на група „Скамандър”. През междувоенното двадесетилетие е утвърден варшавски журналист и публицист с пацифистични възгледи, наследник на Болеслав Прус (за какъвто и сам се легитимира). Емигрира в първите дни на Втората световна война, в емиграция пише известното

си стихотворение „Сирена” (*Alarm*), израз на съпричастие с началото на трагедията на фашистката окупация. Слонимски често е бил полемична фигура, влиза в конфликти и диспути с художника Мечислав Шука, с Виткаци (преди войната), с Чеслав Милош след войната. По време на емиграцията си в Лондон участва в създаването на ЮНЕСКО и ръководи литературната секция. След завръщането си в Полша през 1951 г. се включва в немалко инициативи на Опозицията, в това число и срещу антисемитските преследвания от 1968 г. (самият той е с еврейски произход). Сатиричният му талант се откроява през всички етапи на неговата творческа биография, ефект на резонанс се постига в съчетанието му с блестящия сатиричен талант на символния водач на „Скамандер” Юлиан Тувим, който също емигрира в началото на войната и се завръща след нея в Полша. Двамата създават „В изпаренията на абсурда” (*W oparach absurdu*), създадена 1920–1936, но публикувана едва следа войната) – огледало на полския сатиричен гений.

Въпреки че има съвременни отзиви, „Двата края на света” е книга, призната и оценена значително по-късно, защото тогава може да бъде разчетена като катастрофичен и прогностичен текст, когато вече се е проверила далновидността на нейните визии (Grigorova 2023: 183–202). Книгата е цитирана от големите историци Адам Замойски („Полският път”) и Норман Дейвис („Европа във война. 1939–1945”) като прогностичен текст за Втората световна война. В сравнение с антиутопиите на Замятин и Хъксли времевата перспектива на „Двата края” не е толкова отдалечена напред във времето, събитията в нея се случват през 1950 г.

Следвоенният режим не е благоприятен за книгата, тъй като в нея лесно може да бъде разпозната втората главна диктатура на века, назована „разбунтувания пролетариат”. Интересът към „Двата края” е възроден от Марта Вика, която ѝ посвещава глава от „Гласовете на поколенията” (1989) под заглавието „Краят на света според Слонимски”. В нея тя тълкува катастрофизма на романа, определя го като странен, посочва неговата забавна и комична страна. Смята, че той притежава само някои черти на антиутопията, твърде е съвременен. И заключава накрая, че в него Слонимски е представил кризата както на цивилизацията, така и на човека (Wyka 1989: 33–41). Книгата излиза в ново издание през 1991 г. с послеслов на Антони Марианович, който също отбелязва прогностичните ѝ предсказания за разрушенията на

войната, но подчертава и връзката ѝ с публицистиката на Слонимски (Marianowicz 1991: 123–126).

Слонимски е проникновен постоянен наблюдател на израстването на тоталитарните системи и техните водачи в Италия, Германия и Съветска Русия. Междувоенната му публицистика включва множество далновидни и неспокойни наблюдения над кариерата на Хитлер, варварствата на фашизма в Германия, Италия, Испания. Извършва пътуване до Съветска Русия, което ражда репортажа „Моето пътуване в Съветска Русия“, отпечатан първо на части през лятото на 1932 г. на страниците на „Wiadomości Literackie“. Репортажът е пълен с пронизателни наблюдения над различни аспекти на живота в съветската страна, над втората диктатура, нейната военна страна. Слонимски е стъписан от бързото изтриване на хилядолетната християнска традиция и заместването ѝ с култа към личността (ужасява го мумията на Ленин). Неслучайно в романа се появява в сатиричен план идеята за балсамирането приживе на Сталин, определен като „най-голяма ценност на СССР“.

Съвременните диктатори са добре познати на Слонимски и техните фигури присъстват със собствените си имена и характерни черти в „Двата края на света“, където тези черти са сатирично акцентувани и изобличени. Но авторът ги претопява в единна сплав, от която извайва образа на фикционалния свръхдиктатор Ханс Ретлих, разказва неговата симптоматична за тоталитаризма на XX век биография, пълна с патологични белези (антисемитизъм, фашизъм, садизъм, неудовлетворени амбиции на творец, крайна отмъстителност), обяснява как се стига до притежаването на смъртоносно оръжие, решението за унищожаване на света и създаване на ново човечество и неговото изпълнение. „За да разберем идеологията на създателя на новото човечество, нужно е да се запознаем с историята на неговия живот, поне накратко“ (Słonimski 1937: 59) – пише Слонимски и разказва етапите от живота на Ретлих – син на затворнически надзирател, участник във Втората световна война, почитател на Ницше, член на фашистка партия, комендант на кафяв дом, който собственооръчно убива евреи, писател и поет, притежател на Сините лъчи. Още по-важна е психографичната страна от тази биография.

Диктаторската система на Ханс Ретлих е блестящ образец на всички основни черти на диктатурата. Ето как изглежда неговата

диктатура в романовия свят: Ретлих се самообожествява, като узурпира мястото на Бога, нарича устройствата от него Велик потоп „калпава работа” и го замества със Сините лъчи. Определя също себе си като „Новият създател на човечеството”, „Новият Ной”, облича се като Юлий Цезар. Въвежда Декалог, който е отрицание на Библейския. Твори ново човечество, като използва селекция и расови критерии – избира саамите (лапландците), защото са мрачни и примитивни. Изхвърля от живота на човечеството религията, изкуството, книгите, забранява погледа към небето, защото може да доведе до мечти, а оттам и до изкуство. Въведен е култ към личността, масов поздрав и система от празници. В първите дни след масовото унищожение на хората е предвидено масово разрушение чрез бомбардировки на архитектурата на световните градове – символни за европейската цивилизация. Извършители са т.н. унищожители, които Ретлих подбира специално, предвижда да ги ликвидира, след като му свършат работа. Бомбените разрушения са за тях работа, страст, еуфория, като при единият от унищожителите (Остийенко) тя е до такава степен силна, че той се самозабравя и се самовзривява. В тоталитарната система на Ретлих не трябва да има улеснения, животът на саамите преминава във физически упражнения и безсмислени задачи. Живеят в пещери. Цели се връщане към първобитната епоха, за да се пренасочи оттам занапред развитието на човешкия род. В системата на Ретлих е принижена ролята на жените (саамките) до функцията на възпроизвеждането и системата е изцяло подчинена на обожественото мъжко начало (дори в сексуален план).

В създадената от Ретлих перфектна система започва осезаемо да липсва обект, който да бъде приет за враг и срещу когото да бъде насочена системата. Докато създава рубенитския свят, се оказва, че в различни точки от света са оцелели петима души. Двама от тях са във Варшава (книжарят Швалба, *алтер его* на автора, и строителният работник Хомяк, типичен пияница), двама в Единбург (ученият проф. Панкхърст и влюбената в него асистентка мис Уокър) и малката циганка Жина – в Италия. Откритите по време на огледите със самолет общо петима оцелели скоро стават затворници в Рубен, където Ретлих се забавлява първо със словесния и идеен двубой с професор Панкхърст от Единбург, после решава да го изгори на клада, но по време на приготовленията неочаквано се разразява бунтът в Рубен, чиято искра разпалва именно циганския танц.

Докато се прояви бунтарската му роля, мотивът за танца преминава през текста на книгата по различни начини. Танцът е част от състоянието на света преди и по време на унищожението му. В биографията на Ретлих срещахме моралистичен стадий, когато той порицава танцьорите в кабаре като неморални. Речите му по радиостанцията, в които Ретлих обявява края на света, спират танцуващите по дансингите. Когато Сините лъчи покосяват жителите на света в движение, сред изброените жертви „загива танцьорката с развята пола”. Проследяването на тези танцови мигове в творбата създава впечатление, че Слонимски показва танца като изкуство, идентично с динамиката и виталността на живота. За „Новия Ной” обаче е важна статичността и консервативността на създадената система, концепцията му гласи: „При нас няма място нито за танци, нито за изящни движения, нито за остроумия. Всичко, което прави човек, трябва да бъде просто, целесъобразно, строго, дисциплинирано и доколкото е възможно – мрачно. Човечеството ще бъде освободено също и от любовта” (Słonimski 1937: 33). Забраната на танца е и част от принципите, съблюдавани от сектата на „ластодианите”, на която Ретлих опира своята възпитателна система.

Нарушението се случва неочаквано, Ретлих дочува глъчка и врява, оказва се, че идва от танца в една от пещерите, описан по следния начин:

Когато влязоха в пещерата, се оказа, че малката Жина наистина танцува, а подозрителните звуци идваха от ритмичното подрънкване с дайрето. Пред очите им се разкри необикновена гледка. Картината беше кичозна, но много изразителна. В средата на пещерата в каменно огнище гореше задължителният огън. Червената светлина на огнището осветяваше лицата, които се открояваха на фона на тъмната пещера. По средата, пред самия огън, танцуваше Жина. Огромната сянка на танцьорката се виеше върху осветената стена на пещерата като черен пламък. В този черно-бял образ единственото цветно петно беше Жина. Златните пендари на гердана ѝ сякаш се запалваха и хвърляха огнени отблясъци. Очите на рубенитите светеха като очи на вълци, притаени в тъмнината. Отборът на рубенитите от пещера № 1 беше така хипнотично загледан в танца на малката Жина, че никой не забеляза излизането на Ретлих.

(Słonimski 1937: 182–183)

По индиректен начин танцът на Жина се превръща в една от рисунките в първобитната пещера – чрез сянката, която хвърля върху нея, а тази сянка е „огромна”. Неизбежно е при интерпретацията на пещерата да се позовем на Платоновия мит, според чието приложение танцът и другите рисунки отпечатват „сенките на идеите”. В пещерата от „Двата края на света” се разиграва драма на идеи, чийто сблъсък се осъществява в реалния живот на човечеството, оплетено в диктатурите на XX век.

Танцът, кореспондиращ с огъня, проявява в антиутопията на Слонимски една от своите роли – да изразява бунт, протест, революция. Той възбужда съпротива срещу Ретлих, превръща готовите за бунт рубенити във вълци, Слонимски описва тяхната реакция, начело с мощния Яр, който води разбунтуваните, след време убива Ретлих и става новият диктатор.

В следващото развитие на фабулата бунтовниците се заселват във Варшава и започват съвместен живот с оцелелите Швалба, Хомяк, Панкхърст и мис Уокър (за които това е насилие). Започват да се разкриват особеностите на втората диктатура с нейната идея за обща собственост, колективни форми на живот, органи за насилие, фалшиво правосъдие и инсценирани съдебни процеси, водещи до абсурдно признание на вина от страна на невинни. Ретлих напада Варшава с танк, но Яр го убива и се украсява с лавровия му венец на римски пълководец. Всички потеглят с него към светлото и „младо” бъдеще. Единствен Швалба смята тази „младост” за фалшива и остава сам, тъжен и скептичен да очаква цветните аероплани на мечтата.

Подземието, в което е затворен от бунтовниците, припомня пещера. На финала на романа „варшавският Робинзон” Хенрик Швалба рисува на стената на своя предишен затвор „пещерна рисунка” на Ретлих, на която той прилича на мамут, а времето му е наречено време на животните:

На същия ден, когато излезе от подземие то на някогашния си затвор, Швалба изобрази на стената Ретлих, стоящ върху танка с противогаз и лавров венец на главата. Тръбата на противогаза и голямото туловище на танка припомнях в несръчната рисунка на някогашния книжар някакъв праисторически гушер или мамут. Швалба не беше по-добър в рисуването от първите хора, които са ни оставили портрети на последните мамути.

„Кой знае – каза сам на себе си Швалба – може някога истински хора да намерят този образ на животните, властващи в нашата епоха?”

(Słonimski 1937: 243)

С тези си визии романът препраща както към разказа на Замятин „Пещерата”, така и към „Фермата на животните” (1945) на Джордж Оруел, която подобно на Слонимски развенчава Сталиновия мит. Пещерата е символен топос за варварството на тоталитаризма, а асоциациите с древни животни и птицегушери осеняват нейния свят.

МАРШЪТ И ОПИУМЪТ НА ТАНЦА В АНТИУТОПИИТЕ НА ЗАМЯТИН И ХЪКСЛИ

Съвсем различен образ има танцът в най-ранната от споменатите тук антиутопия – „Ние” на Евгений Замятин. Написана е във формата на дневник от името на Д-503, един от номерираните индивиди в идеалната Всеобща държава, която се намира зад Зелената стена. Д-503 е строител на Интеграла, който трябва да полети в Космоса и да осъществи космическия вариант на Всеобщата държава. По думите на Георги Марков „това е проектираната в близкото бъдеще картина на нечовешката, механизирани и абсолютно тотализирана държава като логично развитие на обществото под комунистическите диктатори” (Марков 2015). Дневникът на Д-503 пресъздава нейното идеално математическо, геометрично и машинно устройство, в която цари „математически безпогрешно щастие”, има синьо без облаци „стерилно безупречно небе”, господства симетрията, човешките индивиди са номера и тяхното денонощие, работа и ограничени лични часове са прецизно нормирани. Нормирани са сексуалните отношения (с талон), децата се раждат чрез процес на „детевъдство”. Това е плосък свят, в който господства квадратът, начело на този свят стои Благодетелят, който също има квадратна форма, бива избиран чрез всеобщо публично мнозинство, служат му т.н. „пазители”. Благодетелят е „дезинфекцирал” държавата от „болестите” на стария свят (преди двестагодишната война) и е създал нов прекрасен свят (точно този концепт дава заглавието на антиутопията на Хъксли, която повтаря в много отношения

антиутопичния модел на Хъксли). Създаден е негативен мит за старото човечество, чийто свят може да се види под формата на инвентар в т.н. Древен дом. Според този мит оригиналността нарушава равенството, вдъхновението е „неизвестна форма на епилепсията”, „фантазията” е нелепост, която се отстранява чрез операция, душата е болест, която също трябва да се оперира (с подлагането на тази операция завършва Дневникът). Пушкин и Скрябин са неразбираеми, хаотични, смешни древни творци. Всеобщата държава има държавни поети и курс по изкуство и култура, който обучава в математически идеална музика, спрямо която изкуството на стария свят е болно и неразбираемо.

Всеобщата държава си има химн, излъчван всекидневно от комините на Музикалния завод, и с този химн е съобразен равномерният ритъм на механизма ѝ, представен от Замятин като танц на машините:

Днес сутринта бях на хелинга, където се строи ИНТЕГРАЛЪТ – пише Д-503, и изведнъж видях машините: въртяха се със затворени очи, в самозабрава, кръглите глави на регулаторите; лъскавите мотовилки сновяха наляво-надясно; гордо поклащаше рамене балансърът; танцуваше длетото на дълбачната машина в такта на нечута музика. Изведнъж видях цялата красота на този грандиозен механичен балет, облян от нежносиньото слънце. И по-нататък – въпрос към себе си: защо е красиво? Защо този танц е красив? Отговор: защото е несвободно движение, защото целият му дълбок смисъл е тъкмо в абсолютната естетическа подчиненост, в идеалната несвобода. И ако е вярно, че прадедите ни са се отдавали на танца в най-вдъхновените мигове на своя живот (религиозни мистерии, военни паради), това ще рече само едно: инстинктът за несвобода е органично присъщ на човека още от древността и ние, в днешния ни живот – само съзнателно...

(Замятин 1990: 107)

Очевидно този апотеоз на танца на машините е иронично-пародиен, както всички подобни възхвали, както целия френетизъм на бъдещето в „Ние”. Прочетени заедно с подтекста си (премълчаното), те са оксиморони, техният източник е чувството за абсурд.

Според концепцията на Замятин в ритуалната праистория на танца може да бъде уловена масовостта на подчинението. Ритуалният ритъм прераства в химничен, маршов и машинен ритъм и не носи идеята за индивидуалната искра на бунта, не носи идеята за бунта чрез изкуството. Бунтът срещу системата, идентичен със събуждането на

душата (чиито индивидуални прояви са забранени в идеалната държава), е провокиран по друг начин, от нещо малко и неуловимо, но с голям ефект – стръкчето момина сълза и нейното ухание, сънят на Д-503 след срещата с жената от Древния дом, когато се случва влюбването.

В „Прекрасният нов свят на Хъксли” танцът също не се явява носител на събуждащата роля на изкуството. Той е показан като форма на колективния наркотичен транс на „соматичния излет”, на т.н. „фордови чеда” в епохата и пространството на Утопията, който е една от формите на доброволно и неосъзнато пристрастяване към робството на удоволствието в една всемирна тоталитарна система. Подобно на системата, която чертаят Чапек и Замятин, тази система създава „стандартни мъже и жени в еднородни партиди”, мотото на планетата е „Общност! Еднаквост! Устойчивост!” (Хъксли 1990: 28–29). Децата се произвеждат в лабораторни условия, а обработката на съзнанието и обучението се извършват чрез методи на „втълпяване” на уроците и т.н. „хипнопедия”. Книгите, красотата на природата, любовта и семейството са изхвърлени като старомодни и „цинични”, сексуалната свобода е станала норма, старите етични правила не съществуват в представената от Хъксли консуматорска цивилизация на Утопията. Но нейната идеална система съседства със света на Резервата – първобитен свят, не по-малко налудничав от света на Утопията, нерафиниран, грозен и груб, но естествен и представляващ нейна алтернатива. На тези два свята съответстват и двата образа на танца, които наблюдаваме в „Прекрасният нов свят”.

Ето как изглежда танцът-транс на Утопията:

Танцуващите обикаляха в кръг, всеки поставил ръце върху хълбоците на танцьора пред себе си; обикаляха неспирно, крещяха в един глас, тропаха с нозе в такт с музиката и си тактуваха; тактуваха с ръце върху хълбоците отпреде си – дванадесет чифта ръце, тактуващи като един, и дванадесет ханша, плясъците по които звучно кънтяха. Дванадесет като един, дванадесет като един. „Чувам го, чувам го как идва!” Темпото на музиката се ускори, краката затрополиха все по-бързо и по-бързо; по-бързо започнаха да се спускат и тактуващите ръце. И най-неочаквано някакъв страхотен синтетичен бас произнесе гръмовито думите, които възвестяваха наближаването на разтопяването, на окончателното духовно сливане на Дванадесет-в-едно и въплъщението на Великото същество. „Веселете се в захлас, фордови чеда”.

(Хъксли 1990: 104)

Другият ритуален танц в романа – това е индианският танц с жертвоприношение в Резервата – танц за призоваване на дъжда, посветен на Царевичата, танц, в който участват черни змии и много от неговите характеристики са „змийски” – като линии на движенията и ритуален смисъл на изпълнението. Танцът включва и инициационно изпитание на мъжество, типично за индианските култури. Ето и някои от неговите щрихи, които му придават кошмарен фантазмагоричен облик:

Маскирани и изрисувани противно, без дори и следа от човешки облик, с накуцваща стъпка, те затропаха в кръг по площада в някакъв необикновен танц, все обикаляха и обикаляха, като през цялото време непрекъснато пееха – с всяка обиколка темпото ставаше малко по-бързо. Барабаните също промениха и ускориха своя ритъм, така че грохотът им заприлича на пулсираща в ушите треска; а тълпата бе започнала да пее в ритъма на танца и песента ѝ ставаше все по-гръмка и по-гръмка; и първоначално изпищя някаква жена, после друга и трета, сякаш ги убиваха, и тогава предводителят на танцуващите неочаквано излезе от редицата, побягна към големия дървен сандък, който се намирал в единия край на площада, вдигна капака и извади две черни змии. От тълпата се надигна мощен рев и всички останали танцьори се втурнаха към предводителя с протегнати напред ръце. (...) После предводителят даде знак и една подир друга всичките змии бяха нахвърляни в средата на площада; изпод земята излезе някакъв старец и ги наръси с царевично брашно, а от другия люк се появи жена и ги наръси с вода от черна делва.

(Хъксли 1990: 133)

И този танц представлява ритуален транс, а трансът се постига с постепенното засилване на темпото, което упражнява наркотично въздействие върху участниците в танца. В края на романа именно този втори транс танц се превръща в очистително наказание и само-наказание с бич за другия, светът на утопията. Той е грозен, изпълнен с отвращение, защото компенсира стерилната красота и щастие на първия свят. И му въздава правосъдие.

ЗАКЛЮЧИТЕЛНИ ДУМИ

Разгледаните няколко образа на танца в трите антиутопии показват гъвкавостта на танцовия мотив в зависимост от вложената в него визия и идея. Танцът показва три свои лица. В „Двата края на света” той е най-близко до определенията на хореографа Марсел Бурга: „най-близкото до човека изкуство, тъй като дава израз на единението между духа и тялото в служба на красотата”, „живо изкуство: безкрайно разнообразното редуване на линии, форми, мощ”, „може да възплъти Отприщената човешка мощ, да изрази радост или опияняващ полет, но също и да пресъздаде угризение, болка и тъга чрез развълнуваните движения на себеизразяващото се тяло” (Бурга 2002: 12). Същевременно носи специфичен колорит, защото това е цигански танц, неговите корени са свързани с номадския начин на живот на ромите, а сред най-характерните му особености са експресивността на движенията, интензитетът на емоцията, зрелищната страна. Циганският танц има и още една страна – подсказва масовия вкус.

Танцът-марш и танцът-транс в антиутопиите на Замятин и Хъксли задвижват други роли на танца, взети от културната му история, от голямата му галерия възможности. Те показват, че той е много пластично измерение на художествения свят, възплъщение на идеи, емоции, провокации и благодарение на това участва със значима роля сред образите и посланията на антиутопиите.

ЛИТЕРАТУРА

- Аренд 1993:** Аренд, Х. *Тоталитаризмът*, София: Панорама, 1993. / Arendt, H. *Totalitarizmat*, Sofia: Panorama, 1993.
- Бурга 2002:** Бурга, М. *Техника на танца*, София: Кама, 2002. / Burga, M. *Tehnika na tanca*, Sofia: Кама, 2002.
- Грей 2021:** Грей, Дж. *Как Евгений Замятин е оформил дистопичната фантастика*, Либерален преглед, 9.02. 2021 / Grey J. *Kak Zamyatin e oformil distopichnata fantastika*, <https://librev.com/index.php/arts/literature/3926-kak-evgenii-zamyatin-e-oformil-distopichnata-fantastika>.

- Замятин 1997:** Замятин, Е. *Ние*, В: *Черно слънце*, София: Народна култура, 1990. / Zamyatin, Y. Nie, V: *Cherno slance*, Sofiya: Narodna kutura, 1990.
- Марков 2015:** Марков, Г. *В памет на Евгений Замятин*, Култура / Markov, G. *V pamet na Yevgenij Zamyatin*, 14.03.2015.
- Парушев 2021:** Парушев, Ч. *Срещучовешкото. Антитопичният жанр в литературата през XX век*, София: ВС Пъблишинг, 2021. / Parushev, Ch. *Sreshtuchoveshkoto. Antiutopichniyat zhanr w literaturata prez XX vek*, Sofiya: ВС Publishing, 2021.
- Тодоров 1990:** Тодоров, В. *Световният чех*. Книга за Карел Чапек, София: УИ „Св. Климент Охридски”, 1990 / Todorov, V. *Svetovniyat cheh. Kniga za Karel Chapek*, Sofiya: UI „Sv. Kliment Ohridski”, 1990.
- Хъксли 1990:** Хъксли, О. *Прекрасният нов свят*, Варна: Георги Бакалов, 1990. / Aldous Huxley, *Prekrasniyat nov swyat*, Varna: Georgi Bakalov, 1990.
- Ясперс 1996:** Ясперс, К. *Духовната ситуация на времето*, София: Лик, 1996. / Jaspers, K. *Duhovnata situaciya na vremeto*, Sofiya: Lik, 1996.
- Grigorova 2023:** Grigorova, M. *Głos Kassandry. Prognostyczne wizje wojny (Przyszła wojna Władysława Sikorskiego i Dwa końce świata Antoniego Słonimskiego)*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria”, t. XXIII, 2023, s. 183–202.
- Marianowicz 1991:** Marianowicz A., *Posłowie*, w: A. Słonimski, *Dwa końce świata*, Warszawa 1991, s. 123–126.
- Słonimski 1932:** Słonimski, A. *Aparatura życia*, „Wiadomości Literackie”, nr 31, s. 2.
- Słonimski 1937:** Słonimski, A. *Dwa końce świata*, Warszawa: Wydawnictwo J. Przeworskiego, 1937.
- Wyka 1989:** Wyka M. *Głosy różnych pokoleń*, Kraków 1989.

ВЛАДИМИР ДОНЕВ

Великотърновски университет „Св. св. Кирил и Методий“

Катедра „Методика на езиковото и литературното обучение и литературознание“

ORCID: 0000-0003-2783-6388

VLADIMIR DONEV

St. Cyril and St Methodius University of Veliko Tarnovo

Faculty of Modern Languages, Department of Methodology and Linguistic and Literary Education

ОБРАЗИТЕ НА ХОРОТО И РЪЧЕНИЦАТА В БЪЛГАРСКАТА ЛИТЕРАТУРА И БЪЛГАРСКОТО ИГРАЛНО КИНО

Резюме

Хорото и ръченицата изразяват специфичния български поглед върху света чрез символиката и ритъма на танца. Те са част от празничната система на българина, чрез която той разкрива своя мироглед и морална нагласа, чувството си за красота в света на социалните отношения, на народното танцово изкуство и материалната култура.

Статията разглежда пет аспекта на естетическото въплъщение на тези народни танци в българските игрални филми и литературата: 1. Хорото и ръченицата в празничната система на българския патриархален свят; 2. Народните танци като етнорелигиозни знаци на българската идентичност; 3. Комични образи на хорото; 4. Анти/идеологически образи на хорото по времето на социализма; 5. Хорото и поетично-философската кинематографична визия за отиващия си български патриархален свят във филма „Лачените обувки на незнайния воин“ от Рангел Вълчанов.

Защитава се позицията, че българските народни танци не са музеен фолклорен пласт в съвременната национална култура. Киното и литературата създават интересни образи за тях в зависимост от идейните и естетическите възгледи на творците и художествения метод, който използват. Изкуството разбива схващането, че народните танци могат да бъдат възприемани само в перспективата на популярната фолклорна култура. То обогатява съдържанието им с палитрата от естетически проекции.

Ключови думи: хоро, ръченица, естетически образ на народните танци, игрален филм

THE RING DANCE AND THE RACHENITSA IN BULGARIAN LITERATURE AND BULGARIAN FEATURE FILM

Abstract

The ring dance and the *rachenitsa* express specific Bulgarian modes of world perception through the symbolism and rhythm of the dance. They are part of the Bulgarian festive system which reveals cultural and moral attitudes, along with a sense of beauty in the context of social relations, of folk dance art and material culture.

The article examines five aspects of the aesthetic embodiment of these folk dances in Bulgarian feature films and literature: 1. The ring dance and the *rachenitsa* in the festive system of the Bulgarian patriarchal world; 2. Folk dances as ethno-religious signs of Bulgarian identity; 3. Comic images of the ring dance; 4. Anti/ideological images of the ring dance during the time of Socialism; 5. The ring dance interpreted through the poetic and philosophical cinematic vision of the departing Bulgarian patriarchal world in *The Patent Shoes of the Unknown Warrior*, a film by Rangel Valchanov.

The article argues that Bulgarian folk dancing should not be seen as an obsolete folklore layer in the contemporary national culture. Cinema and literature rework it into new, fascinating forms and images depending on the ideological views of the authors/film directors and the artistic methods they use. Art breaks the notion that folk dancing can be perceived only from the vantage point of popular folk culture. On the contrary, such modes of folklore expand literary and cinematic content through a wide range of aesthetic projections.

Keywords: Ring dance, *rachenitsa*, aesthetics of folk dancing, feature film

Хорото и ръченицата изразяват специфичния български поглед към света чрез символиката и ритъма на танца. Те са част от празничната система на българина, чрез която той разкрива светогледа и нравствената си нагласа, усета си за красивото в света на социалните отношения, на народното танцово изкуство и материалната култура.

Върху литературните образи на хорото и връзката му с шевицата се спира в своите изкуствоведски и народопсихологически наблюдения проф. Радослав Радев. В статията си „Естетика на Априлското въстание, постигана чрез средствата на мирния живот” (Радев 2023) изследователят предлага евристични наблюдения и идеи, които очертават спецификата на нашето народно-светоусещане, изразено чрез хорото в съблемни моменти на празник, но и на трагизъм в бита и историята.

Според Р. Радев (Радев 2023), когато един народ е продължително време под робство и повежда борба за своето освобождение, той неизменно ползва ритуални практики от битовия мирен живот, като по този начин омиротворява жестокостта, която трябва да прояви. Подготовката за въстанието се въобразява по модела на празничния календар, който спасява човека от омразата, за да бъде духовно пълноценен. Априлското въстание е такава проява на българския дух, чрез която „бунтът става добродетелен”, „мирните средства за изразяване на обич дават същността на войнското му поведение”.

ХАЙДУШКОТО ХОРО

По принцип хорото е масов народен танц, целта му е да постигне мащаб, единение и опиянение. Хорото се превръща в метафора, с която може да се означаи хайдушката дружина и нейните действия. В миналото са го наричали закодирано „ляво” или „криво хоро”, чрез което един юнак е отбелязвал, че е бил хайдутин. Това хоро е знак за силата и подвига на юнака. (Изследователят намира сведения за тази констатация в „Записките” на З. Стоянов от спомените дядо Стоян, член на четата на Стефан Караджа и Хаджи Димитър).

Вторият белег на хайдушкото хоро е, че то е знак за посветеност. Наслагат се символните значения на мирния живот във войнското начало. В мирния живот хорото е победа на живота, утвърждаване на божественото в земното, израз на потентност и съзидание. Тази енергия се пренася в битката, не само за да ѝ придаде значение, но и да опази жизнените сили, въпреки смъртта. Затова и апостолите от Априлското въстание са стояли сред хорото, сякаш да бъдат запазени от злите сили.

- Българинът като воюва се весели и така изчиства страха си. Дори турците са учудени от това, че въстаниците, вместо да се сражават, се веселят.
- От една страна, хорото е енергията на мирния живот, но от друга, то се натоварва с нова функция да бъде бойно кръщение и ритуал, чрез който юнаците получават признание като бойци.
- Хорото при Априлското въстание се отличава с церемониалност, която е свързана с новата бойна позиция на селяните.

- В хорото освен енергия има и представителност, открояване на внушителност чрез външния вид. Във войнското двете страни – парадността и бойните действия са неразривно свързани.
- Захари Стоянов набляга на хорото, защото чрез него славата на Априлското въстание е непомрачима, тъй като играещият българин се е почувствал истински свободен.

ВОЙНИШКОТО ХОРО

- Йордан Йовков в очерка „Те победиха” и повестта „Земляци” подхожда от нравствена гледна точка, изравнява стопанското и войнското начало, поради което войната не се мисли като разрушителна сила.
- На война българинът е вземал кавала или гайдата и земята се е тресяла от войнишкото хоро. Командирите са разбирали каква е енергията на хорото и са го ползвали като средство за сплотяване и освобождаване от напрежението. Хорото се свързва с войнското, а оттам и с мъжественото, когато се играе през цяла една нощ.

ШЕВИЦАТА И ВРЪЗКАТА С ХОРОТО

В статията си „Форми за четене на българската везба като знакова система” проф. Р. Радев осмисля форми за четене на везбата, която изследователят възприема като *третата българска азбука* (Радев 2021). Хорото и шевицата са прочетени успоредно, за да се установи специалната функция на шевицата в семантиката на хорото.

Хорото според изследователя е свързано с гледането като социален и индивидуален жест. Гледането е изначалното пораждање и измерение на сексуалността. На хорото чрез завъртането му се сменя гледната точка спрямо профил и анфас, така че все едно се прелистват страници на книга. Това дава възможности орнаментите от везбата да изпълнят определена знакова функция. Те са концентрирани при момите в забрадката, пазвата, полите за гледане в анфас и на ръкавите „за четене в профил”.

ХОРОТО И РЪЧЕНИЦАТА В ПРАЗНИЧНАТА СИСТЕМА НА БЪЛГАРСКИЯ ПАТРИАРХАЛЕН СВЯТ

През 50-те години на XX век излизат три екранизации на младото социалистическо филмопроизводство по двете повести „Земя” (1956) и „Гераците” (1957) на Елин Пелин, а на следващата година – 1958-а – се появява филмовата адаптация „Сиромашка радост”, в които изображението на българското село за първи път включва сцени от сватбения обреден фолклор и от народния бит.

Адаптацията „Земя” на Захари Жандов е първият български филм, показан на фестивала в Кан през 1957 г. Талантливата интерпретация, заложена първо в сценария на Веселин Ханчев, а след това и в режисьорската работа на З. Жандов, запълва определени „празноти” в литературната основа чрез кинематографичните „конкретизации”, които изграждат завършена адаптация – органична, самоценна, самодостатъчна, сродна по дух на оригинала, но не като го отразява огледално, а със съществени сюжетни допълнения, разкриващи нови, добре мотивирани художествени акценти.

За успеха заслуги има великолепият актьорски състав. Ролите във филма изпълняват актьорите: Богомил Симеонов – Еньо, Славка Славова – Станка, Гинка Станчева – Цвета, Елена Хранова – майката на Цвета, Стефан Петров – Иван, Кунка Баева – Ана, Борислав Иванов – Бъзунека, Николай Дойчев – Илчо и др. Музиката е написана от Любомир Пипков и също допринася за въздействието на замисъла. При участието на фестивала в Кан актрисата Гинка Станчева е облечена в красива женска народна носия, която запазва спомена за героинята ѝ, но и внася колоритен естетически акцент в изисканата официална церемония в присъствието на звезди от европейското кино.

Първото съществено допълнение в сюжета на филма е представянето на народното веселие по Възнесение (15:35–22:18). В текста изпъква портретната и душевната характеристика на Цвета, пресъздадена през очите на повествователя и Ана, снахата на Еньо. Разказвачът е емоционално съпричастен към празненствата, красотата на природата в селото, към хубостта на празнично нагиздените моми. Във филма сценаристът е потърсил един по-общ образ на българската душевност и бит в ръчмата в духа на Елин-Пелиновото творчество. Влизането

и излизането на Еньо от кръчмата е разгърнато на фона на типична сцена от живота на българското село от разказите на Елин Пелин. В кръчмата са седнали кметът, попът, селяните. Попът упреква в грехове насъбралите се хора, че са забравили бога (думите са на свещеника от разказа „Нечиста сила”), а кметът изказва много вярна реплика по повод душевните трепети на Еньо: „Ерген кръчмар не става. Окото му все в хорото”. Сценаристът В. Ханчев е включил сцена от разказа „Летен ден” със запяването от присъстващите в кръчмата на песента „Любил Пелинко Милена”. Захари Жандов избира нейната визуализация в стила на известната картина „Ръченица” (1894) на Мърквичка с изпълнение на танца от Бъзунека във филма.

Сърцето на Еньо го дърпа да излезе, да надзърне навън, където е избраната девойка, но нали е сърдит на Цвета, този порив остава потаен в душата му. Камерата се приближава към персонажа в среден план – сериозно изражение, преминаващо в лека усмивка при мисълта за Цвета. При излизането на героя вън от кръчмата движението на камерата следва класическите похвати – общ – среден план, среден – полублизък при представянето на развълнуваната Цвета на хорото. Запомня се майсторски използваният близък план, особено за лицето на Станка в прекрасната игра на Славка Славова. Нейният завистлив поглед е толкова красноречив и изразителен, че в няколко мига задържане на камерата върху лицето минават сенките на различни възмущения – мрачни мисли, внезапни опасения, неясни предчувствия за предстоящи лоши събития. Погледът се превръща в значим портретен похват (например при споделянето на вестта за годежа на Цвета и припадъка на Станка – 31:20–33:10).

Филмът се отличава с добре овладян драматизъм, постигнат и със средствата на монтажа. Сгодяването между Еньо и Цвета е разкрито в контраст с преживяванията на Станка чрез паралелно проследяване на тъжните ѝ реакции и веселото оживление при двамата младоженци. И тук музикалният мотив във фолклорен дух от Л. Пипков ту подема настроението и внася динамика в експресията, ту напрегнато отразява възмущенията на героите и оцветява тонално монтажа (30:27–35:50).

Филмовата критика отдавна е оценила приноса на класическата сцена на сватбата между Еньо и Станка с нейния колорит от Шоплука, с процесията, от която се отказват съселяните, които не са съгласни с егоистичния избор на Еньо да развали годежа с Цвета, с висящото

тягостно мълчание на събралите се гости около отрупаната трапеза в очакване братът Иван и неговата съпруга Ана да благословят с присъствието си празника (48:00–53:58). Камерата се плъзга напред по дължината на трапезата, улавяйки срама и конфузната ситуация чрез реакцията на гостите, за да спре върху лицата на Станка и Еньо. Отново драматизмът се подклажда чрез контраста между засвирилата сватбарска музика у Еньови и самотната вечеря на отделилите се в къщата си Иван и Ана. Самотата, мълчанието и срамът на двамата младоженци остават и след оттеглянето на гостите. Камерата се дръпва назад бавно по протежение на софрата, за да изрази неловкото положение.

Филмът съгъстено и мотивирано разкрива вътрешната промяна у Еньо във формирането на пагубната му мисъл да погуби брат си. Няма следи от социологизаторска намеса в трактовката на конфликта. Никъде не се подчертават класови причини за вътрешната душевна промяна, уклон в тогавашния социокултурен контекст, тя е разкрита като пагубна, изпепеляваща страст в духа на Елин-Пелиновия реализъм. Вероятно именно затова е възприета като история с общочовешко звучене от журито в Кан.

Филмовата адаптация „Сиромашка радост“ (1958) е пример за по-свободно съчетаване на мотиви от произведения на Е. Пелин. Включени са шест разказа на писателя: „Сиромашка радост“, „Ветрената мелница“, „Среща“, „Кумови гости“, „Светите застъпници“ и „На она свят“. Сценарист и режисьор е Антон Маринович, оператор е Трендафил Захариев. Музиката във филма е композирана от Константин Илиев. Ролите изпълняват актьорите: Иван Димов – Дядо Матейко, Георги Стаматов – Свети Петър, Вяра Ковачева – Пенка, Петко Карлуковски – Стоян, Емилия Радева – Христина, Коста Цонев – Лазар Дъбака, Иван Братанов – Дядо Корчан и др.

Емблематично е надиграването с ръченица между Лазар и Христина във „Ветрената мелница“ (32:40–38:00). Ръченицата е индивидуализиран танц спрямо хорото, в който изпъква майсторството на отделния танцьор, неговият темперамент и личен характер. Тя се превръща от закачка и надиграване между личния ерген и девойката в залог за издръжливост и приставане.

Литературният текст обръща внимание върху следните детайли от играта: Христина играе лудо, като че ли на шега, и насмешливо поглежда младия воденичар, тя изкомандва гайдаря да започне да

свири ръченица. Във вихъра на самия танц се слива в движенията си „с живите трептения на чудните звукове”. В началото навежда гиздаво глава, трепва с цялата си снага, размахва високо кърпата, пристъпва напред и назад, подскача леко.

Свирнята на гайдаря е изкусна. От пръстите му изскачат весели и игриви звукове и трептят така лудешки, щото „човеку се разиграваха дрехите на гърба и сърцето биеше, готово да се понесе като откъснат лист във вихъра на тая шеметна свирня”.

Дъбака не е отначало докрай самоуверен. В началото дъхът му спира, сърцето забива и той изскача срещу Христина, но „блед като платно”. Писателят подсказва с този детайл силното вътрешно вълнение заради срещата с прекрасната девойка и високия залог в надиграването. Във филма играецът е уверен, поглежда леко насмешливо своята съперница. „Дяволитата” Христина се шегува, че ще се откаже, но тя стои горда, а в очите ѝ се чете решителност. Лицето ѝ първо побледнява, после пламва в огън. Тя засрамено навежда глава, прехапва устни, поглежда в очите Дъбака, който упорито я гледа, и твърдо заявява, че ще пристане, ако загуби облога.

Момент, който разкрива външната реакция на съселяните, е викът на възхищение, изтръгнал се от стотици гърди на наблюдаващите съселяни. Този детайл отсъства във филмовата адаптация. Навалицата „загърмява” от радост и висок смях. Лицето на дядо Корчан сияе.

Дъбака сякаш не стъпва на земята, той се носи „като вихрушка” и прави неподражаеми движения с краката. Погледът на разказвача подобно на окото на камерата наблюдава динамиката и вътрешния заряд на танца. Сцената е представена в общ план, като че ли от страничен наблюдател, но акцентира в близки и едри планове определени движения и части от тялото на Христина – бялата като лебед шийка, кърпата, „босилковите ѝ клепки”, „завълнуваха се облите ѝ гърди”. При Дъбака това са скръстените отзад ръце, отърсването на потта от главата.

Вътрешният заряд е в съприкосновението между двамата танцьори – Христина дебне всяка стъпка на Дъбака, полита към него, доближава се толкова близко, че усеща дъха му и топлината от пламналото му мъжко лице. Надмощието на мъжа решава изхода от надиграването.

Във филма камерата динамично проследява танцовото предизвикателство между двамата на нивото на човешкия ръст, но и сменя плановете и ракурсите – от общ към полублизък, през „осмица” към

среден план с пристъпването на играчите един към друг, при словесния облог гледната точка на Лазар отгоре, на Христина отдолу (сякаш предвещава победата на мъжа), след това повторението на този ред – създава динамика, която включва танцьорите, но и заобикалящата ги оживена публика.

В един по-стилизиран вариант народните танци са използвани в исторически филми, посветени на българската средновековна история, за да пресъздадат колорита на народния бит през отминалите векове. „Ивайло” е българска историческа драма от 1963 г. на режисьора Никола Вълчев по сценарий на Евгени Константинов и Никола Вълчев. Оператор е Константин Янакиев. Създадена е по романа „Глееща жаравя” на Евгени Константинов. Музиката във филма е композирана от Боян Икономов.

Ролите изпълняват: Ивайло – Богомил Симеонов, Калина – Гинка Станчева, Момчил войвода – Цвятко Николов, поп Манол – Иван Братанов, Шишко – Трифон Джонев, Царица Мария – Луна Давидова, Цар Константин Асен – Михаил Михайлов, боляринът Деян – Енчо Тагаров, боляринът Вълкан – Николай Узунов, Боян – Стефан Димитров, Цар Георги I Тертер – Йордан Спасов, Хрельо – Никола Дадов, Стан – Николай Дойчев.

Хорото е използвано в сцените, когато трябва да се разкрие народният живот в стана на Ивайло. Ивайло обявява сватбата си с Калина (34:00–35:45) и настъпва народно веселие сред въстаниците под звуците на хоро. Той казва на Калина, че хората се веселят и са се успокоили за разлика от предния смут, когато са си мислили, че се е спогодил с царската власт и болярите. Народният водач разбира, че войниците му с чиста душа ще влязат в боя, защото хорото притежава пречистваща функция. В тази трактовка за ролята на хорото се потвърждават наблюденията на Р. Радев за силата, която вдъхват народните ритми, защото „българинът, като воюва, се весели и така изчиства страха си”.

„Сватбите на Йоан Асен” (1975) е български игрален филм на режисьора Вили Цанков по сценарий на Евгени Константинов. Оператор е Венец Димитров. Музиката във филма е композирана от Борис Карадимчев.

Сюжетът се развива в началото на XIII век. След смъртта на цар Калоян младият Йоан Асен и брат му Александър са прокудени от

родината си от претендента за трона Борил. Години по-късно Йоан Асен се завръща като законен престолонаследник. Продължителните и неуспешни войни с враговете на България карат Йоан Асен да иска да задържи мира, колкото се може повече. Това го подтиква да се ожени няколко пъти и дори да изпрати жената, която обича, в манастир.

Актьорският състав включва: цар Йоан Асен – Апостол Карамитев, севастократор Александър/цар Йоан Асен – Коста Цонев, патриарх Йоаким – Иван Кондов, Мария – Невена Коканова, Бургундецът – Стефан Данаилов, Ана – Цветана Манева, Белослава – Анета Сотирова, Целгуба – Адриана Палюшева, Теодор Комнин – Антон Горчев, Ирина Комнина, дъщеря на Теодор Комнин – Виолета Гиндева, никейският император Йоан III Дука Ватаци – Георги Черкелов и др.

Това е последният филм на Апостол Карамитев, който играе ролята на цар Йоан Асен. Актьорът умира по време на снимките и бива заместен от Коста Цонев, изпълняващ две роли: на севастократор Александър и на самия Йоан Асен (в незаснетите епизоди с Карамитев). Последната сцена присъствие на Апостол Карамитев в ролята му на цар Иван Асен е моментът на раздялата с брат му (Коста Цонев) след разговора им кой какъв грях носи. Камерата се насочва към актьора в среден план, а звук на сърдечен ритъм отмерва последните мигове на актьора пред обектива. Иван Асен държи двете корони – мъжката и дамската, поглежда ги. Туптенето на сърцето се забавя, а кадрите се стопират, за да обозначат последните секунди от живота на актьора в неговата роля, която ще бъде продължена от Коста Цонев, играещ вече две фигури – и царя, и неговия брат.

Образ на родопски народен танц, изпълнен от гайди, се открива в първата част на филма (епизод 34:30–36:25). Камерата се пренася вън от покоите на царя и проследява движението на севастократор Александър. Той минава покрай група разголени хора, които танцуват ритми, подобни на ръченица, в група около стените на крепостта. Мъжете носят шлемове, но са голи до кръста. Танцът и музиката наподобяват повече нестинарска игра. Музиката е вътрешносюжетна. Сцената на средновековния народен танц има илюстративна функция да разкрие народното веселие и създава един условен образ, смесица от звукови и жестови наслаждения, които не търсят реализъм, а обобщен художествен образ без претенции за достоверност. Миксът завършва с хороводни родопски ритми, изпълнени от гайди.

Музиката на родопските ритми продължава да озвучава любовната сцена между царя и Мария (35:02, първа част). Кадрите са съпоставени с тези на излизащия от крепостта севастократор Александър, гол до кръста. Иван Асен слага короната на главата на Мария. Камерата улавя малката Белослава, която спи. Контрастни сцени на любовните игри и раните на Александър, който бива превързан от лекар. В по-широкия смислов контекст на неговата роля в живота на братя Иван Асен, Александър е по-близо до бога и изкупва греховете на царя, включително и с раните по тялото си, за което е принуден да търпи дългогодишни страдания и тежки лечения.

Сватбата на Иван Асен с Ана, дъщерята на унгарския крал, също е озвучена от хороводна родопска музика, изпълнена от каба гайди. Отново контрастно съпоставяне в монтажа между сцената с разтрогването на брака и превръщането на царица Мария в монахиня и радостното тържество на новата сватба.

НАРОДНИТЕ ТАНЦИ КАТО ЕТНОРЕЛИГИОЗНИ ЗНАЦИ НА БЪЛГАРСКАТА ИДЕНТИЧНОСТ

Звуково-визуални образи на българските народни танци като знаци на идентичността се изграждат в българското игрално кино във филмите, посветени на турското робство. Те влизат в цялостно семантично противопоставяне на чуждата верска, национална, културна и звукова идентичност. Българските песни и танци изразяват символиката на нравствена чистота и устойчивост, на вътрешна сила пред завоевателите и насилниците, обич към родното и неговата уповаща магическа красота, трагична жертвеност в съдбата на поробените. С такива значения народната музика присъства във филмите „Под игото” (1952), „Свобода или смърт” (1968), „Краят на песента” (1971), „Козият рог” (двете версии – от 1972 и 1994 г.), „Капитан Петко войвода” (1981), „Време разделно” (1988) и др.

Още звуково-визуалният език на филма „Под игото” (1952) съответства на неговата героично-трагична тоналност. Музиката в началото звучи патетично, когато подготвя зрителя за величавото събуждане на роба за борба (по мотив от патриотичната песен по текста на Вазовото

стихотворение „Панагюрските въстаници“). Героично-патетичната линия се сменя със скръбна мелодия, която изразява мъката по жертвите при потушаването на въстанието.

Звуковият образ подсилва драматизма или подсказва характерното за народния усет за роден край, природа и бит (народната песен в аналогичната сцена от филма и главата „Тлака в Алтъново“ в романа). В духа на съветската кинематографична школа от 20–50-те години на XX в. и нейните уроци при използването на монтажа художествен синтез се постига в динамиката на сцените с опожаряването на селищата, насилието и разгрома на въстанието, спояването на конкретни жестоки детайли, звуково внушение за заплаха и катастрофа и достигане до краен предел на напрежението в изображението.

Пределно натоварено от съвременна гледна точка е етноконфесионалното семантично напрежение „българи – поробители“ във филма „Време разделно“ (1988). Хорото е част от сватбата на Манол и Елица. Това е хорото на обречените българи, които ги очаква трагична разръзка пред дадения ултиматум от Караибрахим да приемат чуждата вяра до десет дни в конака в Илинденя. Манол смята, че свирнята на гайдите ще върне увереността на българите и тяхната храброст. Поп Алигорко го предупреждава, че сватба по това време носи зло. На сватбата (1:41:30) каба гайдите свирят и канят гостите на Манол и Елица, но те не идват. Манол задвижва чановете си и техният звън приканва съселяните му да дойдат на трапезата. Звънът предизвиква и турците, водени от Караибрахим. В родопското хоро (1:53:42) под съпровода на гайдите мъжете, хванати за плещите си, играят бавно, едва отмествайки нозете си. Интрадиегетичната музика преминава в екстрадиегетичен музикален мотив на обречеността. Монтажът съпоставя кадрите на бавно пристъпващите мъже с коварното придвижване на турците към поляната с хорото. Караибрахим стреля по гайдата (1:59:00), „най-българския инструмент“, и я „убива“. В символен план не само прекратява плахото веселие, но подсича звуковите корени на българската душа. Във филма като символи с верска и етнографска определеност се извяват калпака като знак на българската идентичност срещу чалмата като символ на чуждата религиозно-етническа принадлежност.

Филмът „Свобода или смърт“ на режисьора Никола Корабов по сценарий на Васил Попов излиза през 1968 г. по случай 120 години от рождението на Христо Ботев. Социалистическата кинематография се стреми да

отбележи годишнината, а целта е образът на великия поет и революционер да бъде възкресен в духа на тогавашната ценностна система.

И сценарият, и режисьорската концепция наблягат повече върху трагизма на Ботевата участ и четниците. Стремещт е да се разкрие психологическата промяна в пътя на борците към подвига с неравностите на бързия възторг и надеждата в началото и съмнението и отчаянието в хода на битките до преодоляването на страха от срещата с врага и смъртта. Във филма изпъкват темите и мотивите за израстването в героизма, трагичната самота на борците при липсата на народна подкрепа и един почти незасегнат от тогавашната критика мотив – оплакването и скръбта за загиналите герои, който извежда своеобразната Пиета отвъд героизацията и дори отвъд Ботевото „жив е той, жив е“.

Режисьорът отделя реакцията на гъдуларя Стоянчо от всички четници. Еволюцията му илюстрира определена идея. Гъдуларчето е момчето, което извървява пътя от родолюбието и колебанието до срещата със смъртта и саможертвата за свободата. Образът му е въведен в началото чрез фолклорен мотив – изпълнението на песента „Янкина буля думаше“ още на парахода „Радецки“.

При първата среща с турците и вида на набучените на кол глави Стоянчо се извърща уплашено, за да срещне твърдата реакция на Дишлията, който, подскачайки дръзко и предизвикателно срещу враговете под ръченичния съпровод на Стоянчовата гъдулка, повдига духа на четниците. Епизодът е градиран чрез монтаж (35:00–40:00), в който се противопоставят реакциите на противниците (пъпленето на турците, предадено чрез панорамен поглед, заплашителният тътен на тъпаните, набучените на кол глави, осанката и облеклото на свирепия турски водач, кръвожадното излъчване на турчина, грозният зъл смях и убийството на главатаря срещу лицето на Ботев в близък план, изплашеното отдръпване на Стоянчо, опитът му за оттегляне от позициите и осветяващите шамари на Дишлията, ръченицата, изиграна от Дишлията със сабя в ръка под съпровода на Стоянчовата гъдулка, и поставянето на иконата пред настъпващите орди). Стоянчо отвръща с истеричен смях-плач, потресен от смесицата от ужас и неговото превъзможване в първата жестока битка, когато усеща собствените си сили и набира смелост, но и за първи път убива човек (последният нюанс се изяснява чрез погледа на гъдуларчето към слънцето, което осветява тази страшна сцена, като персонажът е представен в близък план).

КОМИЧНИ ОБРАЗИ НА ХОРОТО⁴

Във филма „Хитър Петър” (1960) хорото е знак за националната обредна, нравствена и естетическа уникалност на българите, но и за връзката между смеховото начало и героичното в социалния критицизъм на фолклорния герой Хитър Петър.

Образът на Хитър Петър е не само на хитрец, който надлъгва глупавите, а на герой, който изобличава чрез комизма лошите, социалните изедници, и раздава спечелените пари и блага на бедните. Беден, но пълен с оптимизъм, с остър ум как да спечели и излезе от всяка трудна ситуация, с висок дух в беда. Присъствието на неговия съперник Настрадаин Ходжа не е знак за верска или национална принадлежност. Те са побратими в съдбата си, равни в мисията и социалния си статус. Надлъгват глупавото и злото и защитават етичната и социалната справедливост. Затова Хитър Петър е герой, който смело се изправя срещу управниците на света – турците, чорбаджиите, поповете, гръцките църковници.

Още в началото на филма надписите са въведени с хороводна свирня от кавал. Хорото (07:45) се появява в панорамен кадър към селото, като камерата се насочва към мегдана, за да покаже народното веселие. Хитър Петър се задява с Росица, дъщерята на чорбаджи Стамо. Той води хорото, кляка, играе майсторски, с поглед, насочен към девойката. Той е водачът – това подсказва първата му позицията на хорото. Хорото тук е знак за националната обредна, нравствена и естетическа уникалност на българите. Спазени са правилата на патриархалния ред и морал – Хитър Петър води мъжката част от танцуващите, жените се хващат през кърпа с мъжката група на хорото. Попът, господар на Хитър Петър, го извежда от танца, наричайки го „хаймана”, защото си

⁴ В настоящата част от текста се насочваме към анализ на визуално-звуковия образ на танца, а не присъствието му като мотив в съдържанието на филмовата творба. В комедията „Самодивско хоро” (1976) на режисьора Иван Андонов, сценарий – Георги Мишев (по разказа „Понесени от вихъра”), мотивът „самодивско хоро” присъства като картина, на която художникът Павел Сираков, главният герой, е изобразил голи жени. Публиката вижда прилика между една от жените, изобразени на платното, с реална личност от градчето, поради което настъпват комични недоразумения. Тук мотивът не е разгърнат във визуално-пластичен наратив.

е позволил да се повесели в празничен ден. Това е първият конфликт на симпатичния игралец, който ще се опълчи сам срещу съюза на богатashi и изедници.

Инструментът на Хитър Петър не е гайдата, а кавалът, той му е другар в беди и радости. Музиката на Филип Кутев отсенава всяка тема във филма, тя е игрива, лека, дава простор на душата, внася комична нотка, но и внушава надежда, прави ни съпричастни с емоциите на героите.

Хорото се свързва с героичното начало в „хайдушкото хоро“, което играе Хитър Петър след излъгването на гръцкия духовник – игумена Калистрат. Юнаците, Хитър-Петровите другари, се събират в магерницата, за да се почерпят и надсмеят над лъжата, лицемерието, страха и глупостта на духовника. Хитър Петър засвирва мелодия и води мъжко хоро от приятели, които постепенно превръща в съмишленици, като им помага да променят отношението си към социалните изедници и да запазят достойнството си (27:57–28:54).

Сатирична интерпретация на хорото откриваме в екранизацията „Бай Ганьо тръгна по Европа“ (1991), която засяга един комплекс на българина за неговото културно-цивилизационно признаване в европейската идентичност. Хорото се явява знак за културна изостаналост според авторите на адаптацията. Самият Алеко Константинов никъде в творчеството си не превръща българските народни танци в обект на критическо размишление от какъвто и да било аспект – народностно-характерологичен, социално-типичен или естетически. От гледна точка на фиксацията върху комплекса за малоценност, изговорен от Алеко в неговата творба за Бай Ганьо, и неговите съвременни проявления, хорото бива пришито като музикална „опозиция“ на виенската класическа музика, с която се среща героя.

Известно е отношението на Бай Ганьо към музиката и какъв комичен ефект постигат неговите пристрастия, вкусове и певчески изяви в книгата. Той харесва песни като „Каран-каранфилчето“, „Не щеминий богатство“, „Зелен листец“, които го довеждат до такъв екстаз, че шишета политат към земята или прозорците при изпълнението на циганската група. Как е възможно той да не пусне своя глас, когато присъства на някакво музикално събитие, да покаже, че и той ги разбира тези работи, като „разконспирира“ авторството на песен от чешкия композитор Сметана, превежда я като песента „Открадна-ла сей, бабината,

сла-сланин-каа, сланинка” и я изпява с „едно сепнато pizzicato”? Как може да бъде удържан успехът на Бай Ганьо, когато изпълни „арията” „Нощ е ужасна” от божествената „Травиата” на Верди? Тук актьорът Георги Калоянчев, изпълняващ ролята на Бай Ганьо, е изправен пред почти невъзможната задача да предаде смесичката от „непонятните за тебе диви, нечеловечески звукове” на Бай-Ганьовото гърло, от което „се открива ужасната истина със сатанинския си смях”. Всъщност разказвачът отказва пряко да описва звуците, а по-скоро пресъздава тяхното въздействие върху емоциите на културния възприемател. Актьорът решава да възплъти гротеската на Бай-Ганьовото изпълнение в „музикалната амплитуда” между непоносим фалш и звучене, близко до хълцане.

Музиката в екранизацията „Бай Ганьо тръгна по Европа” е натоварена със специална роля. Тя изпълнява не само диегетична функция да въвежда зрителя в духа на времето в синхрон със старите фотографии или да свързва отделни сцени, налепенни кумулативно в съответните епизоди. Тя създава звуков образ, като иронично оцветява намеренията и цялостното излъчване на героя в определена ситуация в контраст с изяществото и хармонията, лекотата на съвършенството, игривостта при музикалната форма и грубото, деформирано в морален и естетически план поведение на персонажа.

Диалогът започва още в първа серия „Бай Ганьо тръгва по Европа” в момента, когато Стати се прави, че спи в купето на влака, а Бай Ганьо си похапва скришом. Екстрадиегетично е въведено музикалното оформление на сцената с откъс от „Вълшебният стрелец” от Карл Мария фон Вебер (15:15). Игриво музикално намигване прозвучава и в подобен момент вече в хотелската стая, когато Стати излиза на разходка с файтон във Виена (звучи откъс от „Пътуващи артисти” (*Les Saltimbanques*, 1899) на Луи Гастон Ган – 22:00). Следва контрастен кадър с песничката, която си тананика Бай Ганьо, като си реже парченца кашкавал сам в своята стая. *Добавен е моментът, в който Бай Ганьо учи Стати да играе хоро, защото виенчани си нямат такова и той го отбелязва като българска уникалност.* В четвърта серия „Бай Ганьо на гости” щастливият му сън, изпълнен с непоносими хъркания за неговия съквартирант Бодков, е озвучен с „Танцът на часовете” – музикален епизод от трето действие, сцена 2 на операта „Джоконда” на Амилкаре Понкиели. В тези случаи с висок вкус и майсторски подбор на класическата

музика авторите на екранизацията изразяват тънка, аристократична насмешка, без да достигат до по-силни сатирични форми.

АНТИ/ИДЕОЛОГИЧЕСКИ ОБРАЗИ НА ХОРОТО ПО ВРЕМЕТО НА СОЦИАЛИЗМА

„Инструмент ли е гайдата?“ (1978) е един от малкото български филми, които съчетават комунистическия идеологически заряд в сценария с една модерна киноповествователност. Сюжетът на филма е свързан с Колето (Филип Трифонов) – млад войник, който умее да свири на гайда. Ротният му командир го изпраща в отпуск да си вземе инструмента, за да свири по войнишките сватби. Оказва се, че молци са прояли гайдата и Колето тръгва да търси из селото – намира при попа (Григор Вачков). В кръчмата има забава и Колето свири тъжна песен, пробуждаща забравени емоции и чувства у селяните. В кулминационния момент бръснарят Иван (Никола Тодев) стреля в гайдата. Раната е фатална за инструмента, който вдъхва живот на музиката.

Зад този сюжет за търсенето на гайдата изникват потиснати конфликти в действителността на социалистическото село. Моралният конфликт е свързан с поведението на Еленка (Ленчето), пощаджийка, в която Колето е влюбен и очаква тя да му бъде вярна, докато той отбива военната си служба. Персонажът се връща в селото, за да търси гайда, но разбира, че неговата избраница влиза в интимни отношения с попа на селото бай Илия (Григор Вачков). Войникът решава да обръсне попа, докато спи, като знак за възмездие. Събужда се и друг заспал конфликт – политически. Властта решава да затвори берберницата на бръснаря Иван (Никола Тодев), защото е развѣдник на слухове. В миналото бащите на Иван берберина и на бай Янко, бащата на Колето, са били от противоположните страни на политическия сблъсък. Дядото на Колето се е борил за новата комунистическа власт, докато бащата на бръснаря е печелил пари от спекула и е бил враг на властта. Връщането на Колето размества пластовете в отношенията и ходът на селските събития върви към драматична развръзка.

Търсенето на гайдата се превръща в символен механизъм, който разкрива различни гледни точки към нарастващата конфликтност.

Гайдата става повод за развитие на една необичайна ситуация, която се превръща в една Радичкова небивалица, във филма се развива в символ, а не в алегория, защото символът е многозначен, а алегорията е правоучителна.

Още с въвеждането на темата за гайдата *офицерът* пита Колето дали гайдата се брои за инструмент. *Бай Янко, бащата на Колето*, разбира че „на тати гайдата си отишла”, а синът иска от него гайда. Тук инструментът изразява семейното наследство и родовата приемственост. Същевременно *бащата* забелязва, че е необичайно желанието на Колето и заключава: „Нещо не ми харесва тая гайда” (синоним на „не ми харесва тая работа”). Гайдата обозначава някаква „неприятна ситуация”. *Кметът* изказва мнението, че гайдата е „въздух под налягане. Нещо като твоята сватба – празна работа”, защото „попът е гайдаржията”. В тази реплика гайдата се превръща в синоним на изневяра. Когато Колето бие камбаната и събира селото, *попът* твърди, че няма гайда. („Не ме забърквай, щото с гайда ще те опея”). Гайдата се асоциира със смъртта. *Колето* нарича селото заспало, защото няма гайда, т.е. инструментът служи за събуждането на хората. *Каката на Колето* свързва гайдата със сватбата, но заключава че „Еленка само за сватба плаче”. Колето пита *берберина* вярно ли е, че попът има гайда, а той отвърща, че гайдата е „изостанала работа”, „самият народ го е казал: тъп като гайда”. Попът Илия заявява, че мрази гайдата от дън душа, защото свиренето на гайда е грях.

Значението на гайдата като *съблазън* и *грях* изниква в две сцени. Когато всички от кръчмата излизат след обръсването на поп Илия, Колето и Еленка остават самички. В своето видение, предадено чрез визион, войникът си представя, че Еленка го отвежда на един таван и се съблича гола, като казва: „Ето ти гайда”. Гайдата придобива значение на „женско тяло” или по-точно на „съблазън – изневяра – грях” (57:00). Вторият момент – попът свири на гайда (57:28), но това е греховно действие, обърнато богослужение – с централен глас звука на гайдата. Свирнята на гайдата е грях, неслучайно камерата проследява погледа на Илия към стенописа с изкушението на Адам и Ева в рая от змията. Монтажно обвързване на кадри, бърза смяна на кадри, визиращи дяволите от стенописите, и устата на поп Илия, който надува пискуната на гайдата. „Защо я мразя?” – „Защото обичам да свиря на гайда. Вземи я” – така свещеникът признава, че обича греха. Репликата

му към Колето има две значения: „Давам ти я” (т.е. „давам ти жената и гайдата”).

Гайдата открива сватбата (59:15). *Никола (Васил Михайлов), секретарят на съвета*, взема на подбив Колето, като му казва, че са му намерили гайда, с намека за една скъсана и пробита гайда. В същото време персонажът отбелязва, че „гайда лесно не се урочасва, ама да я осакати някой може”. *Берберинът* контрира: „Аз вашта гайда не я бръсна за слива, Янко!, „с гайда в кръчма се свири и на скалпена сватба”. Бай Янко обаче повежда *хорото* (1:03:14). Моментът се представя като манифест на „прогресивните сили”, които събуждат селото преди 9 септември 1944 г. – на хорото се хващат и попът, а до него и разблудната Еленка. Парадоксално танцът опрощава моралните грехове на двамата прелюбодейци, сякаш оправдава по комунистически общността на жената в новия строй. Защото Еленка не е само „собственост” на Колето, но и на попа, и на селото. Хорото е пресечено от Иван берберина, който припомня на танцуващите, че Пушо (Климент Денчев) е затворен в мазата на кръчмата.

Такава идеологическа интерпретация на хорото би звучала като гавра от съвременна гледна точка за същия сюжет. Допуснатата е семантична волност, която победилият наратив за новия строй вероятно имплицитно оправдава в „отечественофронтовското” обединение на „народа” около новите прогресивни сили. Гайдата на Колето засвирва песен, която символизира „песен на победата”. Подходът на сценариста Киран Коларов напомня похвата на Радичков, който използва в сборника „Барутен буквар” образа на хляба и фурната като символи за „месенето” на партизанската борба и новия живот. Срещаме идеология, замесена в интересен сюжет и многозначна символика.

Пушо превръща кръчмата в своеобразна църква, изписана с колоритни свойски стенописи от живота на селото. Свирнята на гайдата сменя църковното песнопение в импровизираната църква с множество горящи свещи. Хорото продължава в тъмнината, а Иван берберина, стреля срещу гайдата. Еленка пропищява, бай Янко кълне черната земя, която може да глътне сина му, а Колето заявява, че не са гръмнали него, а гайдата. Извършено е покушение срещу „символа на победата” и на „народната душевност”. Попът се явява не само „революционер” на разпуснатите нрави, но и говорител на народната мъка. Той изрича: „Отиде си. Цял живот съм я къгал в олтара за ден като този. Убиха

гайдата ни, народе. Хаир де не види тоз, дето на гайда посяга”. Още един символен контраст търси сценариста в многозначността на художествения замисъл. Гайдата е противопоставена на пушката. Погребват пушката на предателя Иван, като я счупват и пускат в нужника, там, където е отредено мястото за „бившите” хора. Гайдата остава у Колето, а Еленка си отива в тъмната зимна нощ – един новелистичен завършек.

При цялата идеологизация в сценария филмът е заснет с модерен повествователен подход в режисьорските решения и операторската работа. Наративът се характеризира с бързи преходи между разказ и монтаж, активна асоциативност и многозначност при изграждане на отделните епизоди. Първите кадри разкриват бърза смяна в погледа на камерата към хора и жестове – топосите в експозицията са въведени в общ план и след това директно в близък план към някои детайли – прозорците на берберницата, печатите в пощата и асоциацията с ударите с ръце в играта на войниците. Първата сцена от филма с Колето, който гони в стрелбището заек, разгръща повествователно клишетото „новобранец – заек”. Фигуративността на епизода се изяснява в репликата на Колето към заека („Здравей, колега, как сме?” „Дръж се заек, заек те гони”). Друг съпоставящ монтажен подход е поместен във визион – гледайки снимката на любимото момиче и писмото за неговите изневери, Колето си представя стрелба по самата Еленка. Успоредица между войнишката стрелба и въобразеното убийство на изневерилата жена. Монтажните единици не развалят единството на киноразказа, въпреки че разчитат на контрастни елементи, защото са мотивирани в гледната точка на главния герой като вътрешна представа. Същевременно те внасят динамика, възприемаща се като напрегнатост в конфликтите на епохата.

Музикалната обработка също е модерна, самата тя изразява гледна точка към събитията. Още с появата на надписа със заглавието се включва гротесков мотив с насечени звуци, които не изразяват мелодия, а предвещават неочаквани спънки и скокове в действието. Музиката внушава неочаквани пресичания, които подсказват, че действието няма да върви гладко в някакъв познат ракурс, а ще преминава през опасности. Това е звукът на военна тръба или тропет, изразяващ войнишкия мотив, с който почва филмът, но след това той ще влезе в други конотации. Специфично ехо сякаш подгръва първия по-силен звук на тръбата, като сигнализира за нещо необичайно или има друг подтекст.

Във филма „Привързаният балон” (1967) режисьорката Бинка Желязкова си поставя трудната задача да изрази сложната сплав от притчов алегоризъм, абсурдизъм, гротескови похвати, които надхвърлят социално-политическия контекст при създаването на филма и водят до актуални съвременни внушения.

„Привързаният балон” има тежка съдба. Поради своето провокативно послание и поетика той е спрял от разпространение от комунистическата власт с перфидни действия за цели 22 години. Изпратен е на Международния кинофестивал Експо 67 в Монреал и е закупен за разпространение в Европа и Америка, но българската страна отзовава филма и анулира договора за продажбата му (Станимирова 2012: 249). Българската кинематография отказва участието на филма във Венецианския международен кинофестивал, един от най-престижните в света. Адаптацията е показана за кратко в един софийски киносалон, колкото да се отчете, че не е спирана официално. Междувременно е заклеямена в циркулярен партийен документ заради обидния начин, по който са представени селяните като „полудива тълпа”, през „призмата на песимизма” и „подигравката с човека”. Жанровите и стилистичните търсения по линия на абсурда и гротеската са разчетени като нездравно залитане в съмнителни художествени цели и експерименти.

И днес сюжетът за странното преследване на балона от селяните се възприема като алегория, която е по-близка до извънредния случай, отколкото до алогичността. При Радичков винаги странното започва в една привидно реална обстановка, за да напусне измеренията на очевидно правдоподобното обяснение и да превърне ситуацията в нелепица, суматоха, алегория, но не чист символ или алогизъм. Възможното първоначално обяснение е, че един от военните балони, ползвани през Първата световна за защита от атаките на самолети някъде в Румъния, долита свободен над земята на черказците и селяните от Горна каменна рикса, което става повод за ожесточено и, в същото време, смешно преследване на балона, за да бъде уловен и поделен между двете села. Това дава повод на Радичковия разказвач да разгърне историята в смехови алегоричен ракурс чрез разказ за странните „опити за летене” на селяните.

В текста на новелата Радичков използва различни механизми за превръщането на възможната история в иноказателна небивалица – разгръщането на чудат разказ преувеличение, персонификация

на неодошевеня балон, смислово отместване, като част от думите в изречението насочват значението в преносна посока. Балонът например „не дава пет пари” за вълненията на селяните, а техните предложения как да го хванат се раждат и умират „като бълхи”. Сравнението придава не само образност, изречението започва в духа на една реалистична мотивировка на действието, за да завие към преносно-алегорично внушение.

Селяните от „Привързаният балон” не се превръщат в български санчовци, които догонват идеалите на някакъв нашенски Дон Кихот. Те застрелват в гръб момичето в бели дрехи, което бяга и разговаря с балона. В алегоричен план тяхното летене остава неуспешен опит, в което е и трагичният подтекст на невероятната история. Сатиричните и гротесковите щрихи естествено подсилват идейния потенциал на притчата в посока на маркиране и подриване на тоталитарния обществен контекст, в който е създаден филмът.

Запомня се и гротесковото хоро на селяните, подскачащи от ляв на десен крак в ритъма на тъпан, източени в странна нишка, следваща балона. Момичето се опитва да напусне хорото, но един от черказците (Георги Георгиев-Гец) застава пред него и го връща обратно в редицата на хорото. Хорото продължава с необичайните подскоци, като някои удари на тъпана сякаш зашлевяват шамари на определени танцьори, които се сепват за миг, застиват, сякаш нещо осъзнават, но отново продължават напред. Тези похвати, разбира се, имат за цел да поставят изображението във неговата правдоподобна мотивираност, като изведат на преден план знаците за иносказанието, марионетъчната дресировка на човешките образи в реалността на тоталитаризма.



**ХОРОТО И ПОЕТИЧНО-ФИЛОСОФСКАТА
КИНЕМАТОГРАФИЧНА ВИЗИЯ ЗА ОТИВАЩИЯ
СИ БЪЛГАРСКИ ПАТРИАРХАЛЕН СВЯТ
В „ЛАЧЕНИТЕ ОБУВКИ НА НЕЗНАЙНИЯ ВОИН”
НА РАНГЕЛ ВЪЛЧАНОВ**

„Лачените обувки на незнайния воин” (1979) е български игрален филм по сценарий и режисура на Рангел Вълчанов. Оператор е Радослав Спасов. Музиката във филма е композирана от Кирил Дончев.

Сюжетът е развит около детските спомени на мъж за живота в шопско село от времето преди колективизацията, в центъра на които е сватбата на негов чичо. Ролите се изпълняват от Борислав

Цанков – Моне, Емилия Маринска – Булката, Николай Величков – Черен Чичо, Иван Стоичков – Дядо Добрин, Славка Анкова – Баба Слава.

Хорото е част от фолклорно-поетическата визия за българския селски свят, защото е елемент от сватбената обредност. В началото на филма са съпоставени два свята на традиции – чуждата кралска традиция, наблюдавана от гостите в Лондон като еталон за вековна култура, и нашенската обредна традиция, за която няма престижни знаци на церемониалността и парадността, но живее в душата на порасналия селянин, който чрез спомена влиза в приказния свят на миналото. На духовата музика на площада пред Бъкингамския дворец се съпоставя образ на българското хоро от Шопско (3:55). Вълчанов обяснява по-късно, че тази грешка не е случайна. Натиска копчето на магнетофона вместо „запис“ на „плей“ и се чува българското хоро в момента на изпълнението на английската музика. В знаков план това е проява на културния код в „гените на българина“.

Монтажът пресъздава потока на съзнанието, който извършва съпоставката на стъпки, движения и звуци в съзнанието на разказвача. Шопската песен сякаш заглушава английския площад и пренася говорителя в родното пространство. Това е жътварска песен, която събужда спомена и въображението за трудовия свят на селския човек.

Оттук двойствената гледна точка на разказване – спомен на възрастния разказвач чрез задкадровия глас на Рангел Вълчанов и потапяне в гледната точка на момчето, за което всичко преживяно е смесица между измислица и действителност, фантазия и реалност, свят на възрастните и свят на детето. Кадрите онагледяват спомена, но му придават и крилата на поетичното издигане.

Филмът притежава тричастна структура – „Трудовият бит на селото“, „Сватбата на Малък черен чичо“, „Погребението на дядото“. Моне е свързващият герой редом с гласа зад кадър, които изграждат асоциации в двустранината същност на гледната точка.

Ето някои от запомнящите се визуално-звукови образи на празника и танците във филма:

- Моне наблюдава през зида идващата процесия в сватбата на Малък черен чичо (20:15). Сватбарите играят ръченица. Музиката се изпълнява от духов селски оркестър. Процесията следва булката и младоженеца.

- Кадър на рода от 100-те роднини, които чакат процесията да стигне до тяхната къща, напомнящ фотографиите и техния стил от времето на старите снимки и апарати (21:55).
- Сватбеният марш – баба Слава посреща снахата. Музиката звучи донякъде хумористично спрямо обредния контекст, старата жена настъпва срещу малкия като основен виждащ в сцената. Камерата е субективна и следи погледа на момчето.
- Хорото отлита във въображението на Моне (27:45).
- „Какво ли е сватба да пасе?“ (30:20) – Моне си представя небивалица.
- Наклоненото хоро в детския поглед (49:14).
- Сватбата и погребението се разминават. Визуално-пластичният мотив за черните биволи.
- Първата брачна нощ (56:28). След положителната вест за честта на булката сватбарите се хващат на хоро, в което свекървата води булката след това младоженеца. Моне плаче за стрина си („стрино, бягай стрино“), защото чувства че тя е унижена в обичая.
- Образът на огъня, около който се вие хорото (58:09). Огънят тотално завзема кадъра. В метафоричен план кадърът може да бъде разчетен като знак на срама и вината, който кореспондира и с изгарянето на дома от бабата. Краят на един отиваш си свят, който живее вече само в спомена и въображението на разказвача.

Българските народни танци не са изкуствено музеифициран фолклорен пласт в съвременната национална култура. Киното и литературата създават интересни техни образи в зависимост от идейно-естетическите възгледи на творците и художествения метод, който те използват. Изкуството разбива представата, че народните танци може да се възприемат единствено в ракурса на популярната народна култура. Дори ситуирани само в този пласт, те са извор на емоция, ритъм, естетика, социално общуване, общностна връзка, национална идентичност за съвременния българин. Изкуството обогатява съдържанието им с палитрата от естетически проекции.

ЛИТЕРАТУРА

- Радев 2021:** Радев, Радослав. Форми за четене на българската везба като знакова система, В: Литература, етнос, култура. Лингвистични проблеми. Сборник с научни текстове от Юбилейната международна научна конференция „Филологията – традиция и предизвикателства в новата реалност (7–9 октомври 2021 г.) по повод 30-годишнината от създаването на Филологическия факултет при ЮЗУ „Неофит Рилски“. Благоевград: Неофит Рилски. / **Radev 2021:** Radev, Radoslav. Formi za chetene na balgarskata vezba kato znakova sistema, V: Literatura, etnos, kultura. Lingvistichni problemi. Sbornik s nauchni tekstove ot Yubileynata mezhdunarodna nauchna konferentsiya „Filologiyata – traditsiya i predizvikatelstva v novata realnost” (7–9 oktombri 2021 g.) po povod 30-godishninata ot sazdavaneto na Filologicheskiya fakultet pri YuZU „Neofit Rilski”, Blagoevgrad: Neofit Rilski.
- Радев 2023:** Радев, Радослав. Естетика на Априлското въстание, постигана чрез средствата на мирния живот, В: Проф. д-р Ивайло Петров и приятели. Сборник в чест на 75-годишнината на проф. д-р Ивайло Петров, В. Търново: Ивис. 244–253. / **Radev 2023:** Radev, Radoslav. Estetika na Aprilskoto vastanie, postigana chrez sredstvata na mirniya zhiivot, V: Prof. d-r Ivaylo Petrov i priyateli. Sbornik v chest na 75-godishninata na prof. d-r Ivaylo Petrov, V. Tarnovo: Ivis. 244–253.

ФИЛМОГРАФИЯ

- Бай Ганьо тръгва из Европа 1991:** Бай Ганьо тръгва из Европа. Реж. Иван Ничев; сц. Марко Стойчев; оп. Яцек Тодоров, Георги Николов; х. Ангел Ахрянов, Анна Маркова, Елка Тодорова; м. Божидар Петков. В ролите: Георги Калоянчев – Бай Ганьо, Стоян Алексиев – Щастливеца, Филип Трифонов – Бодков, Пламен Сираков – Иречек, Леда Тасева – сестрата на Иречек, Гинка Станчева. // **Bay Ganyo tragva iz Evropa 1991:** Bay Ganyo tragva iz Evropa. Rezh. Ivan Nichev; sts. Marko Stoychev; op. Yatsek Todorov, Georgi Nikolov; h. Angel Ahryanov, Anna Markova, Elka Todorova; m. Bozhidar Petkov. V rolite: Georgi Kaloyanchev – Bay Ganyo, Stoyan Aleksiev – Shtastlivetsa, Filip Trifonov – Bodkov, Plamen Sirakov – Irechek, Leda Taseva – sestrata na Irechek, Ginka Stancheva.
- Време разделно 1988:** Време разделно. Реж. Людмил Стайков; сц. Людмил Стайков, Георги Данаилов, Михаил Кирков, Радослав Спасов; оп. Радослав Спасов; муз. Георги Генков. В ролите: Йосиф Сърчаджиев – Караибрахим, Руси Чанев – поп

- Алигорко, Иван Кръстев – Манол кехая, Валтер Тоски – Венецианца, Аня Пенчева – Севда, Константин Коцев – Дядо Галушко, Васил Михайлов – Сюлейман ага, Калина Стефанова – Елица и др. // **Vreme razdelno 1988:** Vreme razdelno. Rezh. Lyudmil Staykov; sts. Lyudmil Staykov, Georgi Danailov, Mihail Kirkov, Radoslav Spasov; op. Radoslav Spasov; muz. Georgi Genkov. V rolite: Yosif Sarchadzhiev – Karaibrahim, Rusi Chanev – pop Aligorko, Ivan Krastev – Manol kehaya, Valter Toski – Venetsianetsa, Anya Pencheva – Sevda, Konstantin Kotsev – Dyado Galushko, Vasil Mihaylov – Syuleyman aga, Kalina Stefanova – Elitsa i dr.
- Земя 1956:** Земя. Реж. Захари Жандов; сц. Веселин Ханчев; оп. Бончо Карастоянов; х. Хосе Санча; м. Любомир Пипков. В ролите: Богомил Симеонов – Еньо, Славка Славова – Станка, Гинка Станчева – Цвета, Елена Хранова – майката на Цвета, Стефан Петров – Иван, Кунка Баева – Ана, Борислав Иванов – Бъзунека, Николай Дойчев – Илчо и др. // **Zemya 1956:** Zemya. Rezh. Zahari Zhandov; sts. Veselin Hanchev; op. Boncho Karastoyanov; h. Hose Sancha; m. Lyubomir Pipkov. V rolite: Bogomil Simeonov – Enyo, Slavka Slavova – Stanka, Ginka Stancheva – Tsveta, Elena Hranova – maykata na Tsveta, Stefan Petrov – Ivan, Kunka Baeva – Ana, Borislav Ivanov – Bazuneka, Nikolay Doychev – Ilcho i dr.
- Ивайло 1963:** Ивайло. Реж. Никола Вълчев; сц. Евгени Константинов и Никола Вълчев; оп. Константин Янакиев; муз. Боян Икономов. В ролите изпълняват: Богомил Симеонов – Ивайло, Гинка Станчева – Калина, Цвятко Николов – Момчил войвода, Иван Братанов – поп Манол, Трифон Джонев – Шишко, Луна Давидова – Царица Мария, Михаил Михайлов – Цар Константин Асен, Енчо Тагаров – бояринът Деян, Николай Узунов – бояринът Вълкан, Стефан Димитров – Боян, Йордан Спасов – Цар Георги I Тертер, Никола Дадов – Хрельо, Николай Дойчев – Стан. // **Ivaylo 1963:** Ivaylo. Rezh. Nikola Valchev; sts. Evgeni Konstantinov i Nikola Valchev; op. Konstantin Yanakiev; muz. Boyan Ikonomov. V rolite izpalnyavat: Bogomil Simeonov – Ivaylo, Ginka Stancheva – Kalina, Tsvyatko Nikolov – Momchil voyvoda, Ivan Bratanov – pop Manol, Trifon Dzhonev – Shishko, Luna Davidova – Tsaritsa Mariya, Mihail Mihaylov – Tsar Konstantin Asen, Encho Tagarov – bolyarinat Deyan, Nikolay Uzunov – bolyarinat Valkan, Stefan Dimitrov – Boyan, Yordan Spasov – Tsar Georgi I Terter, Nikola Dadov – Hrelyo, Nikolay Doychev – Stan.
- Инструмент ли е гайдата? 1978:** Инструмент ли е гайдата? Реж. Асен Шопов; сц. Киран Коларов; оп. Ивайло Тренчев; муз. Кирил Дончев. В ролите: Филип Трифонов – Колето, редник, Детелина Лазарова – Еленка „Ленчето”, пощаджийка, Петър Слабаков – бай Янко, бащата на Колето, Григор Вачков – бай Илия, попът, Никола Тодев – Иван, берберинът, Климент Денчев – Пушо,

Васил Михайлов – Никола, секретарят на съвета и др. // **Instrument li e gay-data? 1978:** Instrument li e gaydata? Rezh. Asen Shopov; sts. Kiran Kolarov; op. Ivaylo Trenchev; muz. Kiril Donchev. V rolite: Filip Trifonov – Koletto, rednik, Detelina Lazarova – Elenka „Lencheto”, poshtadzhiyka, Petar Slabakov – bay Yanko, bashtata na Koletto, Grigor Vachkov – bay Iliya, popat, Nikola Todev – Ivan, berberinat, Kliment Denchev – Pusho, Vasil Mihaylov – Nikola, sekretaryat na saveta i dr.

Лачените обувки на незнайния воин 1979: Лачените обувки на незнайния воин. Сц. и реж. Рангел Вълчанов; оп. Радослав Спасов; муз. Кирил Дончев. В ролите: Борислав Цанков – Моне, Емилия Маринска – Булката, Николай Величков – Черен Чичо, Иван Стоичков – Дядо Добрин, Славка Анкова – Баба Слава и др. // **Lachenite obuvki na neznauniya voin 1979:** Lachenite obuvki na neznauniya voin. Sts. i rezh. Rangel Valchanov; op. Radoslav Spasov; muz. Kiril Donchev. V rolite: Borislav Tsankov – Mone, Emiliya Marinska – Bulkata, Nikolay Velichkov – Cheren Chicho, Ivan Stoichkov – Dyado Dobrin, Slavka Ankova – Baba Slava i dr.

Привързаният балон 1967: Привързаният балон. Реж. Бинка Желязкова; сц. Йордан Радичков; оп. Емил Вагенщайн; х. Христо Градечлиев; м. Симеон Пиронков. В ролите: Коста Цонев – гласът на балона, Григор Вачков – Гоца Герасков, човекът с пицова; Георги Калоянчев – Риксата, Константин Коцев – Веселия, Иван Братанов – Амбициозния, Георги Георгиев-Гец – Запасняка, Георги Парцалев – Амед и др. // **Privarzaniyat balon 1967:** Privarzaniyat balon. Rezh. Binka Zhelyazkova; sts. Yordan Radichkov; op. Emil Vagenshtayn; h. Hristo Gradechliev; m. Simeon Pironkov. V rolite: Kosta Tsonev – glasat na balona, Grigor Vachkov – Gotsa Geraskov, chovekat s pishtova; Georgi Kaloyanchev – Riksata, Konstantin Kotsev – Veseliya, Ivan Bratanov – Ambitsiozniya, Georgi Georgiev-Gets – Zapasnyaka, Georgi Partsalev – Amed i dr.

Под игото 1952: Под игото. Реж. Дако Даковски; сц. Павел Спасов, Георги Крънзов; оп. Бончо Карастоянов; х. Георги Попов, Стоян Сотиров; м. Филип Кутев. В ролите: Мирослав Миндов – Бойчо Огнянов, Лили Попиванова – Рада Госпожина, Петко Карлуковски – Боримечката, Васил Кирков – доктор Соколов, Петър Димитров – чорбаджи Юрдан, Ганчо Ганчев – Киряк Стефчов, Стефан Пейчев – Тосун бей, Никола Попов – бай Марко, Константин Кисимов – Колчо Слепеца и др. // **Pod igoto 1952:** Pod igoto. Rezh. Dako Dakovski; sts. Pavel Spasov, Georgi Krantzov; op. Boncho Karastoyanov; h. Georgi Popov, Stoyan Sotirov; m. Filip Kutev. V rolite: Miroslav Mindov – Boycho Ognyanov, Lili Popivanova – Rada Gospozhina, Petko Karlukovski – Borimechkata, Vasil Kirkov – doktor Sokolov, Petar Dimitrov – chorbadzhi Yurdan, Gancho Ganchev – Kiryak Stefchov, Stefan

Peuchev – Tosun bey, Nikola Popov – bay Marko, Konstantin Kisimov – Kolcho Slepetsa i dr. <https://www.youtube.com/watch?v=nLteaWFC7Zw&ab_channel=%D0%9D%D0%A7%D0%92%D0%B0%D1%81%D0%B8%D0%BB%D0%9B%D0%B5%D0%B2%D1%81%D0%BA%D0%B81899> [4.07.2024].

Сватбите на Йоан Асен 1975: Сватбите на Йоан Асен. Реж. Вили Цанков; сц. Евгени Константинов; оп. Венец Димитров; муз. Борис Карадимчев. В ролите: Апостол Карамитев – цар Йоан Асен, Коста Цонев – севастократор Александър/цар Йоан Асен, Иван Кондов – патриарх Йоаким, Невена Коканова – Мария, Стефан Данаилов – Бургундецът, Цветана Манева – Ана, Анета Сотирова – Белослава, Адриана Палюшева – Целгуба, Антон Горчев – Теодор Комнин, Ирина Комнина, дъщеря на Теодор Комнин – Виолета Гиндева – Ирина Комнина, дъщеря на Теодор Комнин, Георги Черкелов – никейският император Йоан III Дука Ватаци и др. // Svatbite na Yoan Asen 1975: Svatbite na Yoan Asen. Rezh. Vili Tsankov; sts. Evgeni Konstantinov; op. Venets Dimitrov; muz. Boris Karadimchev. V rolite: Apostol Karamitev – tsar Yoan Asen, Kosta Tsonev – sevastokrator Aleksandar/tsar Yoan Asen, Ivan Kondov – patriarh Yoakim, Nevena Kokanova – Mariya, Stefan Danailov – Burgundetsat, Tsvetana Maneva – Ana, Aneta Sotirova – Beloslava, Adriana Palyusheva – Tselguba, Anton Gorchev – Teodor Komnin, Irina Komnina, dashterya na Teodor Komnin – Violeta Gindeva – Irina Komnina, dashterya na Teodor Komnin, Georgi Cherkelov – nikeyskiyat imperator Yoan III Duka Vatatsi i dr.

Свобода или смърт 1968: Свобода или смърт. Реж. Никола Корабов; сц. Васил Попов; оп. Константин Джидров; м. Красимир Кюркчийски. В ролите: Милен Пенев – войводата Христо Ботев, Коста Цонев – подвойводата, Всеволод Сафонов – съветникът Теофан, Стефан Илиев – Войновски, Кирил Господинов – Иваница, Апостол Карамитев – Давид Тодоров, Васил Михайлов – Поп Сава, Георги Михов – Обретенов, Иван Братанов – Дишлията, Иван Несторов – знаменосецът и др. // Svboda ili smart 1968: Svboda ili smart. Rezh. Nikola Korabov; sts. Vasil Popov; op. Konstantin Dzhidrov; m. Krasimir Kyurkchiyski. V rolite: Milen Pennev – voyvodata Hristo Botev, Kosta Tsonev – podvoyvodata, Vsevolod Safonov – savetnikat Teofan, Stefan Iliiev – Voynovski, Kiril Gospodinov – Ivanitsa, Apostol Karamitev – David Todorov, Vasil Mihaylov – Pop Sava, Georgi Mihov – Obretenov, Ivan Bratanov – Dishliyata, Ivan Nestorov – znamenosetsat i dr. YouTube, 08.12.2015 <<https://www.youtube.com/watch?v=v2c--IrlKNc>> [10.07.2024]

Сиромашка радост 1958: Сиромашка радост. Реж. Антон Маринович; сц. Антон Маринович; оп. Трендафил Захариев; м. Константин Илиев. В ролите: Иван Димов – дядо Матейко, Георги Стаматов – свети Петър, Вера Ковачева – Пенка,

Петко Карлуковски – Стоян, Емилия Радева – Христина, Коста Цонев – Лазар Дъбака, Иван Братанов – дядо Корчан и др. // **Siromashka radost 1958**: Siromashka radost. Rezh. Anton Marinovich; sts. Anton Marinovich; op. Trendafil Zahariiev; m. Konstantin Iliev. V rolite: Ivan Dimov – dyado Mateyko, Georgi Stamatov – sveti Petar, Vera Kovacheva – Penka, Petko Karlukovski – Stoyan, Emiliya Radeva – Hristina, Kosta Tsonev – Lazar Dabaka, Ivan Bratanov – dyado Korchan i dr. VideoClip. bg <http://www.videoclip.bg/watch/652046_siromashka-radost-1958> (09.07.2024).

Хитър Петър 1960: Хитър Петър. Реж. Стефан Сърчаджиев; сц. Петър Незнакомов; оп. Бончо Карастоянов; муз. Филип Кутев. В ролите: Рачко Ябанджиев – Хитър Петър, Лео Конфорти – Настрадаин Ходжа, Константин Кисимов – Хаджи Костаки, Димитър Стратев – Чорбаджи Стамо, Георги Попов – Игумена Калистрат, Анастасия Бакърджиева – Калинка, Румяна Шипковенска – Росица и др. // **Hitar Petar 1960**: Hitar Petar. Rezh. Stefan Sarchadzhiev; sts. Petar Neznakomov; op. Boncho Karastoyanov; muz. Filip Kutev. V rolite: Rachko Yabandzhiev – Hitar Petar, Leo Konforti – Nastradin Hodzha, Konstantin Kisimov – Hadzhi Kostaki, Dimitar Stratev – Chorbadzhi Stamo, Georgi Popov – Igumena Kalistrat, Anastasiya Bakardzhieva – Kalinka, Rummyana Shipkovenska – Rositsa i dr.

ИЛИЯНА ГАНЧЕВА-АКДАГ

Великотърновски Университет „Св. Св. Кирил и Методий“
Катедра „Нова и най-нова история на България“

ILIYANA GANCHEVA-AKDAG

St. Cyril and St Methodius University of Veliko Tarnovo
Faculty of History, Department of Early-modern and Modern Bulgarian History

ТАНЦЪТ КАТО МЕДИАТОР В КАЛЕНДАРНАТА ОБРЕДНОСТ НА БЪЛГАРИТЕ

Резюме

Статията проследява три периода на преход в календара, които съвпадат с обновяването на природата. В тях танцът се разглежда от митологична гледна точка като апотропейно (предпазно) средство за прогонване на злото и възвръщане на равновесието в природата и обществото, изпълнява се в кулминационния момент на обредността. Условно първият период обхваща т.нар. „мръсни дни“ (12 на брой от Коледа до Йордановден) – те осъществяват прехода между старата и новата година по слънчевия календар. Вторият преходен период бележи границата между зимата и пролетта (Сирната неделя) – седмицата преди началото на Великия пост, която е подвижна и сменя мястото си в календара спрямо Великден. За тези два периода са характерни народните маскирани игри, които се делят на два основни типа – *кукерски* и *сурвакарски*, деление, изградено въз основа на календарна и териториална обособеност. Третият период е на предела между пролетта и лятото (празникът св. Константин и Елена, отбелязван на 21 май) и е свързан с едно неповторимо явление в българската обредност и народопсихология, което и до днес не е разбулило докрай своето тайнство – нестинарството. Типологията на танца във всеки обред, както и мястото на неговата проява са различни, обединява ги общата цел – танцът, словото, както и звукът от музикалния инструмент пренасят изпълнителя в друго магично измерение, превръщат го в посредник между световите, който да осигури здраве, бъдещо благоденствие, плодородие, както и необходимата закрила за общността от демонични същества в тези „кризисни“ периоди. Магичната характеристика на обредните лица в танца се подсилва от допълнителни елементи – предreshаване, маскиране, използване на обредни вещи, на пречистващата сила на огъня и т.н.

Ключови думи: танц, медиатор, календарна обредност, Кукери, Сурвакари, нестинарство

DANCE AS A MEDIATOR IN THE CALENDAR-BASED RITUAL PRACTICES OF THE BULGARIANS

Abstract

The article follows three periods of transition in the calendar that coincide with the renewal of nature. In them, the dance is viewed from a mythological perspective as an apotropaic (protective) means of driving away evil and restoring balance in nature and society, and is performed at the culminating moment of ritual practices. Conditionally, the first period covers the so-called “dirty days” (12 in number from Christmas to Jordan’s Day) – they make the transition between the old and new year according to the solar calendar. The second transitional period marks the border between winter and spring – Shrovetide or so called Cheese Week – the week between second Sunday before Lent and first Sunday before Lent, which is movable and changes its place in the calendar according to Easter. These two periods are characterized by the performance of masked dancing which includes two main types of dances – *Kukeri* and *Survakari* – divided by calendar and territorial occurrence. The third period takes place between spring and summer (the feast of St. Constantine and St. Helena, celebrated on May 21) and is associated with a unique phenomenon in Bulgarian ritual and folk psychology, which to this day has not fully revealed its mystery – *Nestinarstvo* (fire-dancing). The typology of the dance in each rite, as well as the place of its manifestation, are different, but they are united by a common goal – dancing, verbal incantation, as well as the sound of the musical instrument transport the performer to another magical dimension, turning him into a mediator between the worlds, who can ensure health, future prosperity, fertility, as well as the necessary protection for the community from demonic beings in these “crisis” periods. The magical characteristics of the ritual dancers are reinforced by additional elements – pre-dressing, wearing of masks, use of ritual objects, the purifying power of fire, etc.

Keywords: dance, mediation, calendar-based ritual performance, *Kukeri*, *Survakari*, *Nestinarstvo*

*Но шествия, песни и тъмнина не биха довели
до екстатичните видения и пророчества,
ако не дойдеше на помощ едно по-могъщо средство
за вътрешно раздвижване, именно танцът¹*

Михаил Арнаудов

Танците са съществена част от общата народна култура и носят едни от най-характерните ѝ белези. Като културен феномен, в танца са отразени най-ярко темпераментът и творческата надареност на народа, който го е създал – у едни народи танците са буйни, при други – игриви, а у трети – спокойни и плавни. Спецификата на танцовия език се гради изключително върху символи, а значението на съобщенията, предавани чрез това народно изкуство, ни отвеждат отвъд реалното и рационалното. В танца е органично вплетена идеята за пътуване в други светове, за пребиваване в други измерения, за изживяване на други равнища на съзнание, за свързаност със света отвъд.

Българският танцов фолклор се отличава със своето необикновено голямо разнообразие и богатство на движения и пози (стъпки, скокове, кършения и други жестове). Най-представително за нашата танцова традиция е *хорото* – и като социално явление, и като танцов вид. Още Найден Геров в своя „Речник на българския език“ дава понятието *хоро* като значение на думата танц (*танец*) (Геров 1904: 343). Хорото е танцов ансамбъл, съставен от неограничен брой играчи, наловени един до друг в отворена или затворена верига, които изпълняват едновременно (синхронно) и в такт едни и същи стъпки от танца (Енциклопедия... 1967: 66). Играта е съсредоточена най-вече в краката, а народната терминология дава извънредно много названия на тази танцова форма: по начин на изпълнение хората биват *кротки, тропани, сурнати, луди, влачени, ходени, търчани, сирни, рипави, шиткани, китени, на тръс; съобразно посоката на движение те биват десни (прави) и леви, повърнати, хорá напред-назад, на две страни, на място*; в зависимост от полово-възрастовия състав на изпълнителите хората се обособяват в три основни вида – женски, мъжки и смесени; според това дали танцовата верига е отворена, или е затворена, хорото може да бъде

¹ Арнаудов, М. Студии върху българските обреди и легенди. Т. I, С., 1971, с. 145

склучено (склопено) и водено (отворено, скъсано) (Кацарова 1985: 312; Илиева-Щърбанова 1972: 249; Вакарелски 1977: 576–577; Тянкова 1996: 373). Когато има свирач (музикант), той стои по средата на хорото, ако е склучено (кръгло), или между извивките, ако е отворено.

В танцовото ни изкуство бихме могли да говорим за два основни жанра: обреден, при който танците са един от компонентите на комплексното явление, каквото е обредът, и вторият – народни танци с развлекателна функция (Илиева-Щърбанова 1972: 248; Вакарелски 1977: 576). Докато при втория жанр можем да гледаме на танца просто като на една народна забава и обществено развлечение, то в обряда той се изпълнява при особени обстоятелства и изисквания и има една изключително важна функция – на **медиатор** между световите. По време на обреден танц се извършва една вътрешна трансформация, която извлича танцуващия във от обикновения свят, изгражда се мост между физическата и духовната реалност, между сакралното и профанното, между божественото и хтоничното, между космическия порядък и хаоса, между човешкото и свръхестественото (демоничното) (Щърбанова 1995: 65). По своята същност обредът е многокомпонентно културно явление, в което са скачени поредица от елементи, зависещи от мотивите му – обредни лица, вещи (реквизит), облекло, поведение, време, място, танц, песен, музика и т.н. Можем категорично да приемем обаче, че наличието на танц определя кулминационния момент в даден обред и че точно този момент от обряда трябва да бъде подсилен с магическото действие на танца². Обредната ни система „гъмжи“ от такива примери. Типовата характеристика на танците се определя от спецификата и изискванията на самия обред, от идеята, смисъла, значението, който танцът има в него.

² Извършването на магическо действие в обреден танц е в съгласие с древноезически схващания, че чрез самите танцови движения се предизвиква и засилва вътрешната магическа сила у човека, че самият танц е заклинателно действие, една активноподражателна магия, насочена към природата. Още в архаичното общество танцът е неотменен елемент на сакралното тайнство. Първобитният човек използва танца като способ да влияе по магически начин върху природата, духовете, за омилоствивяване на боговете, за изразяване на чувства на радост при раждане на дете и скръб при смърт на близък, за лекуване на болест, за сключване на примирие или обявяване на война между две племена, за повлияване множението на дивеча, успешен лов или богата реколта (Арнаудов 1971: 145).

Времето като основен показател обособява видове обредни танцови прояви в различни цикли от календара. Възприятията за времето като поредица от повтарящи се природни цикли предопределят и представите за преходните периоди в целогодишното календарно време – смяната на един сезон с друг, на старата с новата година. Характерен белег на тези представите е схващането за нарушен порядък и равновесие между противоположностите небе – земя, горе – долу, горен свят – долен свят („оня свят”³), рай – пъкъл, божество – човек (Попов 1989: 53). Самият преход от един в друг календарен цикъл изразява състоянието хаос, което е задължително междинно звено между стария и новия космически порядък и изисква възвръщане на равновесието чрез преодоляване на това временно „опасно” състояние. Преминаването през тези циклични времеви периоди на преход поражда страх, а той от своя страна предизвиква отбранителна реакция и прави хората изобретателни. Така на помощ идва обредът, който по ирационален, магически път трябва да спомогне за преодоляване на граничното време.

Статията проследява три периода на преход в календара, които съвпадат с обновяването на природата. В тях танцът се разглежда от митологична⁴ гледна точка като апотропейно (предпазно) средство за прогонване на злото и възвръщане на равновесието в природата и обществото. Условно първият период обхваща т.нар. „мръсни дни” (12 на брой от Коледа до Йордановден) – те осъществяват прехода между старата и новата година по слънчевия календар. Вторият преходен период бележи границата между зимата и пролетта (Сирната неделя). Третият период е на предела между пролетта и лятото (празникът св. Константин и Елена, отбелязван на 21 май). Паралелът между трите културни явления е пропитата от соларни символи обредност, която отвежда към култа към слънцето в тези гранични времеви периоди, а ключовият върхов момент в тяхната обредност е танцът. Типологията на танца във всеки обред, както и мястото на неговата проява са различни, обединява ги общата

³ Светът на мъртвите се нарича още „оня свят”. Според народния възглед контактът между двата свята се осъществява от хора с магически способности – лечителки, врачки, баячки, също и от обредни лица.

⁴ Като понятие, българската митология включва всичко, което народът е унаследил и синтезирал в сферата на митичното от времената на езичеството до времето на отличаващата се от официалното християнство традиционна народна култура (Българска митология... 2006: 39).

цел – танцът, словото, както и звукът от музикалния инструмент пренасят изпълнителя в друго магично измерение, превръщат го в посредник между световите, който да осигури здраве, бъдещо благоденствие, плодородие, както и необходимата закрила за общността от демонични същества. Магичната характеристика на обредните лица в танца се подсилва от допълнителни елементи – предрешаване, маскиране, използване на обредни вещи, на пречистващата сила на огъня и т.н. Всеки обреден танц си има водач – той притежава знанията и уменията на заклинател (изказва благословии, използва обредни атрибути), осъществява реда и връзката в играта и има авторитета на най-добър и сръчен танцьор.

ТАНЦЪТ НА МАСКИРАНИТЕ (СУРВАКАРИ И КУКЕРИ) ПРЕЗ „МРЪСНИТЕ ДНИ” И СИРНАТА НЕДЕЛЯ – СРЕЩА С ОТВЪДНОТО

Обредите с маскиране около Нова година и Сирница са добре познати на всички българи. Те са част от широко разпространената в цяла Европа традиция на карнавални маскаради, а като типология на маскираните персонажи се доближават с тези в Югоизточна Европа. Съсредоточаването им в българската обредност е около смяната на старата и новата година. Този преход се тълкува като кризисна ситуация, следствие на нарушаване на равновесието между „свое” и „чуждо”, разбирано в най-широк смисъл. Характерни белези на този период са временен хаос, обръщане на позициите във всички аспекти, нахлуване в света на мъртвите, умиране и възраждане, възстановяване на реда (Янева 1998: 265–276). Прието е народните маскирани игри да се делят на два основни типа – *кукерски* и *сурвакарски*, деление, изградено въз основа на календарна и териториална обособеност. Първият тип – *кукерските*, принадлежи календарно към началото на великденските пости – Сирната неделя (края на февруари – началото на март) или деня, който следва непосредствено след нея, наричан *Кукеровден*⁵. Кукерските игри

⁵ Кукеровден (първият ден от Великденските пости) е известен още с народните названия *чисти*, *песи* или *беси понеделник*. Първото му название

през този период са разпространени предимно в Източна България, като с особена старинност, многообразие и устойчивост се отличават тези в Източна Тракия (Сливенско, Ямболско, Бургаско, Хасковско, Лозенградско). Към втория тип – сурвакарските игри, се отнасят обичаите, изпълнявани в периода от Коледа (25 XII) до Йордановден (6 I). Този тип е най-характерен за районите на Западна България. Като цяло кукерските обичаи и игри, изпълнявани през Сирница, се открояват с по-богата и разгърната обредност (Стаменова 1982: 11).

Преди да пристъпим към анализ на обредността при двата типа маскирани игри и магическата роля на танца в нея, е нужно да изясним какво налага нейното присъствие точно в тези два календарни момента и защо се определят като „кризисни” за обществото и природата. Българският народен календар е слънчев. В зависимост от слънчевия кръговрат се различават няколко вида сезонни празници – зимни, пролетни, летни и есенни, които бележат четирите основни момента в движението на слънцето и неговото съгласуване с денонощието – пролетно и есенно равноденствие (денят е равен на нощта); зимно и лятно слънцестоене (най-краткият ден и най-дългият ден в годината). Тези преломни моменти в слънчевия цикъл са обредно отбелязани и показват силното отражение на слънчевия култ върху календара. Сред върховите моменти в традиционната празнична обредност особено разгърнат и богат е този, свързан със зимното слънцестоене. Календарно то е съсредоточено на 22–23 декември и се отличава с най-дългата астрономическа нощ и с най-късия ден, след което постепенно денят започва да нараства. Така най-общо този момент се свързва със схващането за сериозен прелом в годишното време, с раждането на новото слънце, с началото на новата слънчева и трудова година, с идеята за раждане, смърт и циклично обновление в природата.

Централен празник, който бележи прехода от старата към новата слънчева година, е Коледа (25 декември). Неговото съсредоточие около зимното слънцестоене го прави изключително обредно наситен, а цялата го съпътстваща обредност се тълкува от народа като слънчева магия. Слънцето разделя времето на ден и нощ, светлина и мрак, добро

идва от общобългарската практика да се почистват домовете през този ден, а другото – песи или беси понеделник, се свързва с обредната практика да се „церят” (люлеят) кучетата за предпазване от бяс.

или лошо за хората и затова още от древността те са се прекланяли пред неговата сила. Основната цел на обичаите и обредите се съдържа в осигуряването на богата реколта, щастлив брак, здраве по хората и по добитъка през цялата следваща година. Особеното място на Коледа в календара в период на преход от старата към новата астрономическа и стопанска година се тълкува от народа като зло, опасно време, през което космическото равновесие е нарушено и се полагат основите на следващия пореден природен или социален цикъл (Българска митология... 2006: 64). Вярванията за нощта срещу Коледа (Бъднівечерската нощ) отразяват митологичната представа за отваряне на границата между световите, за превръщане на космоса в хаос, който трае 12 дни и продължава до Йордановден (6 януари). Представата за тези дни обуславя и тяхното наименование – „мръсни дни”⁶. Злото време, хаосът се характеризират с появата на злосторни подземни демонични сили, които проникват на земята през този период, законите на времето и пространството са унищожени, границите между земния и подземния свят заличени, което е много образно и точно изразено в българското поверие, че „земята тогава е на решетото”⁷. През тези дни мъртвите също напускат своя свят и присъстват като невидими гости на своите родственици. Но злите демони⁸, които господстват в това време, не са от покойните прадеди-покровители. Това са караконджолите – свръхестествени същества,

⁶ Според православното вероучение в нощта срещу Коледа се ражда младият Бог (Млада Бога), което е по-късна адаптация на старинни представи за раждането на младия езически бог, на новото Слънце. „Мръсните дни” се считат като „незавоювано” от християнската религия време, те започват с раждането (или родилните мъки на Богородица) и завършват с кръщението на младия Бог на Богоявление. Християнското съответствие на митологемата е: раждане – следродилен, „нечист” период – кръщаване, т.е. второ прераждане.

⁷ Много от практиките и вярванията, свързани с „мръсните дни”, както и осмислянето им като своеобразен граничен период между старата и новата година, имат своите съответствия в светогледните представи и на другите славянски народи. За българите католици „мръсните дни” са между празниците Св. Лучия (13 декември) и Св. Тома (21 декември) (Попов 1989: 54).

⁸ Думата „демон” е от гръцки произход и означава най-общо дух. В гръцката митология с нея се окачествява някаква неопределена божествена сила – по-често злосторна, отколкото благоразположена към човека, която определя неговата жизнена съдба. Като цяло демоните формират пласта на нисшата митология – т.нар. демонология. Те имат най-разнообразни проявления: могат да бъдат видими

които принадлежат към подземния свят и са на земята само през „мръсните дни”, на граничното време между старата и новата година. Те произлизат от душата на заченат, роден или умрял през тези 12 дни човек. Живеят под земята, където са силите на хаоса и обитават запустели воденици, които са преход към другия свят. Караконджолите са свързани с тъмнината, която е атрибут на хтоноса, затова бродят през нощта – от залез до първи петли, излизат от гробищата или водите и се превръщат в животно – куче, котка, вълк, теле (Георгиева 2013: 277). По природа демоните са зли, стремят се да пакостят на хората – измъчват ги насън, възсядат ги, разболяват ги, причиняват вихрушки, суша и град. Караконджолите се боят от светлината и огъня, от мириса на чесън⁹ и пелин, от пепелта, глога и катрана, от християнските култови предмети – икона, кръст, тамян, светена вода (Попов 1989: 72). Представата за караконджо в края на XIX в. вече е твърде избледняла. Все по-често караконджо се смесва с върколак, вампир или джин, въобще с нечисти духове. Образът му се запазва в народната проза (Георгиева 2013: 275).

„Мръсните дни” са сакрално и профанно време, когато природата е замряла и постепенно набира нови сили за поредното си възраждане. Това е кризисен календарен преход, когато в реалния човешки свят господства иреалната нечиста сила. Суровата зима, дългите нощи и мъртвата природа съответстват в голяма степен на народната представа за нечисто и страшно. Хората вярват, че вредоносното влияние, произхождащо от света на мъртвите, е особено силно и опасно в точно определен времеви отрязък през тези 12 дни – от залез слънце до първи петли (Габровски 1989: 31). От митологична гледна точка това време е отрицателно натоварено – като цяло нощта и тъмнината се свързват със силите, произлизащи от отвъдния свят, със смъртта, болестта. В полунощ са най-силни и вредоносните магии¹⁰. Самите народни названия

или невидими, плътни или безплътни, зооморфни или антропоморфни, добри или лоши (Българска митология... 2006: 90).

⁹ За да се предпазят от зловредното въздействие на демоните през „мръсните дни”, стопаните носят винаги със себе си глава чесън. Чесънът е едно от апотропейните средства с най-широко приложение в народната култура. Предпазващата сила, която му се приписва, е до голяма степен свързана със специфичната му остра миризма и реалните му качества.

¹⁰ Периодът на „мръсните дни” се смята от магьосниците и бродниците за особено подходящ за тяхната зловредна магическа дейност. Според народните

на нощта – *зло време, потайно време, глуха доба*, свидетелстват, че тя принадлежи не на хората, а на хтоничните свръхестествени сили. От своя страна, денят и светлината се свързват с творческата, съзидателна дейност на човека. Денят олицетворява хармонията в космически план, а началото му се поставя с първото кукуригане на петлите, което слага и край на деструктивността на нощта (Българска митология... 2006: 91, 213).

Обредността на Йордановден (6 януари) е обвързана тематично с представите за кръстената вода и нейната очистителна и здравеносна сила. С кръщаването на водата (хвърлянето на кръста) на този празник и ръсенето ѝ от страна на свещеника се пропъждат нечистите дни, а заедно с тях демоничните същества и зли сили. Слънчевата топлина започва да нараства, периодът на безпорядък е преодолян, настъпва поредният кръговрат в природата, в трудовата дейност и в социалната сфера.

Друг календарен преходен момент, смятан за лош и опасен за здравето на хората и реколтата, е Сирната неделя – седмицата между месни и сирни заговезни, която е подвижна и мени мястото си в календара съобразно Великден, а след приключването ѝ започва строгият пост. Тази седмица представлява една широко разгърната обредна система, която съдържа в своя основен състав множество езически по произход елементи, както и християнски наслоения върху тях. Обичайно-празничният комплекс на Сирната неделя (и особено последният ден от тази седмица – Сирница, Сирни заговезни) по своето място в календара – именно при прехода от зима към пролет, както и по характера и смисъла на включените в него обичаи и обреди, може да бъде определен като предпролетен. Той е тясно свързан с чувстващото се вече събуждане на природата и приближаването на пролетта, с излизането на влечуги, инсекти (Василева 1985: 111). Като цяло обредите на Сирни заговезни имат очистителен, предпазващ и отгонителен характер, по обредно-магичен път се стимулира бъдещо плодородие.

Маскираните обичаи по време на „мръсните дни” и Сирни заговезни се изпълняват от едни същи по възраст и социален статус обредни лица, имат сходни структури и функции и бележат началото

представи магията и заклинанията имат най-голям обseg на влияние и завършват резултатно (Попов 1989: 55).

и края на период с особено висока сакрализация. Действията по време на карнавалните шествия са разгърнати и отличаващи се с многообразие, богати на зрелищност и обща празнична атмосфера. Драматичен е основният конфликт – между човека и природата, между социализирания „космос“ и нечистия, неорганизиран „хаос“, който участниците трябва да предопределят чрез извършваните обредни действия, макар развързката, разрешаването на този конфликт да остава често извън обичая – плодородието, хубавото време, здравето, семейното щастие и т.н. се очакват в бъдеще време (Попов 1993: 82, 86).

Спецификата на кукерските и сурвакарските игри е повлияна от традиционната представа, че обредните лица притежават свръхестествена сила, която им позволява да оказват аграрно-продуциращо въздействие. Тази си сила те добиват и притежават само в рамките на обряда чрез магически способности – маската и танцът. Двата елемента имат предназначението да приобщят изпълнителите към света на мъртвите прадеди, от които според митологичните представи зависят плодородието, здравето и благополучието на живите, както и да прогонят „опасните“ сили. Докато маската съпровожда цялата обредност, то танцът е необходим в точно определени кулминационни моменти. Магическата му способност се засилва от потенциата и биологическата възраст на изпълнителите. Обредните представления на маскираните са изключително мъжки – участниците в тях са ергени¹¹, които притежават физическа сила и артистична нагласа. Това засилва продуциращата им възможност – хората възприемат силата на полово зрелите юноши, влизачи в групата на възрастните, за еднаква с тази, която предизвиква растежа в природата (Габровски 1989: 42). До началото на XX в. традицията да участват мъже от точно определена възрастова група, се тълкува от народа като акт на мъжка инициация за посвещение и преминаване – полово зрелите юноши преминават колективно в групата на възрастните. Често „кукеруването“ се свързва с някои семейства и родове в селището, при които се наблюдава едва ли не наследствен принцип за включване на мъжете в тях (Стаменова 1982: 18).

Сурвакарските и кукерските игри, независимо от някои незначителни различия в обредността и календарното време на изпълнението си, показват несъмненото си структурно и идейно единство

¹¹ В някои регионални варианти освен ергени участват и млади женени мъже.

и подчертават осмислянето и на едните, и на другите като обичайно-обреден комплекс, изпълняван за плодородие, прогонване на злите сили и предпазване на хората от тях. Ще проследим основния обреден сюжет при двата типа игри, като акцентираме върху магическата сила на танца във върховите моменти, когато е необходима сакралност.

Участниците в маскираните игри са организирани на групи, като всеки персонаж има строго определена роля, название, специално пригответо облекло и реквизит. Организационната структура на дружината е ергенската общност, водена от лидер (*кукер, плюфкач, цар, баба, кукерица*). За водач на дружината избират този сред ергените, който е успял по един или друг начин да се наложи в общността им¹². Наред с различните трудови дейности, той най-добре знае какво и кога да се прави в сценария на обреда – как се подготвя маска, кога се тръгва из селото, коя къща трябва първа да се посети и т.н. (Краев 2003: 53–54).

Обредният реквизит на костюмираните изпълнители включва няколко основни елемента – костюми, маски, атрибути, но карнавалната маска изпъква като средоточие на всички заложени в обреда кодове. Маската премахва индивидуалността и я замества с типова социална или обредна позиция, която носи определени универсални и необходими за общността значения. Тя улеснява изолацията на обредните лица от земния свят и ги приобщава към отвъдния свят на мъртвите прадеди. Освен това, маската е и средство за защита от зловредното влияние на зли сили, доколкото прави човека непознаваем и му позволява достъпа до „техния“ свят (Тодорова 1999: 242). Връзката на маската с отвъдното се възприема като неоспорима и е непрекъснато подчертавана в научната литература (вж. Стаменова 1982; Василева 1985; Габровски 1989; Попов 1993; Янева 1998; Краев 2003). Тя има пряко

¹² Изискванията към водача имат регионални разновидности – на места предводителят е ерген, но трябва да има либе. С други думи в ергенската общност той е личност, готова да премине в нов статус – в този на семейните, на задомените; той е вече узрял за социални отговорности, като семейство, прехрана, дом и т.н. (Краев 2003: 53–54). В други варианти избраният за цар мъж трябва да е женен от първо венчило, да няма починали деца в семейството си, първото му дете да е мъжко или да има близнаци, т.е. запазва се една цялостност, в която в нагледен вид са представени идеята за порядък, благополучие и плодородност (Янева 1998: 278).

отношение към хтоноса¹³, но никога към соларно-небесното начало. Хтоничната атрибутивност на обредната маска хвърля светлина върху такива нейни неотменни признаци, като чудовищност, гротесковост, пълна и частична зооморфност (Янева 1998: 282). Маската уподобява чудновато животно с рога, уши, зъби, птичи пера или клюн (най-често прилича на бик, козел или овен), което има зловещи, мрачни или саркастични човешки черти¹⁴. Костюмите на маскираните лица, изработени от кози или овчи кожи, са издържани в същия зооморфно-антропоморфен стил с ясно подчертана хтонична символика.

Освен в животински образи или представители на мъртвите маскираните се онагледяват и в още една група – носители на белези с чужд социален, етнически или професионален статус (предрешават се като арапи, цигани, бербери, попове, доктори и пр.) или променят своята мъжка знаковост чрез травестия – на много места освен кожата, с които обвиват тялото си, или вместо тях кукерите се предрешават със стари женски сукмани и фусти, завързват на кръста или на раменете си женски забрадки и пешкири. Обща характеристика за всички е, че те са представители на „чуждия свят“ и като такива естествено трябва да носят и признаците му – аморфност, деструктурираност, нечовешки облик. При изграждане образите на маскираните е налице абсолютна дихотомичност – човеци със зооморфни белези; мъже в женско облекло; смяна на възрастови белези (често маскираните ергени имат бради и мустаци, т.е. белези на зряла или старческа възраст, неприсъщи за младежите) (Янева 1998: 207, 288). Така се създава обратната връзка – не само нечистата сила влиза в съприкосновение с културното пространство, но и човекът получава достъп до отвъдния свят, защото излиза извън законите на времето и пространството, извън своята човешка индивидуалност в нормалния живот. Крайната цел на обредните лица

¹³ В митологичните схващания маската като средство за връзка с отвъдния свят притежава магическа сила, която се запазва и след „опасния“ времеви период. Този традиционен възглед определя специфичното отношение към карнавалния реквизит. Той се прибира на скрито място и никой не се доближава до него. Жените изпират дрехите на обредните лица, и то извън къщата – на реката или при кладенеца. Така хората смятат, че предпазват най-важното усвоено пространство от всякаква връзка с иреалния свят (Габровски 1989: 41).

¹⁴ С подобие на такъв образ е и общата митологична персонификация на караконджото и злите демони като цяло.

е да преодоляват деструктивното време и отново да култивират социалното пространство.

За маскираните игри е типично „въоръжаването“ на участниците с тояги, дървени топузи или саби, дървени фалоси, които имат магично-апотропейна и оплодителна цел. Неизменен и подчертан обреден атрибут са звънците – препасани на кръста, различни по брой, големина и звучност – като се започне от малки медни звънчета и се стигне до огромни тежки хлопки и чанове. В деня на игрите от непрестанното движение на всички изпълнители – ту тичане и подскоци, ту строен танц с няколко установени стъпки, селището потъва в неповторима звукова атмосфера на мелодия и грохот (Стаменова 1982: 24).

Структурата на маскарадните игри включва разиграване на обредни сюжети с различни танцови прояви, организирани около два основни момента – обхождане на селото и заключителни действия на селския площад, в които участва цялото население. Обредното обхождането на селищната територия става с посещение на всички домове (с изключение на онези, в които се жалее покойник), като се започва от крайна къща – в културната топография на селището това е граничната точка¹⁵ между пространството, където живеят хора (своето, културното, подреденото по нашенски), и чуждото, където е неусвоен хаос. В този контекст имат значение и онези ергенски маскарadni варианти, при които кукеровият ден се предхожда от раздрънкване на хлопките в полето по границата между земите на две села (Краев 2003: 57). Особено важно е маскираните при обиколката си да сключат кръг – връщат се там, откъдето са тръгнали по строго определен маршрут – от изток на запад до пълно затваряне на кръга. По този начин се адаптира точно времето и пространството, като се следва пътят на слънцето. С обиколката те символично затварят границите между организирания и неорганизирания свят, като отделят културното пространство от профанното. С това периодът на временен безпорядък приключва, а присъствието на чуждите сили, на маскираните, трябва да бъде елиминирано, за да се възстановят нормалният ред и ритъм. Не е случайно и насочването към центъра

¹⁵ От митологична гл.г. „границата“ се осмисля като пространство, където е възможен контактът между „нашия“ и „отвъдния“ свят, затова често е място на обредни действия.

(*мегдана*) след обиколката, който има социална стойност като място на най-активен междуселищен живот (Янева 1998: 278–279).

Обхождането на населеното място от маскираните има две основни функции – оплодителна и отгонителна. В къща, където кукери и сурвакари са играли, се вярва, че ще има благополучие, здраве и бекет. Ето защо всеки домакин ги посреща с радост. Посещението на къщите е съпроводено със събиране на подаръци, черпене от стопаните и пожелание за добра реколта, имотност и здраве. Предводителят на дружината благославя, слави и командва. Останалите маскирани мълчат, но в същото време подскачат ритмично или играят хоро. Хармоничната организираност на маскарадната игра се подчертава от заклинателното раздрънкване на звънците, което разделя благословията на равни интервали. Спрямо структурата на благословията то има значение на тип сакрална формула, която трябва да предотврати нещо, което би могло да развали благопожеланието (същата структура имат и коледарските благословии – на коледарското *амин* отговаря дрънкването на хлопките) (Краев 2003: 55).

Много важен магически способ за постигане на определената цел в обряда е и танцът. Чрез него се подчертава медиативната роля на обредното лице – човекът се свързва със силите на другия свят, за да придобие изключителни способности. В деня на маскираните игри се наблюдават няколко типа танцови прояви, които съпровождат отделни моменти от обряда както при обхождане на селото, така и на мегдана. Много характерен танц е хорото. Стопаните възприемат обредното хоро на сурвакарите и кукерите в дома си като средство за осигуряване на здраве и плодородие, за прогонване на „злите сили”. При кукерите в Източна България, във всеки двор се изиграва специално хоро – *кукерско, старчовско, джамаларско*. Това хоро е характерно само за Кукеровден. Играенето му на друг ден е грехота и за играещия, и за свирещия. Кукерското хоро е в отворен кръг, участниците играят тежко с подчертани стъпки под съпровода на гайда (Тянкова 1996: 391). След обхождането на селото кукерите наизскачат от различни посоки и с оглушителен звън в съответния ритъм на леки подскоци, неколkokратно потепване и завъртане се понасят към мястото на общите игри. Под командата на главния кукерите ту разпръснато, ту в редици по един или по двама играят отново своето старчовско хоро (Стаменова 1982: 43). Започнало само като „кукерско”,

най-често в заключителната част на игрите се извива общоселско хоро, на което се залавят всички присъстващи.

Ярко подчертана „отгонителна” магическа функция при карнавалните шествия има друг тип танцова проява. Тя се постига чрез ритмични танцови подскоци или буйни неорганизиранни танци, при което маскираните раздрънкват силно окачените по тях звънци. Чрез шума и звъна на хлопките и чанове се цели прогонването на иреалните, демоничните и зли сили. Когато танцуват, те подскочат високо на място под звуците на музикалния съпровод, като по този магически начин стимулират буйния растеж на посевите и осигуряват богата реколтата.

Особено атрактивен тип са танците, с които кукерите и сурварките пресъздават различни битови и комични сцени. Маскираната дружина през цялото време поражда повишено весело настроение – непрекъснато гони, плаши и разсмива жителите, струпали се по улиците и на по-откритите места. Разиграва сцени, в които всичко е позволено. Задължителните норми на поведение отпадат, редът се нарушава, създава се обществена антиструктура, внушава се идеята за хаос. Светът е преобърнат – говорят се мръсни думи, изиграват се неприлични действия и жестове под формата на танц и всичко това е необходимо, за да се извърши цикличното привеждане на космоса в хармония (Райчевски, Фол 1993: 123). Поведението на маскираните е твърде фриволно, с неприкрити сексуални жестове и подкрепено от фалически атрибути – като магически обред за „оплодяване” например докосват бездетните жени с дървен фалос, за да забременеят, „бият” с дървените си тояги и саби, гонят, обхващат с кожен колан през раменете или през врата мома или млада булка с дете (Василева 1985: 113). Речевото поведение е сведено до минимум или заменено с дрънкане на хлопки, ритуално мълчание или издаване на животински звуци (мяукат, цвилят, лаят). Обредното мълчанието се схваща като нечовешка черта и е поредният белег, който подчертава близостта с отвъдния свят и отграничава момците от реалния свят (Янева 1998: 277, 284).

Централен момент на танцовите сценични сюжети при кукерските игри е заораването и сеитбата, които се извършват на селския площад. Един от кукерите оре, а царят, с корона и дълга брада, сее и благославя. В това време кукерите танцуват и скачат високо – колкото по-висок е техният отскок, толкова по-богата ще бъде реколтата. Орането е символ на мъжкото начало, то е и действие, превръщащо природната

даденост в културна, а обредът се тълкува като оплодително действие върху земята (Георгиева 2013: 379–380; Янева 1998: 278).

След обиколката на своето село понякога маскираните обикаляли и играели и в съседно село – от една страна, за да покажат своето юначество, а друга, заради вярването, че тогава взимали берекета от чуждото село и на връщане го донасяли в землището на своето село. Затова именно пък и тези от другото село гледали да не допускат чужди дружини. Междуселският път е мястото, където, ако се пресрещнат две маскирани дружини от различни села, задължително се сбиват. Често тези сблъсъци завършвали със смъртни случаи, а убитите били заравяни край пътя на същото място. Такива места се наричали кукерски или сурвакарски гробища, за които свидетелстват много селищни предания (Маринов 1994: 511–512; Краев 2003: 40; Габровски 1989: 24).

Очевидно костюмираните изпълнители, при цялото разнообразие на персонажите, носят белезите на отвъдното – и като танцово поведение, и като обреден реквизит. Те идват като представители на отвъдния свят и тяхното временно пребиваване не е безопасно. Затова в края на обреда те предприемат някои действия, целящи да ги очистят от опасната им природа и да ги въведат отново в човешкия свят. Както на тръгване кукерите се кръстят наопаки (тогава те пристъпват в отвъдния свят), така след свършване на ритуала те се къпят в реката и задължително отиват на църква, където свещеникът ги поръсва със светена вода и им чете очистителна молитва. С това те излизат от обредното състояние, в което са били, и се връщат към своето ежедневие. Обичаят приключва с обща трапеза от събраните дарове в предварително определена къща, където външни хора не присъстват (Василева 1985: 105; Янева 1998: 284).

Разгледаната традиционна обредност от карнавалния пласт на великденския и новогодишния празничен цикъл се осмисля и запазва в народна среда като митологично схващане за хаоса и космоса до първите десетилетия на XX в. и всъщност бележи твърде късен етап от своето вековно развитие. Дълъг и сложен път е изминала тя, докато се формира в този си вид. Маскираните обредни игри имат многовековна традиция в нашата култура. Първите сведения за подобни на тях обичаи по българските земи се отнасят за Ранното средновековие (VI–VII в.) (Стаменова 1982: 7). В условията на съвременна култура тяхната обредно-магическа функция и натовареност не се осъзнава,

те се запазват по силата на традиционното възпроизвеждане и имат само развлекателна функция (Габровски 1989: 28). През последните десетилетия тези колоритни и зрелищни обичаи се възраждат вторично и заживяват по периодично устройвани регионални и национални фестивали на кукерските и сурвакарските игри – изключително популярни и очаквани с интерес културни събития. Участници и зрители се включват в обичая, водени от стремежа да намерят приложение на творческите си желания и способности, които най-ярко се отразяват в обредните маски. Колкото повече игрите се откъсват от суеверието, вложено в тях, толкова повече маските се превръщат в истински произведения на народното художествено творчество.

НЕСТИНАРСТВОТО – ОГНЕНИЯТ ТАНЦ

Езикът на танца като медиатор между профанизираната общност и извисения сакрален свят се прокрадва и в друг културен феномен от нашата празнично-обредна система – нестинарството. То е едно неповторимо явление в българската обредност и народопсихология, което и до днес не е разбулило докрай своето тайнство. Нестинарството, както отбелязват и множество от авторите, посветили му свои изследвания, не е само ритуално зрелище – ходене с нозе върху жива жаравя, а разгърнат комплекс от обредни практики, упражнявани от специални общности със сакрални функции, служещи на и считани за покровителствани от светците Константин и Елена (Радойнова 1999: 63). Именно с техния празник (21 май) е обвързана нестинарската обредност, и то в един много ограничен географски ареал от Югоизточна България – причерноморския район на Странджа планина. Култът към св. Константин и св. Елена има трайни корени и доминираща роля в мирогледа на населението в Странджа и особено в този на нестинарските селища. Няма странджанско село, в което да не се намери църква, параклис или аязмо, посветени на светците (Райчевски 2011: 88, 98). Според Михаил Арнаудов главната причина нестинарският обичай да се запази в този край, се крие в благоприятните външни условия – голямата изолираност на района от каквито и да е културни влияния: „Нестинарските села са разположени край недостъпните брегове на

Черно море, между Василико (Мичурин) и Мидия, и от двете страни на Странджа планина с нейните гъсти лесове. Откъснати от големите градски центрове и незасегнати в глухата си усамотеност от военни или политически движения, тези села остават в летаргия на сектантските си суеверия до късно време” (Арnaudов 1971: 49).

Огнените танци са най-отличителната външна черта на нестинарството и тъкмо те по всяка вероятност са дали и неговото название (от гръцката дума „нестия” със значение на огън, огнище). Но те не изчерпат цялото му съдържание, а представят само кулминационен момент в кръга празнични обичаи и обреди, прикрепяни най-често към деня на св. св. Константин и Елена. Общественото значение на тези обреди се свързва с летния слънчев кръговрат – това е последният пролетен празник, чиято обредност подсеца за настъпващото лято, един пореден преходен период, считан за опасен за природата и обществото. Всички действия – от подготовката на празника до кулминацията (огнения танц) – имат за цел да се пропъдят болестите, да се осигури здраве и плодородие чрез покровителството на светците (Ангелова 1955: 3).

Нестинарската общност е в някаква степен затворено общество от силно вярващи, до което се достигало само чрез самоусъвършенстване и извисяване на духа. Нестинари се наричат всички, които, прихванати от св. Константин, изпадат в транс и призовани от него, влизат да играят в огън на празника му, имат пророческа и лечителска дарба¹⁶ (Райчевски 2011: 142–143). Във всекидневието си те не носят никакъв отличителен белег, присъща им е обаче една подчертана религиозна отдаденост. Същевременно личният живот на нестинаря е и силно пречупен, своеобразно насочен под знака на редица езически магични вярвания (Шаранков 2001: 110, 112). Като цяло авторитетът на нестинарите сред обществото е твърде голям, искрено е убеждението на всички, че те се ползват с високо покровителство.

¹⁶ Често, преди да се посветят на нестинарството, бъдещите нестинари страдат от болест, изразена в отсъствие на апетит и голяма отпадналост. Боледуването траело от няколко седмици до няколко години. В такова състояние настъпва първото изпадане в екстаз, свързано с пророчества и видението на св. Константин, който внушавал на болните, че за да оздравеят, трябва да играят на празника му в огъня (Ангелова 1955: 133).

Нестинарите са мъже и жени, но по-често жени, които са преминали фертилната възраст. По традиция играта върху огън се предава по наследство, като нестинари стават хора от един род. Нестинарството е въпрос на личен избор – не съществува никакво ограничение за ставане на нестинар и никакво възмездие за отказване от нестинарство. Начело е главната нестинарка (*архинестинарска*) – тя издържа най-много в огъня, нейните пророчества са най-важни и се чакат с голямо внимание от жителите на селището. Главната нестинарка се сменя само когато поради възрастта си не може повече да участва активно в целия ритуал, но пак е на особена почит в общността, защото се вярва, че само тя може да предава на другите нестинари силата и вдъхновението (Райчевски 2011: 145). По наследствен принцип нейният заместник става дъщерята или синът ѝ, който се назначава пред всички събрани нестинари. Той става един вид приемник на тази духовна сила, която витае в главния нестинар и която той предава на наследника си. Когато настъпи 1 май, т.е. *Костадиновският месец*, всички нестинари отиват на гости у главната нестинарка, за да ѝ целунат ръка, а всеки носи храна, ракия, вино (Маринов 1994: 629). Тя избира *викилина* и *питропа*. Викилинът трябва да е от най-уважаваните съселяни, който се грижи за свещените места, ръководи обредите, а задълженията на питропа са да поддържа параклисите на св. св. Константин и Елена. Викилинът от своя страна поверява длъжността икононосци на три момчета – в юношеска възраст, които носят иконите на светците по време на обредните шествия.

Сплитане на сакралното и профанното, езическото и християнското в тайнството на нестинаря се постига чрез танца. Като цяло, огнището на нестинарството в Югоизточна България – Странджа, е област с добре запазен старинен танцов фолклор. По подобие на маскираните игри в нестинарския обред имаме преплитане на няколко типа танци, като играта върху живата жаравя е кулминация на танцовите прояви, разпределени през целия ден. Ритъмът на нестинарския танц се определя от „свещения” тъпан, който има изключително важна роля във върховите моменти на обредността, тъй като много допринася за изпадането в транс на нестинарите. От митологична гледна точка свирнята е средство за общуване с „отвъдните” сили, тя поема вредоносното им влияние и има силата да разрушава границата между световите. Звукът на музикалния инструмент се намира в пряка зависимост от

„магичната” сила на материала, от който е изработен – корпусът на свещения нестинарски тъпан е направен от монолитно кухо дърво, а мембраните му са пригответени от кожата на жертвено животно (Райчевски 2011: 160). Той стои целогодишно в конака¹⁷ на двамата светци, закачен на северната стена, и не се използва при никакъв друг случай освен за нестинарските тайнства. На самия ден освен от тъпан нестинарските танци са съпровождани и от мелодията на гайда. Мелодиите са специални и се изпълняват само за танците на този празник. Те са три основни: първата, която няма фиксирано име, звучи на път от конака към огъня; втората, носеща названието *скопус*, или *нестинарската*, се свири по време на самата игра в жарта, а третата, след излизане на нестинарите от огъня – т.нар. *Костадинско хоро* (Радойнова 1999: 65–66).

Нестинарските игри започват с празнична служба в църквата, след която свещеникът и всички останали се отправят към конака начело с иконите на светците. След като всички се помолят на св. св. Константин и Елена, тъпанът започва да се бие, като едновременно му приглася и гайдата. Според по-стари сведения от XIX в. тъпанът се удря от този, който е обрекъл курбан на светеца. Някои от нестинарите веднага биват „прихващани”, т.е. изпадат в особено религиозно екстазно състояние и заиграват с иконата на светците в ръка. Оттук всички се отправят към аязмото – извора на св. Константин, където свещеникът извършва литургия, ръси със светена вода и благославя донесените курбани¹⁸. След това всички сядат на общоселска трапеза, докато се

¹⁷ Конакът, наричан още „столнина”, се явява сакралният център на нестинарите в селището и представлява малък параклис в къщата на главния нестинар, украсен с иконостас, в средата на който са образите на св. Константин и Елена – облечени в червена риза. Покрай образите на светците са окачени червени кърпи (с изписано на тях слънце), а на стената виси тъпанът („светия тъпан”). Тук се пазят също и иконите на Константин и Елена, носени само в деня на игрите, за да дават сила на „прихванатите”, които ги фиксират с поглед или държат в ръце. От конака започват и свършват всички обредни шествия за празника, там също се изричат и голяма част от пророчествата на нестинарката (Арnaudов 1971: 61; Райчевски 2011: 129).

¹⁸ За празника на св. св. Константин и Елена винаги се прави жертвоприношение – коли се общоселски курбан при аязмото, в двора на конака, при църквата в селото или под вековно дърво. Като безкръвна жертва се принасят и обредни хлябове, украсени с изображения на слънчеви символи. От курбана се раздава на всяка къща за здраве и плодородие (Българска митология... 2006: 208).

стъмни. През това време на селския мегдан са струпани няколко коли дърва, от които е приготвен и запален голям огън. Когато огънят се разгори и се образува хубава жарава, траpezата се разваля и всички се отпавят към него (Василева 1985: 125).

След пристигането до огъня и оформянето на шествието като кордон около жарта, разстелена предварително в правилен кръг, всички се хващат на хоро. Тогава нестинарското зрелище в цялата си екзотична примамливост за зрителя достига своята кулминация в съчетание от обреден танц, екстаз, огън, изкупление, сакрално очистване. За това допринася и засвирването от музикантите на специалната „нестинарската свирня” – скопус, с която нестинарите „прихванати” се пускат от общото хоро и започват своя самостоятелен танц в огъня. Това аномално състояние на прихващане, обхващане, изпадане в транс е задължително условие за един вярващ нестинар, за да заиграе своя огнен танц. По данни на самите нестинари, обсебени и призовани от св. Константин, те достигат до това състояние на психологически катарзис, което им вдъхва непреодолимо желание за игра по огън (Райчевски 2011: 168). С провиквания „въх-въх” и размахване на ръце, поединично или групово, нестинарите навлизат в огъня, като задължително първия път го прекосяват накръст и едва след това започват едно по-безредно преминаване през него. Играят по различен начин – по линия на кръга надясно, спираловидно до центъра, като разравят въглените със ситни стъпки напред-назад, влизат и излизат зигзагообразно, пресичат огъня на кръст и отново обикалят около него в посока винаги надясно. Танцът върху жарта е обикновено без такт, макар и да става под звуците на музикални инструменти, наричат го *плешене* или *типане* – играта е ситностъпкова, умерено бърза, с едва отделящи се от земята ходила (Енциклопедия... 1967: 336; Тянкова 1996: 419; Радойнова 1999: 66).

Играта по огъня прави впечатление и с придобиването на пророческа дарба у нестинарите в състояние на прихващане, и особено на главната нестинарска, която в ролята на магически посредник изрича своите предсказания за бъдещето, които могат да се отнасят както за отделни хора, така и за цялото село. Когато иска да съобщи нещо, внушено или предадено ѝ от св. Константин, тя прекосява няколко пъти огнения кръг, махва с ръка да спрат тъпана и гайдата, и започва да говори. Пророчествата имат за цел оздравяване, опрощаване на грехове, предотвратяване на природни и обществени бедствия (Ангелова

1955: 131; Василева 1985: 125; Райчевски 2011: 185). Нестинарите се явяват като един вид жреци, измолващи блага за всички. Те имат една главна задача – да получат благоволенieto на светеца, който да ги обладае временно, с което се и засвидетелства неговото благоразположение и се осигурява плодородие, здраве и благополучието в живота на хората (Радойнова 1999: 77).

В момент на прихващане и в последвалия го огнен танц нестинарите са извънредно впечатляваща гледка, която действа поразяващо на околните. Влизането на изпадналите в транс поклонници на св. Константин в огъня и излизането от него без каквито и да е изгаряния, болки или следи от наранявания пред вцепенените погледи на зрителите е било основен обект на изследванията на повечето изследователи на нестинарския обичай в Източна Тракия (Райчевски 2011: 177). Това е необясним засега феномен – особеното психосоматично състояние, в което изпадат нестинарите, може да обясни донякъде нечувствителността към болка, понижената сетивност на кожата, но не и факта, че изгаряне въобще не настъпва. Съпричастните към сакралното тайнство са убедени, че това чудо е напълно нормално при обладаването на избраница от силата на светеца (Радойнова 1999: 86). Опит за научно обяснение прави д-р Емануил Шаранков (1903–1997), който в продължение на десетилетия работи в областта на психотерапията. Той дава редица примери с познати в медицината психични отклонения и смущения у лица, които нямат никакво отношение към нестинарството и все пак поразителни напомнят именно проявите, проследявани у нестинарите: „Състоянието, което сами нестинарите посочват, че ги обзема, било по време на връхлитащото ги религиозно обръщение, било при отделните прихващания или при виденията им, в много свои черти напомня, наподобява състоянието, познато като деперсонализация”, казва д-р Шаранков в свое изследване, посветено на този феномен (Шаранков 2001: 149, 185).

За външния израз на екстаза по време на прихващането добиваме информация от двама изследователи и наблюдатели на нестинарския феномен – единият е акад. Михаил Арнаудов, описал обичая в началото на XX в., а другият е проф. Диана Радойнова, която дава сведения за съвременното му състояние в края на XX в. Въпреки дистанцията на времето и двете описания са изключително сходни, което говори за устойчивост на нестинарския екстаз, запазен и до днес: „Кръвоносни

съдове, дишане, пулс са тъй засегнати, както и мускулите на лицето, както и цялото тяло – и усилено сърцебиене, премрежен или помътен поглед, движения с ръце, танцово подскачане и провиквания говорят ясно за развоя на един бурен афект” (Арнаутов 1969: 520). „Специално при тъпченето на жаравата нестинарите имат вид на полумъртви, чуват всичко, но не отговарят, движат бързо нозе, без да спазват ритъм, и цели разтреперани, със стиснати очи, вдигнати ръце и приведена надясно глава” (Арнаутов 1971: 63); „Със засвирването на нестинарската мелодия състоянието им достига своята кулминация: крайниците им буквално се вледеняват, но са сухи, а не влажни и започва спазматично свиване на пръстите на ръцете, лицата им потъмняват и придобиват землесто-кафеникав или морав оттенък, очите им са полузатворени, блуждаят, дишането и пулса са учестени, абсолютно неконтактни са, не реагират и не отговарят на никакви въпроси...притежават силно, почти непреодолимо усещане, че огънят ги „тегли”, както и чувството на мъка, превъзбуда и силна напрегнатост” (Радойнова 1999: 93–95). Това състояние трае с различна продължителност в зависимост от физическата и емоционалната издръжливост.

Нестинарското прихващане не става нито изведнъж, нито случайно и тези, които ще бъдат прихванати, се разпознават дълго време преди празника или пък се подготвят за него волно и неволно. Няколко дни преди това нестинарките се чувстват неспокойни и всеки ден отиват да се молят пред иконите на св. Константин и св. Елена. Самите нестинарки усещат, че светците „ги карат да играя в огъня” и ако близките им не разрешат да сторят това, те заляняват, заболяват (Гребенарова 1996: 341). Връщането към нормално състояние, пробуждането е възможно само след като се е развило *обръщението* в пълния си обем и нищо не е спяло изразходването на тази енергия.

След приключване на нестинарската игра в огъня около потъмнялата жарава се извива многоредно *Костадинското хоро*, на което за здраве се хваща цялото село и това е последната танцова проява на нестинарския обреден комплекс, съхранена и до днес¹⁹. Хорото е смесено (от мъже и жени) и е в затворен кръг (склучено, заградено, заключено). Много характерно е неговото движение – то е едно от малкото

¹⁹ След Костадинското хоро, обичаят завършва с обредна трапеза в конака, на която присъстват само нестинарите и онези, които са обrekli курбан.

български хорá, в които стъпката започва с ляв крак (с подчертана лява стъпка), а не с десен, това дава и името му – „ляво хоро”. Хорáта в българската фолклорна традиция обикновено се движат в обратна на часовниковата стрелка посока, т.е. играчите, наловени на верига, се движат направо, напред, от гледна точка на самите играещи, които го определят като вдясно. Дори симетричните хорá (тези, които имат еднаква структура при движението си надясно и наляво) се придвижват леко напред. Движението напред е към добро, за здраве и живот. Обратното движение – „криво”, „възвърнато”, „повърнато” назад т.е. наляво, е движение към отвъдното, към смъртта, характерен знак и начин за общуване с другия свят, за преборване с лошото, с нечисти духове, за възстановяване на нарушения ред чрез музика и танц²⁰ (Щърбанова 1995: 67–68; Радойнова 1999: 71). Тук стигаме до митологичното предхристиянско осмисляне на този нестинарски танц, който е сигурен белег за изключителна древност на нестинарската обредност. Лявото е митологичен символ на лошото и опасното в традиционната култура. То съответства на смъртта, нощта, жената. Често е във връзка с магически практики: с вода, налята от ляв вир, ляв завой на река или лява воденица (чието колело се върти наляво) се правят и развалят магии (Българска митология...2006: 185). И до днес, когато нещо не върви, се казва „криво-ляво”. Както и в други индоевропейски традиции опозицията добро – зло се предава с конкретни понятия: живот – смърт, дясно – ляво, правда – кривда, право – криво, светлина – тъмнина, ден – нощ, усвоено – неусвоено пространство. Членовете на тези опозиции отвеждат към непрекъснатото циклично обновление в живота и природата – хаосът прераства в космос, смъртта поражда живот,

²⁰ Като обреден танц, левите хора са рядко явление в календарната ни празнична система. В Югоизточна България великденското хоро започва с ляво хоро. Макар и на отделни места, при обряда за дъжд Пеперуда също се играе ляво хоро (Щърбанова 1995: 67). Познато е лявото хоро и в Родопите на Гергьовден, с което се чества появата на зеленината и възраждането на природата. То се нарича още „куцо” хоро поради вплетените в него подскачания на един крак и се изпълнява само от възрастни жени, в чиито семейства не жалеят покойник, като броят на членовете му е чифт. При това се предпочита жени, които са близнили, а бездетни изобщо нямат право да участват. Така чрез тяхната жизнена сила и плодовитост с посредничеството на танца магически се стимулира плодородието в природата (Тодоров 1999: 50–63).

нощният мрак прераста в ден и т.н. Безспорно наличието на ляво хоро в нестинарската обредност може да тълкуваме като средство, медиатор, който се докосва до хаоса, за да го превърне в космос по време на поредния преходен период.

Освен хтоничния елемент нестинарската обредност е силно пропита от соларни символи, които отвеждат към един от най-древните култове в човешката история – слънчевия. Соларни белези носят повечето елементи от този комплекс – огънят е земна хипостаза на слънчевия (небесния) огън; пресичането на огненото гумно на кръст, което оформя идеограмата кръг с вписан в него кръст е най-типичен според някои специалисти слънчев знак; дарителската практика в конака на светците-патрони да се оставят кърпи с изобразено върху тях слънце; червеният цвят на ризите, в които се обличат иконите на двамата светци, обредните хлябове за празника с пластична украса от соларни символи²¹ (Радойнова 1999: 70). Като цяло в тази част на България слънчевият култ е много ясно изявен, за което говорят откритите слънчеви светилища в Странджа, в местности край Малко Търново, част от които представляват изсечени в скалата слънчеви дискове (Райчевски 2008: 10). Присъствието на огъня в нестинарската обредност насочва пряко към слънцето и е най-силният му елемент в целия комплекс. Той цели поддържане и подсилване на небесната светлина в тази „критична“ ситуация на слънчевия преход от пролет към лято. В подобен граничен период към соларните магически действия могат да се отнесат още огньовете на Сирница, Гергьовден, Еньовден, Коледа.

В огъня, по който танцуват с боси крака прихванатите от св. Константин нестинари, не може да не видим и една друга негова функция – на пречистваща сила. Танц и огън, вплетени в едно тайнство, символизират пречистването, едновременно унищожаването и възраждането отново. В тази връзка има запазени спомени за някои забрани по отношение опазването на ритуалната чистота на нестинарския огън

²¹ Слънчевите символи са извънредно устойчиви елементи в българската народна култура. Кръгът, кръстът, свастиката, розетата като соларни белези имат определена магическа (отблъскваща и предпазна, едновременно стимулираща плодородие) функция и ги откриваме върху различни обекти като външни стени на къщи и църкви, по врати, надгробни паметници и чешми, върху предмети от интериора и бита, върху части от облеклото и неговата украса, накити, обредни хлябове (Георгиева 2013: 34).

от оскверняване. Не се позволява например с въглен от него да се пали цигара, нито да се влиза в него пиян или със запалена цигара в уста, което се наказвало много сурово от светеца. Грешно било по време на обряда да се влиза и тъпче с обувки върху жаравата и пепелта на нестинарския огън. Като практики тези забрани и поверия са еднакви и постоянни, независимо дали се отнася за нестинарския огън, за друг някой обреден огън или дори за огъня в домашното огнище (Райчевски 2011: 180, 182).

Най-ранните досега известни писмени сведения за първообраза на обичая ни е оставил Петко Р. Славейков, които той обнародва през 80-те години на XIX в. Нестинарството е било познато само в най-източните предели на Тракия, като до Балканските войни (1912–1913) то е живеело в повечето села на Странджа. Големите етнически промени, настанали в Източна Тракия след войните от 1912 до 1921 г., почти го унищожават (Ангелова 1955: 4). През 1914 г. Михаил Арнаудов предприема пътуване из местата, където е било възможно да се предполага, че нестинарството още живее и е оставило пресни спомени, като обнародва теренните си изследвания в своите „Студии върху българските обреди и легенди”. След Първата световна война, която предизвиква ред етнически промени в Югоизточна България, единствено село Българи, незасегнато от разместванията на населението, запазва нестинарската традиция в непроменена сакрална среда до 60–70 години на XX в.

През 2009 г. ЮНЕСКО признава и обявява нестинарството за културно наследство със световно значение (Райчевски 2011: 229). Но днес, дори в огнището на обичая – познатите със своя нестинарски дух селища от Югоизточния Странджански край на страната, проличава все по-недвусмисленото претворяване на нестинарството и все по-упоритото „пренасяне” на играта към фестивални тържества и като атракция по Черноморието (Шаранков 2001: 108). Изправено ли е нестинарството пред недалечния му пълен залез и какви са причините за това, можем да гадаем – дали е изгубило семантичната си натовареност на апотропейно-магическа практика, свързана с осигуряването на здраве и благополучие, или народът, зрител на събитията, извършени върху разпалената жаравата, е изградил с времето между себе си и изразителите на нестинарския светоглед непоклатима стена от съмнения, от вътрешно откъсване.

Сложният въпрос за произхода на маскираните игри и нестинарството заслужава малко внимание. Като цяло българските народни вярвания са синкретични по характер – представляват своеобразна смесица от вярвания и представи, свойствени за трите етнически компонента на българската народност (траки, славяни и прабългари), смесени с християнската религия в една своеобразна битово-християнска форма. Християнската религия често се третира като една вторично възникнала и обособена система, върху чиято основа до голяма степен е възможно да се реконструират старинните паганистични вярвания и представи за света, обществото и отделния човек (Попов 1989: 52). Изследователите на кукерските и сурвакарските игри, съпроводени със съответен обреден реквизит и танцови прояви, са единни по отношение на техния най-общ произход и светогледна основа и ги окачествяват като присъщи на древен паганистичен светоглед, който свързва вечния кръговрат на живата природа (раждане, разцвет, смърт и ново раждане) с трудовата дейност и социалното развитие на човешкия колектив. В тези богати в обредно отношение карнавални игри се преплитат религиозно-магически практики и вярвания от различни епохи, които са запазили жизнеността на античната традиция, връзката с тракийския култ към Дионис²². За тази приемственост говорят фалическите действия, травестията, ритуалната оран и сеитба, пантонимата на смъртта и възраждането, животинските маски, като цяло слънчево-хтонично начало на обредността, присъщо на тракийската религиозна доктрина (Петров 1971: 117; Арнаудов 1972: 81; Стаменова 1982: 8–11; Габровски 1989: 37; Теодоров 1999: 59; Българска митология... 2006: 95; Георгиева 2013: 379–380).

По отношение на генеалогията, историческите корени и митологичната натовареност на разгледаните вярвания за нестинарството,

²² Дионис (Dionysos) е едно от имената на върховното божество на траките, а също и гръцки бог, който се настъпява най-късно в олимпийския пантеон. Като носител на идеята за всевъзраждащата се мощ на природата, Дионис е свързан със силите на земните недра и има пряко отношение с подземния свят и със задгробния живот. Известно е преданието, което му приписва слизането в мрачното царство на смъртта, за да изведе оттам майка си Семела на горния свят (Българска митология... 2006: 93–94).

както и породените от тях обредни практики, изследователите са в противоречие. Произходът на нестинарството остава неизяснен и в наши дни. Спори се дали българите са го възприели от гърците, или е „домашно“ – остатък от традициите на късноантичното тракийско население или на прабългарското шаманство, като по-късно нестинарството е приспособено към християнската религиозност, която изменя формата, но не и същността му (Ангелова 1955: 174; Арнаудов 1971: 119; Фол 1981: 216; Калоянов 1995: 69–91; Радойнова 1999: 70, 72, 73; Шаранков 2001: 103; Българска митология... 2006: 338). Според други езическият субстрат е тотално потиснат и подчинен на християнската доктрина, наложила на носителите на нестинарския обичай много устойчив християнски мироглед, и то от най-ранното християнство, прославящо цар и царица Константин и Елена, покровители на първите християни по нашите земи (Райчевски 2011: 24, 179). Обредното представление остава неразбрано и от самата православна църква, която го третира като езическа проява и до днес поради жреческите методи, с които боравят и с които правят силно впечатление нестинарите, изумителните екзалтации и прихващания, екстатичните танци в огъня и врачуванията. Тайнството на този културен феномен е неразгадано – той носи някои белези, присъщи на понятието „секта“, но видимо не го изчерпва докрай; наподобява народен обичай, но явно и него не изчерпва изцяло, споява езическото с християнското, но не успява да докаже превеса на нито една от двете светогледни системи на своите изследователи.

Традиционните представи и вярвания и съпътстващите ги обреди на преход от календара се радват на изключително богата и устойчива културна традиция през вековете, въпреки че днес вече изпълняват нови функции – предимно развлекателна и естетическа. Основният идеен смисъл на маскираните и нестинарските игри е насочен към предизвикване и стимулиране на плодовитост, здраве и жизненост във всички сфери на стопанския, обществения и личния живот. В разгледаната обредност танцът се слива в едно вътрешно единство с цялата магическа символика на празника – звук от музикални инструменти или звънци, провиквания, огън, предрешаване, маскиране, за да достигне обредното лице до онова състояние, което бива смятано за цел на цялата обредна игра – медиатор към хаоса, отвъдното, неорганизираното пространство в момент на преход от цикличното календарно обновление на природата, за да бъде то приведено в порядък. Паралелът

между изследвани културни явления в това отношение е безспорен, а медиативната роля на танца в тях непрекъснато прозира²³.

Обредният танц като медиатор в календара на българите далеч не се изчерпва само с маскираните игри и нестинарството. Може да бъде разгледана медиативната му функция и в други календарни периоди, където мотивите на обряда определят мястото и типологията на танцовите прояви в друго естество. Например специалните обредни танци на *калушари* и *русалии*, с които лекуват заболели от самодивска болест през Русалската неделя или през „мръсните дни”. Русалийският танц наподобява обредно сражение с цел прогонването на злите свръхестествени сили. Всички русалийски игри са много ситни и напрегнати, придружени с чести и остри хорови провиквания и наподобяват нестинарското екстатично състояние. Играта е продължителна с постепенно ускоряване, докато стигне до изключително напрежение с извънредно ситни и сложни стъпки на място. Друга календарна проява, считана за едно от най-красивите постижения на българското танцово изкуство, е *буенецът* (*буенек*) – силно темпераментно и динамично хоро, лъкатушно (змиевидно) водено на верига, която се извива по вкуса на водача, наричан също буенец (Кацарова-Кукудова 1955: 41). Играта е позната и в женски, и в мъжки вариант – играе се от момите – лазарки през Великденските пости, също от ергените на Коледа и е част от т.нар. инициации – обреди за преминаване от една възрастова група в друга. Подобен символично-магичен смисъл имат и танците, изпълнявани от момичета на Еньовден (24 юни) при обичая *Еньова буля*.

²³ Днес обредните танци са слабо запазени у българите. В повечето случаи и запазените имат предимно развлекателно предназначение, като само по-строгото им привързване към даден обичай или календарен празник ги издава като обредни. За магичния смисъл на обредните танци в традиционното общество са показателни и някои поговорки: „Да поиграят колкото за дъжд” или „Поиграх колкото просо да се роди” (Вакарелски 1977: 582).

ЛИТЕРАТУРА

- Ангелова 1955:** Ангелова, Р. *Игра по огън. Нестинарство*, София: БАН, 1955. // Angelova, R. *Igra po ogan. Nestinarstvo*, Sofiya: BAN, 1955.
- Арnaudов 1959:** Арnaudов, М. *Очерци по български фолклор*. Т II, София: Български писател, 1969. / Arnaudov, M. *Ochertsi po balgarski folklor*. Т II, Sofiya: Balgarski pisatel, 1969.
- Арnaudов 1971:** Арnaudов, М. *Студии върху българските обреди и легенди*. Т. I, София: БАН, 1971. / Arnaudov, M. *Studii varhu balgarskite obredi i legendi*. Т. I, Sofiya: BAN, 1971.
- Арnaudов 1972:** Арnaudов, М. *Студии върху българските обреди и легенди*. Т. II, София: БАН, 1972. / Arnaudov, M. *Studii varhu balgarskite obredi i legendi*. Т. II, Sofiya: BAN, 1972.
- Българска митология 2006:** *Българска митология. Енциклопедичен речник*. Съст. А. Стойнев, София: Захари Стоянов, 2006. / *Balgarska mitologiya. Entsiklopedichen rechnik*. Sast. A. Stoynev, Sofiya: Zahari Stoyanov, 2006.
- Вакарелски 1977:** Вакарелски, Хр. *Етнография на България*, София: Наука и изкуство, 1977. / Vakarelski, Hr. *Etnografiya na Bulgariya*, Sofiya: Nauka i izkustvo, 1977.
- Василева 1985:** Василева, М. *Календарни празници и обичаи*, В: Етнография на България, Т. III, София: БАН, 1985, с. 89–138. / Vasileva, M. *Kalendarni praznitsi i obichai*, V: Etnografiya na Bulgariya, Т. III, Sofiya: BAN, 1985, s. 89–138.
- Габровски 1989:** Габровски, М. *Преходът между старата и новата година у българите*, В: Етнографски проблеми на народната духовна култура, София: БАН, 1989, с. 12–51. / Gabrovski, M. *Prehodat mezhdur starata i novata godina u balgarite*, V: Etnografski problemi na narodnata duhovna kultura, Sofiya: BAN, 1989, s. 12–51.
- Георгиева 2013:** Георгиева, Ив. *Българска народна митология*, София: Проф. Марин Дринов, 2013. / Georgieva, Iv. *Balgarska narodna mitologiya*, Sofiya: Prof. Marin Drinov, 2013.
- Геров 1904:** Геров, Н. *Речник на българския език*, Пловдив: Съгласие, 1904. // Gerov, N. *Rechnik na balgarskiya ezik*, Plovdiv: Saglasie, 1904.
- Гребенарова 1996:** Гребенарова, Сл. *Календарни обичаи и обреди*, В: Етнографски, фолклорни и езикови проучвания на България. Странджа, София: Проф. Марин Дринов, 1996, с. 305–350. / Grebenarova, Sl. *Kalendarni obichai i obredi*, V: Etnografski, folklorni i ezikovi prouchvaniya na Bulgariya. Strandzha, Sofiya: Prof. Marin Drinov, 1996, с. 305–350.

- Енциклопедия 1967:** *Енциклопедия на българската музикална култура*, София: БАН, 1967. / *Entsiklopediya na balgarskata muzikalna kultura*, Sofiya: BAN, 1967.
- Илиева-Щърбанова 1972:** Илиева-Щърбанова, А. *По въпроса за класификацията на българския танцов фолклор*, В: Проблеми на българския фолклор, София: БАН, 1972, с. 247–252. / *Pieva-Shtarbanova, A. Po vaprosa za klasifikatsiyata na balgarskiya tantsov folklor*, V: Problemi na balgarskiya folklor, Sofiya: BAN, 1972, s. 247–252.
- Калоянов 1995:** Калоянов, А. *Българското шаманство*, София: Импресарско, 1995. / *Kaloyanov, A. Balgarskoto shamanstvo*, Sofiya: Impresarsko, 1995.
- Кацарова-Кукудова 1955:** Кацарова-Кукудова, Р. *Български танцов фолклор*, София: Наука и изкуство, 1955. / *Katsarova-Kudova, R. Balgarski tantsov folklor*, Sofiya: Nauka i izkustvo, 1955.
- Кацарова 1985:** Кацарова, Р. Хорá и игри, В: Етнография на България. Т. III, София: БАН, 1985, с. 312–319. / *Katsarova, R. Horá i igri*, V: Etnografiya na Bulgariya. T. III, Sofiya: BAN, 1985, s. 312–319.
- Краев 2003:** Краев, Г. *Маска и було*, София: Изток-Запад, 2003. / *Kraev, G. Maska i bulo*, Sofiya: Iztok-Zapad, 2003.
- Маринов 1994:** Маринов, Д. *Народна вяра и религиозни народни обичаи*, София: БАН, 1994. / *Marinov, D. Narodna vyara i religiozni narodni obichai*, Sofiya: BAN, 1994.
- Петров 1971:** Петров, П. *Кукери – български обичай от античен произход*, В: Етногенезис и културно наследство на българския народ, София: БАН, 1971, с. 115–118. / *Petrov, P. Kukeri – balgarski obichay ot antichen proizhod*, V: Etnogenezis i kulturno nasledstvo na balgarskiya narod. Sofiya: BAN, 1971, s. 115–118.
- Попов 1993:** Попов, В. *Български народни игри и представления*. София: Наука и изкуство, 1993. / *Popov, V. Balgarski narodni igri i predstavleniya*, Sofiya: Nauka i izkustvo, 1993.
- Попов 1989:** Попов, Р. *Към характеристиката на българските народни вървания, свързани с периодите на преход към зимата и пролетта*, В: Етнографски проблеми на народната духовна култура, София: БАН, 1989, с. 52–74. / *Popov, R. Kam karakteristikata na balgarskite narodni vyarvaniya, svarzani s periodite na prehod kam zimata i proletta*, V: Etnografski problemi na narodnata duhovna kultura, Sofiya: BAN, 1989, s. 52–74.
- Радойнова 1999:** Радойнова, Д. *Феномените на Странджа*, София: Св. Климент Охридски, 1999. / *Radoynova, D. Fenomenite na Strandzha*, Sofiya: Sv. Kliment Ohridski, 1999.
- Райчевски, Фол 1993:** Райчевски, Ст., Фол, В. *Кукерът без маска*, София: Св. Климент Охридски, 1993. / *Raychevski, St., Fol, V. Kukerat bez maska*, Sofiya: Sv. Kliment Ohridski, 1993.

- Райчевски 2008:** Райчевски, Ст. *Странджа*. София: Захари Стоянов, 2008. / Raychevski, St. *Strandzha*, Sofiya: Zahari Stoyanov, 2008.
- Райчевски 2011:** Райчевски, Ст. *Нестинарите*, София: Балкани, 2011. / Raychevski, St. *Nestinarite*. Sofiya: Balkani, 2011.
- Стаменова 1982:** Стаменова, Ж. *Кукери и сурваки*, София: Септември, 1982. / Stamenova, Zh. *Kukeri i survaki*. Sofiya: Septemvri, 1982.
- Теодоров 1999:** Теодоров, Е. Древнотракийско наследство в българския фолклор. София: АИ „Проф. Марин Дринов“, 1999. / Teodorov, Ev. *Drevnotrakiysko nasledstvo v balgarskiya folklor*, Sofiya: Prof. Marin Drinov, 1999.
- Тодорова 1999:** Тодорова, И. *Маскиране*, В: Енциклопедия Българска народна медицина, София: Д-р Петър Берон, 1999, с. 242. / Todorova, I. *Maskirane*, V: *Entsiklopediya Balgarska narodna meditsina*, Sofiya: D-r Petar Beron, 1999, s. 242.
- Тянкова 1996:** Тянкова, Й. *Обреден танцов фолклор*, В: Етнографски, фолклорни и езикови проучвания на България. Странджа, София: Проф. Марин Дринов, 1996, с. 370–431. / Tyankova, Y. *Obreden tantsov folklor*, V: *Etnografski, folklorni i ezikovi prouchvaniya na Bulgariya*. Strandzha, Sofiya: Prof. Marin Drinov, 1996, s. 370–431.
- Фол 1981:** Фол, Ал. *Тракийско наследство в българската култура*, Исторически преглед, 1981, № 3–4, с. 212–218. / Fol, Al. *Trakiysko nasledstvo v balgarskata kultura*, Istoricheski pregled, 1981, № 3–4, s. 212–218.
- Шаранков 2001:** Шаранков, Е. *Огнеходство*, София: Св. Климент Охридски, 2001. / Sharankov, E. *Ognehodstvo*, Sofiya: Sv. Kliment Ohridski, 2001.
- Щърбанова 1995:** Щърбанова, А. *Танцът като пътуване в света на сакралното*, Български фолклор, № 1–2, 1995, с. 64–73. / Shtarbanova, A. *Tantsat kato ratuvane v sveta na sakralното*, Balgarski folklor, № 1–2, 1995, s. 64–73.
- Янева 1998:** Янева, Ст. *Кукерската маска – лице от отвъдното*, В: Етнографски проблеми на народната култура, Т. V, София: Проф. Марин Дринов, 1998, с. 274–310. / Yaneva, St. *Kukerskata maska – litse ot otvadното*, V: *Etnografski problemi na narodnata kultura*, T. V, Sofiya: Prof. Marin Drinov, 1998, s. 274–310.

ПРИЛОЖЕНИЯ



**Кукери от с. Маломир,
Ямболско, втората половина
на XX в.
(Стаменова, Ж. Кукери
и сурваки. С., 1982, с. 12)**



**Сурвакарска дружина от
Пернишко, втората половина
на XX в.
(Стаменова, Ж. Кукери
и сурваки. С., 1982, с. 61)**

**Кукер „дракус” от с. Орехово,
Смолянско, втората половина
на XX в.
(Стаменова, Ж. Кукери
и сурваки. С., 1982, с. 37)**



**Кукер „старец” от с. Победа,
Ямболско, втората половина
на XX в.
(Стаменова, Ж. Кукери
и сурваки. С., 1982, с. 36)**





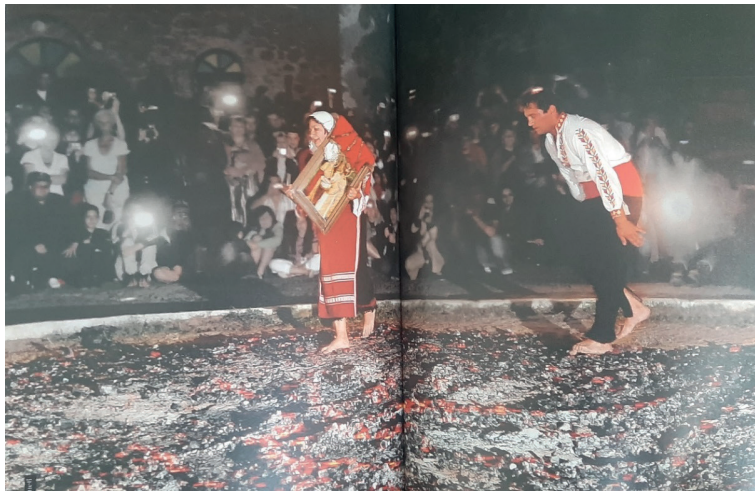
**Звънци на кукери от с. Падарево, Сливенско и с. Калугерово, Пазарджишко, втората половина на XX в.
(Стаменова, Ж. Кукери и сурваки. С., 1982, с. 87)**



**Кукерско хоро с геги от Тутракан
(Кацарова-Кукудова, Р. Български танцов фолклор. С., 1955, с. 50)**



**Нестинарка от с. Българи изпълнява своя огнен танц
(Гребенарова, Сл. Календарни обичаи и обреди. – В: Етнографски,
фолклорни и езикови проучвания на България. Странджа. С., 1996, с. 341)**



**Нестинари от с. Българи, 03.06.2010 г.
(Райчевски, Ст. Нестинарите. С., 2011.)**



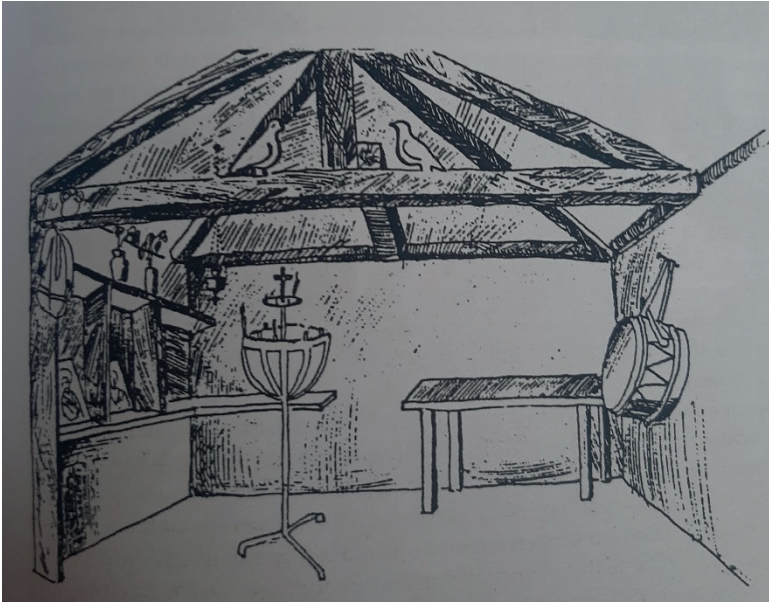
**Златка Даскалова (баба Злата)
(1890 – 1970).**

**Главна нестинарка
на с. Българи, считана
за последната истинска
нестинарка.**

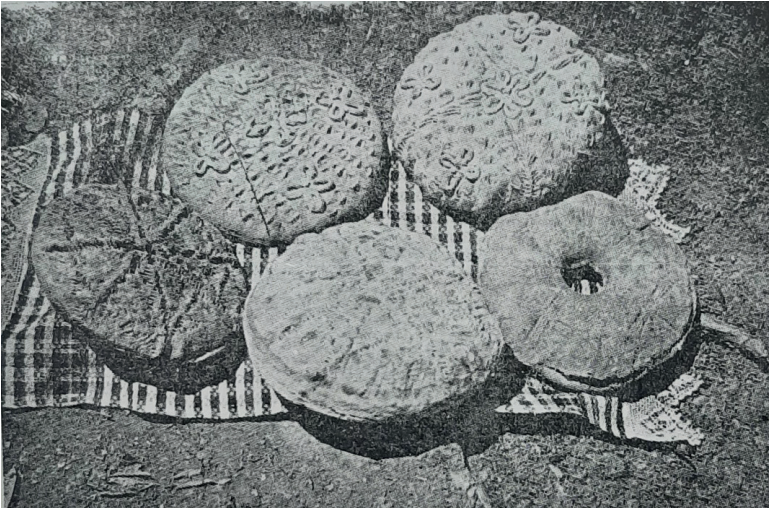
**Снимката е направена през
1946 г. в деня на празника на
светците Константин и Елена.
(Ангелова, Р. Игра по огън.
Нестинарство. С., 1955, с. 40.)**



**Състояние на нестинарско
„прихващане”, с. Ново
Паничарево, Бургас, 1943 г.
(Райчевски, Ст. Нестинарите.
С., 2011, с. 71)**



**Конакът на св. св. Константин и Елена в с. Българи – интериор
(Райчевски, Ст. Нестинарите. С., 2011, с. 131)**



**Обредни хлябове за празника на св. св. Константин и Елена
(Ангелова, Р. Игра по огън. Нестинарство. С., 1955, с. 47.)**



**Св. св. Константин и Елена,
икона от XIX в.
(Райчевски, Ст. Нестинарите. С.,
2011)**



**Изображение на езическия бог
Дионис (Dionysos)
(Българска митология.
Енциклопедичен речник. Съст.
А. Стойнев. С., 2006, с. 94)**

ПЕТЯ ЙОСИФОВА-ХЪНКИНС

Софийски Университет „Св. Климент Охридски“
Университетски театър „Алма Алтер“

PETYA YOSIFOVA-HUNKINS, PhD

Sofia University „St. Kliment Ohridski“
Theatre Labolatorium Alma Alter
almaalter@zimbralocal.uni-sofia.bg

ХОРЕОГРАФИЯТА, РЕПЛИКА НА ТЯЛОТО

Резюме

Текстът разглежда присъствието на тялото в театралната практика на двама от най-важните европейски реформатори на 20-ти век – полския режисьор Йежи Гротовски и българския режисьор Николай Георгиев. Изследването се фокусира върху понятията *хореография*, *пластика* и *тяло* не само като инструменти, но и като първични носители на смисъл и истина в сценичното изпълнение. Чрез паралела между техните театрални школи текстът проследява сходствата във възприемането на езика на тялото като универсален театрален език. Изследва се разграничението между танц и пластика в театралния контекст – докато танцът често следва логиката на музиката и ритъма, пластиката има драматична функция, защото трансформира вътрешни състояния в сценично присъствие. В театъра на Георгиев и Гротовски тялото не илюстрира, а създава смисъла. То се превръща в екзистенциален медиатор между света и аз-а, в духа на феноменологичната философия на Морис Мерло-Понти, за когото смисълът не се предава, а се преживява. Това преживяване се проявява чрез истината на тялото – болка, импулс, жест – който оказва съпротива на фалша. В полския културен контекст, белязан от духовна строгост и катарзис, физическият труд придобива почти свещен характер – актьорът се превръща в жрец, движението – в молитва. В българския контекст физическата пластика на Георгиев се трансформира в абстрактна поетика, която отваря перспектива за собствената интерпретация и въображение на зрителя.

Ключови думи: хореография, пластика, тяло, актьор, театър

CHOREOGRAPHY AS A BODILY RESPONSE

Abstract

This text analyzes the corporeal presence in the theatrical practice of two of the most significant European reformers of the 20th century – the Polish director Jerzy Grotowski and the Bulgarian director Nikolay Georgiev. The study focuses on the concepts of choreography, plasticity, and the body, not merely as tools, but as essential carriers of meaning and truth in stage performance. Through a parallel between their theatrical schools, the text traces the similarities in the perception of the body's language as a universal theatrical language. The distinction between dance and plasticity in the theatrical context is explored – while dance often follows rhythmic or musical logic, plasticity carries a dramaturgical function, translating inner states into stage presence. In the theatres of Georgiev and Grotowski, the body does not illustrate – it creates meaning. It becomes an existential mediator between the world and the self, in the spirit of Maurice Merleau-Ponty's phenomenological philosophy, for whom meaning is not transmitted, but lived. This experience is manifested through the truth of the body – pain, impulse, gesture – which resist falsification. In the Polish cultural context, marked by spiritual rigour and a cathartic ethic, physical work acquires an almost sacred character – the actor becomes a priest, and movement – a prayer. In the Bulgarian context, Georgiev's physical plasticity turns into an abstract poetics that opens space for authorial interpretation and the viewer's imagination.

Keywords: choreography, plasticity, body, actor, theater

ТЯЛОТО Е СВЯТ. ТЯЛОТО Е СВЕТЪТ. ТЯЛОТО Е СВЯТОСТ.

Тялото е началото и краят на човешкото. Единствената неоспорима истина *за* и *в* света, която човек притежава е тяло. Всяка мисъл, всяко чувство, всяко осъзнаване се случват *в* и *чрез* тялото. То е първото ни проявление в света, нашето изначално бъдене, преди думите, преди съзнанието, преди културните пластове и социалните маски.

Тялото не лъже. То не познава манипулацията, рационализацията и заблудата на ума. То знае. То усеща. То свидетелства. То е.

Болката на тялото е истина. Умората, възбудата, напрежението, треперенето, радостта – това е езикът на физиката, който не подлежи на философско или друго опровержение. За разлика от съзнанието, което непрестанно интерпретира, търси смисъл, съмнява се, тялото просто е.

Именно тази простота манифестира естеството на телесното. В своята уязвимост и сила то е едновременно граница и мост – между вътрешния и външния свят, между материя и дух. Човекът битова в света-тяло, но и човекът е в света посредством своето тяло. В тази фундаментална връзка тяло–свят се конструира човешкото съществуване. Смисълът се ражда именно тук, във взаимодействието между субекта и света.

Тялото е основният изразен инструмент на актьора. Въпреки че класическият театър и до днес се свързва предимно с текста и сюжета, самата същност на театъра като живо комуникационно случване между човека-актьор и човека-зрител се основава на езика на тялото. Тялото е средство за общуване със света и с другия. За разлика от класическото разбиране за самостоятелност на тяло и съзнание съвременният театър преосмисля тялото като единство на дух и материя и търси да намери онази цялост, в която няма разделение между „Аз и моето тяло”. Тялото е и първичният източник, през който се явява светът. Езикът на тялото със способността да твори знаци и съдържания, е универсален сценичен език.

В настоящия текст ще анализирам пластичните измерения на танца в полския и българския театрален контекст, като се фокусирам върху двама от най-значимите реформатори на театъра – полския режисьор Йежи Гротовски и българския режисьор Николай Георгиев. И двамата преосмислят театъра като изкуство в неговите интегрални посоки на културологичен светоглед – философски, социален, онтологичен и феноменологичен.

Сходствата между двете философско-театрални школи са много не само защото Георгиев е пряк свидетел на практиките на Гротовски от периода в Ополе, но и защото техните търсения попадат в голямата европейска традиция на театралните лаборатории – феномен, който поставя акцента върху изследването на театралната тъкан, а не на представянето на спектакли. Театралните лаборатории, особено в началото на XX век (Станиславски, Вахтангов, Арто, Остерва) и по-специално тези от втората половина на XX век (Гротовски, Брук, Барба и др.), си поставят за цел да реформират „стария театър” в стремежа му да представи реалността такава, каквато е. Театралните лаборатории се дистанцират от тази парадигма, като търсят по-дълбоки, същностни пластове на човешкото бъдеще на сцената. Те се интересуват не от възпроизвеждането на реалността, а от възможността сцената да стане

място за истина – истина, която не се основава на външна прилика, а на вътрешно проникване до дълбинните пластове на човешкото. Този стремеж идеативно обединява театралните лаборатории, но резултатите от техните изследвания и експерименти понякога ги поставят на разнополюсната парадигма „театър”. Гротовски и Георгиев осъзнават, че за да стигнат до истината в театъра, трябва да стигнат до истината за човека, а тя неминуемо върви през изследването на телесното като генератор на истини и ориентир в света.

Затова и в центъра на настоящия анализ стои въпросът за тялото, пластиката и хореографията – не просто като сценични средства, а като носители на философия, драматургия и присъствие. В театралния свят на Георгиев и Гротовски тялото не е обслужващ инструмент, а активен субект – мислещ, чувстващ и създаващ смисъл.

Разликата между танца и пластиката в театралния контекст е тънка, но съществена – докато танцът често следва хореографска логика и музикална ритмика, пластиката служи като сценичен език, в който всяко движение има драматургична функция и смислово натоварване. Пластиката не се стреми да впечатлява с естетика, а да предава вътрешно състояние, конфликт, импулс. Пластиката е хореография на драматургията, която придвижва сценичното действие в смисъл, че се случва нещо, след което настъпва отявлена промяна във взаимоотношенията зрител – актьор. Театърът в идеалната си форма променя човешките нагласи, обвързва зрител и актьор по необикновен начин, по който всяка *гранична ситуация* обвързва преживелите я. Сцената е гранична ситуация и момент на истина, в който човек е принуден да срещне себе си, своето екзистенциално ядро. Това е ситуация, в която предишните опити отпадат и човек набира опит в мига на преживяването. Сцената като гранична ситуация ще я разбирате през философията на немския екзистенциалист Карл Ясперс, който я вижда като състояние, в което човек се изправя пред същностни, непредотвратими аспекти на битието – смъртта, страданието, вината, борбата, съдбата. Това са ситуации, които не могат да бъдат избегнати или преодолени, а само преживени и осъзнати, ситуации, в които се натрупват нови опити. В подобни ситуации тялото е първият „потърпевш”, първата реакция идва на ниво тяло, съзнанието е вторично и тялото се превръща в медиатор на граничната ситуация. Актьорът на сцената е медиатор, той *не играе*, а поставя себе си в екзистенциална оголеност пред зрителя.

Тялото се оказва изложено – едновременно ранимо и смело, обитаващо крайността, между сигурността на формата и хаоса на живота преживяване. Гротовски достига до идеята за „бедния театър” именно на базата на този принцип – актьорът се отказва от всичко излишно, за да достигне чрез тялото, гласа и волята до срещата, до истина за човешката природа, която се явява единствено и само в ситуация на комуникация с другия. Представлението става ритуал, в който телесната експресия на актьора изразява не измислено или реално събитие, а истинско, гранично, през което се манифестират споменатите от Ясперс аспекти на битието – смъртта, страданието, вината, борбата, съдбата и др. При Георгиев телесността е също в центъра, но често под формата на поетична абстракция – пластиката на тялото предава вътрешния процес на актьора, който не може да бъде изразен само чрез думи. Актьорът създава един свят на откровение и автентичност, ключови за естетиката на театъра на Георгиев. Този свят докосва най-интимните пластове на човешкото същество – интуицията, а телесното знание – подсъзнателните импулси, които често остават скрити под повърхността на рационалния дискурс. Театърът на Георгиев не търси да бъде разбран с ума, а да бъде преживян (случен според лексиката на неговия театър) – като вътрешна истина, която зрителят не анализира, а усеща. Той непрекъснато насърчава своите актьори да реагират с телата си, да водят непрекъснат вътрешен монолог със себе си. Ето защо една от най-честите и откровени реакции на публиката е: „Много ми хареса, но нищо не разбрах”. Това признание не е израз на провал в комуникацията, а напротив – знак за среща на друго равнище, отвъд логоса. Това е театър, който създава пространства на вътрешна трансформация – не чрез аргумент, а чрез присъствие. Телата на актьорите, тяхната пластика и глас стават медиатори на съдържание. Зрителят не напуска салона с отговори, а с въпроси – не рационално убеден, а дълбоко разтърсен.

В театъра на Гротовски и Николай Георгиев тялото не е просто елемент, а източник на истина – инструмент за „разголване” на съществуването. В полската култура под влияние на Гротовски и наследената духовна интенция тялото в театъра придобива сакрална стойност – актьорът е жрец, а движението – молитва. В българския контекст тялото на актьора се превръща в генератор на съдържания и смисли – интензивни по заряда на своята енергия и абстрактни по форма, които

обаче намират своята конкретна интерпретация във възприятието на зрителя. Общото и в двете култури е, че тялото е не просто физическо присъствие, а носител на историческа, философска и художествена идентичност. То е носител на индивидуалност и авторство на сцената – творческо ядро на съдържание.

Тук следва да обърне и специално внимание на понятието за *телесна интелигентност* в контекста на теорията на Хауърд Гарднър за множествените интелигентности. Сред осемте основни типа интелигентност, които Гарднър формулира, телесно-кинетичната интелигентност се откроява със своята способност за физическо изразяване, телесна памет и контрол над движенията на тялото. Тя не е умение за танц или пластика, а комплексен модел за комуникация, съзнание и смисли, предавани чрез телесното. В театралния контекст това разбиране е от особено значение, тъй като актьорът има способността да изразява дълбоки и многопластови състояния именно чрез тялото – през експресията, енергията, ритъма и сугестията на движението.

Телесната интелигентност разглежда тялото не като пасивен изпълнител на волята на съзнанието, а като автономен носител на познание – тялото *мисли*, тялото *помни*, тялото *комуникира*. В този смисъл телесната интелигентност включва не само способността за изразяване, но и интуитивна осъзнатост, чрез която актьорът създава смисъл, без непременно да го вербализира. Езикът на тялото превъзхожда езика на речта по силата на своята многопластовост и значимост по широкия хоризонт на прочита от зрителя. Това е особено ясно в онези театрални системи, които работят с метода на „мислене чрез тялото”, където жестът, импулсът или дъхът предхождат думата и често я изместват като първичен източник на смисъл. Характерен белег на театъра на Николай Георгиев е именно това умение за превод от словесен на пластичен език, който съдържа концентриран смисъла на текста.

Много съвременни режисьори изграждат своите репетиционни методи именно върху този принцип: *телесната истина* е по-достоверна от логическата аргументация. Това не означава отхвърляне на словото, а преосмисляне на приоритетите – в театъра на живото преживяване тялото често говори първо. Така сцената се превръща в поле, където телесното се актуализира в реално време, а актьорът не играе, а изразява.

Йежи Гротовски, Еуженио Барба, Клод Режи, Николай Георгиев – това са някои от най-значимите реформатори на съвременния театър,

които поставят тялото в центъра на актьорското присъствие. За Гротовски тялото на актьора е свещен инструмент, чрез който може да се достигне до същността на човешкото. Той вижда тялото като средство за създаване на светове и съдържания извън пространствено-времевите рамки на настоящето. С метода на „*via negativa*” Гротовски предлага път на отхвърляне – физическо и психическо освобождаване от блокажи, противоположно на традиционното обучение, което натрупва умения. В това откриваме ново разбиране за тялото: не като изпълнител на задачи, а като носител на автентична истина и център на сценичното изкуство.

В сърцевината на философията на Морис Мерло-Понти стои революционното разбиране за тялото, което от пасивен инструмент или обект сред други обекти придобива *плът*, превръща се в субект, който съпреживява и въплъщава света. Тялото не възприема реалността отвън – то *е* самата реалност. Това, което преживяваме като „свят”, е винаги филтрирано и конституирано от телесното ни съществуване. Именно това разбиране за телесността като първо поле на познание и съществуване намира ярка театрална експликация в практиките на Николай Георгиев и Йежи Гротовски.

И двамата театрални реформатори – Георгиев в България и Гротовски в Полша – поставят тялото на актьора в центъра на сценичното действие. Театърът не е разказване на истории чрез думи, а екзистенциален акт, в който тялото се превръща в посредник между вътрешния свят на актьора и външната реалност на публиката. За Гротовски това е *телесната истина* – изчистена от социални и психологически наслоения, стигаща до архетипа, до ритуала, до първичния импулс на тялото, което не лъже. За Георгиев това е *живият театър* – сцена, в която телата говорят, дишат, създават смисли чрез плътта си в непосредствен контакт с публиката, която също бива въввлечена в това телесно случване.

Мерло-Понти настоява, че чрез тялото ние *не просто преживяваме*, а *конституираме* света. В театъра на Георгиев актьорът не просто играе роля – той изгражда свят. Всеки жест, всяко телесно присъствие е творчески акт, който не описва, а поражда реалност. Подобно на феноменологичната концепция за *въплътеното съзнание*, Георгиев развива идеята за „мислещото тяло” – тяло, което не служи на мисълта, тялото, което е мисъл. Георгиев създава свой собствен метод,

в който пластиката (както той нарича танца) има силна драматургична функция. Той буквално превежда словесния текст на езика на тялото, без обаче да го илюстрира, той извлича от тялото сугестията на текста и го превръща в сценична експресия от физически знаци, еднакво четими за зрителя, както думите. Пластиката разгръща съдържанието отвъд вербалното, тя се превръща в език, далеч по-абстрактен от словото. Това дава на публиката възможност за индивидуален прочит и интерпретация. Зрителят е поканен в този прочит и въввлечен по един интуитивен начин, непосредствено плътно в сценичното случване. Георгиев води зрителя през драматургията посредством симбиозата между слово и тяло и създава един нов сценичен език на „синтеза“, в който неотменна и равностойна роля играят двата елемента на сценичната изказност. Съдържанието се ражда в тялото, думите идват вторично. Танцът е форма на телесно познание – чрез движението той не просто пресъздава света на своята концепция, а и търси авторската индивидуалност на всеки от актьорите си. За това постижение в театъра през 2000-та година на Международния фестивал за Експериментален театър в Кайро (Египет) за спектакъла му „Маргарита и Майстора“ по М. Булгаков му е присъдена награда за изобретяването на нов сценичен език, несъществува до този момент – език на синтеза. За никого не е тайна, че Георгиев изгражда своята сценична стилистика, базирана на двама големи мислители и реформатори на изкуството – българския писател Гео Милев и полския режисьор Йежи Гротовски. От Гео Милев то заимства идеята за Фрагмента и за синтеза, „Фрагмент“ значи: да не кажеш всичко. Да не свържеш всички отделни части с логични мостчета. Логиката е анализът. Изкуството е синтез: фрагмент“ (Г. Милев 1995: 178), а от Гротовски – идеята за бедния театър: „Есенцията на актьорството е в изграждането на връзка между хората. Тази връзка е и смисълът на театъра. Това и отличава театъра от всички други авангардни изкуства, въпреки техните естетически сходности“ (Флашан 2010: 107).

Гротовски се противопоставя на идеята за разделението между материя и дух и чрез тренинги и сценични експерименти доказва, че духът и тялото са единна сплав и когато актьорът постигне това единение, постига и т.нар. „тотален акт“ – статус, при който актьорът не е вече актьор, който представя своята роля пред публиката, а човешко същество, поставено в екстремна ситуация на среща с друго човешко

същество. При Гротовски телесната дисциплина добива почти аскетични измерения – актьорът трябва да премине през дълбоко отхвърляне на клишетата на социалното тяло, за да стигне до себе си без маска. В това отношение тялото е екзистенциален посредник – жива граница между света и субекта. Гротовски създава т.нар. идеограми – система от елементи на пластика, звук, мелодия и текст, възплътени в актьорската партитура, които задвижват ситуацията на срещата между зрител и актьор.

Тялото се оказва основното поле за изследванията на Гротовски, в неговото страстно търсене да постигне Абсолюта. Тялото за Гротовски се превърна в Светия Граал. Авторът на идеята за Бедния театър използва различни техники за дефиниране на тялото в зависимост от различните етапи на експерименталната работа. През 1969 г. използва термина „тялото-памет”, но скоро след това започва да го избягва, тъй като обяснява, че актьорите го асоциират със самонаблюдението, с потъването дълбоко във вътрешния си свят, с пасивното затъване в спомени. Този термин според него нито стимулира актьора, нито го провокира към активна комуникация. Може да подвежда към медитация или психотерапия, но не провокира активност за контакт с партньора или с общността.

През 1970 г., в началото на посттеатралния период, Гротовски въвежда по-динамична версия на термина – „тялото-живот”. Той казва:

„Човек трябва да осъзнае, че нашето тяло е живот. Целият ни опит е закодиран в нашето тяло – в цялото ни тяло, в кожата, под кожата, от детството до днес, може би дори и преди детството ни, преди самото раждане. Тялото-живот е нещо конкретно – винаги има среща, винаги присъства Другият, по един или друг начин – директно или индиректно – тук, сега. Единствено нещо се случва – това нещо наричаме импулс. Не можем дори да го назовем. Когато казвам тяло, казвам живот” (Флашен 2010: 267).

За да анализирам тази нагласа към тялото на Гротовски, ще приложа една от основните тези на феноменологията на Мерло-Понти: „Смисълът не е представен, а преживян” (Мерло-Понти 2012: 482). Тук значението не се трансферира като информация от един ум на друг – а се ражда в процеса на телесно преживяване. Значението не се намира в обектите, нито в субектите, нито дори в света, то възниква единствено и само в живото взаимодействие между субект и свят. В контекста на

театъра значението не се казва, а се въплъщава в срещата. Зрителят не чува театъра само със слуха си, а го *преживява телесно* – със сетивата, със „своята плът”. Това е феномен, който надхвърля вербалното и навлиза в тайната на театралното битие.

И така, от феноменологията на възприятието при Мерло-Понти през свещения труд върху телесността при Гротовски до философията на *живия театър* при Георгиев се разгръща една споделена визия: **тялото като истинен театрален субект**, като *мислеца плът*, като територия на трансценденция. Театърът, разбран по този начин, не е място за симулиране, а пространство за откровение – чрез телесната истина.

Настоящото изследване очертават тялото и пластиката като централна категория в съвременната култура, не физически инструмент, а мислеца и чувствителна субстанция. Чрез паралела между двама от най-значимите европейски реформатори на сценичното изкуство – Йежи Гротовски и Николай Георгиев – изследвах мястото на хореографията като център на драматургично действие. В съответствие с феноменологичната философия на Морис Мерло-Понти тялото не просто възприема, то въплъщава света и създава значения, които не се казват, а се случват в живото взаимодействие между субекта и танца. Танцът и пластиката са осмислени като основни сценични езици, които носят драматургията отвъд словото. В театъра на Георгиев пластиката е поетичен превод на текста, а в този на Гротовски – тя е молитва, откровение, ритуал.

В заключение можем да кажем, че театърът на бъдещето – такъв, какъвто ни го завещаха Гротовски и Георгиев – е театър на телесната истина.

Хореографията, разбрана не като формален танцов език, а като дълбока телесна реплика, стои в сърцевината на сценичното случване, тя е код – превръщащ сценичното пространство в жив текст, който се „чете” не с ума, а със сетивата. В полската култура, изкована от духовна строгост, религиозни архетипи и преживян катарзис, хореографията добива почти ритуален характер. Актьорът е призван да стане свещенодействащ субект, а реплика – молитвено действие, през което се разкрива същностното. В българската културна традиция с дълбоки корени в символизма, поетиката и търсенето на смисъл отвъд буквалното телесният израз при Георгиев се превръща в поезия в движение – пространство, в което хореографията не задава форма,

а отваря съдържания. В този смисъл тя е изначална реплика на битието – уникална, неповторима, спонтанна.

Именно тази хореография – родена от тялото и отнасяща се към него като отговор на съществуването – обединява двата театрални свята. Тя е не само израз, но и познание; не само форма, но и съдържание. В съвременното сценично изкуство на Полша и България хореографията не принадлежи единствено на танца – тя се извисява до език на истината, като реплика на тялото, тя е мост между тяло и свят, тяло и святост.

ЛИТЕРАТУРА

- Милев 1995:** Милев, Г. *Поетът Том I*. София: Христо Ботев, 1995. / Milev, Geo. *The poet. Tom I*. Sofiya: Hristo Botev, 1995.
- Flaszen 2010:** Flaszen, L. Grotowski&Company. Wroclaw: ICARUS, 2010.
- Merleau-Ponty 1962:** Merleau-Ponty, M. *Phenomenology of Perception*. London: Routledge & Kegan Paul, 1962.

DANIELA PANDULCZEWA

Uniwersytet Wielkotrnyrowski im. Świętych Cyryla i Metodego, Bułgaria

DANIELA PANDULCHEVA

St. Cyril and St Methodius University of Veliko Tarnovo, Bulgaria

ПАНЕВРИТМИЯТА – ТАНЦ, ГИМНАСТИКА, НАДГРАЖДАНЕ PANEURYTMIJA – TANIEC, GIMNASTYKA, ROZWÓJ

Резюме

Паневритмията е българското нематериално културно наследство с нарастваща популярност. Изпълнява се като практика за духовно самоусъвършенстване, като психофизическа практика за здраве и рекреация, или като физическа активност в часовете по физическо възпитание. Тя е единство от движение, музика и поезия. Създадена е в началото на 20-ти век в България от Беинса Дуно (Учител Петър Дънов). В уеб ресурсите името се изписва Паневритмия, Paneuritmija, Panevritmiya, Paneurhythmy, Paneurhythmics, Paneurythmie, Paneuritmia. Изследването има за цел да представи характерните особености на паневритмията през призма на традиционния български фолклорен танц и ритмичната гимнастика, както и особеностите, които я различават и от двете практики и надграждат познатите ни представи за движение с музика. Използван е методът на научния анализ в следните аспекти:

Релацията паневритмия и танц. В поетическите текстове паневритмията е наречена танц. Прегледът на направените изследвания включва: анализ на общите характеристики между Паневритмията и народния танц (Анчева, Петров 2010); етнографско изследване на хорото в сравнение с Паневритмията (Иванова 2008); анализ и паралел с концепцията за свещен танц (Лоримър 1991); и Паневритмията като танцово-музикална терапия (Найденова 2003).

Паневритмия и гимнастика. В поетическите текстове паневритмията е наречена гимнастика. Преподаването на Паневритмия в часовете по физическото възпитание и спорт я класифицира като вид гимнастика; или система от

калистенични музикални упражнения (Червенкова 2020). Прегледът на направените изследвания включва: характеристики на различни видове гимнастика, валидни за Паневритмията (Пандулчева 2024); и Паневритмия в сравнително изследване с различни гимнастически системи (Петров, Анчева 2010).

Елементите на Паневритмията са анализирани във връзка с традиционния танц хоро и гимнастиката. Те включват музика, движения, дишане, позиция на тялото, специфична стъпка, кръгово пространство, посока на движение, разстояния, поетичен текст, концентрация на мисълта, социалност, природа, време. Изследванията върху поетическия текст включват фолклорни концепции – слънчеви мотиви в българската традиция (Калоянов, Анчева 2005) и качествен и количествен контент анализ на текста (Анчева 2003).

Заклучение: Паневритмията, традиционният танц хоро и музикалната гимнастика се изпълняват в група и са социални практики, които включват ритмични движения с музика, която има текст. Хорото и паневритмията имат сходна организация на движенията – те са ограничени по вид и по брой, движението съответства на определени за него музика и текст, ходи се изправен по посоката обратна на часовниковата стрелка, на открито, и може едновременно с това да се пее. Гимнастиката с музика няма тази ограниченост за текст, движения, място, начин и посока, но в техниката на двигателното изпълнение тя се характеризира с волеви контрол на движението в най-малките детайли, включително с дихателни упражнения, и затова е сходна с паневритмията като двигателна практика. Освен че ги обединява, паневритмията надгражда над тези две форми с начина на участие на мисълта и съзнанието, с концентрацията, която е не само върху двигателното изпълнение и песента, но има мисъл за темата, интерпретация на идеята на всяко от упражненията и свързаните с тях природни закони, самовъзпитание и самоусъвършенстване.

Ключови думи: Паневритмия, танц, гимнастика, физическо възпитание, ритмична гимнастика, хоро, сакрален танц, музикална терапия

PANEURHYTHMY: DANCE, GYMNASTICS AND BEYOND

Abstract

Paneurhythmy is Bulgarian intangible cultural heritage with growing popularity performed as spiritual practice for self-perfection, or as psycho-physical practice for health and recreation, or as physical activity in physical education classes. It is unity of movement, music and poetry, created in the beginning the 20th century in Bulgaria by Beinsa Douno (Master Peter Deunov). In web resources the name is spelled Паневритмия, Paneuritmija Panevritmiya, Paneurhythmy, Paneurhythmics, Paneurythmie, Paneuritmia. Our purpose is to analyze Paneurhythmy through the prism of traditional Bulgarian folk dance and rhythmic gymnastics to define similarities as well as characteristics which distinguish it from both and upgrade the known concept of movement with music. The method used is analysis of research literature. Conclusion: Paneurhythmy, traditional horo dance and rhythmic gymnastics are performed in group as social practices using rhythmic movements with music and poetry. Horo dance

and Paneurhythmy share some similarities in the organization of the movements which are limited in type and number, and performed in correspondence to music and text, walking is upright and counterclockwise, outdoors, and singing maybe added. Rhythmic gymnastics does not have this limitation for text, movements, place, manner and direction, but the technique of motor performance is characterized by volitional control of movement in its details, including breathing exercises, which is similar to Paneurhythmy as a motor practice. Paneurhythmy upgrades horo dance and gymnastics by specific use of consciousness and thought concentration not only on the motor performance and song, but also on the theme of each exercise, interpretation of the idea, and self-improvement.

Keywords: Paneurhythmy, dance, gymnastics, physical education, rhythmic gymnastics, horo dance, sacred dance, music therapy

Paneurytmia należy do najbardziej interesujących wytworów bułgarskiego dziedzictwa kultury niematerialnej. Praktykowana jest w różnych zakątkach świata, a od mniej więcej 20 lat nieustannie przybywa informacji na jej temat. Szukając ich w sieci, należy pamiętać o różnicach w zapisie samej nazwy interesującego nas zjawiska. W słowiańskich językach zapisywanych cyrylicą będzie to Паневритмия, w posługujących się alfabetem łacińskim – *Paneuritmija*, *Panевritmiya* lub *Paneurytmia*. Angielska nazwa to *Paneurhythmy* lub *Paneurhythmic*, francuska i niemiecka – *Paneurhythmie*, włoska i hiszpańska – *Paneuritmia*, a grecka – Πανευροθμία.

Paneurytmia została opracowana w Bułgarii na początku XX w. przez Beinsę Duno, czyli *Nauczyciela*, Petyra Dynowa, żyjącego w latach 1864–1944 filozofa, muzyka, kompozytora, uzdrowiciela i twórcę chrześcijańskiej nauki o życiu w harmonii z prawami natury. Ukończył on wyższe studia teologiczne i medyczne w USA, po czym założył w Sofii szkołę, która działała w latach 1922–1944. Regularnie wygłaszał w niej nauki dla swoich zwolenników i szerszego grona słuchaczy, pozostawiając po sobie znaczące duchowe dziedzictwo – wykłady, listy, kompozycje muzyczne, pieśni, programy ćwiczeń fizycznych czy wspomnianą paneurytmię. We Francji idee filozoficzne Dynowa rozpowszechniał jego uczeń Michał Iwanow, znany też jako Omraam.

Nazwa „paneurytmia” jest połączeniem trzech starogreckich wyrazów: *pan* – powszechny, *eu* – dobry, harmonijny, i *rytm*. Oznacza zatem

powszechny, harmonijny rytm, zwany także *najwyższym rytmem kosmicznym*. Sama paneurytmia również składa się z trzech części, z których każda oparta jest na innej choreografii i liczbie ćwiczeń. Część główna, zwana po prostu *Paneurytmią*, to 28 ćwiczeń trwających łącznie około 50 minut, a *Promienie słońca* i *Pentagram* trwają po około 10 minut. Ćwiczenia, zawsze te same, składają się z muzyki, ruchu, tekstu i określonego przesłania. Wykonuje się je z przerwami, w parach, na świeżym powietrzu, codziennie rano od 22 marca do 22 września. Pierwszy, fragmentaryczny opis wykonania paneurytmii pochodzi z 1933 r., a pierwszy podręcznik do niej – z 1938 r. Paneurytmia pełni funkcję zarówno praktyki duchowej służącej udoskonalaniu więzi człowieka z naturą, jak i aktywności sprzyjającej zdrowiu psychofizycznemu, podejmowanej w grupach zorganizowanych lub rekreacyjnych (np. w hotelach i centrach spa). Jest także wykorzystywana jako element wychowania fizycznego dla studentów i uczniów szkół – kształtuje umiejętności motoryczne i zarazem zapoznaje ich z bułgarskim wkładem w rozwój systemów ćwiczeń sprawnościowych.

CEL BADAŃ

Celem artykułu jest przedstawienie charakterystycznych cech paneurytmii w zestawieniu jej z jednej strony z tradycyjnym bułgarskim tańcem ludowym, a z drugiej – z gimnastyką uprawianą przy akompaniamencie muzyki. Przedstawione zostaną również te elementy paneurytmii, które odróżniają ją od obu tych praktyk i wzbogacają nasze dotychczasowe wyobrażenia o ruchu w rytm muzyki. Metodę badawczą stanowić będzie analiza literaturoznawcza.

PANEURYTMIA A TANIEC

W poetyckim tekście pt. *Promienie słońca*, w którym Petyr Dynow opisujące zasady paneurytmii, jest ona nazywana „tańcem”. Niektóre teksty naukowe również przedstawiają ją jako taniec. W artykule poświęconym wychowaniu fizycznemu studentów znajdujemy wskazanie następujących

cech wspólnych paneurytmii i tradycyjnego tańca (Анчева, Петров 2010): ruch jest połączony z muzyką i słowem; wykonanie jest grupowe; uczestnicy komunikują się niewerbalnie, zachowując równe odległości między sobą i dotykając się rękami; aktywność ta jest odpowiednia dla wszystkich, niezależnie od płci i wieku; odbywa się w kręgu, a muzycy znajdują się w jego centrum; istnieją różne rodzaje metrum – proste, złożone regularne i nieregularne; ruchy są powtarzalne; postawa ciała jest wyprostowana (bez ruchów bioder); między poszczególnymi wykonaniami mają miejsce przerwy; ruchy wykonywane są w zmiennym tempie, w zależności od muzyki; występuje różnorodność ruchów przy jednoczesnej ograniczonej liczbie ruchów podstawowych; istnieje koordynacja między kończynami górnymi i dolnymi; wszyscy poruszają się jednocześnie.

Z kolei autorka tekstu z dziedziny etnografii zestawia z paneurytmią choro¹ i wskazuje na szereg mających między nimi zachodzić obiektywnych podobieństw, choć często powołuje się przy tym na subiektywne twierdzenia samych uczestników opracowanego przez Dynowa rytuału (Ivanova 2008): oto ruch odbywa się w kręgu, który odgrywa rolę oświetlonej przestrzeni pełniącej funkcje ochronne, oddzielającej to, co własne, od tego, co obce; krąg jest zamknięty, a muzyka dochodzi z jego centrum, tak jak w najstarszej, rytualnej formie choro, w której wszyscy są równi – nie ma pierwszego ani ostatniego tancerza (podczas gdy w zwykłym, świątecznym choro występuje zarówno przewodnik, jak i początek oraz koniec tanecznego układu); model tańca jest archetypiczny – opiera się na chodzie w postawie wyprostowanej; ruch odbywa się w prawo, przeciwie do ruchu wskazówek zegara, a zatem w sposób typowy dla większości ludzi; aby zostać dopuszczonym do kręgu, trzeba znać określone kroki; wykorzystywany jest styl dominujący w tańcu tradycyjnym: wszyscy wykonują te same ruchy; w ten sposób powstaje wspólnota, która zbiera się, aby tańczyć, doznać odprężenia, nasycić się energią oraz pozytywnymi emocjami; występują różne rytmy, które obejmują zarówno pierwotny, archetypiczny 2/4, jak i 3/4 oraz charakterystyczny bułgarski 7/8; przestrzega się zasady symetrii – w choro liczba kroków w jednym kierunku jest równa liczbie kroków w przeciwnym; dodatkowo w paneurytmii symetria dotyczy nie tylko kierunku ruchów (do przodu-do tyłu, do wewnątrz-na zewnątrz), lecz także samego ustawienia – nawet w obrębie

¹ Choro (bułg. *χορο*) – bułgarski taniec ludowy wykonywany w kole [przyp. tłum.].

pary partnerzy zamieniają się miejscami, przechodząc z kręgu zewnętrznego do wewnętrznego i odwrotnie.

Iwanowa wskazuje również na pewne różnice: choro może być przez uczestników modyfikowane, podczas gdy paneurytmia pozostaje niezmienna; pierwszy z tańców może zawierać w sobie elementy rywalizacji, które w systemie opracowanym przez Beinsę Duno nie występują, gdyż wszyscy wykonują tu te same ruchy; choro to relaksacja, radość i ekstaza, a paneurytmia to radość i skupienie myśli – na energii, na nadaniu własnym ruchom wymiaru duchowego i na ich zgodności z muzyką i ideą; tańczący choro trzymają się za ręce, co ogranicza ich ruchy, więc uwaga ogniskuje się wokół ruchu nóg i ekstatycznego doświadczenia cielesnej radości. W paneurytmii natomiast dominująca aktywność nóg jest stłumiona, a energia z dolnych partii ciała przekierowana zostaje na górne, z naciskiem właśnie na ruch rąk. Na koniec badaczka zauważa, że prostota układu kroków zbliża paneurytmię do tradycyjnego tańca, a jej inkluzywność upodabnia ją do folkloru, tworząc w istocie rodzaj neo-folkloru. Jest ona jednak czymś więcej, niż tylko tańcem ludowym – to dobrze przemyślany, uporządkowany i ustalony model wiedzy wyższego rzędu.

Inne spojrzenie na paneurytmię rozumianą jako taniec proponuje David Lorimer, redaktor pierwszego brytyjskiego podręcznika dla jej adeptów opartego na licznych tekstach zagranicznych (Lorimer 1991). We wstępie do swej książki Lorimer analizuje koncepcję tańca sakralnego i stwierdza, że znajduje ona odzwierciedlenie również w paneurytmii – stąd zapewne w Bibliotece Brytyjskiej omawiany podręcznik skatalogowany został w sekcji „Taniec powiązany z religią. 291.38”.

Paneurytmia bywa też odbierana jako forma muzykoterapii. Według Daniela Najdenowej ruch, muzyka i tekst paneurytmii tworzą coś na kształt wizualnego, audialnego i werbalnego „terapeuty w cieniu”. Wykonawca paneurytmii realizuje spontaniczną ekspresję muzykoterapii jako osobistą interpretację zastanego modelu muzyczno-choreograficznego i zadanych tematów ćwiczeń (Найденова 2003).

Kiedy rozpatrujemy paneurytmię w kategoriach tańca, pojawia się pytanie o ekstazę, wyzwolenie poprzez ruch, doświadczenie duchowego spokoju. Podczas gdy w tańcu ekstaza polega na swobodnej ekspresji, w paneurytmii połączenie ze światem duchowym odbywa się poprzez myśl, koncentrację na ideach, obrazach. Istnieją ruchy wyrażające emocje, łukowate, z towarzyszącym ruchem nadgarstków, lub wykonywane w ciągłej linii

prostej, wyrażające większą determinację i zdecydowanie. Nie jest to jednak ekspresja tańca, pozwalająca na różnorodność choreografii. W paneurytmii ruch jest kontrolowany, nie kierują nim emocje i nie ma tu miejsca na swobodę interpretacji szczegółów – nakreślone dlań ramy pozostają niezmiennie; przestrzeń na osobistą interpretację znajduje się bowiem w myśli.

PANEURYTMIA A GIMNASTYKA

We wspomnianym już tekście Dynowa *Promienie słońca* w opisie 27 ćwiczenia nazywa on paneurytmię „radosną gimnastyką”. Również podczas szkolnych czy akademickich zajęć z wychowania fizycznego traktowana jest ona właśnie jako rodzaj gimnastyki.

Kwerenda źródeł z zakresu literatury fachowej pozwala na wyodrębnienie cech właściwych różnym rodzajom gimnastyki, które znajdują zastosowanie również przy opisie paneurytmii (Pandulcheva 2024). Są to: zaaranżowane, wymyślone ruchy; odpowiedniość dla różnych grup wiekowych, niezależnie od płci, ogólnej sprawności fizycznej i cech indywidualnych; wpływ na poprawę ogólnego funkcjonowania organizmu; rozwijanie i doskonalenie zdolności motorycznych i koordynacyjnych; kształtowanie prawidłowej postawy ciała; nauczanie umiejętności opanowania własnych ruchów i świadomego nimi sterowania; wymóg dokładności w wykonywaniu ćwiczeń; możliwość opanowywania poszczególnych ruchów seriami, pojedynczo lub wybiórczo; możliwość wykorzystania muzyki, oddziałującej na emocje i wzmacniającej pozytywny efekt; płynność, rytmiczność i ekspresyjność ruchów; dobroczynne oddziaływanie fizyczne, psychiczne i pedagogiczne; kierowanie estetycznych upodobań uczestników ku pięknym i harmonijnym ruchom; wymóg dyscypliny, samokontroli i dokładności w każdym detalu – tak, aby długotrwała i zorientowana na osiągnięcie celu praca kształtowała cechy moralne i wolicjonalne; szczególne znaczenie ćwiczeń oddechowych, treningu równowagi, orientacji ruchowej i przestrzennej oraz koordynacji ruchów; wreszcie – ocena samego sposobu wykonywania ćwiczeń, nie zaś ich końcowego rezultatu.

Inne badania nad historią gimnastyki na świecie pokazują, że paneurytmia wykazuje wspólne cechy ze wschodnimi systemami ćwiczeń, które związane są z określonym sposobem życia: dążeniem do duchowego

samosdoskonalenia i jedności z naturą przy równoczesnym stosowaniu ćwiczeń oddechowych i wykonywaniu harmonijnych, płynnych ruchów. Pod tymi względami paneurytmia najbardziej podobna jest do tai-chi; pod względem braku ducha rywalizacji – do aikido. Z kolei analizując europejskie systemy gimnastyczne, badacze dochodzą do wniosku, że podobnie jak one, paneurytmia pozostaje pod silnym wpływem poglądów pedagogicznych swojego autora dotyczących swobodnego wychowania oraz harmonijnego rozwoju jednostki, zarówno fizycznego, jak i duchowego. Niczym gimnastyka francuska, wykorzystuje ona elementy natury, takie jak słońce i powietrze, a fakt, że wykonywana jest na otwartej przestrzeni, czyni ją dostępną dla wszystkich grup wiekowych. Z systemem francuskim łączy paneurytmię również brak zastosowania jakichkolwiek przyrządów. Tak jak w gimnastyce szwedzkiej, ćwiczenia wykonywane są tu w parach, symetrycznie i bardzo precyzyjnie. Podobnie jak w systemie czeskim, występują w paneurytmii ćwiczenia grupowe z akompaniamentem muzycznym; niczym system niemiecki zawiera ona elementy taneczne. Najbliższa jest jednak eurytmi² jako połączeniu ruchu z muzyką i słowem. Nasuwa się zatem wniosek, że paneurytmia zajmuje pozycję pośrednią między systemami wschodnimi i zachodnimi, co pozwala spojrzeć na nią dwojako – jako na praktykę duchową i jako na ćwiczenia zdrowotne, doskonalące kondycję fizyczną i psychiczną. (Ancheva, Petrov 2010)

Do pojęcia gimnastyki odnosi się Beinsa Douno już w pierwszym swoim podręczniku. Zaznacza bowiem, że – w przeciwieństwie do tej zwykłej – paneurytmia „nie jest gimnastyką mechaniczną” (Дуно 1938). Dzieje się tak, ponieważ ruchy są tu psychofizyczne: aktywny udział biorą w nich świadomość, uczucia i myśli, w połączeniu z tekstem akompaniującej pieśni, twórczymi wizjami i wyobraźnią. Z tego powodu niektóre opracowania akademickie nie określają paneurytmii mianem gimnastyki, definiując ją raczej jako „system kalistenicznych ćwiczeń muzycznych” (Chervenкова 2020: 9), pomimo tego, że sama kalistenika jest tak naprawdę przecież rodzajem gimnastyki.

² Eurytmia – sztuka poruszania się przy akompaniamencie muzyki (często także słowa mówionego) opracowana w 1911 r. przez Rudolfa Steinera, austriackiego twórcę antropozofii [przyp. tłum.].

CZEŚCI SKŁADOWE

Muzyka. Ruchy w paneurytmii odbywają się przy akompaniamencie muzyki, głównie w rytmie walca, w takcie 3/4. Pojedyncze ćwiczenia wykonywane są też w typowych bułgarskich rytmach nieregularnych. W przeciwieństwie do choro, kompozycje są tu podobne do klasycznej muzyki europejskiej, wykonywane na skrzypcach, gitarze i flecie. Możliwe jest także wykorzystanie chóru i tradycyjnych instrumentów muzycznych.

Ruchy. Są one rytmiczne, naturalne i cykliczne. W przeciwieństwie do gimnastyki, w choro i paneurytmii występuje ograniczona, określona liczba ruchów. Inaczej niż we wspomnianym tańcu, zarówno w paneurytmii, jak i w gimnastyce ruchy wykonywane są z maksymalną amplitudą i precyzją – ręce osiągają skrajną, napiętą pozycję; gdy na przykład wyciągane są na boki, muszą być ułożone dokładnie poziomo, z wysuniętymi maksymalnie i napiętymi dłońmi. Charakterystyczne dla paneurytmii jest to, że ruchy mają oddawać stan psychofizyczny człowieka: jeśli ćwiczący będzie radosny, to w podanym przykładzie wystąpi tendencja do podnoszenia rąk powyżej pozycji poziomej, jeśli zaś smutny – ręce będą opuszczane. Aby wykonać ćwiczenie dokładnie, wymagana jest zatem odpowiednia siła woli.

Oddychanie. W paneurytmii, podobnie jak w gimnastyce, występują ćwiczenia oddechowe. Brak ich za to w choro, gdzie oddychanie pogłębia się naturalnie dzięki dynamice ruchu.

Przemieszczanie się. Paneurytmia i choro wykonywane są w pozycji stojącej, której towarzyszy zwykły chód lub poruszanie się określonymi krokami, podczas gdy gimnastykę można uprawiać w miejscu, w pozycji stojącej, a nawet leżącej. Charakterystyczne dla paneurytmii są tak zwane „kroki paneurytmiczne” – najpierw na podłożu stawia się palce, a następnie ciężar przenosi się na całą stopę. Ten płynny ruch eliminuje wstrząsy kręgosłupa powodowane standardowym stawianiem na podłożu najpierw pięty.

Krąg i kierunek ruchu. W paneurytmii i tradycyjnym choro ruch odbywa się w kręgu. Krąg jest formą uniwersalną, projekcją nieskończonej spirali, a także jedynym praktycznym rozwiązaniem przy długotrwałym poruszaniu się dużej grupy osób w ograniczonej przestrzeni. W obu przypadkach ruch odbywa się w kierunku przeciwnym do ruchu wskazówek zegara (podobnie zresztą jak w sporcie – wystarczy wspomnieć choćby bieg na stadionie). W choro tancerze tworzą otwarty lub zamknięty krąg,

a muzyka zazwyczaj płynie z jego środka. Uczestnicy paneurytmii tworzą odpowiednio (patrząc od zewnątrz) okrąg większy i drugi, mniejszy, o rozchodzących się z jego środka promieniach, w którym formują też pięciokątne gwiazdy. Muzyka natomiast zawsze dochodzi z samego centrum.

Odległość. Zarówno uczestnicy choro, jak i paneurytmii znajdują się w równej odległości od siebie. W paneurytmii utrzymuje się stały dystans od partnera, sąsiednich par oraz centrum okręgu; w razie konieczności odległości te mogą być korygowane w przerwach między ćwiczeniami. Wymaga to od ćwiczącego specyficznej umiejętności kontrolowania prędkości, z jaką się przemieszcza, a także treningu właściwego postrzegania przestrzeni i odnajdywania się w niej.

Pieśni i ich słowa. Muzyce w choro i paneurytmii towarzyszy poetycki tekst, który można śpiewać, z często powtarzalnymi słowami, wyrażeniami i refrenami. Między pieśniami a ruchem występuje zgodność.

Jak wiadomo, folklor stanowi dziedzinę kultury ludowej obejmującą zarówno zjawiska nieoficjalne, jak i przetrwałe relikty oficjalnych wierzeń z epoki przedchrześcijańskiej. W tym właśnie kontekście dokonano analizy tekstu poetyckiego paneurytmii pod kątem występowania pojęcia *słońce* i tego, jaki przedstawia ono związek z motywami solarnymi w mitologii i folklorze bułgarskim (a trzeba pamiętać, że w przypadku tych ostatnich słońce jest jednym z głównych bohaterów). Prowadzi ona do wniosku, że oto w paneurytmii w duchu bułgarskiej tradycji przeplatają się przeszłość i terażniejszość (Калоянов, Анчева 2005).

Zdecydowano się także na zbadanie tekstu poetyckiego paneurytmii przy użyciu metod ilościowej i jakościowej analizy treści. Pokazują one, że głównym jego bohaterem są sami uczestnicy rytuału na tle różnych obrazów natury, a do ich opisu używa się dwóch głównych pól semantycznych – wyrazów dotyczących światła oraz tych odnoszących się do pozytywnych uczuć i emocji (Анчева 2003).

Skupienie myśli. Koncentracja uwagi jest niezbędna do prawidłowego przeprowadzenia każdej czynności ruchowej. W choro ruch jest bardziej intuicyjny, zautomatyzowany, a ci, którzy zbyt często zastanawiają się nad jego wykonaniem, będą z nim mieli trudności. W paneurytmii, podobnie jak w gimnastyce, uwaga skupiona jest na dokładnym wykonaniu ruchu, zachowaniu odpowiednich odległości i synchronizacji z grupą. Ważna jest również koncentracja na tekście pieśni i poetyckich obrazach w nim zawartych, myśl o specyficznym przesłaniu każdego z ćwiczeń umieszczonym

w jego nazwie, a także idea świadomego ruchu jako wyrazu praw natury oraz dążenie do samodoskonalenia w zakresie myśli i uczuć.

Aspekt społeczny. Wszystkie omawiane praktyki są wykonywane w grupach, pełnią zatem funkcję społeczną i sprzyjają komunikacji. Paneurytmia i choro są dostępne dla wszystkich, a obciążenie ruchowe, którego wymagają, jest odpowiednie dla każdego, niezależnie od płci czy wieku. Gimnastyka za to może stawiać swoim adeptom wyższe wymagania co do sprawności fizycznej.

Natura. Paneurytmia wykonywana jest na świeżym powietrzu, na przykład w parkach, podobnie jak choro, które zwyczajowo tańczy się na wiejskich placach. Nauka paneurytmii odbywa się w salach; przy specjalnych okazjach zdarza się, że również choro tańczone jest w pomieszczeniach zamkniętych. Z kolei do odmian gimnastyki praktykowanych na świeżym powietrzu zaliczyć można na przykład tai-chi. Cechą charakterystyczną paneurytmii jest natomiast to, że wykorzystuje ona prawa natury, które znajdują odzwierciedlenie w ruchach lub tematach ćwiczeń.

Pora dnia. Paneurytmię praktykuje się wcześniej rano, tuż po wschodzie słońca, codziennie przez sześć miesięcy w cieplej połowie roku. Inaczej jest w przypadku choro, które tańczy się przy określonych okazjach, nigdy wczesnym rankiem. Gimnastykę wzbogaconą o pierwiastek duchowy, rozumianą jako drogę życia, również ćwiczy się wcześniej rano (na przykład wspomniane tai-chi). Zwykłe zajęcia, np. aerobik, mogą odbywać się wieczorem.

ZAKOŃCZENIE

Paneurytmia, tradycyjny taniec choro i gimnastyka muzyczna wykonywane są w grupach i stanowią formy aktywności społecznej obejmujące rytmiczne ruchy w rytm muzyki. Charakter ruchów w choro i paneurytmii jest zbliżony: są one ograniczone pod względem rodzaju i liczby, odpowiadają określonej muzyce i tekstowi; uczestnicy poruszają się w kierunku przeciwnym do ruchu wskazówek zegara, na świeżym powietrzu, i mogą jednocześnie śpiewać. W gimnastyce muzycznej brak jest jednoznacznych i stałych wytycznych dotyczących występowania w muzyce tekstu, miejsca ćwiczeń, a także sposobu i kierunku ruchów. Technika ich wykonywania wymaga

jednak świadomej kontroli najdrobniejszych szczegółów, w tym oddechu, i to właśnie upodabnia ją do paneurytmii. Jednak paneurytmia, oprócz tego, że łączy w sobie cechy choro i gimnastyki, jednocześnie wykracza poza te dwa zjawiska poprzez sposób angażowania myśli i świadomości. Ponadto koncentruje się ona nie tylko na samym wykonaniu ruchowym i muzyce; wymaga bowiem również refleksji nad tematami ćwiczeń, interpretacji idei każdego z nich, a także namysłu nad ich związkiem z prawami natury; wreszcie – obliuguje do samokształcenia i samodoskonalenia.

Przeł. z bułgarskiego Piotr Misztela

BIBLIOGRAFIA

- Ancheva, Petrov 2010:** Daniela Ancheva, Petrov, Lyudmil. *Nations in Sport and Paneurhythmy in Bulgaria*. In: *Paneurhythmy: Fit, Creative and Social*. Bulgarian Recreation. Ed. Petrov, V. Tarnovo: St. Cyril and St. Methodius University Press, 2010, pp. 72–80.
- Chervenкова 2020:** Chervenкова, Ludmila. *Paneurhythmy, Health and Wellness*. A Bulgarian Model of Physical Activity. Sofia: Bialo Bratstvo Publishers, 2020.
- Ivanova 2008:** Ivanova, Daniela. *Philosophical Aspects of Paneurhythmy*. In: *Invisible and Visible Dance Crossing Identity Boundaries*. (Proceedings. 23rd Symposium of the ICTM Study Group on Ethnochoreology, 2004). Split: Redak, 2020.
- Lorimer 1991:** Lorimer, David ed. *The circle of sacred dance: Peter Deunov's Paneurhythmy*. Dorset: Element Books Ltd., p. IX.
- Анчева 2003:** Анчева, Даниела. *Количествен анализ на текста на Паневритмията по метода контент анализ*. В: Паневритмията като Система за хармонично развитие на човека и обществото: Втора научна конференция. София: Национална спортна академия „Васил Левски” & Сдружение „Паневритмия”, 2003, с. 52–75, 180–181. / Ancheva, Daniela. *Kolichestven analiz na teksta na panevritmiyata po metoda co tent analiz*. V: *Panevritmiyata като Sistema za harmonichno razvitiie na choveka I obstestvoto: Vtora nauchna konferentsia*. Sofia: Nationalna Sportna Akademia „Vasil Levski” & Sdruzhenie Panevritmiya, pp. 52–75 & 180–181.
- Анчева, Петров 2010:** Анчева, Даниела. Людмил Петров. *Разработване на модул за обучение по паневритмия като система за рекреация: елементи и компетенции* // *Sport & Science Journal, supplementary issue 4*, Sofia, 2010, с. 284–296.

/Ancheva, Daniela. Lyudmil Petrov. (2010) *Razrabotvane na modul za obuchenie po panevritmiya kato sistema za rekreatsiya: elementi i kompetentsii* // Sport & Science Journal, supplementary issue 4, Sofia, p. 284–296.

Дуно 1938: Беинса Дуно. *Паневритмия*. София, 1938 / Beinsa Douno. (1938) *Panevritmiya*. Sofia, 1938.

Калоянов, Анчева 2007: Калоянов, Анчо, Анчева, Даниела. *Образът на слънцето в българските митология, фолклор и паневритмия*. В: Паневритмията като система за хармонично развитие на човека и обществото. 3-та научна конференция (2005). София: Институт за изследване и прилагане на Паневритмията, 2007, с. 63–86. / Kaloyanov, Ancho. Ancheva, Daniela. *Obrazat na slantseto v bulgarskite mitologiya, folklor i panevritmiya*, В: *Panevritmiyata kato sistema za harmonichno razvitie na choveka i obstestvoto: 3-ta nauchna konferentsia* (2005). Sofia: Institut za izsledvane i prilagane na Panevritmiyata, 2007, p. 63–86.

Найденова 2003: Найденова, Даниела. *Паневритмията като музикотерапия*. В: Паневритмията като система за хармонично развитие на човека и обществото. 2-ра научна конференция. София: Национална спортна академия „Васил Левски“ & Сдружение „Паневритмия“. / Naydenova, Daniela. *Panevritmiyata kato muzikoterapiya*. // *Panevritmiyata kato Sistema za harmonichno razvitie na choveka i obstestvoto: 2-ra nauchna konferentsia*. Sofia: Nationalna Sportna Akademia „Vasil Levski“ & Sdruzhenie Panevritmiya. 2003.

Пандулчева 2024: Пандулчева, Даниела. *Обучение по паневритмия за студенти*. Монография. Велико Търново: Ай анд би, 2024 / Pandulcheva, Daniela. (2024) *Obuchenie po panevritmiya za studenti*. Monografia. Veliko Tarnovo: I & B, 2024.

KRZYSZTOF KOEHLER

Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie
Cardinal Stefan Wyszyński University in Warsaw
ORCID:0000-0002-5189-2454

TANIEC W POEZJI STAROPOLSKIEJ. PRZYBLIŻENIA

Abstrakt

W artykule omawia się wiersze staropolskich poetów (Jan Kochanowski, Hieronim Jarosz Morsztyn, Wacław Potocki, Szymon Zimorowic, Hilarion Fałęcki, Józef Baka) poświęcone tańcowi. Zamierzeniem autora było przedstawienie refleksji na temat tańca w mowie wiązanej w epoce wczesnonowożytnej. Wstępne wnioski są następujące: taniec jako aktywność kulturowa został dostrzeżony w poezji, autorzy ukazują jego charakter, związek z pewnymi obyczajami czy zwyczajami, wreszcie widzą związek tańca z szeroko pojętą erotyką, choć nie zajmują (wszyscy) stanowiska moralistycznego. W poezji późnego baroku (Józef Baka) szybki rytm skoczego, zapewne ludowego, tańca wnika w metrum poezji i wiąże się z nieszablonową realizacją dawnego motywu *danse macabre*.

Słowa kluczowe: poezja, taniec, barok, erotyka, obyczaje, wierzenia, *danse macabre*, wersyfikacja, rytm

DANCE IN OLD POLISH POETRY. APPROXIMATIONS

Abstract

The article discusses the poems of Old Polish poets (Jan Kochanowski, Hieronim Jarosz Morsztyn, Wacław Potocki, Szymon Zimorowic, Hilarion Fałęcki, Józef Baka) devoted to the theme of dance. The author's aim was to present reflections on dance in verse during the early modern period. The preliminary conclusions are as follows: dance, as a cultural activity was recognized in poetry, the poets depict its nature, its connection to certain customs or traditions, and finally, they see a link between dance and broadly understood eroticism, although not all of them adopt a moralizing stance. In the poetry of the late Baroque (Józef Baka), the fast rhythm of a lively, presumably folk, dance permeates the poetic meter and becomes associated with an unconventional interpretation of the traditional motif of the *danse macabre*.

Keywords: poetry, dance, Baroque, eroticism, customs, beliefs, *danse macabre*, versification, rhythm

Motyw tańca w literaturze to jeden z tematów maturalnych, zatem zda się, iż winien być głęboko przebadany. I owszem, w odniesieniu do literatury pooświeceniowej – jak najbardziej. Dyskutuje się o nim, czytając *Wesele* Stanisława Wyspiańskiego, *Pana Tadeusza* Adama Mickiewicza czy *Tango* Sławomira Mrożka (ewentualnie *Popiół i diament* Jerzego Andrzejewskiego, choć dzisiaj ów tekst pełni funkcje coraz bardziej marginalne wobec zafałszowań historycznych, które zawiera). Kiedy sięga się do literatury wcześniejszej – wskazuje się głównie na pewną specyficzną realizację tego motywu – czyli *danse macabre*. Natomiast jeśli chodzi o badania nad polską literaturą wczesnonowożytną trudno mówić nawet o jakimś wyodrębnieniu tego tematu jako kwestii badawczej. Owszem, wskazuje się chętnie na odniesienia do tańca w *Pieśni świętojańskiej o Sobótce* Jana Kochanowskiego; o tańcu wspominają siłą rzeczy także badacze obyczajowości epok dawnych w rodzaju Jana Stanisława Bystronia, który nawet cytuje odpowiedni fragment z *Postylli* (1584) Jakuba Wujka, w którym nobliwy tłumacz Biblii na język polski przestrzega swoich czytelników przed uleganiem tej skłonności, dowodząc, iż taniec to „warsztat każdej wszeteczności, cudzołóstwa i wszelakiego zbytku i cielesności; tam nieuczciwe dotykania, tam wszeteczne szeptania, namowy, śpiewania, całowania, a jednym słowem wszytek nie wstyd...”¹. Uwagi na temat tańca pojawiają się w różnego rodzaju pamiętnikach, w większości przywoływanych przez Bystronia, a na stronach *Pana Podstolego* Ignacego Krasickiego toczy się dyskusja o zaletach tańca tradycyjnego (polskiego, chodzonego) w odniesieniu do modnych tańców współczesnych. Zaś Elżbieta Drużbacka skazuje dusze w piekle, które „metr piekielny wszystkich sztuk wyćwiczył” na tańczenie „muetów”, „saraband” czy „kaprijolów”².

Niemniej jednak warto spróbować zastanowić się nad tym, czy staropolscy poeci byli w stanie zmierzyć się z tańcem jako pewną aktywnością... kulturową? Czy próbowali zmierzyć się z tańcem nie jako z motywem literackim, ale tematem?

W niniejszym szkicu spróbuję przedstawić kilka poetyckich „wglądów” w taniec dokonywanych przez poetów staropolskich. Nie mam wielkich planów ani tym bardziej pretensji badawczych. Chciałbym oddać poetom

¹ J. Wujek, *Postylla*, 1584, cyt. za: J.S. Bystron, *Dzieje obyczajów w dawnej Polsce wieku XVI–XVIII*, t. 2, Warszawa 1994, s. 203.

² Tamże, s. 207.

głos i zastanowić się, co ten „głos” na temat tańca ma do powiedzenia. Przy czym rozumie się tu przez taniec nie dworskie widowiska baletowe, ale raczej praktykę „taneczną” związaną zapewne z doświadczeniem autorów, stąd jest to praktyka bliżej związana z tańcem ludowym czy z obyczajami szlacheckiego, wiejsko-dworskiego bytowania. Na podstawie kilku tekstów poetyckich mam zamiar opisać, jak rozumiano taniec i jakie przykładano do niego miary, kategorie, dzięki którym usiłowano to wszak ważne zjawisko kulturowe opisać.

SOBÓTKA

Być może, iż pierwszy nasz wgląd w taniec w literaturze staropolskiej zawdzięczamy Janowi Kochanowskiemu i jego *Pieśni świętojańskiej o Sobótce*³. Jest to taniec specyficzny, bo sobótkowy. A wiemy o nim sporo (nie od poety z Czarnolasu, od razu zaznaczam): kojarzony jest z poruszaniem się po okręgu i ruchem obrotowym, nazywano go tańcem słońca, bo dokonywał się w noc letniego przesilenia, a ponadto towarzyszyły mu pieśni, pełne archetypicznych motywów – słońca, ognia, wody, drzewa czy góry⁴. Zapewne nie ma sensu tego faktu zbyt eksponować, ale tańce po okręgu czy wokół własnej osi zwały się „wiły” lub „wirniki” i miały rzekomy związek ze sferą demoniczną. Tańce sobótkowe miały swoje rekwizyty i zapewne rytualne aktywności. Niektóre źródła opisujące sobótkę wskazują na to, iż tańczyły głównie kobiety, a młodzież męska dopiero potem włączała się w obrządek, na przykład symbolicznie porywając dziewczęta, ewentualnie skacząc przez ogień itp.

Leszek Kolankiewicz opisuje zdarzenie, które rzekomo miało miejsce w roku 1505 w Pskowie. Ludność tej miejscowości i okolicznych wiosek podobno uległa szaleństwu, bawiąc się w różnorodny sposób: grając na instrumentach strunowych, bębnach, piszczałkach oraz klaszcząc, śpiewając

³ Zob. J. Kochanowski, *Pieśń świętojańska o Sobótce*, w: tenże, *Dziela polskie*, oprac. J. Krzyżanowski, Warszawa 1972, s. 302–318. (Dalej cytaty z *Pieśni świętojańskiej o Sobótce* oznaczam w tekście PŚoS, cyfra po skrócie oznacza numer strony).

⁴ Zob. T. Rokosz, *Obrzęd sobótkowy. Tradycja i jej transformacje*, Wrocław–Siedlce 2016, s. 189–191.

i tańcząc. Płasy te wykonywały zwłaszcza dziewczęta i dorosłe kobiety, czyniąc osobliwe, kojarzące się z erotyką, gesty. Widok – co podkreśla Kolankiewicz – był szczególnie interesujący dla zgromadzonych chłopców i mężczyzn⁵. W rezultacie „dziewczęta traciły dziewictwo, a mężatki cześć”⁶.

Nic więc dziwnego, że Kościół od dawna zwalczał ów obrządek: oto w *Statutach prowincjonalnych* (1420–1422) zapisano zakaz wykonywania „nocnych piasów w dni sobotnie i w wigilię św. Jana Chrzciciela, Piotra i Pawła, ponieważ niejedne zgorszenia, cudzołóstwa oraz czyny niemoralne w tym czasie występują”⁷. Anna Maciejewska zauważyła, że:

Nocne tańce, śpiewy i łączenie par w pieśniach sobótkowych stały się źródłem nie tylko wysuwanych przez kaznodziejów oskarżeń o kultywowanie wiary w pogańskie bożki, lecz budziły też niepokój wśród – wyznaczających surowe zasady – moralistów, uważających wymienione wyżej czyny za rozpustne⁸.

Jasne, że dziełko Kochanowskiego nie jest w żaden sposób zapisem etnografa, i jak podają badacze, tyleż w nim odniesień do ludowego święta, co nawiązań do poetów czy gatunków klasycznych. Spór jednakowoż trwa: czy Kochanowski „widział” lud, czy też postrzegał go przede wszystkim w takich formach naoczności, które podsuwało mu klasyczne wykształcenie? Rozmawiamy wszak o poezji renesansowej, gdzie doświadczenie rzeczywistości było zapośredniczane przez klasyczne formy czy formuły językowe. Cykl ma jednak wyraźne i sygnalizowane odniesienia do rytuału sobótkowego w prologu. Widzimy tam sytuację, w której „goście” i „domowi”:

Sypali się ku ogniewi;
Bąki za raz troje grały
A sady się sprzeciwiały.

Siedli wszyscy na murawie;
Potym wstało sześć par prawie

⁵ Zob. L. Kolankiewicz, *Dziady. Teatr święta zmarłych*, Gdańsk 1999, s. 338–339.

⁶ Tamże, s. 339.

⁷ Cyt. za: J. Łęgowski-Nadmorski, *Bóstwa i wierzenia religijne Słowian lechickich*, „Roczniki Towarzystwa Naukowego w Toruniu” 1925, t. 32, s. 53.

⁸ A. Maciejewska, *Plugawe i orgiastyczne święto miłości? Sobótka w ujęciu Jana Kochanowskiego*, „Academic Journal of Modern Philology” 2022, vol. 17, s. 94; autorka powołuje się też na pracę: J. Kubienia, J. Kamocki, *Polski rok obrzędowy*, Kraków 2008, *passim*.

Dziewek jednako ubranych
I belicą przepasanych.

Wszystki śpiewać nauczone,
W tańcu także niezganione... [PŚoS, 303]

Mamy zatem rozpalony sobótkowy ogień, muzykę graną przez trzy dudy (zatem głośną, na tyle głośną, że „przeciwia się” ona sadowi (jak poeta w *Muzie* „przeciwia się świerzom”), a potem do odegrania swojej roli w rytuale (śpiew i taniec) przystępuje dwanaście panien, co istotne, „belicą przepasanych”.

Opasywanie się bylicą to jeden z elementów rytuału sobótkowego⁹. Sporo pisze o znaczeniu bylicy w wierzeniach ludowych, tudzież przedstawia swoistą literaturę przedmiotu, Anna Maciejewska w swoim, wspomnianym już przeze mnie, artykule¹⁰, wskazując na fakt, iż przepasywanie się bylicą w sobótkową noc miało znaczenie lecznicze: wierzono, że zioło chroni przed niepłodnością i innymi nieszczęściami.

Zatem Panny przedstawione w *Pieśni świętojańskiej*... to bez wątpienia uczestniczki obrzędu (jakkolwiek w historii literatury staropolskiej zawzięcie utrzymuje się, zapewne słusznie, że nie tylko Sobótko, lecz także obchody imienin Gospodarza-Poety, stają się przedmiotem opisu Kochanowskiego).

Taniec pojawia się jako temat stosunkowo wcześniej w cyklu: zaraz po wprowadzeniu do uroczystości na plac występuje Panna II, która określa samą siebie jako tę, która tańczy „barzo rada”, ale natychmiast dzieli się swą „wadą” z innymi: „powiedzcie mi, me sąsiady / Jest tu która bez tej wady?” [PŚoS, 305].

Wskazanie na wspólnotę („wszystki mi się uśmiechacie / Podobno ze mną trzymacie” [PŚoS, 305]) „wady” jest wszak naczelną zasadą sobótkowego święta. Niemniej jednak pieśń Panny II odsłania jeszcze inne walory sobótkowego tańca: po pierwsze powinien być on energiczny („aleć nie masz jako skokiem” [PŚoS, 305]). Być może skoczność tańca (skoki, podskakiwanie) jest celowo akcentowana, by nie odwoływać się do „wirowania”, o którym czytaliśmy, iż utrzymywano, że ma odniesienia do sfery demonicznej. Choć z drugiej strony przecież w zakończeniu pieśni mówi się o kolistej naturze tego tańca: „Za mną, za mną piękne koło” [PŚoS, 306]. Przypuszczać zatem można, iż skoczny taniec ma formę koła.

⁹ Zob. T. Rokosz, dz. cyt., s. 196.

¹⁰ Zob. A. Maciejewska, dz. cyt., s. 95–96.

Co bardzo ciekawe, Panna II podkreśla związek natury skoków tańecznych z rytmem, który wybijają bębny:

Skokiem taniec nasnadniejszy
A tym jeszcze pochodniejszy,
Kiedy w bęben przybijają
Samy nogi prawie drgają. [PŚoS, 305]

„Bębennica”, zachęcany przez Pannę do większego wysiłku, „ma swój czas”: słucha go cała wieś, a być może jest wśród słuchaczy także jego „sercu miła”. Zatem mamy niejako dwóch adresatów wypowiedzi Panny tańczącej, jednym z nich są uczestniczki pląsów mające swoją wspólnotowością osłonić „wadę”, czyli nadmierne zamiłowanie do tańca, drugim jest bębniarz, którego instrument czyni taniec bardziej żwawym, energetycznym czy rytmicznym (tak tłumaczy partykułę „pochodniejszy” *Słownik polszczyzny Jana Kochanowskiego*¹¹). Zarazem jednak Panna, zwracając się do bębniarza, uruchamia wspomniane wcześniej konteksty erotyczne czy może nawet wprost seksualne. Namawia go do przyłożenia się do rytmu („Pomóż oto dobrej rzeczy, / A nasz taniec miej na pieczy;” [PŚoS, 305]) i jednocześnie obiecuje, że aktywność ta zostanie nagrodzona: „Owa najdziesz i w tym rządzie, / Coć za wszytki płaćta będzie” [PŚoS, 305]. Być może to aluzja do tej części sobótkowych obchodów, kiedy tańce kobiet się kończą i następuje ich „porywanie” przez męskich uczestników zabawy. Resztę aluzji osłania poetyckie niedopowiedzenie, zasłonięte niejako, jeśli w ogóle godzi się tak mówić, wypowiedzią programową naszej „tancerki”:

Ja się nie umiem frasować,
Toż radzę drugim zachować;
Bo w trosce człowiek zgrzybieje
Pierwej, niż się sam spodzieje.

Ale gdzie dobra myśl płuży,
Tam i zdrowie lepiej służy;
A choć drugi zajdzie w lata,
I tak on ujdzie za swata. [PŚoS, 306]

¹¹ *Słownik polszczyzny Jana Kochanowskiego*, red. M. Kucala, t. 4, Kraków 2008, s. 18.

Przemawia zatem ona dosyć epikurejskim Kochanowskiemu, z użyciem znanego i używanego przez poetę stosunkowo często zwrotu „dobra myśl”¹², który jest jednym z istotniejszych terminów, wprowadzonych przez niego w poetyckiej *Lebensphilosophie*. Horacjańskie nuty, śmiej się, są – co wydaje mi się faktem niezwykle ciekawym – przez ów skoczny taniec wyzwolone. Owszem, w powołaniu, zawezwaniu czy kreacji tanecznej wspólnoty, w zaczepianiu erotycznym bębniści i w wyeksplikowanym jasno i wyraźnie programie moralnym czy filozoficznym „obchodów Sobótki” realizuje się faktyczny początek tańca przesilenia słonecznego. Nasza „tancznica” jest tego absolutnie świadoma, bo kończy swój występ zawołaniem i wywołaniem kolejnej osoby do aktywności:

Za mną, za mną, piękne koło,
Opiewając mi wesoło!
A ty się czuj, czyja kolej,
Nie masz li mnie wydać wolej! [PŚoS, 306]

Na to wezwanie wszak reaguje natychmiast Panna III:

Za mną, za mną, piękne koło,
Opiewając mi wesoło!
Czuję się, że moja kolej,
A ja nie mam wydać wolej. [PŚoS, 306]

Mamy zatem faktyczny początek święta. Dla interesującego nas zagadnienia ważne jest to, iż „zawiązanie święta” łączy się z rytmem wybijanym przez bęben, tańcem i śpiewem. Co jednak dokładnie mówi, a mówiąc, „robi” tancerka w samej końcówce swego śpiewu?

Prosi o dalszy śpiew inne kobiety, o śpiewaczą odpowiedź („opiewać mię”), ale w następnym wezwaniu zdaje się, jeśli dobrze ten fragment rozumiem, nakłada swego rodzaju wzajemne zobowiązanie na uczestniczki właśnie odbywającego się rytuału, „zawijuje” pewien akt; jeśli nie masz woli wydania mnie (mojej tajemnicy, mego sekretu), dołącz do grona tych, które wyznają / zabierają głos. Odpowiada jej na to wezwanie, swoim akcesem, śpiewaczym wystąpieniem, Panna III, deklarując, że „wydać nie ma

¹² Por. następujące pieśni Kochanowskiego: p. VII ks. 1, p. 24 ks. 1, p. II ks. 1, p. XVI ks. 2 i wreszcie zwrotowi będzie odpowiadać Panna III: „Komu dobra myśl niemiła”.

wolej” – i przystępuje do swojej opowieści. A po niej kolejne uczestniczki zabawy.

Tanec pojawia się jeszcze w pieśni Panny XI, która jest właściwie pieśnią Skrzyпка, który wychwala swoją ukochaną Dorotę, pada tam konwencjonalne określenie: „W tańcuś, jak jedna bogini” [PŚoS, 316]. To właściwie jedyna męska perspektywa przyjęta w całym tekście. Jest oczywiście pieśń Panny XII, gdzie wymieniany taniec nie ma już zupełnie nic wspólnego z takim jego postrzeganiem, jakie spotykamy w inicjującej obrządek pieśni Panny II. Mamy tam znaną konwencjonalną sentencję opisującą zabawę dożynkową, która nie jest już bliska tańcom przy ogniu, raczej przypomina dworskie, szlacheckie zabawy taneczne: „Tam trefne pęsy z ukłony, / Tam cenar, [tam] i goniony” [PŚoS, 318].

SALTARELLA

Hieronim Jarosz Morsztyn w swoim zbiorze *Światowa rozkosz* (1606)¹³ postacią Panny VIII – Saltarelli – należącej do barwnego fraucymeru *Rozkoszy* – wprowadza nas *in medias res* tańca jako jednego z ważnych elementów *Światowej rozkoszy*: po Pannie VII – Muzyce i przed Panną IX – Krotchwilą. Jak wiemy, świat Morsztyna jest mocno ambiwalentny: jego, rzecz można, bezpruderyjny zachwyt nad cielesnością ludzkiej, ziemskiej egzystencji studzony jest (czy tylko taktycznie, czy nie ideowo – nie śmiałybym wyrokować!) ciemnym (mrocznym) tonem wanitatywnym, jakby wobec czy przeciwko któremu owa nadreprezentacja rozkoszy ma swoją fascynującą ekspozycję, nieco jak wizerunek Dionizosa na płótnie Caravaggia, którego młodzieńcza zmysłowość, skrzętnie opatulona jest w czerń, która – zdaje się – za moment go pochłonie.

Morsztyn rozpoczyna utwór od wkroczenia na scenę Saltarelli:

Saltarella wysoko letnik podkasła,
znać, że się na taneczek dziś przygotowała.
I nóżka, i pończoszka ma koleńską cerę,

¹³ Zob. H. Morsztyn, *Światowa rozkosz z Ochmistrem swoim i ze dwunastą swych służących panien*, wydał A. Karpiński, Warszawa 1995. (Dalej cytaty ze *Światowej rozkoszy*... oznaczam w tekście ŚR, cyfra po skrócie oznacza numer strony).

sam trzewiczek jak kruczek – dalej nie wiem, wierę.
 Widząc to, że wcięta w pas i wzrostu kształtnego,
 mam za to, że nie zmyli w tańcu taktu swego.
 Chybka w krzyżu, sudanna, jędrzna, mskła, wyprawna,
 w galardach, pasomeziech i wszech szkołach sławna. [ŚR, 28]

Znajdujemy się na pewno w świecie dworskich tańców (saltarella, galarda, pasomesia) i mody kobiecej (letnia sukienka, trzewiczek czy pończoszka biała bielą kolońską). Niemniej jednak to, co się wybija na plan pierwszy w tym tekście, to raczej pochwała kobiecości i dokonywana raczej z męskiej perspektywy. Wpierw opis wkroczenia (tanecznym krokiem) Panny VIII, zakończony w czwartym wersie zwrotem „dalej nie wiem – wierę”, który wskazuje więcej przez to, co zasłania... I przedostatni wers przytoczonego fragmentu, gdzie mamy galopadę przymiotników, które zdają się wyrażać ową fascynację energią i urodą młodej damy, przecież też związaną z jej poruszaniem się żwawym, tanecznym, pełnym gracji ruchem: „chybka w krzyżu, sudanna, jędrzna, mskła, wyprawna”. Mamy do czynienia z nagromadzeniem przymiotników niezwykle pochwalnych: „sudanna” to wszak „wysmukła”, „jędrzna” – zapewne „jędzna”, „świeża”, „krzepka”, „mskła” – staropolskie przymiotniki wskazujące na „smukłość” i wreszcie „wyprawna” – „zręczna”, „biegła w swej sztuce”, ale też sukcesywnie wszystkie one związane są z opisem porywającego, zapewne męskie oczy, ruchu.

Należy też koniecznie wskazać na wiek Panny VIII. Podsumuje takie podziały Ostatnia z Paniem, Uciecha, wypowiadając znamienne i powtarzane przez wielu poetów wieku XVII rozgraniczenie między zabawami młodych i starych:

O dudy nic; w te pannom ledwie co zagrają,
 aż im pod fortugały same nóżki drgają.
 Młodszy w tany, a ci zaś, co już posiwieli,
 będą pono komina pilnować woleli,
 a w piwo przysalanych natopiwszy grzanek,
 prawiąc o starych dziejach, ssać zielony dzbanek. [ŚR, 36]

Nietrzymanie się owych zasad prowadzić może do niezbyt sympatycznych (także w tańcu) sytuacji. Jedną opisał niezrównany Wacław Potocki:

Więc gdy zjedzą słodyczy a do mocnej skrzynki
 Oddane paniej młodej sprzętną upominki
 (Acz ich niemało, wedle terażniejszej mody,
 Z mniej potrzebnej prezenty wzięto do gospody),
 Muzyka się ozwała, a nim obiad dadzą,
 W karty, w żarty, młodszy się w taniec wyprowadzą.
 Szedł do panien w komendy jeden wdowiec stary;
 Miał tę wadę, że wewnętrznej nie mógł strzymać pary.
 Łomie przetarte fałdy, a co się ukloni,
 Jako z woru upuści nieprzyjemnej woni.
 I piżmo nie poradzi, na psa trudno składać,
 Bo go nie masz, a ten bździ, że ledwie dosiadać
 Mogą damy, gorszego nie trzeba wychodu;
 Kropią izbę dla prochu, kadźcież też dla smrodu.
 Tylko że się nie usra; aż go jeden młodszy
 Poufale przestrzeże, na stronę odwiodszy.
 „Dziękując – rzecze – żeś mię w tym raczył obwieścić,
 Cóż, kiedy afekt w sercu nie może się zmieścić.
 Mało, że przez łagodne wylewam go słowa,
 Lecz jeszcze tamtą stroną ubywa połowa.
 Komu lata dokuczają, stare to nowiny,
 Wenus grzeje, a miłość obraca się w bździny¹⁴.

Gorący i coraz bardziej rozplamienający się erotyzm wystąpienia Saltarelli (w tekście wymienia się sporo różnych gatunków tanecznych czy melodii do tańca, które rozochoceni płasami panny zgromadzeni mężczyźni „życzą sobie”, by grać: lipkę, chodzonego, pieśń „O Macieju” czy „o Konracie”, galardę, hajduka itd.) sprowadza na uczestników tańców pewien rodzaj amoku: wydarzenia toczą się szybko. Napędzane może nieco namolnym rozumowaniem typu:

¹⁴ Por. W. Potocki, *Żadna rzecz przymierza nie ma z czasem*, wybór i wstęp K. Koehler, Warszawa 2022, s. 33. Motyw młodych do tańca, starych do grzanek przy piwie i kominku jest częsty w poezji barokowej; tudzież staje się przedmiotem nieustannych żartów z tych osób (kobiet czy mężczyzn w odpowiednim wieku!), które nie umieją zachować właściwej swym latom przystojności.

[...] i w tańcuć uciechy
 ujdą swoje, jak wiecie: pokrzyk, szept, żart, śmiechy.
 Więc i rączkę jej ścisnąć, dobrze li puls bije,
 umie drugi pan doktor, gdy sobie podpije. [ŚR, 28]

Zdaje się, że Saltarella to rodzaj quasi-reportażowego opisu emocjonalności związanej z tańcem, dziejącym się, być może, w karczmie raczej niż na jakiejś grzecznej, szlacheckiej zabawie. Scenki opisane są symultanicznie, w tekście słyhać pokrzykiwania jakby myśliwskie („Nussa!”) i widać narastający rozgardiasz, rozpędzające się emocje:

Daj zdrów skakał! Ja milczę, a ty graj! Sna ktosi
 w płęsy się tam wydziera i o płęśny prosi.
 Czołem po rusku bijąc, kształtownie wywija,
 to się ku niej posunie, to ją zasię mija,
 hasze, płasze, wykrzyka. Jaki taki zgoła
 swoje koty wywiera, wystąpiwszy z koła.
 Nussa, dalej przecię go! Grzeczni młodzianowie,
 jedni świece, a drudzy szklenice na głowie
 trzymając, spokojniuchno idą świeczkowego,
 ci wyrwańca, a owi zasię gonionego.
 Następują wymyślne do fochów cynary.
 Tam się wodzą za nosy, tam się sobie pary
 grzechów (kto taktu chybił) swoich spowiadają
 i tamże sobie zaraz swe pokuty dają.
 A już młynkiem do nieba! jaka skrucha była,
 takie i odpuszczenie... [ŚR, 28–29]

We fragmencie tym przede wszystkim mamy sporo zapewne zwyczajowych nazw tańców: „płęśny”, „goniony”, „cynar”, „świeczkowy” i jeszcze „wyrwaniec”. Wcześniej autor wspomina „kaprijole” i być może jakąś pieśń o Magdalenie... Są taneczne figury, jak „młyniec”, ale i być może także opis tanecznego ruchu w dwuwersie: „Tam się wodzą za nosy, tam się sobie pary / grzechów (kto taktu chybił) swoich spowiadają”. Nie bardzo sobie wyobrażam figurę taneczną „wodzenia się za nos” (może to ironia autorska), ale już mogę się domyślić, iż owe „spowiadanie się z grzechów” – to prawdopodobnie bliskie skłonienie głów ku sobie. Można domniemywać, że emocje, które opisuje Morsztyn, znajdują swoje ujście w... bijatyce: „jaka skrucha była, / takie i odpuszczenie...”.

Należy koniecznie zaznaczyć, że nie znajduje się u Morsztyna ani cień jakiegokolwiek krytyki zachowania tej porwanej wkroczeniem w męskie towarzystwo Saltarelli. Wiersz usiłuje odzwierciedlić gorączkową atmosferę sali tanecznej, stąd przerzutnie, pokrzykiwania, przysłowia („koty wywiera”) i wartko tocząca się opowieść, w której nieustannie zmieniane są perspektywy widzenia. Wszystko ucicha (albo raczej opis się urywa) wraz z „wyskoczeniem” Panny „z izby”. Zda się więc oczywiste, iż postrzeganie tańca przez Morsztyna jako aktywności wyzwalającej nie tylko erotyczne, lecz także zapewne testosteronem przepełnione zachowania mężczyzn, nie prowadzi do krytyki tegoż tańca (nawet zważywszy na kontekst dziełka, które – jak wskazywałem – zanurzone jest w mroku *vanitas*). Paradoksalnie jednak ów opis mocno współgra z przestrogiami przed tańcem płynącymi z ust siedemnasto- czy osiemnastowiecznych moralistów. Dla jednego z nich, Hilariona Fałęckiego, taniec bywa swego rodzaju zagrożeniem dla moralnego prowadzenia się człowieka (mężczyzny czy kobiety)¹⁵. Czytając opis wkroczenia do izby Saltarelli i zachowań męskiego audytorium, rozumiemy, czemu tak mogło być.

MONOLOG HIPOLITA

Obawy związane w epoce staropolskiej z tańcem nie zmieniają oczywiście faktu, iż, opublikowane w roku 1903 przez Tadeusza Wierzbowskiego, trzy osobne zbiory *Pieśni, tańców i padwanów* pochodzące z pierwszej połowy XVII wieku wskazują na niezwykle popularność i szerokie (także społecznie)

¹⁵ W dziełku Hieronima Fałęckiego *Wojsko serdecznych, nowo rekrutowanych na większą chwałę boską afektów*, Począjów 1740 (wyd. współczesne: zob. H. Fałęcki, *Wojsko serdecznych, nowo rekrutowanych na większą chwałę boską afektów*, red. M. Pieczyński, Warszawa 2019) zarzut „na karty, tańce, kapryjole francuskie / na bankiety ustawiczne, uciechy szpetne / pociechy bezwstydne, dyskursy nieprzystojne / na nieszczęsne sekularyzmy, polityczmy, publiki / machiawelskie wykręty, frantowskie myślenie...”, (tamże, s. 268) pojawia się w wielu rozbudowanych i wzbogacanych o inne, różne odniesienia zachowań naganych w całości tego zadziwiającego, acz wciąż do końca niedoczytanego przez badaczy utworu.

grona adresatów „pieśni i tańców”¹⁶. Wydania, pierwsze na pewno, trafiły do Indeksu Ksiąg Zakazanych i nic dziwnego: tematyka ich jest absolutnie światowa, erotyczna, anonimowi autorzy, często posiłkując się tradycją ludową (wydaje się, że pod kątem odniesień do wiejskiej muzy owe zbiorki są naprawdę interesującym obiektem badawczym¹⁷), ale też w nawiązaniach do muzy wysokiej (pieśni Kochanowskiego¹⁸), skonstruowali swoisty śpiewnik. Niemniej jednak sam temat tańca pojawia się poza tytułem niezwykle rzadko, a jeśli już tak jest – jak w pieśni *Poszła Anusia z Jasieńkiem w taneczek*¹⁹ – poza tytułowym „taneczkiem” – nie idzie za tym żadna głębsza refleksja o tańcu.

Inaczej jest w przypadku krótkiego dwunastowersowego wiersza Szymona Zimorowica ze zbioru *Roksolanki, to jest Ruskie Panny*. Pierwsze wydanie tego, zapewne arcydziełka literatury barokowej, wyszło w roku 1654. Autor, zmarły w wieku dwudziestu lat, nie żył już wówczas od ćwierci wieku. Tekst jest monologiem Hipolita, jednego z przedstawicieli chóru męskiego. Taniec pojawia się w nim jedynie w nagłosie wypowiedzi, niemniej jednak pełni, jak myślę, zasadniczą funkcję otwarcia i uruchomienia całej opowiedzianej w nim historii.

¹⁶ Zob. *Pieśni tańce i padwany XVII wieku*, wyd. T. Wierzbowski, Warszawa 1903.

Warto też od razu wskazać na wiersze o podobnym charakterze, które Hieronim Jarosz Morsztyn zgromadził w swoim rękopiśmiennym *Summariusu wierszów Morsztyna, niegdy poety polskiego...*, opracował i wydał M. Malicki, w: *Miscellanea staropolskie*, red. T. Ulewicz, t. XXVII, Wrocław–Warszawa–Kraków 1990.

¹⁷ Dostrzega te zbiorki Czesław Hernas w swojej wciąż aktualnej pracy *W kalinowym lesie. U źródeł folklorystyki polskiej*, Warszawa 1965.

W dziele słyhać ludowe zaśpiewy, np.: w tekście *Po polsku* o incipicie: [*Jechał chłop do miasta, spadła mu z woza niewiasta*] (*Pieśni tańce i padwany XVII wieku*, dz. cyt., s. 32), [*Nie będziesz ty mojej łączki kosił...*] (tamże, s. 28), [*Młynarzu, mrugniewa na się od razu...*] (tamże, s. 12–13) czy w [*Poszła niewiasta z kurem do miasta*] (tamże, s. 26) itp.

Warto w tym miejscu wspomnieć również tekst Katarzyny Mazur, *Obraz kultury tańca XVI i XVII wieku w świetle literatury popularnej (pieśni, tańców, padwanów)*, w: *Seminaria Staropolskie. Literatura w kontekstach kulturowych*, red. R. Krzywy, Warszawa 1997, s. 197–228.

¹⁸ W pierwszym zbiorze pojawia się nawiązanie do pieśni Kochanowskiego *Szlachetne zdrowie*. Zob. *Pieśni tańce i padwany XVII wieku*, dz. cyt., s. 14.

¹⁹ Zob. tamże, s. 9.

Zimorowic to mistrz subtelnego opisu ludzkich emocji, zauroczenia, rozczarowania, przeróżnych, delikatnie i ze znawstwem opisywanych, poruszeń duszy. Całe dziełko składa się z trzech chórów – dwóch żeńskich i jednego męskiego – które w sielankowej konwencji agonu, wedle konceptu Szymona, wyśpiewują różne oblicza miłości w kontekście ślubu brata autora, Józefa Bartłomieja z Katarzyną Dachnicówną, który odbył się we Lwowie w roku śmierci Szymona. Każda z postaci wykonuje swój monolog, po czym udostępnia swoje miejsce kolejnej. W sumie otrzymujemy sześćdziesiąt osiem odmiennych historii miłosnych. I jedna z nich, opowiedziana przez „młodzieńca” rozpoczyna się w tańcu:

Rozyna mi w taneczku pomarańczę dała,
A potem i wianeczek dać przyobiecała,
Ale gdym jej pomagał wesołego tańca,
W ogień się obróciła ona pomarańca.

Ono jabłko żarzystym węglem mi się stało,
Spaliwszy duszę nędzną, spaliło i ciało,
Ogniu mój, o Rozyno, prędkom cię zachwycił,
Prędko mi cię na sercu złoty owoc wzniecił.

Teraz wiem, co jest miłość! Nie Wenus łaskawa
Spłodziła ją, lecz lwica na pustyni krwawa,
Tygrys, niemilosierna nad błędnym człowiekiem,
Na Kaukazie szalonym karmiła ją mlekiem²⁰.

Jak przystało na dobrą poezję, pieśnią Hipolita rządzi niedopowiedzenie. Nie wiemy (nie musimy wiedzieć), co stało się pomiędzy nim a jego Rozyną. Dla podjętego tu wywodu istotne jest to, co zawiązało się w tańcu. Zawiązało się uczucie, być może symbolizowane przez ową pomarańczę²¹, ale też obie strony połączyła obietnica: Rozyna wszak „dała” pomarańczę i zarazem „obietnowała” wianeczek. Co „wianeczek” znaczy w poezji pasterkiej, obrzędowej, ludowej – wiemy (o plecieniu wianeczka dla ukochanego mówi jasno jedna z panien Kochanowskiego).

²⁰ Tekst podaję za: S. Zimorowic, *Roksolanki, to jest Ruskie Panny*, oprac. L. Ślękowska, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1983, s. 62.

²¹ Pomarańcza, jak utrzymuje Ludwika Ślękowska, ma tu znaczenie owocu rajskiego; Rozyna jej zdaniem ponawia gest biblijnej Ewy. Zob. tamże.

Niemniej jednak po „zawązaniu” kontraktu, w ostatnich dwu wersach pierwszej strofy, także w tańcu (czy w tym samym?) wszystko się zmienia. Hipolit twierdzi, że „pomagał wesołego tańca”, ale pomarańcza „obróciła się w ogień”. Ogień dokonał dzieła destrukcji – zniszczył i ciało, i duszę Hipolita (świetnie ukazana przemiana pomarańczy w żarzący się węgiel jest doskonałą metaforą tego zjawiska). W konsekwencji mamy więc opowieść o destrukcyjnej sile miłości: nie dowiadujemy się, czy Rozyna przestała darzyć uczuciem Hipolita, czy też namiętność tego ostatniego była tak wielka, iż zwróciła się przeciwko niemu. Choć tak samo można szukać wątku autobiograficznego w tym, co się nam mówi w tekście. Młody poeta umarł wszak na francuską chorobę i ów dar Rozyny (wtedy taniec stanowiłby metaforę aktu seksualnego) mógłby być ową kuszącą, rozkoszną pomarańczą, która ukazała swoje drugie, niszczące oblicze: ogień wszak został prędko „zachwycony” i doprowadził do kresu egzystencję Hipolita.

Taniec wskazany jest przez Zimorowica jako przyczyna, powód zdarzenia, nie dokonuje się jego oceny; uruchamia on niejako relację dwojga osób i odpowiada za stan emocjonalny, a ostatecznie i stan fizyczny podmiotu lirycznego.

*

Na koniec wypadałoby przejść do specyficznje staropolskiej refleksji o tańcu, który realizuje się w motywie *danse macabre*. Takie ujęcie obecne jest w kulturze europejskiej przynajmniej od średniowiecza: znane są jego realizacje plastyczne lub poetyckie. Taniec odbywa się tu po kole, na pewno nie jest doświadczeniem pozytywnym, pełni funkcje dydaktyczne (także humorystyczne czy satyryczne – w zależności od podejścia autora). Specyficznym jego podgatunkiem są nagrobki żartobliwe układane w cykle, których charakter jest odwzorowaniem tańca śmierci. Przykładem tego typu formy, dosyć reprezentatywnym dla literatury barokowej, są *Nagrobki różnych stanów i kondycyj ludzom* Wacława Potockiego. Poza nagrobkami „stanowymi” czy uszeregowanymi w kategoriach wieku, urzędów, płci bądź rodzaju śmierci zwracają na siebie uwagę nagrobki przedstawicieli różnych profesji – w tym związanych z muzyką. Potocki dostrzega „wiolistę”, „śpiewaka”, „dudę”, „skrzyпка” i „trębacza” – nie widzi natomiast osób tańczących. A jeśli jednak – bywa bowiem, że nagrobki mają charakter dialogu – podmiot/narrator rozmawia ze

zmarłymi – zwraca się do nich (grajków) z prośbą o wydanie jakichś tonów („Zagrajcież mi to, panie wijolista, basem”²²), to nie czyni tego w tym celu, aby miał zacząć tańczyć: raczej pragnie usłyszeć różne tony.

Inaczej jest w skardze „skrzyпка”, który – użalając się nad utraconym życiem – raczej chełpi się faktem, iż jego muzyka pobudzała do tańca: „Pó-kim żył, ludzie po mych tańcowali rękę” [Nagrobki, 95]. Dzisiaj, prawem „grobowego” kontrastu, jest odwrotnie:

Skoro w ziemię łopatą śmierć mie głucha wmięsi
Ni tylko ludzie, ale krowy, świnie, gęsi
Ni po Orfeuszowej leśni ludzie lutni,
Po mnie samym tajczą [!], kiedy mi najsmutni. [Nagrobki, 95]

Nie wykonuje on już muzyki, która prowokuje do tańca, ale nad jego grobem czy dosłownie na jego grobie – wobec jego muzycznego zamilknięcia – swój nieokiełznany taniec wykonuje natura. Nie wiem, czy to nie pierwsze w naszej literaturze opisanie istnienia widzialnej rzeczywistości w kategoriach tańca!

I całkiem ostatnia już odsłona – z dzieła być może jednego z najwybitniejszych, a na pewno najbardziej intrygujących w okresie baroku – z *Uwag śmierci niechybnej i złości grzechowej* księdza Józefa Baki. Jak słusznie zauważył Aleksander Nawarecki, niewiele jest w *Uwagach...* odniesień do tańca²³, niemniej jednak badacz wskazał na zasadniczo taneczną naturę tych wierszy. Powiada, iż taniec został tam zinterioryzowany, bo „odcisnął się na ruchu i gestyce bohaterów”²⁴, a przede wszystkim stał się organiczną właściwością bakowskiej wersyfikacji i rytmiki. Idzie w tym miejscu Nawarecki za znaną sugestią wspomnianego już wcześniej Czesława Hernasa, który w swojej pracy *W kalinowym lesie...* dowodził, że „rodzą się surowe

²² Tekst za: W. Potocki, *Nagrobki różnych stanów i kondycyji ludziom*, z rękopisu BJ do druku podał J.S. Gruchała, „Biuletyn Biblioteki Jagiellońskiej” 1993, r. XLIII, s. 96. (Dalej cytaty z *Nagrobków różnych stanów i kondycyji ludziom* oznaczam w tekście Nagrobki, cyfra po skrócie oznacza numer strony).

²³ Badacz pisał: „Taniec – motyw przewodni motywu *dans macabre* – w *Uwagach* także odgrywa podstawową rolę. Pomimo to, bezpośrednio o nim wzmianki takie jak: «Menwet skaczesz / Nim zapłaczesz». Nie są ani częste, ani oryginalne”. A. Nawarecki, *Czarny karnawał. „Uwagi śmierci niechybnej” księdza Baki – poetyka tekstu i paradoksy recepcji*, Warszawa 1991, s. 93.

²⁴ Tamże.

i makabryczne w treści wykłady o śmierci i znikomości życia podane w wesółym, tanecznym rytmie mazowieckich tańców ludowych (na przykład dział drobny 4 + 4 + 6)²⁵.

Obie sugestie, i Nawareckiego, i Hernasa (drugi zwraca jeszcze uwagę na eufoniczny, przyspiewkowy charakter niektórych miejsc w bakowskim wierszu²⁶), wydają się niezwykle trafne: *Uwagami...* rządzi bowiem, aż chwilami nieprawdopodobna, energia wyobraźni (ale też energia językowej ekwilibrystyki). Opowieść toczy się w niezwykłym tempie, obrazy zmieniają się nieustannie, tworząc charakterystyczny bakowski „wirnik”, do tego stopnia rozpedzony, że jest to raczej taniec ekstatycznie-ludowy, bliżej mu do huculskiej kołomyjki jednak (której poeta raczej znać nie mógł), albo innych (przyjmuję na wiarę słowa Hernasa) szybkich, skocznych, ale i mocno, jeśli się godzi tak powiedzieć, muzycznie nieskomplikowanych schematów muzyki najprostszej, której rytm wybija bęben.

Baka konstruuje swoje *Uwagi...* mocno ściskając wers. Jedna z jego najczęstszych strof ma układ: 4+4, 4+4, 3+3, 3+3 z bardzo wyraźną średniówką i koniecznie z kropką na końcu każdej całości. Oczywiście cząstki rymują się ze sobą; kiedy rymuje się wyrazy czterosylabowe, nie wydaje się to takie osobliwe, ale kiedy szuka się rymów (kilkuset w całym zbiorze!) trzysylabowych, wiedzie to poetę do niezwykłych odkryć semantycznych, dotyczących „zawierania się” słów w sobie.

Jeśli chodzi o akcent, w wersach czterosylabowych znajdujemy się wewnątrz rytmu szybkiego, ale w kontekście słów trzysylabowych pojawia się ciekawa sytuacja. Oto przykład z *Uwag...*²⁷ (fragment odnosi się do dam):

Na fontaże Mars pokaże,
Na fryzury głodne szczury
Gotuje, pudruje
Siwizną, zg[nili]zną²⁸.

²⁵ C. Hernas, *W kalinowym lesie...*, dz. cyt., s. 129.

²⁶ Dowodem są dwa przykłady:

„Przekłete czasy i godziny / Przekłete wczasy i gościny” oraz „Śmierć matula / Jak cybula / Łzy wyciska / Gdy przyciska. / Twa główka / Makówka”. Tamże.

²⁷ J. Baka, *Uwag śmierci niechybnej i złości grzechowej*, w: tenże, *Poezje. Uwagi rzeczy ostatecznych i złości grzechowych; Uwagi śmierci niechybnej*, red. R. Grześkowiak, M. Adamiec, Gdańsk 2001, <https://literat.ug.edu.pl/baka/jbaka.pdf> [dostęp: 14.11.2025].

²⁸ Tamże.

Niemniej jednak przyspieszony rytm wiersza zachęca do tego, aby w lekturze akcentować pierwsze sylaby wersów trzysylabowych (to wydaje się bardziej adekwatne do rytmu wiersza), czyli:

Gotuje, pudruje
Siwizną, zgnilizną.

Być może jeszcze lepiej jest to widoczne w tych wersach, kiedy trzysylabowe wersy pojawiają się w zestrojach akcentowych. Np.:

Łopata przeplata
Wesele w łez wiele²⁹

lub:

Twa mina wędlna
Dla szczurów spod murów³⁰.

Akcentowanie według reguł języka polskiego wygląda następująco:

Łopata przeplata
Wesele w łez wiele.

Niemniej jednak wewnętrzny rytm wiersza w strofie (czterosylabowce i trzysylabowce) aż się prosi o przyspieszenie w wersach trzysylabowych:

Łopata przeplata
Wesele w łez wiele.

Podobnie jak w drugiej strofie, na którą się powoływałem wcześniej:

Twa mina wędlna
Dla szczurów spod murów.

Otwiera się na możliwość akcentowania obocznego:

Twa mina wędlna
Dla szczurów spod murów.

²⁹ Tamże.

³⁰ Tamże.

Taka możliwość akcentowania, aczkolwiek błędna z punktu widzenia poprawności językowej, może nas kierować w stronę ludowości czy rytmu wiążącego się – jak chce Hernas – z tańcami mazowieckimi albo polką.

To jeśli chodzi o rytm, natomiast jeśli chodzi o sensory, warto zgodzić się z Nawareckim, który śmiało dowodzi, że pocie „idzie o «zgwalcenie» odbiorcy, czemu służy «gwałt» dokonany na języku”³¹ i na tradycji poetyckiej. Wersyfikacja Baki, jak zauważył Czesław Kowal³², a rozwinął jego myśl Nawarecki³³, jest świadomym zerwaniem z regularnością ośmiozłogowca i ośmiowersowej strofy w formie oktawy. Zdaniem Nawareckiego Baka:

[...] zerwał z jej [oktawy – KK] regularnością, ładem i porządkiem. Zdusił ów oddech, starał się wywołać u odbiorców nerwową, drażniącą i wyniszczającą zadyszkę. Cóż pozostało z krągłości gładkiego ośmiowersza? Siekanina, miazga drobinowych cząsteczek, kikuty wersów złożonych z zaledwie 3 lub 4 sylab, co gorsza zakończonych szarpiącymi rymami. Ta mieszanka kadłubowych całości dyktuje zgrzytliwy rytm, skutecznie zabijający efekt brzmieniowej eufonii. Drażni uszy i atakuje wzrok, bo stroficzne kwadraty rozpadają się na łańcuchowe ciągi, których kształt nieodparcie kojarzy się z piłą³⁴.

Nawet jeśli z dystansem będziemy traktować uwagi katowickiego badacza, jesteśmy konfrontowani z rzeczywistością, która wymyka się kategoriom literackości czy estetyki (nawet barokowej). Lektura Baki, głośna lektura jego wierszy, wprowadza nas w rzeczywistość brutalnego rytmu, być może oznaczającego najbardziej prymitywny z możliwych do wyobrażenia taniec, któremu należy się przyglądać przez pryzmat uderzeń bębnow, o których wspomina jedna z Panien z *Pieśni świętojańskiej o Sobótce*.

Tak to więc zmierzam do tego, żeby poddać namysłowi czytelnika tezę, że refleksja o tańcu w poezji staropolskiej, w jej najciekawszych osiągnięciach, niejako inkorporowała rytm właściwy „dzikiemu rytmowi” prostych ludowych tańców i poniekąd tańcem owym się stała. Jeśli zechcemy akcentować pierwszą sylabę w bakowskich trzysylabowych wersach, być może

³¹ Tamże, s. 141.

³² Zob. C. Kowal, *O twórczości Józefa Baki, w: Barok. Analogie – opozycje*, red. S. Nieznanowski, Lublin 1979, s. 99–100.

³³ Zob. A. Nawarecki, dz. cyt., s. 115–118.

³⁴ Tamże, s. 117.

w tej rzeczywistości się znajdziemy³⁵. Gdyby tezę tę dało się utrzymać, moglibyśmy twierdzić, że w poezji staropolskiej możemy zaobserwować swoistą ewolucję motywu tańca. Od refleksji o nim, od prób opisu, przeszlibyśmy drogę ku zastosowaniu tanecznego rytmu w wersyfikacji czy w warstwie brzmieniowej tekstu poetyckiego, nawet jeśli ów rytm wybija „bębenista” przygrywający do tańca śmierci.

BIBLIOGRAFIA

LITERATURA PODMIOTU

- Baka J., *Uwag śmierci niechybnej i złości grzechowej*, w: tenże, *Poezje. Uwagi rzeczy ostatecznych i złości grzechowych; Uwagi śmierci niechybnej*, red. R. Grzeško-wiak, M. Adamiec, Gdańsk 2001, <https://literat.ug.edu.pl/baka/jbaka.pdf> [dostęp: 14.11.2025].
- Fałęcki H., *Wojsko serdecznych, nowo rekrutowanych na większą chwałę boską afektów*, Poczajów 1740 (wyd. współczesne: tenże, *Wojsko serdecznych, nowo rekrutowanych na większą chwałę boską afektów*, red. M. Pieczyński, Warszawa 2019).
- Kochanowski J., *Pieśń świętojańska o Sobótce*, w: tenże, *Dzieła polskie*, oprac. J. Krzy-żanowski, Warszawa 1972.
- Morsztyn H., *Summarius wierszów Morsztyna, niegdy poety polskiego...*, oprac. i wydał M. Malicki, w: *Miscellanea staropolskie*, red. T. Ulewicz, t. XXVII, Wrocław–Warszawa–Kraków 1990.
- Morsztyn H., *Światowa rozkosz z ochmistrzem swym i ze dwunastą swych służebnych panien*, wyd. A. Karpiński, Warszawa 1995.
- Pieśni tańce i padwany XVII wieku*, wyd. T. Wierzbowski, Warszawa 1903.
- Potocki W., *Nagrobki różnych stanów i kondycyjn ludziom*, z rękopisu BJ do druku podał J.S. Gruchała, „Biuletyn Biblioteki Jagiellońskiej” 1993, r. XLIII.

³⁵ Na marginesie może warto przypomnieć, iż niezwykłą moc rytmiczną wierszy księdza Baki odkryli polscy punkowcy. Projekt muzyczny Tomasza Budzyńskiego „Budzy i Trupia Czaszka”, który polegał na wykorzystaniu bakowskiej poezji do punkowego rytmu, z tego względu wydaje się szalenie ciekawy. I prawem kronikarza należałoby zauważyć, że punk rock ma swój taniec i zwie się on „pogo”. Swoim niewielkim wyrachowaniem, za to bezprzykładną energią i na pewnym poziomie nawet brutalnością, doskonale wyraża on wewnętrzny przekaz wierszy księdza Baki.

- Potocki W., *Żadna rzecz przymierza nie ma z czasem*, wybór i wstęp K. Koehler, Warszawa 2022.
- Wujek J., *Postylla*, 1584.
- Zimorowicz S., *Roksolanki, to jest Ruskie Panny...*, oprac. L. Ślękowa, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1983.

LITERATURA PRZEDMIOTU

- Bystron J.S., *Dzieje obyczajów w dawnej Polsce wieku XVI–XVIII*, Warszawa 1994.
- Hernas C., *W kalinowym lesie. U źródeł folklorystyki polskiej*, Warszawa 1965.
- Kolankiewicz L., *Dziady. Teatr święta zmarłych*, Gdańsk 1999.
- Kowal C., *O twórczości Józefa Baki*, w: *Barok. Analogie – opozycje*, red. S. Nieznanowski, Lublin 1979.
- Kubienia J., Kamocki J., *Polski rok obrzędowy*, Kraków 2008.
- Łęgowski-Nadmorski J., *Bóstwa i wierzenia religijne Słowian lechickich*, „Roczniki Towarzystwa Naukowego w Toruniu” 1925, t. 32.
- Maciejewska A., *Plugawe i orgiastyczne święto miłości? Sobótka w ujęciu Jana Kochanowskiego*, „Academic Journal of Modern Philology” 2022, vol. 17.
- Mazur K., *Obraz kultury tańca XVI i XVII wieku w świetle literatury popularnej (pieśni, tańców, padwanów)*, w: *Seminaria Staropolskie. Literatura w kontekstach kulturowych*, red. R. Krzywy, Warszawa 1997.
- Nawarecki A., *Czarny karnawał. „Uwagi śmierci niechybnej” księdza Baki – poetyka tekstu i paradoksy recepcji*, Warszawa 1991.
- Rokosz T., *Obrzęd sobótkowy. Tradycja i jej transformacje*, Wrocław–Siedlce, 2016.
- Słownik polszczyzny Jana Kochanowskiego*, red. M. Kucala, Kraków 1994–2012.

EWA SZCZĘGLACKA-PAWŁOWSKA

Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie

Cardinal Stefan Wyszyński University in Warsaw

ORCID: 0000-0001-8051-384X

**POLONEZY – EPOPEJE. W ŚWIETLE
[TAŃCÓW POLSKICH] CYPRIANA NORWIDA
PUBLIKOWANYCH W PIERWODRUKU JAKO
[CECHY MUZYKI SŁOWIAŃSKIEJ]**

Abstrakt

W studium podjęto istotne dla kultury polskiej zagadnienie rangi poloneza w epoce romantyzmu. Punktem wyjścia jest rozprawa o charakterze estetycznym tytułowana w badaniach jako [*Tańce polskie*] autorstwa Cypriana Norwida. Jest ona swego rodzaju syntezą dziewiętnastowiecznego ujęcia „tańców” tradycyjnych i ich obecności w sztuce XIX wieku. Artykuł podejmuje złożone kwestie edytorskie i filologiczne dotyczące tekstu Norwida oraz rangę definiowania poloneza jako epepei również w kontekście *Pana Tadeusza* Adama Mickiewicza, w którym polonez wieńczy dzieło.

Słowa kluczowe: Taniec w literaturze, polonez, epepeja, Cyprian Norwid, Adam Mickiewicz, *Pan Tadeusz*, [*Tańce polskie*]

POLONAISES – EPICS. IN THE LIGHT OF CYPRIAN NORWID’S [POLISH DANCES] PUBLISHED IN THE FIRST EDITION AS [FEATURES OF SLAVIC MUSIC]

Abstract

This study addresses the crucial issue of the polonaise’s status in the Romantic era, a crucial one for Polish culture. The starting point is Cyprian Norwid’s aesthetic treatise, titled [*Tańce polskie*] (*[Polish Dances]*). It serves as a synthesis of the nineteenth-century understanding of traditional „dances” and their presence in nineteenth-century art. The article addresses complex editorial and philological issues surrounding Norwid’s text and the importance of defining the polonaise as an epic, also in the context of Adam Mickiewicz’s *Pan Tadeusz*, in which the polonaise crowns the work.

Keywords: dance in literature, polonaise, epic, Cyprian Norwid, Adam Mickiewicz, *Pan Tadeusz*, [*Tańce polskie*]

POLONEZ – „KREACJA JUŻ NIE PROWINCJONALNA [...], ALE CAŁO-NARODOWA”

Rozważania na temat rangi poloneza w kulturze oraz literaturze polskiej doby romantyzmu oraz jego oddziaływania na muzykę epoki, m.in. Fryderyka Chopina, a także na liryczne utrwalenie w poemacie Adama Mickiewicza *Pan Tadeusz*, można rozpocząć od rozprawy tytułowanej jako [*Tańce polskie*] Cypriana Norwida datowanej przez edytorów na rok 1852, będącej pewnego rodzaju syntezą dziewiętnastowiecznego ujęcia „tańców” tradycyjnych i ich obecności w sztuce XIX wieku w perspektywie estetycznej. Słowo: „tańców” wzięłam w cudzysłów, co ma swoje uzasadnienie, ponieważ autor unika tego sformułowania, stosuje określenie „kreacja”. Edytorski tytuł [*Tańce polskie*] nie oddaje rangi definicji Norwida, a nawet wprowadza czytelnika w błąd, zawężając obszar rozpoznań estetycznych. Najlepszym rozwiązaniem w edycjach byłoby stosowanie w formule tytułu incipitu lub/i dopisku poety nad tekstem (zgodnie z rękopisem): „à *Mr Grzymala*”, do tego wątku powrócę.

W szkicowej rozprawie Norwid omawia kilka najważniejszych dla muzyki i sztuki słowiańskiej „kreacji”, są to: polka, krakowiak, mazur, ukraińska (dumka), polonez i kozak. W kontekście omawianego tekstu użycie słowa „tańce” (tak jak wskazuje tytuł edytorski) byłoby dużym zawężeniem, ponieważ autor rzadko się nim posługuje, jeśli już, to z dopełnieniem sensu znaczeń. Swego rodzaju esej autora *Fortepianu Szopena* należy rozważać w świetle romantycznej filozofii sztuki, a przede wszystkim odnieść do norwidowskich koncepcji estetycznych. Jest to bowiem zapis bardzo złożony, „gęsty”, nie sposób w niniejszym studium omówić go w całości, dlatego chcę skupić uwagę na oryginalnej, osobliwej, autorskiej definicji poloneza. Jest ona wyjątkowa, ponieważ odnosi się do rozpoznań tego szczególnego dla kultury polskiej gatunku sztuki w perspektywie tradycji słowiańskiej, nadrzędnej wobec francuskiej, którą zwykle przywołuje się w analizach rozprawy¹. Stanowi swego rodzaju podsumowanie (syntezę) romantycznej

¹ Zob. M. Cieśla-Korytowska, *Czy Norwid tańczył krakowiaka*, w: *Rozjaśnianie ciemności. Studia i szkice o Norwidzie*, red. J. Brzozowski, B. Stelmaszczyk, Kraków 2002. Do studium odniósł się Tomasz Korpysz, „*Autor idzie w ciemność, by wydarł jej światło*” – o rozjaśnianiu (?) ciemności (?) Norwida, „*Studia Norwidiana*” 2004–2005, nr 22–23, s. 243–258. Zob. również W. Stróżewski, *Wstęp*, w: C. Norwid, *O muzyce*, oprac. W. Stróżewski, Kraków 1997; W. Rzońca, *Wizerunek tańca w dziele*

fascynacji polonezem, szerzej formami tanecznymi, zarówno w muzyce tradycyjnej (w folklorze), jak i w literaturze oraz sztuce muzycznej epoki (m.in. instrumentalnej).

Przywołajmy definicję poloneza zawartą w rozprawie Norwida:

POLONEZ, kreacja już nie prowincjonalna, pojedynczego elementu, ale **cało-narodowa**, mogąca się rozciągnąć od **religijnego rytmu** aż do tej **poważnej mimiki** chórów lub **tryumfów starożytnych**, które na bereliefach greckich i rzymskich spotykamy. Jako powaga rytmu tej jest wartości i to miejsce zajmuje u Polaków, co np. (w rozwijaniu się pieśni u Greków) **Epopeja**. [PW VI, 1, 387², podkr. ESP]

Szkic Norwida należy odnieść do połowy wieku XIX, osadzić go w autorskiej koncepcji sztuki, szerzej w teorii estetycznej. Poeta bowiem wprowadził swego rodzaju kategorię definiującą właśnie na poziomie estetyki, ponieważ określenie „kreacje” odnosi się do tańca, który jest „strukturą” wiodącą, „składową” pojęcia „kreacji”, ale nie jedyną. W polonezie, podobnie jak w innych wymienionych przez Norwida „gatunkach” takich jak: polka, krakowiak, mazur, ukraińska (dumka), kozak – taniec jest elementem złożonej „kreacji”, ponieważ na gruncie estetyki odwołuje się do pieśni, muzyki, ruchu, rytmu, mimiki itd. Polonez jest zatem złożoną kreacją estetyczną. Nie odnoszę się tu do idei syntezy, korespondencji sztuk – tak często podejmowanej w odniesieniu do Norwida, czy też do poglądów poety na temat muzyki – byłoby to w pewnym sensie odebraniem oryginalności ujęcia w kontekście wymiaru autorskiej koncepcji estetycznej odnoszącej się do sztuki narodowej. Nie sposób wymienić wszystkich elementów, których składową jest taniec. Kategoria kreacji, to jedna z najważniejszych wykładni myśli Norwida zawartych w rozprawie, sformułowana po „symfonicznych”, lirycznych i narodowych polonezach Chopina oraz po mickiewiczowskich polonezach w *Panu Tadeuszu*. W epopei zrealizowana została w sposób mistrzowski pełna kreacja artystyczna polskich polonezów o proveniencji słowiańskiej i narodowym

Cypriana Norwida – na tle literatury polskiej, w: *Kulturowy obraz tańca*, red. J. Bukaj-Lechowicz, Szczecin 2014, s. 59–66.

² Skrót PW odsyła do edycji: C. Norwid, *Pisma wszystkie*, oprac. J.W. Gomulicki, Warszawa 1971–1976, t. I–XI, cyfra rzymska oznacza numer tomu, cyfra arabska – numer strony.

charakterze. W księdze XII (pt. *Kochajmy się*) Mickiewicz utrwalił dwa polonezy: pierwszy – instrumentalny, wykonany przez Jankiela na tradycyjnych cymbałach – wysłuchany przez społeczność Soplicowa – „Polonez Trzeciego Maja”, drugi – to polonez będący „kreacją narodową” (użyjmy sformułowania Norwida), wykonany przy wtórze tradycyjnej ludowej kapeli. Oba stanowią część obrzędu zaręczyn trzech par, w tym głównych bohaterów: Zofii i Tadeusza.

Norwid w studium tytułowanym jako [*Tańce polskie*] doskonale odczytał epeiczny charakter tej – jak to określił: „kreacji” poloneza, a kompozycje Chopina (polonezy – „poematy”, polonezy – „symfonie”) najpełniej wyrażały drogę jaką przebył polonez w świetle estetyki epoki. Już wcześniej podkreślano uroczysty wymiar tańca narodowego, czynił to m.in. Kazimierz Brodziński, publikując w roku 1829 *Wyjątek z pisma o tańcach*; określając polonez jako „poważny taniec rycerski” i zestawiając z kompozycjami innych narodów:

Polski taniec jest jeden ze wszystkich, który męskiemu wiekowi przystoi, który powadze żadnego stanu nie ubliży; dlatego jest on tańcem Monarchów, Bohaterów, a nawet starców; tańcem jedynym, który ubiorowi rycerskiemu przystoi. Nie wyraża żadnego uczucia namiętności, ale zdaje się być tryumfalnym pochodem, i wyrazem ułagodzonych rycerskich uczuć. Przeto znamionuje go zawsze uroczysta powaga. Jest to może jedyny taniec, który nie przypomina jak inne, ani uniesień ludu jeszcze surowego, ani zalotności ludu przez cywilizacją zniewieściałego. I tak: układ jego przypomina arystokratyczną Rzeczpospolitą, mającą zaród anarchii, która wpływa raczej z formy rządu, aniżeli z charakteru narodowego³.

Brodziński zatem dookreślił obrzędowy charakter tańca, co również odnaleźć można w myśli Norwida, który wywiódł epeiczność poloneza ze starożytnych korzeni słowiańskich, analogicznych wobec starożytności greckiej i rzymskiej. Zarysowane w [*Tańcach polskich*] myślenie o słowiańszczyźnie i antycznych tradycjach narodowych, w przywołanej analogii

³ K. Brodziński, *Wyjątek z pisma o tańcach*, „Melitele” 1829, s. 88, https://www.sbc.org.pl/dlibra/publication/247594/edition/234212?search=bWV0YWRhdGFzZW-FyY2g_YWN0aW9uPUFkdmdFuY2VkU2VhcmNoQWN0aW9uJnR5cGU9LTMmdm-FsMTIUaXRszTolMjJNZWxp dGVsZS4rIm93b3JvY3puaWslMjImaXBwPTII [dostęp: 18.10.2025].

z kulturą muzyczną starożytnych Greków i Rzymian, charakterystyczne jest dla estetyki wieku XIX (zwłaszcza w latach czterdziestych i pięćdziesiątych), co znalazło swój wyraz m.in. w wykładach o literaturach słowiańskich w Collège de France Mickiewicza, w kompozycjach Chopina i wcześniej we wspomnianym już *Panu Tadeuszu*.

W świetle kultury słowiańskiej, o czym wiedzieli zarówno Mickiewicz, jak i Chopin oraz Norwid, polonez miał charakter obrzędowy, towarzyszył najważniejszym uroczystościom rodzinnym i narodowym. Na marginesie można wspomnieć, że w wieku XIX stał się również częścią balów maturalnych. Kazimierz Moszyński w *Kulturze ludowej Słowian*, w tomie pt. *Kultura duchowa* wielokrotnie, pisząc o znaczeniu tańca, podkreślał jego rangę i wartości: wpływ na „władze duchowe”, psychikę człowieka, a także na rozwój kultury narodowej. Wskazywał, że taniec może mieć wymiar religijny i rytualny, dzięki czemu możliwe jest doświadczenie „unii mistycznej z Bogiem”, odzyskanie sił, a nawet sensu istnienia. W tańcach rytualnych przekazuje się moc również innym osobom, np. wojownikom. Moszyński podjął również temat tych aspektów tańca, które związane są ze zmysłowością i miłosną sferą życia człowieka⁴. Jako sławista odniósł się do badań etnograficznych (tak ważnych dla pokolenia romantyków), pisał o ważnej „kwestii odzwierciedlania się w tzw. narodowych tańcach oraz w sposobie ich wykonywania psychicznych właściwości danych grup etnicznych”⁵. Trzeba w tym miejscu powiedzieć, że kontekst słowiański, a tym samym odniesienia do kultury starożytnej, są kluczowe dla zrozumienia koncepcji rozprawy estetycznej Norwida i – co należy podkreślić – rozpoznania tego poety-badacza (jednego z pierwszych chopinologów), przekraczając zagadnienia związane z tańcem, w szczegółowym ujęciu dotyczą kwestii nadrzędnej, tzn. przejścia od tego, co „prowincjonalne” ku temu, co „cało-narodowe”.

⁴ Przywołuję w cudzysłowach określenia Kazimierza Moszyńskiego, zob. tenże, *Kultura ludowa Słowian*, t. II, cz. 2: *Kultura duchowa*, Warszawa 1968, s. 300–301.

⁵ Tamże, s. 303.

[TAŃCE POLSKIE] CZY [CECHY MUZYKI SŁOWIAŃSKIEJ]? KSZTAŁT ROZPRAWY NORWIDA

Według Zenona Przesmyckiego rozprawa Norwida pochodzi z roku 1852 i stanowi rodzaj „dopowiedzenia” do rozmowy z Wojciechem Grzymałą [PW VII, 2, 582–583]; poeta poznał go wcześniej, zapewne podczas odwiedzin u Chopina, którego Grzymała był przyjacielem. Tekst jednak datowany jest już po śmierci kompozytora. Trudno zatem jednoznacznie określić, kiedy odbyła się rozmowa i spotkanie, do którego odnosi się zapis Norwida. Z ustaleń Gomulickiego zawartych w edycji *Pism wszystkich* wynika, że studium zostało dołączone przez poetę do listu do Grzymały, najprawdopodobniej z 1852 roku. Można zatem przyjąć, że mamy do czynienia ze swego rodzaju rozprawą epistolarną. W komentarzu czytamy:

Tekstowi uwag [chodzi o wspomnianą rozprawę – ESP] towarzyszył krótki dopisek epistolarny (list 157), z którego można by wywnioskować, że Norwid nakreślił je z myślą o jakichś Francuzach, mających się z nimi zapoznać za pośrednictwem Grzymały. [PW VII, 2, 582–583]

Komentarz jest enigmatyczny, odsyła do pierwodruku tekstu, na podstawie którego został opracowany w *Pismach wszystkich*, czyli do studium pt. [Cechy muzyki słowiańskiej] („Przedśmiertny pierwotruk: Przesmycki WP VI 90–93” [PW VII, 2, 583, komentarz]). W niniejszą informację umieszczoną przez Gomulickiego w edycji wkraść się błąd, który został poprawiony w *Kalendarzu życia i twórczości Cypriana Norwida*⁶. Pierwotruk ukazał się w opracowanych przez Przesmyckiego *Pismach o sztuce i literaturze* Cypriana Norwida (Warszawa 1938), a nie w „WP” (kolejny błąd w oznaczeniu, w wykazie skrótów PW odwołuje do *Pism wybranych* poety w opracowaniu Gomulickiego). W *Kalendarzu...* przyjęto datę powstania studium za Przesmyckim. Autograf uznaje się za zaginiony.

Rozprawa Norwida publikowana przez Gomulickiego jako [Tańce polskie] i przez Przesmyckiego jako [Cechy muzyki słowiańskiej] dołączona była – jak już wcześniej wspomniałam – do listu poety skierowanego do

⁶ Zob. Z. Trojanowiczowa, Z. Dambek, przy współudziale J. Czarnomorskiej, *Kalendarz życia i twórczości Cypriana Norwida*, t. 1: 1821–1860, Poznań 2007.

Grzymały: „Paryż. Norwid przesyła Wojciechowi Grzymale rękopis szkicu [Tańce polskie] [...] wraz z listem”⁷.

W publikacji opracowanej przez Przesmyckiego, którą uznać należy za pełniejszą, a tytuł bardziej odpowiadający tekstowi Norwida, choć również interpretujący – opartej zgodnie ze wskazaniem na autografie („Pierwodruk w edycji niniejszej z autografu dochowanego w puściźnie po L. Kostorym”⁸), rozprawa jest częścią *Pism o sztuce i literaturze* i została decyzją edytora opublikowana wraz z załącznikiem do listu („P.S.”) do Wojciech Grzymały z 1852 roku (z Paryża), który wyraźnie nawiązywał do kontekstu jakiegś wcześniejszej, być może bezpośredniej rozmowy i spotkania:

P.S.

Oto, co zacząłem był mówić, chociaż nic w tym nowego, tylko że w porównaniu do klasycznej Grecji Francuzi rozumieją, a tak, jak im dziś zwykle **samo przez się** opisują, to zawsze tylko trywialne strony stają się popularne – np. **polka** – **ducha** zaś ani rusz nie wiedzą...

Toteż na to podobało się Opatrzności postanowić, żeby piękna Grecja, co o piękną **kobietę** wojnę domową zapaliła, służyła teraz ludom jako **talizman porozumiewania się w sztuce...**, tak jak na **inne potrzeby** w tym rodzaju **będzie** Polska służyć.

Cyprian [PW VIII, 175, jeśli nie zaznaczam inaczej, podkreślenia pochodzą od Norwida]

Tych kilka zdań oddaje ducha przesłanej w liście rozprawy epistolarnej poety. Zdawkowo podjęto tu zagadnienie misyjności „służby” Polski w „duchowym” porozumiewaniu się w sztuce, które być może było częścią jakiegś rozmowy.

Gomulicki podjął inne decyzje zacierające wymowę tekstu. Po pierwsze w edycji *Pism wszystkich* omawiany szkic Norwida opublikowany został w tomie: *Proza*, bez „P.S.” (*postscriptum*), który z kolei umieszczono (bez tekstu rozprawy) w tomie VIII (*Listy*) – rozdzielono zatem autograf poety, co zaciemniło znaczenie zarówno rozprawy muzykologicznej, jak i *postscriptum*. Nadpisane nad tekstem szkicu „à Mr Grzymała” (zapis w rękopisie, który znalazł się w edycjach Przesmyckiego i Gomulickiego) zdaje się być potwierdzeniem, że epistolarny esej był nawiązaniem do rozmowy między

⁷ Tamże, s. 527, podkr. ESP.

⁸ C. Norwid, *Pisma o sztuce i literaturze*, oprac. Z. Przesmycki, Warszawa 1938, s. 93.

poetą a przyjacielem Chopina, która zapewne miała miejsce podczas spotkania. Trudno potwierdzić powyższe informacje dotyczące sugestii przeznaczenia studium Norwida: czy szkic został pomyślany jako rozprawa wyrastająca z inspiracji spotkaniem, rozmową i stanowi dopełnienie poruszanych wątków, czy też miała wymiar integralny i wyrażała idee estetyczne autora.

A zatem tytuł [*Tańce polskie*] jest dyskusyjny, gdyż w oryginalnym zapisie Norwida nie ma formuły tytułowej, znalazło się jedynie wskazanie: „à Mr Grzymała”. Zagadnienie to należy podjąć, ponieważ tytuł proponowany przez Gomulickiego jako edytora edycji *Pism wszystkich* ukierunkowuje interpretację, nadaje rozprawie zawężone, a tym samym upraszczające znaczenie. Mowa bowiem nie tyle o tańcach⁹, co o „kreacjach”. Tytuł zatem błędnie odnosi czytelnika do zagadnień związanych *stricte* z tańcami polskimi, a tekst-list ma znacznie większy wymiar. Jest to bowiem studium podejmujące zagadnienia z zakresu „muzycznych kreacji” (określenie Norwida) rozważanych w szerokiej perspektywie zagadnień z zakresu estetyki oraz badań nad słowiańskimi źródłami muzyki narodowej z uwzględnieniem roli Chopina w rozumieniu piękna i artystycznego smaku. Wykładnia estetyczna jest podstawą definiowania przez Norwida sztuki narodowej (może nawet sztuk narodowych) i jej korzeni (w tym przypadku starożytnych, słowiańskich).

„PROWINCJONALNE” – „CAŁO-NARODOWE” POLONEZ W ŚWIETLE KONCEPCJI ESTETYCZNYCH NORWIDA

Tytuł edytorski: [*Tańce polskie*] budzi wiele wątpliwości. Zaproponowany przez Przesmyckiego, tzn. [*Cechy muzyki słowiańskiej*] nie tylko posiada szerszą formułę, ale także bardziej odpowiada tekstowi Norwida,

⁹ Na temat tańca w twórczości Cypriana Norwida napisano już wiele, zob. m.in.: D. Klimanowska CSSF, *Taniec – współtwórca znaczeń literackiego dzieła Cypriana Norwida*, w: *Taniec i literatura*, red. E. Czaplejewicz, J. Potkański, Pułtusk–Warszawa 2002, s. 129–182; D. Plucińska, *Obrazy tańca w liryce Norwida*, w: tamże, s. 183–210.

w pełniejszy sposób oddaje tonację tekstu poety – jest to swego rodzaju rozprawa muzykologiczna (napisana w duchu epoki, wyrastająca z estetyki romantycznej) o istocie rozumienia polskich tańców w kontekście tradycji i rodowodu słowiańskiego. Studium Norwida wyrasta z fascynacji słowiańskością i próbami definiowania formatu kultury, w tym literatury narodowej (literatur narodowych), mającej swoje korzenie w tym, co tradycyjne. Nie można byłoby sformułować owej myśli-tezy, a właściwie kwintesencji koncepcji estetycznej – jakże ważnej dla wszelkich rozważań o miejscu poloneza w romantyzmie – bez twórczości Frydrycha Chopina i Adama Mickiewicza, co Norwid uwzględnia w rozprawie.

Władysław Stróżewski, który wiele uwagi poświęcił norwidowskiej koncepcji sztuki, w tym rozróżnieniu „ludowego” i „narodowego”, napisał:

Pierwsze jest punktem wyjścia, zacytnem, natchnieniem, drugie – tzn. narodowe – dojrzeć musi dodatkowym wysiłkiem wewnętrznego artyzmu. Element ludowości i narodowości zostaje połączony z ideami czysto artystycznymi, w szczególności z harmonią treści i formy oraz – co najważniejsze – z najwyższymi wartościami: Pięknem, Dobrem i Prawdą. Ich realizacja, przynajmniej jako postulat, dotyczyć ma całej sztuki polskiej, nie ulega jednak wątpliwości, że ideał ten już się ziścił w muzyce Chopina. [...] W roku 1852, a więc w trzy lata po śmierci kompozytora, poeta rzuca na papier kilka nader oryginalnych myśli dotyczących [...] tańców polskich. Przypomnijmy tylko, że w przypadku mazura zostaje wprost przywołane nazwisko Chopina, duch jego muzyki jest też z całą pewnością obecny w definicji poloneza¹⁰.

Stróżewski podkreślił, że „myśli o sztuce narodowej nie opuszczają Norwida do końca życia”¹¹. Nadmienmy, iż to ważny temat epoki. Nazwisko Chopina padło w eseistycznej rozprawie również przy okazji mazura, choć dla rozważań na temat poloneza na pewno ma znaczenie kluczowe. Mowa tu o chopinowskiej „transformacji” tańca – w symfoniczną, „cało-narodową” jakość, a zatem o takiej „kreacji prowincji”, która otworzyła te tradycyjne formy na szerokie, orkiestrowe, symfoniczne brzmienia, ponieważ w taki właśnie sposób Chopin rozumiał istotę fortepianu. Ten aspekt Norwid w pełni wyraził nawiązując do mazura:

¹⁰ W. Stróżewski, *Wstęp*, w: C. Norwid, *O muzyce*, oprac. W. Stróżewski, Kraków 1997, s. 51.

¹¹ Tamże.

MAZUR – kreacja estetycznie od krakowiaka wyższa, bo już nie połączona elementarnym, bliźnięcym sposobem tańca z improwizacją pieśni, ale **cała samym tańcem wyrażona**; toteż prawo obywatelstwa w Europie zyskała i nie samej prowincji jest własnością. Chopin umiał ją nawet podnieść do godności **symfonicznej** i w samej kreacji muzycznej, bez tańca nawet, zamknąć (sam był z rodu **Mazurem** i dla kreacji swej prowincji szerokie pole na świecie otworzył). Z kreacji takiej, **która już jednym organem sztuki cała wyrazić się daje**, wnosić ma, że jako element tej jest godności estetycznej, co na przykład element dorycki lub jonicki, to jest więcej niż prowincjonalnym, ale w skład **cało-harmonii** narodowej wchodzącym. [PW VI, 1, 386–387]

W słynnym już dzisiaj *Epilogu do Promethidiona*, który chronologicznie (Wigilia 1851) i tematycznie bliski jest rozprawie tytułowanej jako [*Tańce polskie*] czytamy:

Podnoszenie ludowych natchnień do potęgi przenikającej i ogarniającej Ludzkość całą – podnoszenie **ludowego do Ludzkości** nie przez stosowania zewnętrzne i koncesje formalne, ale przez wewnętrzny rozwój dojrzałości... [...]. **Narodowy artysta organizuje wyobraźnię jak na przykład polityk narodowy organizuje siły stanu...** [PW III, 464–465]

W omawianej rozprawie, w odniesieniu do „kreacji muzycznych” poeta również zarysowuje aksjologiczny punkt wyjścia rozważań:

Za naszych czasów, kiedy sztuki plastyczne mniej jak muzyka zdają się wypływać z **potrzeb moralnych społeczeństwa**, tenże sam fenomen, co u Greków w architekturze i literaturze [...], na polu muzycznych kreacji objawia się. [PW VI, 1, 385, podkr. ESP]

Norwid naszkicował istotne przejście, jakie dokonało się w sposobach myślenia o polonezie w muzyce oraz szerzej – w teorii sztuki w pierwszej połowie XIX wieku. Polonez przeszedł bowiem z „kreacji prowincjonalnej” ku kreacji „cało-narodowej”. Określenie „kreacja prowincjonalna” wymagałoby doprecyzowania, przynajmniej hipotetycznie, trudno bowiem wydobyć jednoznaczny (tzn. nadany przez poetę) sens. Można by zatem odnieść ten wymiar znaczeń z jednej strony do „kreacji prowincjonalnej”, czyli regionalnej, związanej z tradycją i folklorem danego obszaru, z drugiej: może się odnosić do ograniczenia rangi i oddziaływania na sztukę m.in. „cało-narodową”. Norwid otwiera studium dookreśleniem znaczeń

związanych z kategorią „prowincjonalizmu”, odnosząc się m.in. do przykłądu starożytnej Grecji:

U ludów, których **konwencjonalna-centralizacja** nigdy ostatecznie ścisnąć nie mogła, spostrzegamy fenomen, najwidoczniej u Greków uważany, że pojedyncze narzecza, to jest **prowincjonalizmy**, rozwijają się w postaci moralne i duchowe **osobne**, czego tak wyraźnym są pomnikiem porządku **dorycki, jonicki i koryncki**, a w literaturze pojedyncze własności, np. **attycka-sól** albo **eolijskiego, doryckiego i jonickiego** dialektu estetyczne partykularności. [PW VI, 1, 385]

Na gruncie estetycznym prowincjonalizmy znalazły swój wymiar „cało-narodowy”, rozwinęły się w „postaci moralne” i „duchowo osobne”. Dla Norwida ma zatem znaczenie zakorzenie w sferze wartości, a także w czasie historycznym oraz w aspektach trwania, a tym samym utrwalenia w kulturze narodowej. W tym świetle należy odczytywać jego traktat estetyczny. Spostrzeżenia poety określają wysoką rangę poloneza romantycznego jako kreacji „cało-narodowej” zrównanej z grecką epopeją, z uwzględnieniem sakralnego („religijny rytm”, „poważna mimika chórów”), historycznego („tryumfy starożytne”), moralnego, duchowego i artystycznego („epopeja”, „rozwój pieśni”, „powaga rytmu”) wymiaru znaczeń.

Epopeja zatem jako całość oddaje pełnię sensów, a polonez stanowi w koncepcji Norwida jej ogólny wyraz. Polonez odczytany został jako emblemat narodu (kreacja „cało-narodowa”). W koncepcji estetycznej autora *Promethidiona* wyraźne jest myślenie w perspektywie rozwoju, w tym historii sztuk narodowych (tak można by powiedzieć w duchu Norwida) i to zarówno w odniesieniu do folklorystycznych, słowiańskich źródeł tańców polskich, jak i ich salonowego obrobienia w siedemnasto- i osiemnastowiecznej kulturze francuskiej i „cało-narodowej” kreacji polonezów w sztuce kompozytorów polskich pierwszej połowy XIX wieku i wieku XVIII. Polonezy zajmowały istotną część w rozwoju polskiej muzyki instrumentalnej i kultury tanecznej. W salonach popularnością cieszyły się m.in. polonezy Michała Kleofasa Ogińskiego. Znana jest wypowiedź epistolarna Norwida z roku 1845 jakże różna od ocen późniejszych wypowiedzianych na temat Chopina:

Bardzo cenię **Chopina**, ale polonez **Ogińskiego** więcej prawdy ma dla mnie, i mógłbym się wyrazić, że okrągłość jego „w **dłoniach czuję**”, jak to Adam powiada. Rozumowi nie ufam samowładnie, ale kochając ludzi, nie uważam za zbrodnię ich rozumieć. [PW VIII, 18, z listu do Antoniego Celińskiego, Berlin, (XI lub XII) 1845]

Bezpośrednie spotkania z Chopinem i zetknięcie z jego muzyką z całą pewnością zweryfikowały zacytowaną powyżej opinię. Warto podkreślić, że tradycja poloneza, która przeżywała renesans w wieku XVIII i XIX (Maria Szymanowska, Karol Krupiński, Michał Kleofas Ogiński, Józef Elsner, Karol Lipiński, Stanisław Moniuszko), w muzyce Chopina znalazła swój pełny artystyczny i oryginalny kształt.

W rozprawie poświęconej słowiańskim źródłom muzyki należy zwrócić uwagę na sposób artykułowania przez Norwida w literackim szkicu istoty tańca, jakości muzycznych (rytm), dynamicznych (ruch) i kształtu (obraz, utrwalenie niczym w reliefie). Pod tym względem esej poety jest spójny: częste odwołania do pieśniowości, kreacyjności muzyki, rytmu, brzmienia, a przede wszystkim podniesienia do rangi „cało-narodowej” tworzą wykładnię sensu. Taneczny ruch, przeniesiony na jakości instrumentalne, muzyczne i wizualne (zwłaszcza w swych nawiązanych do tradycji tańca polskiego: chodzony, chmielowy, korowodowy) został wyobrażony i niejako uobecniony w muzyce Chopina. Bez znajomości układu i charakteru tradycyjnego tańca polskiego (wł. *la pollacca*), tzw. „kroku polskiego”, licznych figur, w tym improwizowanych (proponowanych przez Prowadzącego poloneza) – nie można przeniknąć do źródła kompozycji polonezowych Chopina. Muzyczność poloneza, mazura, krakowiaka, kujawiaka czy innych form tanecznych transponowanych na kompozycje instrumentalne ewokują obrazy, układy, tempa, dynamikę i charakter tańca. Artysta posługuje się swego rodzaju cytatem, aby kreację narodową uczynić wzniosłą.

EPOPEJA I ŹRÓDŁA STAROŻYTNE. O RELIEFACH

Norwid, podejmując zagadnienie dynamiki układu tanecznego, odwołuje się do utrwalonego już w starożytności obrazu tańca, a mianowicie do starożytnych reliefów Grecji i Rzymu. Właśnie na nich utrwalano w sztuce taniec i jego figury. Na płaskorzeźbach przedstawiano bowiem różnego rodzaju obrzędy państwowe i religijne. Stanowiły one wyraz tożsamości społecznej, wspólnotowej i narodowej. W starożytności wyrazem obrzędowości i religijności był właśnie korowód taneczny:

W melice chóralnej śpiewom i muzyce towarzyszył trzeci, bardzo istotny element: taniec. Zjawisko to nie dziwi bynajmniej w społeczeństwie, które od najdawniejszych swych dziejów kultywowało sztukę taneczną. Tańce wykonywano podczas uroczystości religijnych i sekretnych obrzędów misteryjnych, na weselach, pogrzebach, z okazji żniw, zwycięstwa, nadania dziecku imienia. Tańczono w nastroju zabawy po uczcie i w czasie radosnych pochodów na ulicach, a nawet w momencie wygłaszania zaklęć. [...] W połączeniu ze śpiewem zespołowym [taniec] stanowił jedną z najwcześniejszych form obrzędowych. Kultura obrzędowo-choreiczna doprowadziła do powstania religijnej meliki chóralnej¹².

Pieśń nabierała szczególnego znaczenia, zwłaszcza w greckiej *molpé* (tańcu ze śpiewem), który „realizował się w ruchu” procesyjnym lub korowodowym¹³. Na reliefach, wcześniej w sztuce ceramicznej, znajdujemy utrwalone obrazy procesyjnej odmiany tańca. Koncepcja estetyczna interpretacji tańców polskich (szerzej słowiańskich) została omówiona przez pryzmat analogii do starożytności, przede wszystkim do kategorii *chorei* (*χορεία* – taniec), ale rozumianej jako pieśń taneczna, która stanowiła połączenie muzyki, tańca i poezji (pieśni poetyckiej). Taniec był częścią wychowania (orchestryki).

W koncepcji estetycznej autora *Promethidiona* starożytność grecka mająca już w badaniach współczesnych Norwidowi własne kategorie interpretacyjne umożliwia spojrzenie na starożytność słowiańską. Poeta podejmuje zatem zagadnienie ważne dla pierwszej połowy XIX wieku, zwłaszcza w świetle wykładów o literaturach słowiańskich wygłoszonych przez Mickiewicza w paryskim Collège de France i zainteresowań epoki słowiańskim wymiarem kultury:

Co to jest muzyka narodowa? Podobnie jak pieśni gminne są jeno owocem dorywczych natchnień ludzi skądinąd zupełnie prozaicznych, ale którzy w życiu swym mieli chwile rzetelnego natchnienia, tak i muzyka narodowa, muzyka ludowa, jest zbiorem tonów, motywów, **dobytych z dusz przez doraźne muzyczne natchnienie**. Skądżeż płynie owo natchnienie muzyczne? Te oderwane tony zwiemy motywami. Wyraz jest trafny, by zechcieć zrozumieć całą jego

¹² J. Danielewicz, *Wstęp*, w: *Liryka starożytnej Grecji*, oprac. J. Danielewicz, tłum. W. Appel, Wrocław 1984, s. XXX–XXXI.

¹³ Zob. tamże, s. XXXI.

wagę. Cóż to jest motyw? Motyw to coś, co wprawia w ruch, to idea, to pierwiastek ruchu. A skąd pochodzi ów ruch? Nawet fizyka przyznaje, że ruch jest czymś niematerialnym. Ruch, „motyw” nie mogą zrodzić się z materii ani też z pojęć oderwanych. Jest to więc pierwiastek całkowicie niematerialny. Oto, dlaczego muzycy bardzo nawet kunsztowni bywają arcy czysto ubodzy w motywy; nasłuchują u drzwi karczmy motywów, które wieśniak znajduje rzepoląc na skrzypkach¹⁴.

Pierwiastkiem niematerialnym dla muzycznego natchnienia może być właśnie brzmienie tradycyjne („u drzwi karczmy”). Mickiewicz – podobnie jak później Norwid w omawianej rozprawie – rozróżnił muzykę ludową od muzyki narodowej, choć warunkują się one nawzajem, to precyzował znaczenie muzyki ludowej i naturalnej.

Potencjalny wpływ motywów słowiańskich na kreację poloneza, która w omawianym studium najbardziej nas interesuje, łączy w sobie wszystkie przestrzenie sztuki, z tego powodu otrzymała w rozważaniach Norwida rangę epepei. Pojęcie eposu jako kategorii estetycznej (nie genologicznej) odnowiło się na gruncie polskim właściwie od mickiewiczowskiego poematu *Pan Tadeusz*. Jest to wynik złożonego procesu recepcji utworu, który nie od razu otrzymał miano epepei narodowej¹⁵. Związki tego dzieła z ideami wcielonymi w poematy Homera dopiero w latach czterdziestych XIX wieku były czytelne i podkreślane. Epopeja jako niezwykle złożona kompozycja jest realizacją zasady **chorei** ze względu na złożoną strukturę i wielogłosowość, liryczność jest wyższym, tzn. opartym na muzyczności (łączącym pieśniowość z rytmem, obrazem, ruchem) stopniem organizacji.

Polonez w *Panu Tadeuszu* wieńczy epos, jest jego doskonałym wypełnieniem i zamknięciem, znalazł się zatem w zakończeniu dzieła – w księdze XII zatytułowanej *Kochajmy się*. Przyjął formę wielkiej syntezy poematu, ponieważ odsłonił jego wymiar „cało-narodowy”. To jest „wielkie zakończenie” łączące terażniejszość z przeszłością i przyszłością narodu, wyrażające zatem pełnię znaczeń. Postaci Mickiewicza niczym na reliefach tworzą

¹⁴ A. Mickiewicz, *Literatura słowiańska. Kurs II*, w: tenże, *Dzieła*, red. Z.J. Nowak, Z. Stefanowska, C. Zgorzelski, t. IX, oprac. J. Maślanka, Warszawa 1997, s. 173–174, podkr. ESP.

¹⁵ Wiele uwagi recepcji utworu poświęcił Stanisław Pigoń, w: „*Pan Tadeusz*”. *Wzrost, wielkość i sława. Studium literackie*, Warszawa 1934.

korowód zobrazony metaforą wijącego się węża. Polonez uświetnił obrzęd (także o wymiarze religijnym) zaręczyn trzech par, w tym Tadeusza i Zosi. Bohaterowie (Zofia i Tadeusz) w strojach tradycyjnych i narodowych, podczas uroczystości zaręczyn, przyjęli obowiązki gospodarzy społeczności (wspólnoty) Nowogródka, rozumiane w świetle etosu służby – w imię najwyższych wartości wyrażonych w sposób pełny w poemacie.

Polonez nie tylko wieńczy arcyepoemat Mickiewicza, ale także sam w sobie stanowi kwintesencję epopei jako kreacja „cało-narodowa”, obrzędowa, sakralna, procesyjna, a pod względem artystycznym – polifoniczna, co w doskonały sposób odczytał i wyraził Norwid w rozprawie o istocie muzyki słowiańskiej.

BIBLIOGRAFIA

- Brodziński K., *Wyjętek z pisma o tańcach*, „Melitele” 1829, https://www.sbc.org.pl/dlibra/publication/247594/edition/234212?search=bWV0YWRhdGFZlZWfYy2g_YWN0aW9uPUFkdmlFuY2VkuU2VhcmNoQWN0aW9uJnR5cGU9LTmmdmFsMTlUaXRszTolMjJNZWxpdmGVsZS4rTm93b3JvY3puaWslMjImaXBwPTII [dostęp: 18.10.2025].
- Cieśla-Korytowska M., *Czy Norwid tańczył krakowiaka*, w: *Rozjaśnianie ciemności. Studia i szkice o Norwidzie*, red. J. Brzozowski, B. Stelmaszczyk, Kraków 2002.
- Danielewicz J., *Wstęp*, w: *Liryka starożytnej Grecji*, oprac. J. Danielewicz, tłum. W. Appel, Wrocław 1984.
- Kalendarz życia i twórczości Cypriana Norwida*, oprac. Z. Trojanowiczowa, Z. Dambek, przy współudziale J. Czarnomorskiej, tom 1: *1821–1860*, Poznań 2007.
- Klimanowska D. CSSF, *Taniec – współtwórca znaczeń literackiego dzieła Cypriana Norwida*, w: *Taniec i literatura*, red. E. Czaplejewicz, J. Potkański, Pułtusk–Warszawa 2002.
- Korpysz T., „*Autor idzie w ciemność, by wydarł jej światło*” – o rozjaśnianiu (?) ciemności (?) Norwida, „*Studia Norwidiana*” 2004–2005, nr 22–23.
- Mickiewicz A., *Literatura słowiańska. Kurs II*, w: tenże, *Dzieła*, red. Z.J. Nowak, Z. Stefanowska, C. Zgorzelski, t. IX, oprac. J. Maślanka, Warszawa 1997.
- Moszyński K., *Kultura ludowa Słowian*, t. II, cz. 2: *Kultura duchowa*, Warszawa 1968.
- Norwid C., *O muzyce*, oprac. W. Stróżewski, Kraków 1997.
- Norwid C., *Pisma o sztuce i literaturze*, oprac. Z. Przesmycki, Warszawa 1938.

- Norwid C., *Pisma wszystkie*, zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J.W. Gomulicki, t. I–XI, Warszawa 1971–1976.
- Nowak T., *Polskie tańce narodowe – emblemat polskości czy zjawisko pogranicza europejskiego*, „Polski Rocznik Muzykologiczny” 2016, z. XIV, https://www.polskirocznikmuzykologiczny.pl/pdfy/PRM2016_Nowak.pdf [dostęp: 18.10.2025].
- Pigoń S., „*Pan Tadeusz*”. *Wzrost, wielkość i sława. Studium literackie*, Warszawa 1934.
- Plucińska D., *Obrazy tańca w liryce Norwida*, w: *Taniec i literatura*, red. E. Czaplejewicz, J. Potkański, Pułtusk–Warszawa 2002.
- Rzońca W., *Wizerunek tańca w dziele Cypriana Norwida – na tle literatury polskiej*, w: *Kulturowy obraz tańca*, red. J. Bujak-Lechowicz, Szczecin 2014.
- Stróżewski W., *Wstęp*, w: C. Norwid, *O muzyce*, oprac. W. Stróżewski, Kraków 1997.
- Tomaszewski M., *Kategoria narodowości i jej muzyczna ekspresja*, „Ruch Muzyczny” 1985, nr 6; zob. też: tenże, *Kategoria narodowości i jej muzyczna ekspresja*, w: *Oskar Kolberg. Prekursor antropologii kultury*, red. L. Bielawski, K. Dadak-Kozicka, K. Lesien-Płachecka, Warszawa 1995.

JOANNA ZAJKOWSKA

Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie

Cardinal Stefan Wyszyński University in Warsaw

ORCID: 0000-0002-9567-4598

KARNAWAŁ POLSKI WEDŁUG BOLESŁAWA PRUSA

Abstrakt

Prezentowany tekst dotyczy tematyki balowo-karnawałowej podejmowanej na łamach *Kronik* Bolesława Prusa w latach 1874–1899. Dość powszechne jest przekonanie, że Prus był przeciwnikiem zarówno rozrzutnych balowych imprez, jak również pozorowanej dobroczynności, kiedy to koszty organizacji przekraczają zebrane na rzecz potrzebujących fundusze. Mimo tego, w artykule staram się prześledzić, jak Prus ocenia społeczną istotność karnawałowych balów. Jednocześnie pokazuję, jakie treści kryptopatriotyczne pojawiają się między wersami felietonów.

Słowa kluczowe: kronika prasowa, felieton, Bolesław Prus, karnawał, bal, XIX wiek

POLISH CARNIVAL ACCORDING TO BOLESŁAW PRUS

Abstract

The presented text concerns the ball and carnival topics discussed on the pages of the Bolesław Prus *Chronicles* of in the years 1874–1899. It is quite common belief that Prus was an opponent of both lavish ball parties and fake charity, where the costs of organizing an event exceed the funds collected for the needy. Despite this, in the article I try to trace how Prus assesses the social significance of carnival balls. At the same time, I show what crypto-patriotic content appears between the lines of the columns.

Keywords: press chronicle, column, Bolesław Prus, carnival, ball, 19th century

TANIEC W WIEKU DZIEWIĘTNASTYM

Znawca tańca, Roderyk Lange, rekonstruuje historię tańca, w odniesieniu do XIX wieku zauważał dwie istotne tendencje. Z jednej strony zdano sobie wówczas sprawę, że nurt ludowy – z zachowanymi w nim tańcami

i muzyką – stanowi najbardziej autentyczną część dziedzictwa narodowego, domagającą się utrzymania i kultywowania, co przerodziło się w powstawanie w różnych krajach towarzystw tańców ludowych.

Z drugiej strony – wzrastająca rola nauk psychologicznych, socjologicznych, zwłaszcza zaś antropologii, rozwinęła namysł nad znaczeniem tańca i ruchu w życiu człowieka pierwotnego, a także jego roli w ówczesnym społeczeństwie. Myśliciele już od XVII wieku włączyli refleksję o tańcu do swoich poglądów pedagogicznych (ważność swobody ruchowej w wychowaniu dzieci) i społecznych, by wymienić tak ważne osobistości jak: John Locke¹, Jean-Jacques Rousseau², Adam Smith³, Franciszek Delsarte, Herbert Spencer⁴, wreszcie badacze niemieccy końca wieku: Karl Büchner⁵, Ernest Grosse⁶ czy Heinrich Schurtz⁷ i Wilhelm Wundt⁸. Z głosów tych wynikało przekonanie, że taniec ma swoje początki w epoce kamiennej, jest najbardziej pierwotną potrzebną jednostki i społeczności. Od pradziejów pełnił najpierw funkcję magiczną (taniec ekstatyczny). Miał zastosowanie w rytuałach przejścia (jak inicjacje, wesela, pogrzeby), w obrzędach wegetacyjnych i płodnościowych (zabiegi magiczne w kulturach zbieracko-łowieckich, rybackich, pasterskich i rolniczych), w praktykach magicznych zapewniających powodzenie oraz zdrowie, w zabiegach leczniczych i odpędzających złe moce (biała magia) czy w rytuałach destruktywnych (czarna magia)⁹. Taniec obrzędowy to formalny i znacząco

¹ Zob. J. Locke, *Myśli o wychowaniu* (*Some Thoughts Concerning Education*, 1693).

² Zob. J.J. Rousseau, *Rozprawa o nowej muzyce* (1743).

³ Zob. A. Smith, *Essay on Philosophical Subjects* (1795). Zbiór ten zawiera m.in. teksty poświęcone różnym dziedzinom sztuki. Najciekawszy wydaje się z naszej perspektywy *Of the Nature of that Imitation which takes place in what are called The Imitative Arts* (*O sztukach naśladowczych*) wraz z aneksem *Of the Affinity between Music, Dancing and Poetry* – tutaj wyraźnie sformułowana zostanie myśl Smitha, że muzyka i taniec są najbardziej naturalnymi (pierwotnymi) przejawami sztuki.

⁴ Herbert Spencer był autorem co najmniej dwóch rozpraw: *O początkach tańca* (*On the Origin of Dancing*, 1895) i *Tancerz a muzyk* (*Dancer and Musician*, 1895).

⁵ Zob. K. Büchner, *Arbeit und Rhythmus* (1904).

⁶ Zob. E. Grosse, *Początki sztuki* (*Die Anfänge der Kunst*, 1894).

⁷ Zob. H. Schurtz, *Prehistoria kultury* (*Urgeschichte der Kultur*, 1900).

⁸ Zob. W. Wundt, *Psychologia ludów* (*Völkerpsychologie*, 1900–1921).

⁹ Zob. R. Lange, *Taniec obrzędowy*, w: *Taniec, rytuał i muzyka*, red. L. Bielawski, G. Dąbrowska, Warszawa 1997, s. 15–16.

ukształtowany akt społeczny, który jest obecny od zarania dziejów człowieka i szczególnie wyraziście występuje w obrębie zintegrowanych grup ludzkich o silnej więzi wewnętrznej. Jednocześnie z biegiem stuleci, desakralizując się, emancypując – pozostawał przejawem społecznej, wspólnotowej integracji. Wyrazem tego stały się europejskie tańce towarzyskie. Ograniczając do takiego jedynie wycinka rekonstrukcję dziejów tańca, chciałabym zwrócić uwagę, że już w XIX wieku zaczęto dostrzegać, jakim obciążeniem dla jednostki są zurbanizowane warunki życia oraz gwałtownie postępujący rozwój przemysłowy. Potrzeba odpoczynku – i związane z nią przebywanie na świeżym powietrzu, ruch, sport, a także taniec – staną się kwestią społecznie relewantną¹⁰.

Bolesław Prus nie zajmował się teorią tańca, cenił jednak skądinąd Spencera. Ten angielski filozof poruszał w swych pismach zagadnienie tańca kilkakrotnie. W artykułach pt. *O początkach tańca* (*On the Origin of Dancing*, 1895) i *Tancerz a muzyk* (*Dancer and Musician*, 1895) stwierdzał on, że: „Ogólnie biorąc ruchy mięśni są powodowane emocjami w szerokim tego słowa znaczeniu”¹¹. Identyfikował spontaniczną akcję tańczenia jako charakterystyczną dla człowieka niecywilizowanego lub półcywilizowanego, a współcześnie widoczną u dzieci. Spencer usiłując odtworzyć drogę rozwoju tańca, podkreślał, że w tym procesie miały miejsce kolejne specjalizacje (rytuał, religia, rozrywka), których funkcje dostrzec można w czasach jemu współczesnych.

¹⁰ Zob. R. Lange, *O istocie tańca i jego przejawach w kulturze. Perspektywa antropologiczna*, Poznań 2009, s. 28 i dalej.

¹¹ H. Spencer, *Gracefulness*, w: tenże, *Essays: scientific, political, and speculative*, vol. II, London 1891, http://files.libertyfund.org/files/336/Spencer_0620.02.pdf [dostęp: 1.05.2025]. W jednym miejscu Spencer pisał: „And when we bear in mind that dancing, poetry, and music are connate – are originally constituent parts of the same thing, it becomes clear that the measured movement common to them all implies a rhythmical action of the whole system, the vocal apparatus included; and that so the rhythm of music is a more subtle and complex result of this relation between mental and muscular excitement” [„A gdy weźmiemy pod uwagę, że taniec, poezja i muzyka są ze sobą powiązane – pierwotnie były częściami składowymi tej samej rzeczy, staje się jasne, że wspólny dla nich wszystkich mierzony ruch oznacza rytmiczne działanie całego systemu, w tym aparatu głosowego; i że w ten sposób rytm muzyki jest bardziej subtelnym i złożonym wynikiem tej relacji między pobudzeniem psychicznym i mięśniowym” – tłum. JZ]. Tamże (Pierwsza publikacja “The Leader” 1852 (25.12)).

Spencer stworzył również teorię „nadwyżki energii” jako przyczyny powodującej spontaniczne tańczenie wśród dzieci i ludów „prymitywnych”¹² (w gruncie rzeczy proponował ją już wcześniej Fryderyk Schiller). Angielski filozof z pewnością szokował ludzi epoki wiktoriańskiej samą myślą, że ich dobrze ułożone tańce balowe miałyby mieć jakąkolwiek łączność ze „skokami dzikich ludzi” – jak słusznie konstatawał Roderyk Lange¹³. Nie bez kozery przywołuję tu Spencera, bo niektóre uwagi Prusa zastanawiającego się nad istotą karnawałowych szaleństw tanecznych wyraźnie wywodzą się ze spencerowskiej idei „nadwyżki energii”.

Wydaje się więc, że człowiek XIX wieku *par excellence*, jakim był Bolesław Prus – wieloletni obserwator stołecznego życia, wzięty felietonista, nie powinien pomijać tematu tańca w swojej publicystyce i tak było w rzeczywistości. Prusowskie rozważania o tańcu wybrzmiewały regularnie, rokrocznie w styczniowych, lutowych i marcowych felietonach, najpierw: *Na czasie* (w „Kołcach”) i *Sprawach bieżących* (w „Niwie”), wreszcie – w *Kronikach tygodniowych* (głównie w „Kurierze Warszawskim” i „Kurierze Codziennym”¹⁴). Oczywiście takie publikacje dotyczyły, jak pisał Prus, karnawałowego szaleństwa, jakie w tych właśnie miesiącach – zgodnie z kalendarzem liturgicznym – opanowywały nie tylko Warszawę, lecz także cały kraj, przenosząc się ze stolicy jak zaraza. Użycie przeze mnie takiej metaforyki jest celowe, gdyż opinia autora *Placówki* na temat zabaw karnawałowych jest właśnie taka i pisarz konsekwentnie ją podtrzymywał.

„Któż nam jednak zabroni puścić wodze fantazji i wywnioskować z nieudania się pierwszego balu, że Warszawa stała się roztropniejszą w tym roku?”¹⁵ – wyznał z niejaką nadzieją Prus 10 stycznia 1880 roku. Oczywiście to pobożne życzenie wypowiedziane było chyba bez szczególnej wiary w jego ziszczenie. Ani tego roku, ani wcześniej, ani też później – Warszawa nie stała się roztropniejszą, a prusowska swoista „kruczata antybalowa”

¹² Zob. H. Spencer, *The Principles of Psychology*, London 1855.

¹³ Por. R. Lange, *O istocie tańca i jego przejawach w kulturze. Perspektywa antropologiczna*, Poznań 2009, s. 29–30.

¹⁴ Materiał badawczy, który poddałam analizie (zob. przypis nr 17), wskazuje, że w *Kronikach tygodniowych* publikowanych w „Tygodniku Ilustrowanym” nie ma odniesień karnawałowych.

¹⁵ B. Prus, *Kroniki tygodniowe*, „Kurier Warszawski” 1880, nr 7, s. 224 (t. 4). W dalszej części będę konsekwentnie stosowała taki zapis przy cytowaniach.

zauważalna jest w jego felietonistyce od samego początku, aż do późnych lat dziewięćdziesiątych¹⁶.

Bazę źródłową stanowi dla mnie klasyczna edycja *Kronik* Bolesława Prusa w opracowaniu Zygmunta Szweykowskiego¹⁷. Będę się starała wykazać, że autor *Lalki* traktował karnawał (a w tym taniec) jako kwestię społecznie ważką – i to na wielu, wydawałoby się czasem zaskakujących płaszczyznach. Jednakże, jak to w polskim XIX wieku – pisząc o kwestiach społecznych, nie da się uciec od kategorii narodowych. I na dwa tak zatytułowane podrozdziały podzielę swój artykuł.

BAL SPRAWA SPOŁECZNA

„Tadeusz Żeleński-Boy wspomina, że w XIX wieku szła tańca w miastach był umiejscowiony w czasie, bawiono się w okresie sześciu do ośmiu tygodni karnawału”¹⁸, wskazuje Agnieszka Lisak, a inny świadek tych wydarzeń, niejaki Przygodny, w swoich pamiętnikach dodaje: „Karnawał w Warszawie jest okresem największego ożywienia towarzyskiego; miasto tańczy od strychu do suteren, jakby je opętał głos jakiegoś fletu zaczarowanego”¹⁹. Lisak, na podstawie dokumentów i świadectw epoki, dość stanowczo podsumowuje:

Były to dwa miesiące nierealnego życia, przewracającego wszystko do góry nogami. Karnawał było widać wszędzie: w gazetach, kalendarzach, na ulicach, w sklepach. Miasto obklejano afiszami zapraszającymi na bale. Do tego

¹⁶ Znamienne, że w przejrzanym przeze mnie zbiorze *Kronik* refleksje na temat karnawału kończą się na tomie 16, obejmującym rok 1899.

¹⁷ B. Prus, *Kroniki*, oprac. Z. Szweykowski; teksty kronik kolacjonowali i przygotowali do druku T. Jodełka i D. Stępniewska; indeksy L. Michalska, t. 1–20, Warszawa 1953–1964, t. 1, cz. 1–2 (1956), t. 2 (1953), t. 3 (1954), t. 4–5 (1955), t. 6 (1957), t. 7 (1958), t. 9–10 (1960), t. 11–20 (1961–1970, wszystkie tomy w odstępach rocznych). Chcę podkreślić, że ograniczyłam się do przejrzenia jedynie tych 20 tomów, nie prowadząc kwerendy w numerach, których zespół Szweykowskiego nie przedrukował. Zakładam, że można by też dokonać i prawdopodobnie rozszerzyć skalę materiału.

¹⁸ A. Lisak, *Życie towarzyskie w XIX wieku*, wyd. II, Warszawa 2017, s. 51.

¹⁹ *Warszawa na przełomie XIX i XX wieku w pamiętnikach Przygodnego*, Warszawa 2020, s. 109. W nocie wstępnej: *Od redakcji*, pojawia się sugestia, że autorem publikowanego tekstu może być Zygmunt Wasilewski.

dochodziły wielkie plakaty reklamowe, informujące o możliwości nabycia to tu, to tam wszystkiego, co wiązało się z zabawą: wiązanek kwiatów balowych, sukien balowych, gorsetów balowych i masek, oczywiście też balowych... [...] Wszystko naznaczone było stygmatem karnawału: kraj stawał się małą Wenecją²⁰.

I choć autorka, raczej popularnonaukowego opracowania, z którego pochodzą wcześniejsze cytaty, nie odnosi się w żadnym momencie do Prusa, to wszystkie jego felietony z niemal dwóch dekad warszawskich karnawałów potwierdzają wymienione przez Lisak elementy. Na podstawie *Kronik* dowiemy się bowiem dokładnie: ile kosztowały balowe akcesoria oraz za ile można było kupić bilety na maskarady i tombole. Nie jest to dziwne, jeśli wczytamy się ponownie w pamiętniki Przygodnego:

Prasa warszawska traktuje owe tańce również serio. Dzienniki mają na każdym balu publicznym i na wielu prywatnych swoich sprawozdawców, którzy nazajutrz opisują szczegółowo przebieg zabawy, a nawet stroje dam. W opisach tych roi się od nazwisk gospodyń i gospodarzy, wymieniane są tancerki najurodziwsze lub najstrojniejsze, a te, które otrzymały palmę pierwszeństwa, głośne są w całym mieście, jako „królowe”, wodzireje zaś sięgają miary bohaterów²¹.

Powołując się na etnografa z epoki, pozwolę sobie przywołać etymologię terminu karnawał:

Czas przed Wielkim Postem – wyjaśniał swego czasu Zygmunt Gloger [...] zowie się zapustami, zapustem lub mięsopustem, inaczej karnawałem, od *carne avaler*, mięso połykać, albo *carne levamen*, z mięsa się oczyszczać, a najpodobniej od *carne vale*, mięso żegnać. [...] Zapusty są od wieków uprzywilejowaną porą wszelkiego rodzaju zabaw, widowisk, maszkar, uczt, wesołości i pustoty. Już u pogan rzymskich odprawiano w tym czasie bachanalie. Z nadejściem chrześcijaństwa Boże Narodzenie i Nowy Rok dały powody do wesołości religijnej, a łakomy żołądek ludzki, w przewidywaniu długiego postu, wymyślił tłuste uczyty i huczne pohulanki na pożegnanie dni zapustnych²².

²⁰ A. Lisak, dz. cyt., s. 52.

²¹ *Warszawa na przełomie XIX i XX wieku w pamiętnikach Przygodnego*, dz. cyt., s. 110.

²² Z. Gloger, *Rok polski w życiu, tradycji i pieśni*, Warszawa 1900, s. 101.

Dzisiejsze ustalenia terminologiczne dokonywane przez znawców i badaczy zjawiska, których głównym przedstawicielem w Polsce jest Wojciech Dudzik, są dużo bardziej rozwinięte niż te przedstawione na początku XX wieku. Wspomniany badacz pisał:

Samo słowo *carnelevare* jest w etymologicznym kształtowaniu się pojęcia „karnawał” formą niejako pośrednią i pochodzi od łacińskiego *carnelevamen* (*carnem levare*) oraz *carnisprivium*, co oznacza usunięcie (z jadłospisu) mięsa. Karnawał to zatem nic innego jak wigilia Wielkiego Postu, przygotowanie do powszechnej wstrzemięźliwości, także cielesnej, bo łacińskie *caro* to nie tylko „mięso”, ale również „ciało”²³.

Dalsze przekształcenia – zauważa – przyniosły najpierw zmianę końcówki, z *carnelevare* na *carnelevale*, a potem uproszczenie do *carnevale*. Z włoskiego termin trafił najpierw, w XVI wieku, do Francji, a stamtąd do innych części Europy i innych języków. W angielskim na przykład słowo *carnival* pojawiło się w 1550, w niemieckim (*Karneval*) w 1699 roku, w polskim bardzo wcześnie, bo już w połowie XVI wieku²⁴.

Bolesław Prus 14 lutego 1874, w rubryce *Na czasie* w „Kolcach”, stworzył własną definicję karnawału, którą utrzymywał w mocy przez kolejne lata:

²³ W. Dudzik, *Karnawały – święta, zabawy, widowiska*, „Polska Sztuka Ludowa – Konteksty” 2002, t. 56, z. 3–4, s. 98, <https://zbiory.cyfrowaetnografia.pl/public/2708.pdf> [dostęp: 1.05.2025].

²⁴ Tamże. Jednocześnie, w tym samym tekście, Dudzik odnotowuje: „We wszystkich językach istniały wcześniej, oczywiście, rodzime odpowiedniki łacińskiego terminu wyjściowego – bo istniało przecie samo święto. Niemieckiego słowa *Fastnacht*, poświadczanego od początku XIII wieku, używa się na przykład w wielu rejonach południowo-zachodnich Niemiec i północnej Szwajcarii do dzisiaj, podobnie jak we Francji *carême-prenant*. Najstarsza polska forma – mięsopust – będąca słowotwórczo także łacińską kalką – odeszła już w zapomnienie, ale synonimiczne zapusty (według Lindego «zapuszczać» = zaczynać post) bywa jeszcze na wsi używane. Co ważne, mięsopust występował w polszczyźnie od początku w takim samym, kalendarzowym znaczeniu, jak we Włoszech (i w innych krajach). W dawnych księgach sądowych i ziemskich zachowało się wiele wzmianek o terminie spłaty długów «na mięsopusty»; najwcześniejsze pochodzą z drugiej dekady XV wieku. Była to więc i w Polsce niewątpliwie ważna i wyrazista w cyklu rocznym data”.

Jeszcze precyzyjniejsze etymologiczne analizy przedstawione zostają we *Wstępie* Dudzika do monografii *Karnawał. Studia historyczno-antropologiczne*, wybór, oprac. i wstęp W. Dudzik, Warszawa 2011, s. 35 i dalej.

Czym jest karnawał?...abstrakcją, niczym. Oprócz tego jest epoką, w której dobry chrześcijanin narażonym bywa na najcięższe pokusy. Ten się przejadł, tamten przewinił (o podlejszych mówi się: zagorzał), ów w długach utonął, inny popełnił małżeństwo... [...] Co to jest bal? Bal jest to mniej więcej zgodna akcja pewnej liczby różnopłciowych indywiduali zebranych w celu zobopólnej agitacji, obwarowanej prawidłami przyzwoitości i obecnością świadków. Dlaczego istnieją bale? Dla bardzo wielu powodów. Naprzód dlatego, że osobniki ludzkie posiadają organa lokomocyjne, których nikt im nie broni używać w sposób zgodny z kodeksem. Po wtóre, dlatego, że kobiety posiadają bardzo ładne szyje, jeszcze ładniejsze ramiona i mnóstwo innych ponętnych szczegółów, bez których świat byłby, jeżeli nie niemożliwym, to przynajmniej bardzo smutnym²⁵.

Mimo tej żartobliwej, może nieco seksistowskiej, uwagi bal był dla Prusa sprawą nad wyraz społeczną, rozpatrywaną w paru kategoriach – pojawiają się one w tym fragmencie, a później, przez kolejne coroczne publikacje, felietonista utwierdzał nas w przekonaniu, że żadna z pojawiających się kwestii się nie dezaktualizowała. Można powiedzieć, że w tak zarysowanej percepcji balu nic nie zostało przeformułowane, a w kolejnych latach Prus dopowiadał, pogłębiał swoje spostrzeżenia. Z tej perspektywy lektura *Kronik* niezachowująca układu chronologicznego niewiele zmienia – przez kolejne dekady zachowania balowe warszawiaków nie ulegają większym przemianom, a zgryźliwy osąd Prusa był taki sam w 1874 i 1899 roku.

Wydaje się, że w pierwszym kwartale roku, opromienionym hucznym karnawalem, Prusa będą interesować następujące kwestie, które na potrzeby tego wywodu nazywam społecznymi, a rozpatrywać będę w kolejnych podrozdziałach: dobroczynność, kosztochłonność, demokratyzacja i demografia. Te hasłowe pojęcia rozwinę w dalszych częściach artykułu.

²⁵ B. Prus, *Na czasie*, „Kolce” 1874, nr 7, s. 18–19 (t. 1, cz. 1).

BAL – „(NIE)WĄTPLIWA DOBROCZYNNOŚĆ”

10 stycznia 1880 roku Prus wyliczał:

Niewątpliwą dobroczynność naszego miasta, w pewnych wypadkach, przedstawić by można takim sposobem:

Niewiasta piękna – *décolletée* w stopniu wyższym. Włosy nieco nadwyrężone i przysypane pudrem. Suknia za rs 120, zmiętoszona i oberwana. Dama ta, zmęczony się w tańcu za rs 10 i straciwszy na ubiór, karetę bukiet, trzewiczki itd. około rs 200, zapracowała dla ubogich – grosz, który im ofiarowuje.

Wobec takiego rezultatu pracy na ubogich dzienniki nasze od kilku lat twierdziły, że gra nie warta świeczki, że zamiast wydawać tysiące rubli na bal dla ubogich, należałoby wprost ofiarować im setkę rubli, że w końcu – takie zestawienia, jak „bal” i „ubodzy”, „tańce” i „ocieranie łez”, grzeszą brakiem logiki.

Głos prasy nie pozostał bez skutku. Ludzie i ludzice wstydzą się już potnieć dla biednych, a przy tym stopniu dojrzałości, rozsądku i uczuć – bal się udać nie mógł²⁶.

Zachwycający neologizm: „ludzice” nie przesłania siły przekazu. Jednak niczym nieuprawniona sugestia o ewentualnym (przyszłym) rozsądku i dojrzałości współobywateli nie nastąpi, co wybrzmiało także później. Podobnych wyliczeń pisarza było w kolejnych latach bardzo dużo i pozwolę sobie kilka z nich przywołać. Rok 1883:

Zresztą krótkość karnawału nie przeszkodziła nam spełnić całego szeregu czynków miłosiernych odnoszących się do ciała i duszy. Tańcowano na przyodzianie nagich, nakarmienie głodnych, pocieszenie chorych i nauczanie nieumiejętnych. Ta forma cnót chrześcijańskich zapewnia najtańsze zbawienie w życiu wiecznym, a wymaga ledwie – jasnej sukni z małymi dodatkami w życiu doczesnym. Przypnij tylko kwiat tam, gdzie jest potrzebny, a ręczę za skutek. Ciało znajdzie ruch na ziemi, a dusza miejsce w niebie.

W istocie, bal na dobroczynność jest wielkim wynalazkiem. Gubimy grzechy przy dźwiękach orkiestry Sonnenfelda i stajemy się męczennikami przez ciasne kamasze. Ten, który spotniał w galopce, równy nieledwie temu, który pocił się w modlitwie i trwodze. Kielich szampana prawie tyle wart – co gąbka napojona octem i żółcią. Po walcu kadryl, po kadrylu mazur, a po mazurze – „Hosanna!”

²⁶ B. Prus, *Kroniki tygodniowe*, „Kurier Warszawski” 1880, nr 7, s. 224–225 (t. 4).

Przy tym bliźni utrzymujący magazyn bierze 100 rubli, bliźni kareciarz 10 rubli, bliźni restaurator 5 rubli, a ubogi – złotówkę. Ta właśnie ostatnia złotówka, wyplacona w miesiąc po balu, zapewnia tak cudowne skutki. Więc wiwat postępowanie w prawdziwej pobożności!...²⁷

Wprowadzenie do tych rozważań elementów z katechizmu: uczynków wobec ciała i w ogóle kontekstu sakralnego (życie wieczne, zbawienie, niebo, „gąbka napojona octem i żółcią”, „Hossanna!”) wzmaga sarkazm przekazu.

W roku 1886, pod tytułem: *Wątpliwości karnawałowe* – felietonista pisał:

Już jesteśmy w połowie karnawału [...] a my jeszcze nie wiemy, co robić: bawić się czy nie bawić w bieżącym karnawale?...

Zdania są podzielone. Ci twierdzą, że w tak ciężkich czasach w ogóle tańcować nie wypada, tamci – że można tańcować, ale tylko w wełnianych sukienkach. Ten, chcąc zabawę połączyć z filantropią, domaga się, ażeby za każdy taniec wirowy płacono po 10 groszy, a za każdą figurę posuwistą 5 groszy na cele dobroczynne, a tamten gwałtem zachęca do „zabawy samej w sobie”, „do tańca jako tańca” bez żadnych celów ubocznych, a nawet... żąda zbytku! [...]

Bo jeżeli bogaci wyrzekną się kosztownych zabaw i strojów, wówczas – zbankrutują kupcy i pomrą z głodu rzemieślnicy...

Jeżeli wobec tak sprzecznych zdań nie wiemy dotychczas: czy bawić się i jak się bawić? – za to najmniejszej nie mamy wątpliwości, że hasło: „zbytek jest obowiązkiem bogatych, którzy w ten sposób spłacają dług zaciągnięty u społeczeństwa”, że **hasło to jest nie tylko fałszywe, ale nawet przewrotne. Nie tylko bowiem propaguje fałszywą ideę społeczną, ale jeszcze robi jakąś skomplikowaną cnotę z bardzo prostego występku**²⁸.

Szczególnie obśmiewał Prus arystokratyczne przekonanie, że hulanki i bale to swego rodzaju pobożna danina na rzecz ubogich – danina fałszywa i nieprawdziwa.

Raz tylko, dość wcześnie w swej kronikarskiej pracy, w 1875 roku z niejakim szacunkiem (i dokładnymi cyframi! I nazwiskami!) wyliczał „bale z intencjami dobroczynnymi”:

²⁷ B. Prus, *Kroniki tygodniowe*, „Kurier Warszawski” 1883, nr 42, s. 29–30 (t. 6).

²⁸ B. Prus, *Kroniki tygodniowe*, „Kurier Warszawski” 1886, nr 46, s. 50 (t. 9), podkr. JZ.

W tej kategorii zaznaczyć przede wszystkim musimy widowisko amatorskie, które się odbyło w powiecie makowskim, w majątności C*** należącej do państwa Z***, dnia 31 stycznia. Grano w obecności około stu zaproszonych osób dwie sztuki: Szlachectwo duszy i Posażną jedynaczkę; czysty zaś dochód stąd otrzymany podzielono w następujący sposób: a) 250 rs dla rodziny po śp. Chęcińskim pozostałej, b) 194 rs dla studentów ubogich, c) 25 rs dla szpitala w Przasnyszu i d) 25 rs dla pewnej biednej wdowy w Makowie zamieszkałej. Dnia 19 stycznia w Lublinie, w miejscowej resursie, odbył się koncert urządzony staraniem pań: Ejdziatowiczowej i Mikuliczowej. Jaki udział publiczność przyjęła w tej zabawie, świadczy najlepiej fakt, że ochronka miejscowa zyskała na niej 400 rs.

Z zabaw, które miały miejsce w Warszawie, zasługują na zanotowanie: bal na Dobroczynność, który przyniósł 1050 rs, bal na studentów uniwersytetu (4 lutego), który do Resursy Kupieckiej zgromadził około 600 osób, i wreszcie bal w sali ratuszowej na Szpital Dziecinny, który przyniósł około 3000 rs i zgromadził około 2000 osób²⁹.

Widać tu wyraźną satysfakcję dwudziestoosmioletniego dziennikarza, niezapominającego jednak o ostrzeżeniu, które jak refren pojawiać się będzie w późniejszych latach:

Bawciez się tedy, ludzie dobrze, bawcie się nawet teraz, choć wam opielono głowy!...byle tylko pomiarkowaniem. Cele są piękne, należy jednak pamiętać czasem, aby środki prowadzące do nich zbyt kosztowne nie były. A trafia się tak! W minionym np. karnawale jedno z zebrań dobroczynnych przyniosło dajmy na to 100 rs zysku, cóż z tego, kiedy suknia jednej z dam główną grających rolę kosztowała, dajmy na to, 300 rs? Gdyby w ten sposób oceniono suknie innych dam i cyfry zsumowano, wówczas okazałoby się, że dobroczynność nasza podobna jest do puszczenia krwi suchotnikom lub zabijania muchy kamieniem młyńskim, *notabene* na głowie osoby sercu naszemu drogiej³⁰.

W refleksji Prusa zamieszczonej w „Kurierze Codziennym” w 1894 roku, zatytułowanej *Niespodzianki karnawału*, która stanowi podsumowanie wieloletnich „zmagania” z karnawałem, dostajemy pogłębioną myśl – nie

²⁹ B. Prus, *Sprawy bieżące*, „Niwa” 1875, nr 4, s. 145 (t. 2).

³⁰ Tamże, s. 146 (t. 2).

tylko o dobroczynności, lecz też o istocie ówczesnej prasy, tę dobroczynność napędzającej.

Jak sięgam pamięcią, **styczeń był zawsze miesiącem, w którym muza reporterska najwięcej „spizowych rymów” i sentymtalnej prozy poświęcała – niedoli.**

Nie było w Warszawie pisma, którego reporter nie malował czytelnikom: „ojca bez roboty” – „głodnej matki” i „zsiniałych z zimna dzieci”.

Maleństwa te na poczekaniu urodzone i zaziębione w jednym dzienniku, niekiedy już nazajutrz – marły w drugim, ale po tygodniu skutkiem przeprowadzonego śledztwa zmartwychwstawały w „Gazecie Policyjnej”. Bywało i tak (przynajmy: dość rzadko), że „głodne matki” otrzymywały obiady z kilku na raz kuchen bezpłatnych, zaś „ojcowie bez roboty” obrażali się, gdy im kto zaproponował – pięć złotych za ładowanie towarów na wóz przy krótkim dniu.

W każdym razie brat reporter po uszy nurzał się w ludzkiej niedoli. [...]

Skutek do przewidzenia łatwy. Ponieważ tyle było „głodnych matek”, tyle... panien pozbawionych możliwości ukazania się w liczniejszym towarzystwie, tylu „ojców bez pracy” i tylu ojców pragnących mieć spokój w domu, więc... szedł bal za balem, jak pułki tatarskie za czasów Tamerlana. A wszystko na cel dobroczynny...

Toteż od czasu wynalezienie pierwszego „zsiniałego dziecka” przez kilkanaście lat inteligentny warszawiak nie należał do siebie, tylko do cierpiącej ludzkości. Jeżeli kupował frak, to dla „ojców bez roboty...”. Jeżeli spocony i ochrypnięty wrzeszczał na balu: „damy rrrond... panowie do śśśrodk!...”, to z myślą o „zsiniałych dzieciach...”. Jeżeli na resursowych kolacjach po dwa ruble wydzieriał kelnerom za niedopieczony łapy kacze, to na intencję „głodnych matek”³¹.

Dziwi się Prus serdecznie, że choć wszyscy podówczas żyją i tańczą „tylko dla niedoli”, efekty są mikre, ale powód niestety autor odnajduje dość szybko. Nieprzychylnie zauważa, że brało się to z tego, że „berło dobroczynności” spoczywało w białych kobiecych rączkach. Jak bezlitośnie punktuje, „urocze” i „powiewne” filantropki są niestety nieskuteczne, czego dowodzi twardymi liczbami przedstawionymi w *Kronice*:

³¹ B. Prus, *Kroniki tygodniowe*, „Kurier Codzienny” 1894, nr 33, s. 22–23 (t. 14), podkr. JZ.

Suknie dla 120 „powiewnych” i „uroczych” á 15 rs sztuka	1 800 rs
Buciki, wachlarzyki, rękawiczki á 5 rs sztuka.	600 rs
Odświeżenie 100 matek lub ciotek á 3 rs sztuka	300 rs
Odprasowanie 200 fraków dla „rześkich” á 1 rs sztuka	200 rs
<i>Idem</i> rękawiczki, kamaszki, gibusy á 2 rs sztuka	400 rs
Kolacja przynajmniej dla 300 osób á 2 rs	600 rs
Razem wydatków	3 900 rs
Za taką cenę sprzedawało się 420 biletów á 2 rs	840 rs
Z czego na muzykę i salę odchodziło	80 rs
A dla otarcia łez zostawało	760 rs

Tym sposobem za każdego rubla na rzecz «ojców pozbawionych roboty» ojcowie obdarzeni córkami dopłacali po 5 rs 23 kop., chyba... kopytkowego, bo dalibóg nie wiem, jak nazwać ten szczególny rodzaj haraczu!³²

Prus zauważa jednak na tym polu zmiany, odkąd dobroczynnością zajął się Komitet Antycholeryczny i grono znaczniejszych przemysłowców:

Nie kupiono ani jednej balowej sukni, nie obmyślono ani jednego „kardecika”, nie odtąnczono ani jednego walca, lecz – skutek jest taki, że „Warszawa wydaje dziennie dziesięć tysięcy porcji żywności taniej i zdrowszej, nocleg ośmiuset ludziom bezdomnym, a pracę czterystu ludziom, pozbawionym zarobku. Niezależnie zaś od tego istnieje przy Towarzystwie Dobroczynności „wydział przytułku dla podupadłych rzemieślników fabrycznych, który już myśli o budowie domu i posiada z dziesięć tysięcy rubli, zadeklarowanych na ten cel”³³.

Myślenie o balach jako źródle dobroczynności nie było zapewne oryginalnym pomysłem Prusa i podzielała je spora część inteligencji tamtego czasu. Ciekawe, że swoistym poetyckim *pendant* do przedstawionych uwag stał się utwór Jana Lemańskiego zatytułowany *Dobry uczynek*. Zacytuję pierwszą część:

Myśmy zawsze wieść gotowi
Swój w ofierze grosik wdowi.

O biedakach myśląc stale
Wydajemy na nich bale.

³² Tamże, s. 24.

³³ Tamże.

My jak ojce, nie ojczymy,
Wspierać biednych głód życzymy.

Jeden drugi bal z wieczerą!
Niech biedacy głód uśmierzą.

Korzeń nędzy tam się przetnie,
Im się bardziej bawić świetnie.

Rozlepione dziś programy:
Tańczujemy, jemy, gramy.

W nadchodzący tłusty Wtorek
Otwierajcie państwo worek.

My, panowie, tudzież,
My, którzy coś posiadamy,

Na głód parząc i niedole
Biednych ludzi, tych tam w dole,

Przeogromnym zdjęci żalem,
Wydajemy koncert z balem³⁴.

Ośmiozgłoskowiec Lemańskiego składa się z ośmiu kolejnych części opisujących „dobroczynność” w stylu *Kronik* Prusa (zresztą z wieloma stylistycznymi leksykalnymi podobieństwami) – opilstwo, obżarstwo i wesola zabawa bogatych na rzecz biednych. Nie zapominajmy, że ośmiozgłoskowcem pisano u nas m.in. satyry (patrz: *Satyra na leniwych chłopów*, *Krótką rozprawą między trzema osobami*, *Panem, Wójtem a Plebanem* Mikołaja Reja), jednak skoczny mazurowy³⁵ rytm wiersza u Lemańskiego przeradza się w znaną w sztuce wizję walki „grubych” z „chudymi”, w której drga jakaś nuta buntu.

³⁴ J. Lemański, *Dobry uczynek*, w: tenże, *Czyn. Poezje, satyry, piosenki*, Lwów 1911, s. 33–45.

³⁵ Zob. M. Grzędzielska, *Wiersz-taniec*, „Roczniki Humanistyczne” 1998, t. XLVI, z. 1, s. 77–92.

BAL – KOSZTA SPOŁECZNE: „NIE JEST TO JUŻ ZABAWA, ALE ZJAWISKO NATURY, JAK POWÓDŹ, TRZĘSIENIE ZIEMI I IM PODOBNE”

W kronice z początku lutego 1899 roku Prus wyliczał:

Od Sylwestra do początku lutego odbyło się czterdzieści cztery zabaw publicznych z udziałem prawie dwudziestu tysięcy osób. Gdyby tyleż przyjmowało udział w zabawach prywatnych, mielibyśmy czterdzieści tysięcy osób, nieomal całą „inteligencję” warszawską, wciągniętą w taneczny cyklon. **Nie jest to już zabawa, ale zjawisko natury, jak powódź, trzęsienie ziemi i im podobne**³⁶.

Rzecz jasna wszechogarniające doświadczenie szaleństwa karnawału nie pojawiło się z końcem wieku, ale było obecne dużo wcześniej. Podaję kilka przykładów. Rok 1881:

Dzięki długiemu karnawałowi **rozhułał się cały kraj pod dowództwem Warszawy**. Bal w Szwajcarskiej Dolinie, bal kostiumowy, bal perkalikowy, bal uczonych, bal wiejskich oficjalistów, krakowskie wesele, bal na Przytulisko, i tak bez końca.

Wieczorami warszawskie domy dzielą się na dwa stronnictwa. W jednych jest cicho i ciemno, co znaczy, że państwo – wyszli na bal; w drugich jest głośno i widno, co znaczy, że państwo – wydają bal. Gospodarze donoszą o podwyższeniu komornego na kartach inwytacyjnych – stróże wyrębiają chodniki na dwa *pas* – dziady proszą o jałmużnę wybijając hołubce. Nawet podrzucania, zabijania dzieci, kradzieże, bójki i dochodzenie ojcostwa przed sądem poczynają wyglądać tak niewinnie, jak nowe figury kotyliona³⁷.

Rok 1885:

W tej **chwili nad wszystkim góruje karnawał. Ludzie tak dalece nie chcą zajmować się codziennymi kłopotami**, że aby nie spóźnić się do kadryla, pan Gladstone zrzekł się Kamerunu, a Towarzystwo Popierania Przemysłu urządziło

³⁶ B. Prus, *Kroniki tygodniowe*, „Kurier Codzienny” 1899, nr 36, s. 48 (t. 16), podkr. JZ.

³⁷ B. Prus, *Kroniki tygodniowe*, „Kurier Warszawski” 1881, nr 46, s. 43 (t. 5), podkr. JZ.

bezrobocie i zamiast rozsyłać coraz nowe kwestionariusze, płąsa przy dźwiękach orkiestry Lewandowskiego w Resursie³⁸.

I jeszcze 22 lutego 1885, pięć dni po zakończeniu karnawału dopowiedział:

Już skończył się najweselszy karnawał, jaki pamięta Warszawa! Pochłonął on dużo ofiar: niejeden tancerz dostał zapalenia płuc, złamał rękę, zwichnął nogę, a przynajmniej postradał kalosze na cześć bożka pustoty. Mimo to ludzie żegnali się z nim tak niechętnie, że w ostatni wtorek (*si fabula vera*) pewien gospodarz pozamykał wszystkie drzwi i zmusił gości, ażeby tańcowali jeszcze we Środę Popielcową do godziny dziesiątej rano.

Tańcowałiby może i do południa, gdyby nie... komornik sądowy, który w asystencji osób znanych mu z nazwiska i miejsca pobytu przyszedł położyć areszt na meblach wesolego amfitriona³⁹.

Trzeba zaznaczyć, że w tych dwóch akapitach Prus streścił w sobie właściwy sposób ówczesne autentyczne doniesienia, które wyczytał jako komentator rzeczywistości w „Kurierze Porannym” i „Kurierze Warszawskim”.

Choć w zasadzie stwierdzenie to dobitniej wybrzmiało rok wcześniej – w formie prześmiewczego bilansu buchalteryjnego polegającego na drobiazgowym zestawieniu:

Winien i Ma – przy czym po stronie „winien” wyliczane są wszystkie bale i zabawy w zaborze, a po stronie „ma” – kryminalne wydarzenia, jakby tym samym Prus sugerował, że zabawowe zapamiętanie, obfituje w niekontrolowany przyrost wypadków:

TŁUSTY CZWARTEK

Winien: Zabawa na Przytulisko. Kilkadziesiąt balów w Warszawie. Maskarada w Zamościu.

Ma: obława na złodziei w Warszawie i schwytywanie 23 podejrzanych osób. Napad czterech rabusiów na żydowską brykę pod Tykocinem. Napad na karczmę w Iłżeckim. Ograbienie poczty pod Hrubieszowem.

TŁUSTY PIĄTEK

Winien: bal w szpitalu obłąkanych kobiet. Maskarada w ratuszu. Trzydzieści kilka balów w Warszawie. Maskarada we Włocławku.

³⁸ B. Prus, *Kroniki tygodniowe*, „Kurier Warszawski” 1885, nr 18, s. 15 (t. 8), podkr. JZ.

³⁹ B. Prus, *Kroniki tygodniowe*, „Kurier Warszawski” 1885, nr 53, s. 52 (t. 8).

Ma: Siedem kradzieży w Warszawie.

TŁUSTA SOBOTA

Winien: Wełniany wieczorek w Warszawie i mnóstwo balów jedwabnych. Bal straży ogniowej w Kielcach. Maskarada w Płocku.

Ma: Trzy kradzieże i jeden rabunek w Warszawie. Zabicie złodzieja w Opoczyńskim. Napad rozbójniczy na kupca w Piotrkowie. Pokrajanie trupa dziecka w Końskowoli.

OSTATNIA NIEDZIELA

Winien: Osiem większych i kilkadziesiąt mniejszych zabaw w Warszawie. Bal subiektów. Pożegnanie na kolei odjeżdżającej artystki z... *yardin des fleurs*.

Ma: W Warszawie sześć kradzieży. Kradzież koni pod Chotyłowem przez zorganizowane „towarzystwo”. Okradzenie 10 pszczelnych ulów tamże przez tychże.

OSTATNI PONIEDZIAŁEK

Winien: W Warszawie 300 ślubów, maskarada w salach reductowych i dwa wełniane wieczorki nie licząc niewełnianych. Doręczenie medalu zasługi aranżerowi. Bale w Częstochowie, Lublinie, Kaliszu, Błaszczkach i Białymstoku.

Ma: Rozbójniczy napad na Pradze na oficjalistę Drogi Żelaznej Terespolskiej.

OSTATNI WTOREK

Winien: Bal przewoźników na Bielanach. Bal kostiumowy w Płocku. Bal straży ogniowej w Sokołowie. Bal w Białej. Bal dziadowski i bal zwyczajny w Warszawie, na którym jeden z uczestników został tknięty paraliżem.

Ma: Cztery kradzieże w Warszawie i jedna większa w Pabianicach. Postrzelenie złodzieja leśnego pod Koziegłowami.

ŚRODA POPIELCOWA

Winien: Echa wieczorków wełnianych w Warszawie i w Sandomierskiem, balu w Łodzi i chłopskiego wesela na Kujawach, które trwało cztery dni i kosztowało 4000 rs.

Ma: W Warszawie 6 kradzieży, dwa rozbójnicze zamachy tudzież obława na złodziei i schwytanie 180 podejrzanych osób. Napad rabusiów na powóz pod Warszawą. Powieszenie Żydówki pod Kielcami⁴⁰.

⁴⁰ B. Prus, *Kroniki tygodniowe*, „Kurier Warszawski” 1884, nr 62, s. 59–60 (t. 7).

Wyobrażenie tego, co działo się na zabawach i balach dla ubogich dają rozporządzenia, znacząco przytoczone przez Prusa w 1881, jakie powstały *ex post* pierwszej w tamtym roku maskarady:

§ Nie wolno wchodzić w salopach, futrach i paltotach (co świadczy wymownie o temperaturze i sali, i zabawy); § Nie wolno zbierać składek oraz § Nie wolno wchodzić na salę... z laskami!.. – co również sugeruje, co się może wydarzyć na takiej imprezie⁴¹.

Podobnie było w kolejnym roku, kiedy to zmniejszona liczba wynikała nie z braku ochoty, ale... z powodu przepisów policyjnych, które nakazywały konieczność rejestrowania zabaw. Zjadliwy komentator informuje: „Pomiędzy miastem i p. oberpolicmajstrem istnieją zbyt dobre stosunki, ażebyśmy w podobnym ogłoszeniu upatrywali szykanę”⁴², jednakże zaraz potem odmalowuje, że wydany zakaz nie przeszkodził (nierejestrowanej) awanturze, do której doszło w szynku na Nowej Pradze, między Niemcami a Polakami.

Na zakończenie należy przytoczyć jeszcze jeden charakterystyczny fragment. Prus na użytek *Kronik* wypracował różne strategie narracyjne – jedną z nich było publikowanie rzekomych listów do redakcji. Korespondenci bywali różni – głównie były to jednak osoby przyjezdne, dla których kontakt ze stolicą stanowił wyzwanie kulturowe, pisali oni także w różnych sprawach – zdarzyło się *notabene* parę listów od psów, zatroskanych koniecznością noszenia obroży. Karnawałowej Warszawy dotyczyły dwa listy – jeden młodego ziemianina (o nim później), drugi – Brazylijczyka, który miał nieszczęście spędzić w mieście jakiś czas. Opublikował go Prus 12 lutego 1891 roku:

Mieszkam na pierwszym piętrze (a siedzę nad niniejszym listem o czwartej rano) i co powiecie?... Nade mną jest taki hałas, huk, muzyka i tupanie, że boję się, aby mi sufit na głowę nie upadł. Podo mną sroży się burza tańców nie gorsza od trzęsienia ziemi, a z prawej i z lewej strony takie grzmoty, że myślałem, iż do naszego domu szturm przypuszczają. [...] Nigdy żółta febra, nigdy cyklon nie szalał u nas z taką wściekłością, jak tu szaleją tańce od Nowego Roku do Wielkiego Postu, zresztą i w inne dni, a raczej noce⁴³.

⁴¹ B. Prus, *Kroniki tygodniowe*, „Kurier Warszawski” 1880, nr 7, s. 223–224 (t. 4).

⁴² B. Prus, *Kroniki tygodniowe*, „Kurier Warszawski” 1881, nr 17, s. 14 (t. 5).

⁴³ B. Prus, *Kroniki tygodniowe*, „Kurier Codzienny” 1891, nr 43, s. 25–26 (t. 13).

Ów list zdaje się wymowny sam w sobie, jednak Prus podnosi tu kwestię, która już wcześniej, bo w roku 1888, została przez niego przywołana, a mianowicie chodzi o spór prawny, jaki rozegrał się w „Gazecie Sądowej” między panem S. i L.:

Pan S. [...] uczy, w jak sposób obywatel, któremu tańczący płoszą sen z powiek, ma ścigać ich na drodze karnej. Zaś pan Libicki, w naszym piśmie występując w obronie balów prywatnych, twierdzi, że bezsenność jednostki wobec uciechy wielu to furda i że nie ma artykułu, z mocy którego człowiek udręczony przez tańczących sąsiadów mógłby ich ścigać sędownie.

Mniema też pan L., że prywatne wieczory tańczące są nieledwie intuicją społeczną, że zacieśniają węzły rodzinne i towarzyskie, podtrzymują dobre obyczaje itd.⁴⁴

Nie muszę dodawać, że rozum i serce felietonisty jest po stronie S. oraz że jest to dla niego spór niemal ideowy – między nowoczesnością a konserwatyzmem, uosabianym przez L. – obrońcę arystokratycznych praw.

BAL – DEMOKRATYZUJEMY SIĘ (?)

Tak, jak wskazałam wcześniej, Prus widział w balach zbytek klas wyższych, które charakteryzowała próżność, szal zapomnienia i nieszczerą dobroczynność. Dość mocno piętnował też, równie fałszywą, demokratyzację, co uwidaczniało się w funkcjonowaniu balów branżowych. Oto w 1885 roku felietonista zauważył z przekąsem:

[...] w początkach lutego ma odbyć się bal – zjednoczonych po raz pierwszy składników węgla. Już nawet obstalowano muzykę i kolację, tylko jeszcze zachodzą trudności z wynalezieniem miejsca: wszystkie bowiem sale taneczne znajdują się na tych ulicach, na których nie wolno „bawić” ludziom mającym do czynienia z węglem, drzewem opałowym i budulcem⁴⁵.

Jednak już niedługo później, w numerze 53 z 22 lutego 1885 roku (pięć dni po zakończeniu karnawału), Prus napisał:

⁴⁴ B. Prus, *Kroniki tygodniowe*, „Kurier Warszawski” 1888, nr 37, s. 35 (t. 11).

⁴⁵ B. Prus, *Kroniki tygodniowe*, „Kurier Warszawski” 1885, nr 27a, s. 27 (t. 8).

Trudno jednak nie dostrzec i korzystnych zmian w tegorocznym szale.

Dawniej wielkie zabawy wydawali tylko wielcy panowie; inni śmiertelnicy byli figurantami przeznaczonymi do odgrywania wiecznie jednej i tej samej roli. Inżynier na przykład nie wydawał balu, ale z żółtą linijką w kieszeni obmyślał plany zbudowania wielkiego pałacu z wielką salą.

Również nie wydał balu tapicer. Co najwyżej, w sali tanecznej zawieszał franki albo pokrywał aksamitem fotele, za którymi w czasie zabawy stali kelnerzy w bawełnianych rękawiczkach, z serwetą na ramieniu.

I panny nie wydawały balów, ale musiały czekać, ażeby – ktoś ze znajomych wydał bal, ażeby je zaprosił, ażeby rodzice pozwolili iść na zabawę i w końcu – ażeby je wybrał do tańca ktoś zaprezentowany drzemiącej mamie.

Co za przewrót dziś dokonał się pod tym względem, gdy pomyślimy, że:

1. Balów już nie wydają wielcy panowie dla pospólstwa, ale – każdy zwykły śmiertelnik dla samego siebie. Za trzyrublową składkę wynajmuje sobie parę stóp froterowanej podłogi, parę taktów muzyki i dziesiątą część gazowego płomienia, potem kilkuset jemu podobnych łączy swoje chudoby w jedną całość i – wszyscy razem – mają: duży salon, pyszne oświetlenie i orkiestrę do tańca. [...] każdy jest bardzo wielkim panem za małą cenę trzy ruble.
2. Inżynierowie, malarze, ślusarze, drukarze, tapicerowie, kelnerzy i im podobna demokracja rządzą balami korporacjami; przy czym każdy z taką powagą tańczy poloneza i tak zaciekle wybija hołubce w mazurze, jak gdyby na jego drzewie genealogicznym wisiąco z dziesięciu wojewodów, kasztelanów i starostów, z odpowiednią cyfrą kanoniczek.
3. Panny wreszcie, nie czekając, aż ktoś ze znajomych urządzi wieczór tańczący i z łaski da im możliwość wystąpienia „dekolte”, same dziś urządzają wieczory i spraszają taką masę galopantów, że – wszystkie damy są nieustannie zajęte w tańcu, a mimo to połowa męskiej ludności podpira ściany i wygrzewa na świetle gazowym⁴⁶.

Te wszystkie informacje pochodzą z ówczesnej prasy. W przypisach krytycznej edycji *Kronik* – przywołane są dane z warszawskich „kurierków”, które donosiły o balach: techników, artystów, tapicerów, kelnerów, cukierników, rzeźników, węglarzy, służących, a także o balach panińskich.

⁴⁶ B. Prus, *Kroniki tygodniowe*, „Kurier Warszawski” 1885, nr 53, s. 53–54 (t. 8).

Zgrzytem jest niestety zapis z *Kroniki* z końca stycznia 1888 roku:

„Kurtyna” zabaw karnawałowych ma także „dwie dziurki”. Przez jedną – widać „rzęście oświetlone salony” – „dziarską młodzież” i damy podobne do „żywych kwiatów lub aniołów”. Aniołów, którym *notabene* święty Piotr, ze względu na kurs rubli, sprawił za krótkie sukienki – u góry...

Spojrzymy jednakże w drugą „dziurkę” tej samej kurtyny. Przygotowuje się zabawa tańcząca na jakiś cel dobroczynny. Gospodyniami są: panie X Y Z itd., osoby szanowane i taktowne. Jedna z nich, dajmy na to pani X, sprzedaje bilety imienne paniom i pannom Ż, osobom równie godnym szacunku, choć pracującym na utrzymanie bytu⁴⁷.

Dalej Prus buduje taką scenkę, że okazuje się, że obecność zwykłych, pracujących kobiet razi gości karnawałowych, dlatego gospodyni balu zmusza je do oddania biletów, mimo że za nie zapłaciły, a potem dodaje, że nawet jeśli ich nie zwróca:

[...] służba ma już przykazane, żeby ich nie wpuszczać. [...] Proceder wykluczenia kogoś od udziału w czymś jest znany na świecie. Spomiędzy mężczyzn nie dopuszczani są do poważnych towarzystw: złodzieje, fałszerze, skandaliczni oszczercy, niemoralni procederzyści itd. Ale żeby kobiety uczciwe, ukształcone i uczciwie pracujące wykluczano z wieczoru, sprzedawszy im pierwej imienne bilety, to już jest całkiem nowy wynalazek.

Nie znam osobiście tak ciężko obrażonych pań i panien, a nawet nie widziałem ich na oczy. Zdaje mi się jednak, że gospodyni balu powinny by jakimś sposobem przeciąć kursujące po mieście plotki. Bo że ktoś nie chce tańcować w jednej sali ze „szwaczkami” czy tam „nauczycielkami”, to nie daje mu jeszcze prawa do moralnego zabijania niewinnych⁴⁸.

Widać, że nie tylko węglarze nie mieli wówczas dostępu do wszystkich rejonów miasta...

⁴⁷ B. Prus, *Kroniki tygodniowe*, „Kurier Warszawski” 1888, nr 30, s. 23 (t. 11).

⁴⁸ Tamże, s. 23–25.

BAL – SZALEŃSTWO MUSKUŁÓW I DEMOGRAFIA

W przywoływanym tu numerze 53 z dnia 22 lutego 1885 roku, który stanowi chyba najobszerniejszą prusowską refleksję pokarnawałową, czytamy:

Szał taneczny ma i drugą przyczynę. Dwie płcie: kobiety i mężczyźni, są po to stworzone, aby okazywały sobie jak największą życzliwość. Tymczasem w życiu codziennym sympatie ich krępują się tak licznymi prawidłami, że gdy kawaler ściśnie pannę za rękę, a ona (Boże nie dopuść!) dotknie jego ramienia, natychmiast wybucha skandal i zaraz mnogi orszak krewnych tudzież przyjaciół ciągnie młodą parę do zakrystii!...

Lecz gdy w wigilię Nowego Roku zegar wydzwoni północ (po dzisiejszemu godzinę dwudziestą czwartą), nagle pękają łańcuchy konwenansu, jak zmarznięta rzeka w czasie odwilży. Panny i mężatki sztukują ogony sukien na *debet* staników, każdego wieczora w całej pełni okazują wdzięki, które w godzinach porannych zamykają się do szafy ogniotrwałej – i – z największą furią padają w objęcia tym samym mężczyznom, których w dzień powszedni ledwie raczą dotykać końcami palców, i to przez rękawiczkę⁴⁹.

Bo oczywiście bale, zabawy maskaradowe i tańce to wspinała (jedyna?) możliwość zawierania małżeństw; już wcześniej dowiedzieliśmy się od Prusa, że po karnawale 1884 roku odbyło się 300 wesel. Jednak nie zawsze marzenia się spełniały:

Już po zapustach! Panna Zofia ledwie zrobiła trzy tury na Przytulisko, cztery dla ożywienia salonu państwa X, pięć dla osobistych widoków, a już zasypano jej głowę popiołem, powiedziano, że: jest prochem i w proch się obróci, choć ona – jest panną, a chciała obrócić się w mężatkę.

Mówią, że wiele innych panien spotkał podobny zawód i że niejedna musiała poprzestać na dźwiganiu popielcowego klocka zamiast uginać się pod brzemieniem tytułu mężatki. A zdawało się, sądząc z ilości podartych, naturalnie rękawiczek, że po tych zapustach nie znajdzie się ani jednej panny w Warszawie i że w przyszłym adwencie wszystkie „Kuriery” zmuszone będą pisać artykuły zaczynające się od słów: „Jeszcze nigdy wzrost ludności nie osiągnął tak poważnych rozmiarów...”⁵⁰.

⁴⁹ B. Prus, *Kroniki tygodniowe*, „Kurier Warszawski” 1885, nr 53, s. 53 (t. 8).

⁵⁰ B. Prus, *Kroniki tygodniowe*, „Kurier Warszawski” 1882, nr 52, s. 251 (t. 5).

Karnawałowe spotkania towarzyskie mogą się jednak źle skończyć. Niestety z *Kronik* Prusa od samego początku przebija nuta mizoginicznego spojrzenia na małżeństwo, w którym to mężczyzna może stać się ofiarą swoich własnych zmysłów, a raczej omamień:

Wiadomo, że w naszych czasach każde liczniejsze towarzystwo młodzieży płci obojej zbiega się po większej części w celu wykonywania tańców. Taniec to niekoniecznie właściwy środek zbliżenia do siebie dwu serc, które poczynawszy od pewnej chwili powinny jednakowym taktem uderzać. Taniec nie jest także najlepszym środkiem poznania się, co najwyżej bowiem poinformować nas może w kwestii wagi, zręczności, a także w kwestii stosunku natury do sztuki. Poznaszże w tańcu, o niebaczny młodzieńcze! zasoby umysłowe towarzyszek, wysokość długów hipotecznych obciążających kamienicę jej papy, stosunki rodzinne itd., itd.? Naturalnie, że nie poznasz, a co gorsza, **upojony jej gorącym oddechem, przesywany nieustannie jej omdlewającym spojrzeniem, dotykany jej tartanową sukienką, atlasową rączką, jedwabnymi włoskami i tysiącem innych odurzających szczegółów – stracisz zimną krew** i od łyżeczka idąc do rzemyczka, w ciągu kilku tygodni możesz popełnić głupstwo⁵¹.

Pokpiwając z przerażonego młodzieńca, autor felietonu sugeruje mu, żeby, jak nauczają Ojcowie Kościoła, unikać balów, bo w każdej falbanie kobiecej sukni kryją się tysiące nieprzyjaciół rodu ludzkiego; dlatego pisał o ówczesnej modzie na wieczory rodzinne zamiast wielkich imprez tańczących (których emanacją była Resursa Obywatelska).

W 1893 roku Prus ubolewał nad panującymi modami:

Płeć piękna tegorocznego powołania przeszła samą siebie. Nie poprzestając na ukrytych, odkrytych i półodkrytych wdziękach, jakimi zaopatrzyła je natura, damy postanowiły reagować nie tylko na serca, ale i na apetyt swoich wielbicieli i w tym celu wzięły przebierać się za jarzyny, owady, pająki, skorupiaki i robaki. I młodzież płci męskiej ma być niczego: tańczą namiętnie jak kangury, jedzą jak węże boa, piją jak smok wodociągowy, nad którym inżynier Słowikowski wydziera sobie resztę włosów.

– No... więc co? – zapytujesz, czytelniku. – Jeżeli są cudne damy, rześka młódź i jaka taka muzyka, więc – karnawał nie zawodzi...

⁵¹ B. Prus, *Sprawy bieżące*, „Niwa” 1875, nr 1, s. 135–136 (t. 1, cz. 2), podkr. JZ.

A otóż zawodzi. Młodzież bowiem pochopna do tańca, niezrównana przy kolacji, ponętna w **oświadczeniach na krótką metę, w jednej chwili traci humor wobec wzmianki o małżeństwie**. Wszystko im się podoba, wszystko chwala, do wszystkiego są gotowi, tylko nie do zakrystii. Dzięki czemu panny, nawet ładne i prześlizgnie wychowane, mają więcej szans wygrać na pożyczce premiowej (o ile która ją posiada) aniżeli w bieżącym karnawale – wytańcować, wydekoltować i wykostiumować sobie męża⁵².

Może szyderczo – ale przecież już w 1890 roku Prus sugerował, że korzystniejszą finansowo opcją wyjścia za mąż są... ogłoszenia matrymonialne, w cenie 2 rs, podczas gdy ekwipunek balowy kosztuje 50 rs⁵³. Zresztą w tym samym roku *Kronikę* balową zaczął dość ponurym stwierdzeniem:

Bal, koncert, maskarada, czasami raut, o ile zbierze się dostateczna liczba mężatek, które dopiero przed pół rokiem wyszły za mąż i – znowu bal, znowu koncert, znowu maskarada, oto treść dzisiejszego życia inteligentnych warszawiaków. Bawimy się, tańczymy i szalejemy wszyscy, jak gdyby influenza, która gdzie indziej potęguje śmiertelność, u nas spotęgowała tylko ochoczość do tańca⁵⁴.

Za cudowny wynalazek balów roku 1890 uznał Prus – nowego walca Straussa, którego tak zdefiniował:

Stary walc składał się z jednej części, w ciągu której można było tylko tańcować, dzisiejszy składa się z dwóch części, z których druga służy do tańca, a podczas pierwszej można „flirtować”. Jest to walc teraźniejszości. Walc zaś przyszłości będzie się składał nie z dwóch, ale już z kilkunastu części, w trakcie których można będzie: tańcować, „flirtować”, oświadczyć się, ożenić się albo wyjść za mąż, odbyć słabość, podać się o rozwód lub separację, wystarać się o przyjaciela domu itd.⁵⁵

Rzecz jasna, balowe harce wymagają sprawności fizycznej. Pojawiające się tu i ówdzie rozważania o mięśniach jako żywo przypominają przywoływane wcześniej teorie Spencera. Czytamy o tym już w felietonie z roku 1874:

⁵² B. Prus, *Kroniki tygodniowe*, „Kurier Codzienny” 1893, nr 43, s. 47–48 (t. 13).

⁵³ Zob. B. Prus, *Kroniki tygodniowe*, „Kurier Codzienny” 1890, s. 143 (t. 12).

⁵⁴ Tamże.

⁵⁵ Tamże, s. 146.

Co pozwala tej zgrai wyskakiwać tak szalenie? Czy siła mięśni? Na honor, trzeba być bardzo uprzejmym, aby tych panów posadzać o mięśnie. Od dawna stracili je w walce z życiem; ale za to głowy ich są tak puste i lekkie, a kadłuby tak wolne od wszelkiego balastu przyzwoitości, że frunęliby w górę, przebili sufity, a nawet wyskoczyliby za granicę atmosfery, gdyby ukryte w lakierowanych bucikach osłe kopyta nie utrzymywały ich jako tako przy ziemi.

Młody towarzyszu! pozwólmy im rozrywać się [...] ⁵⁶.

W kolejnych latach fizykalne tłumaczenia zjawiska, jakim jest bal, uległy znacznemu rozszerzeniu:

Gorszyli się niektórzy z tej niebywalej ochoty do tańca; gorszyli, a jednak przypatrywali się, sami tańcowali albo nawet organizowali tańczące wieczory. Co dowodzi, że karnawałowa gorączka jest w wysokim stopniu zaraźliwa, i nic dziwnego. Obok nieśmiertelnej duszy i mnóstwa codziennych kłopotów **człowiek posiada jeszcze mięśnie, a w nich zasób energii, która musi być zużyta nie w ten, to w inny sposób.**

Że zaś większa część życia upływa nam na siedzeniu, a w najlepszym razie na chodzeniu drobnymi krokami, cóż więc prostszego nad to, że w porze roku poświęconej swobodniejszym ruchom mięśni, zaczynamy od swobody, a kończymy na szaleństwie? Pozwólcie ludziom tańcować co dzień, nie wytykajcie ich palcami, gdy żwawiej ruszają się po pokoju albo na ulicy, a nie będzie hucznych karnawałów ⁵⁷.

Równoległe Prus dał czytelnikom drugie wyjaśnienie (słowa te były już cytowane, ale warto je powtórzyć), które nazwał „konwenansowym”:

Szał taneczny ma i drugą przyczynę. **Dwie płcie: kobiety i mężczyźni, są po to stworzone, aby okazywały sobie jak największą życzliwość.** Tymczasem w życiu codziennym sympatie ich krępują się tak licznymi prawidłami, że gdy kawaler ściśnie pannę za rękę, a ona (Boże nie dopuść!) dotknie jego ramienia, natychmiast wybuchą skandal i zaraz mnogi orszak krewnych tudzież przyjaciół ciągnie młodą parę do zakrystii!...

Z tych powodów przez cały rok jesteśmy nadzwyczaj chłodnymi w stosunkach. [...] Lecz gdy w wigilię Nowego Roku zegar wydzwoni północ (po dzisiejszemu

⁵⁶ B. Prus, *Na czasie*, „Kołce” 1874, nr 7, s. 18 (t. 1, cz. 1).

⁵⁷ B. Prus, *Kroniki tygodniowe*, „Kurier Warszawski” 1885, nr 53, s. 52–53 (t. 8), podkr. JZ.

godzinę dwudziestą czwartą), nagle pękają łańcuchy konwenansu, jak zmarznięta rzeka w czasie odwilży. Panny i mężatki sztukują ogony sukien na *debet* staników, każdego wieczora w całej pełni okazują wdzięki, które w godzinach porannych zamykają się do szafy ogniotrwalej – i – z największą furią padają w objęcia tym samym mężczyznom, których w dzień powszedni ledwie raczą dotykać końcami palców, i to przez rękawiczkę⁵⁸.

Te kwestie ponownie wytłumaczył Prus (a raczej: lekarz) czytelnikom, i pewnemu Brazylijczykowi w Warszawie, w 1891 roku:

– Co pan chcesz, wszakże mięśnie *respective* – nogi i ręce, muszą. W jakiś sposób zużywać nagromadzoną w nich siłę. A że tu liczne klasy narodu nie pracują ani rękami, ani nogami, więc muszą tańcować. Inaczej zabijałaby ich apopleksja i w ciągu krótkiego czasu stracilibyśmy całą inteligencję.

– A cóż robią ci ludzie w Wielkim Poście, kiedy nie wolno tańcować? – zapytałem.

– Po całych nocach grają w karty – odparł lekarz.

– Dlaczego?

– Rzecz prosta: mózg w jakiś sposób musi zużyć nagromadzone w nim siły. A że tu liczne klasy narodu nie pracują, ani nad nabywaniem wiadomości, ani nad tworzeniem, więc muszą grać w karty. Inaczej zabijałaby ich apopleksja!

Oto macie rzetelny wizerunek tutejszych klas zamożnych. Mają one siły i umysłowe, i fizyczne, ale nie tworzą nic, owszem – tylko trwonią, ponieważ nie nauczono ich pracy ani umysłowej, ani fizycznej.

Zasadniczą tedy cechą zamożnych Polaków jest: bezcelowe, a nawet kosztowne zużywanie sił mięśniowych i duchowych – na nic. A ponieważ fakt „zużywania” wielką gra rolę w historii tego narodu i ponieważ jak wszędzie, tak i tutaj kobiety mają mniej sił, więc one znowu inaczej marnują zasoby społeczne, mianowicie: na stroje⁵⁹.

Na marginesie warto zauważyć, że cytowane tu fragmenty *Kronik* powstały w czasie pracy Prusa nad *Lalką*, w której te zdawkowe uwagi przybrały formę oskarżenia arystokracji.

⁵⁸ Tamże, s. 53, podkr. JZ.

⁵⁹ B. Prus, *Kroniki tygodniowe*, „Kurier Codzienny” 1891, nr 43, s. 26 (t. 13).

BAL – SPRAWA NARODOWA

Karnawał! karnawał! A w murach Warszawy
 Na nudy sarkają Moskale;
 Więc rzekła starszyczna: «Dla wojska zabawy
 «Czas wskrzesić wesołość i bale!

«Te szaty żałobne, te smutku znamiona,
 «Są buntem hardego mieszkańca –
 «Kobieta do zalot i uciech stworzona,
 «A młody praporszczyk do tańca!»

I bal jest z ukazu. – Przy szlifach i chrestach
 Tłum gości się zwiększa co chwilka;
 Moskiewki się tłoczą w krynolin szelestach –
 I Polek zwleczono też kilka.
 [...]

Ah! Bal ten, to uśmiech carskiego szyderstwa,
 Co nędzę narodu znieważa,
 Szatańska hulanka dzikiego żołnierza
 Co płąsa na grobach smętacza⁶⁰.

Przywołany fragment pochodzi z przejmującego, zaledwie szesnastostronicowego tomiku Konstantego Gaszyńskiego zatytułowanego *Kilka pieśni dla kraju*, opublikowanego w Paryżu w 1864 roku – ostatniego wydanego za życia autora dziełka. Cały zbiorek odnosi się do czasu powstania styczniowego, pojawiają się tam odwołania do wydarzeń powstańczych i jego bohaterskich uczestników, a pod niektórymi utworami widnieją konkretne datyienne.

Nie da się zaprzeczyć, że wizja „płasających na grobach” wesołych uczestników zabawy musiała być przejmująca dla ówczesnych czytelników – pierwszy opisywany przez Prusa karnawał miał miejsce w 1874, zaledwie dziesięć lat po powstaniu. Ale to, co było możliwe do wypowiedzenia na

⁶⁰ K. Gaszyński, *Bal warszawski*, w: tenże: *Kilka pieśni dla kraju*, Paryż 1864, s. 9. Kolejne wydanie tego cyklu pojawiło się w pośmiertnie wydanym tomie: *Poezje Konstantego Gaszyńskiego*, Lipsk 1868.

emigracji: w Paryżu, Lipsku czy Florencji, nie dawało się powiedzieć pełnym głosem w Warszawie, w kolejnych dekadach XIX wieku, w rygorze cenzury.

Jednakże uważny czytelnik prusowskich *Kronik* nie może nie odczytać pojawiających się tu i ówdzie wzmianek i sugestii, rzucanych jakby na marginesie nieco sarkastycznych uwag i opinii, którym chciałabym się nieco przyjrzeć. W obserwowanym przeze mnie korpusie felietonów pisanych przez niemal ćwierć wieku pojawiają się, w różnych okresach, charakterystyczne przytoczenia muzyczne – pełniące, jak się zdaje, funkcję refrenu. Prus oczywiście maskował ich patriotyczny wydźwięk, jednakże wtłoczone w kolejne akapity, dają do myślenia.

Pierwsza z fraz, na którą należy zwrócić uwagę, pojawia się w zapisie z 1881 roku:

Zgodnie z zasadą: „**choć bieda, to hoc! hoc!...**”, elegancka Warszawa bawi się. Znajdujemy się obecnie w stadium przejściowym, na granicy uciech: siedzących i tańczących. Przed kilkoma tygodniami tonęliśmy jeszcze w muzyce tak dokładnie, że gdyby nie las uszów, można by zwątpić o istnieniu społeczeństwa⁶¹.

Ponownie wyróżniony przeze mnie zwrot odnajdujemy w *Kronice* z 1884, już cytowanej, stanowiącej zapis karnawałowych zysków i strat. Na ich podsumowanie Prus zaproponował, jak je sam nazywa, przysłowie z „tonu major”: „Kiedy bieda, to hoc!... hoc!...”⁶². Wreszcie w 1886 roku przywołany refren (a nawet fragment piosenki) sugeruje pewien narodowo ważny komponent:

Na trapiące dolegliwości każdy naród ma właściwe sobie ulubione lekarstwa.
Amerykanin robi wynalazki, Anglik tworzy nowe prawo, Francuz zmienia konstytucję,
Prusak ścieśnia swobody. Zaś dystyngowany warszawiak – śpiewa:
Choć bieda, to hoc! chłopacy,
Hoc! mazury, krakowiacy,
Hoc! płocczanie, łęczycanie...
Rozpogódź zatem czoło, kochany przyjacielu, i – hoc!... hoc!...⁶³

⁶¹ B. Prus, *Kroniki tygodniowe*, „Kurier Warszawski” 1881, nr 17, s. 9 (t. 5), podkr. JZ.

⁶² B. Prus, *Kroniki tygodniowe*, „Kurier Warszawski” 1884, nr 62, s. 60 (t. 7), podkr. JZ.

⁶³ B. Prus, *Kroniki tygodniowe*, „Kurier Warszawski” 1886, nr 70a, s. 71–72 (t. 9).

Obecny w felietonach refren to nawiązanie do znanego w XIX wieku *Mazura* (o incipicie [*Chociaż bieda*]) Henryka Chojnickiego, mazura dodajmy z wyraźnym patriotycznym przesłaniem:

Chociaż bieda, to hoc, hoc
 Biedzie się nie dajmy,
 Wszyscy razem dzień i noc
 Nad krajem czuwajmy.

W imię Polski, w imię Boga
 Bez spoczynku dzień i noc!
 Grzmijmy, bijmy pędźmy wroga
 Wyśpiewując hoc, hoc, hoc.

Pojawiający się w tekście pieśni przymus walki z wrogiem „bez spoczynku” brzmi szyderczo, gdy Prus ów brak spoczynku odnosi do... karnawałowego szaleństwa. Możliwe interpretacje pozostają kwestią otwartą: czy wpłatane w rozważania o tanecznych podrygach „hoc, hoc” miało przypominać rodakom o powinnościach, czy może było aluzją do narodowego charakteru Polaków – którzy tak samo zatracają się w walce (bezmyślnej?), jak i w zabawie?

Drugi podobny fragment – pełniący zresztą chyba zbliżoną funkcję, pojawił się w *Kronice* karnawałowej z 1883 roku. Publicysta zapytywał tam, co będzie z długami zaciągniętymi na bogate kobiece stroje, i beztrząsco odpowiadał:

To nie! Napisze się artykuł przeciw lichwiarzom, będzie dobrze. Dla miłości bliźniego można się rujnować, byle w porze subhastacji pisać głosy o ruinie.
 Lazła niegdyś z pleców skóra,
 Darł niemiecki pazur,
 Ale Polak szedł mazura!...
 Bo nie masz jak mazur!...⁶⁴

Edytorzy *Kronik* w przypisach wyjaśniają, że jest to zmieniony, ze względów cenzuralnych, tekst znanego *Mazura podolskiego* Maurycyego Gosławskiego, który w oryginalnej wersji brzmi:

⁶⁴ B. Prus, *Kroniki tygodniowe*, „Kurier Warszawski” 1883, nr 42, s. 30 (t. 6).

Lazła niegdyś z pleców skóra,
Darł ją ruski pazur,
Jednak Polak szedł mazura,
Hej, ni masz jak mazur!⁶⁵

Po raz drugi fragment ten pojawił się w *Kronice* z 1899 roku, o czym będę pisała w kolejnym podrozdziale.

Zresztą w ogóle skłonność Polaków do tańca jest jakimś narodowy przekleństwem – ta prawda przebija się gorzko u Prusa-felietonisty. Wcielając się w konsula obcego kraju, pisał:

Kto widzi [...] upór Polaków w tańcowaniu, choćby nazajutrz do południa, ich zawziętość w wybijaniu hołubców i strumienie potu spływające na rozmaite części ich garderoby, ten nie ludzi się co do znaczenia ostatnich demonstracji. Można również być pewnym, że ich muzykanci, pozornie tylko grają walce Straussa albo kontredanse z *Pięknej Heleny*, w myśli bowiem każdy śpiewa: Jeszcze Słowiańszczyzna nie zginęła, Póki my żyjemy!...

A tancerze przytupują sobie w tym właśnie znaczeniu, nie zaś w duchu postanowień kongresu berlińskiego, na którym książę Bismarck okazał tyle „miłości pokoju i troski o jego utrzymanie”⁶⁶.

Kwestii tej poświęcił także spory fragment *Kroniki* z 11 marca 1886, w części zatytułowanej *Zalety i cywilizacyjne prace dystyngowanego warszawiaka*. Pozwolę sobie na dłuższy cytat, opisujący typowy dzień w karnawale:

Szybko więc wdziewa frak i zapina biały krawat „dla zasady”, staje na miejscu „punktualnie”, dla gospodarzy i ich gości jest „nad wszelki wyraz uprzejmy”, głaszcze domowe pieski i kotki, pieści się z dziećmi, damom prawi komplimenta, mężczyznom udziela autentycznych wiadomości, gdy potrzeba, tańczy „przez grzeczność”, a nareszcie zjada kolację bez apetytu, tylko „przez rozum”. Słowem w każdej chwili swego prywatnego życia jest miły dla wszystkich; jak słońce, które dobrym i złym zarówno świeci. Martwisz się, kochany przyjacielu, że jakoby nasze zalety nic nie znaczą wobec cywilizacji. **A karnawał to co?... Czy sądzisz, że cywilizacja polega tylko**

⁶⁵ M. Gosławski, *Poezja ulana polskiego poświęcona Polakom*, Paryż 1833. Informacje na ten temat zob. B. Prus, *Kroniki*, dz. cyt., t. 6, s. 412.

⁶⁶ B. Prus, *Kroniki tygodniowe*, „Kurier Warszawski” 1888, nr 50, s. 46–47 (t. 11).

na budowaniu machin, drukowaniu książek i na społecznych reformach?...**A karnawał wobec cywilizacji jestże niczym?...**

Opatrzność, drogi przyjacielu, sprawiła, że każdy gatunek ludzi ma odpowiednią sferę zajęć, w której się odznacza: Anglik odznacza się w parlamencie, Amerykanin w walce z naturą, Indianin w puszczy, Holender przy połowie śledzi, a **dystyngowany warszawiak najszcześliwiej uwydatnia swoje cywilizacyjne posłannictwo – podczas karnawału**⁶⁷.

Natomiast w roku kolejnym, jakby dopowiadając smutną historię polskiego cywilizacyjnego posłannictwa, Prus żalił się, że obecny karnawał (*Anno Domini* 1887) cechuje się Stagnacją (tak, pisaną wielką literą):

Jeszcze kilka podobnych karnawałów – i – możemy postradać jedną z naszych cnót narodowych, mianowicie: wyjątkową zdolność do tańca.

Dziś posiadamy ją. **Każdy Polak rodząc się ma już nogi ustawione do mazura**, dzięki temu, że nasze prababki pradziadowie, babki i dziadowie, matki i ojcowie praktykowali taniec jako obywatelski obowiązek. **Niechby przecie jedno pokolenie przestało tańczyć, a rasowy instynkt zginie**⁶⁸.

W cytowanym już wcześniej fragmencie z 1886 roku kronikarz zastanawiał się: „My jeszcze nie wiemy, co robić: bawić się czy nie bawić w bieżącym karnawale?..”, by po chwili odpowiedzieć: „Zdania są podzielone. Ci twierdzą, że w tak ciężkich czasach w ogóle tańcować nie wypada, tamci – że można tańcować, ale tylko w wełnianych sukienkach”⁶⁹. Mowa tu o „wynalezionych” w 1884 roku „wełnianych wieczorkach”⁷⁰, mających być antidotum na przepych i rozrzutność:

[...] kto je [„wełniane wieczorki” – JZ] wynalazł? nie wiem, ale to pewna, że nazwiska uczestników pierwszej podobnej zabawy zasługują, ażeby je pamiętano. Wiadomo, jak u nas bawiono się przed laty: tańcowaliśmy bez wypoczynku pół doby i wydawaliśmy setki rubli na stroje, które niejednokrotnie pożerał jeden bal. [...]

⁶⁷ B. Prus, *Kroniki tygodniowe*, „Kurier Warszawski” 1886, nr 70a, s. 70–71 (t. 9), podkr. JZ.

⁶⁸ B. Prus, *Kroniki tygodniowe*, „Kurier Warszawski” 1887, nr 23, s. 16–17 (t. 10), podkr. JZ.

⁶⁹ B. Prus, *Kroniki tygodniowe*, „Kurier Warszawski” 1886, nr 46, s. 50 (t. 9).

⁷⁰ Zob. B. Prus, *Kroniki tygodniowe*, „Kurier Warszawski” 1884 (t. 7) i 1885 (t. 8).

Wobec tych bezmyślnych orgii „wełniane wieczorki” są jakby ocknięciem się, zwiastunem lepszych czasów. Ludzie tańczą, ale od dziewiątej do drugiej; ubierają się, ale nie rujną. Gdy nie tańczą, czytają zbiorowo, a w każdym razie odkładają małe ofiary na cele ogólne, jakby mówiąc: ty, społeczeństwo, dajesz mi możliwość bawienia się, a za to ja, nawet w chwili zabawy, myślę o twoich potrzebach⁷¹.

To nie jest oczywiście przejaw patriotycznej „żałoby narodowej”, ale może pewnego jej wariantu – który, co widać po tonie prusowskich *Kronik*, bardzo publicznie odpowiadał.

Zebrane dotychczas uwagi podsumujmy przywoływanym tu już głosem z epoki, głosem Przygodnego:

Warszawa bawić się umie, ale w tej zabawie jest coś smutnego, jeśli się zważy, że przyczyną tego zapamiętania w tańcu jest mur więzienny, niepozwalający energii towarzyskiej wyładować się w pracy społecznej pod otwartym niebem wolności⁷².

KARNAWAŁ WARSZAWSKI KOŃCA WIEKU – ROK 1899

Nie wiem, na ile przemyślaną decyzją edytorską Szweykowskiego było umieszczenie ostatnich fragmentów prusowskiego namysłu nad karnawalem w 16 tomie obejmującym rok 1899 – koniec wieku XIX. Badacz przedrukował tu dwie *Kroniki tygodniowe* z „Kuriera Codziennego”: z dnia 5 lutego (nr 36) oraz 26 lutego (nr 47). Nawet jeśli nie był to świadomy zamysł, to dwa felietony zatytułowane: *Karnawał warszawski* oraz *Echa karnawału* stanowią ciekawą klamrę tematyczną dla podjętego w tym studium tematu, ponieważ w moim odczuciu oba teksty są podsumowaniem tego, co do tamtej pory (czyli przez ćwierć wieku) Prus pisał o karnawale w stolicy; stąd moja decyzja o umieszczeniu ich w osobnym podrozdziale.

Karnawał warszawski to swoista nowela czy może obrazek, wpisany w formę listu przybyłego ze wsi młodzieńca do swojego wuja. Młody

⁷¹ B. Prus, *Kroniki tygodniowe*, „Kurier Warszawski” 1885, nr 11, s. 13 (t. 8).

⁷² *Warszawa na przełomie XIX i XX wieku...*, dz. cyt., s. 110.

ziemianin za radą wspomnianego krewnego przyjechał do Warszawy, by zatrudnić się w gazecie, bo jako rolnikowi nie udały mu się tego roku żadne zbiory. Idzie więc do pierwszej redakcji i szczerze oznajmia wydawcy zarówno swoją gotowość do objęcia stanowiska, jak i zupełną niekompetencję. Ten, poruszony prostoduszną logiką młodzieńca, postanawia na próbę zrobić z niego naczelnego, dając mu do pomocy sekretarza Bibliofilskiego („chodząca encyklopedia”; ma go powstrzymać od nierozsądnych posunięć). Zaraz też pojawiają się dwaj Żydzi – jeden w chałacie, deklarując, że jest biedny, nie zna się na niczym, ale chce się uczyć oraz drugi, „w spenserku”, z oświadczeniem, że stworzył *perpetuum mobile* i chce je opatentować, albo – i po to przyszedł – otrzymać od redakcji nazwisko jakiegoś szanowanego profesora, który mu udowodni... dlaczego jego *perpetuum mobile* nie powinno działać.

Po tych dziwacznych, groteskowych odwiedzinach, przypominających nieco dickensowskie pojawianie się zjaw w noc Bożego Narodzenia, młody ziemianin-redaktor wykrzykuje do sekretarza Bibliofilskiego:

– Cóż to za dziwne miasto! [...] Żydzi, zamiast do pachtu albo do propinacji, biorą się do wynalazków; a zamiast pożyczać pieniądze, chcą się uczyć.

– To rzecz bardzo prosta – objaśnił Bibliofilski. – Natura tak świat urządziła, że na stu milach kwadratowych musi istnieć bodajby jeden wynalazca i jeden uczony. A ponieważ my ani na naukę, ani na wynalazki nie mamy czasu, więc muszą nas wyręczać Żydzi i Niemcy.

– A cóż my robimy? – spytałem.

– My?... Bawimy się, tańczujemy... [...]

Dzisiaj zaś karnawał tak wszechwładnie panuje nad umysłami, że dobrze odczuwający nastrój naszej „śmietanki towarzyskiej” „Kurier Warszawski” uznał za niezbędne wydać specjalny numer karnawałowy, w którym znajduje się jedenaście poematów i ośm utworów prozą, poświęconych kultowi karnawału. W tej chwili nie nas już nie zajmuje, tylko – białe rączki, małe nóżki, złote warkocze, słodkie oczki i tym podobne części składowe uroczych tancerek...⁷³

Tę tyradę Bibliofilski kończy westchnieniem, że i ich redakcja – jeśli nie cały numer, to chociaż artykuł powinna poświęcić karnawałowi. I tu wkracza redaktor-hreczkosiej, który ma kompetencje – u siebie przez wiele karnawałów był wodzirejem, więc zna się na rzeczy. Idzie więc na bal, by zrobić

⁷³ B. Prus, *Kroniki tygodniowe*, „Kurier Codzienny” 1899, nr 36, s. 47 (t. 16).

później reportaż. Jak to u Prusa najpierw rzecz jasna musi się wyekwipować: wynajęcie garnituru frankowego (4 rs), lakierki (18 zł), rękawiczki, kapelusz, krawat, wreszcie fryzjer – scenka u fryzjera jest wielce zabawna – wirtuoz swego fachu opowiada o formach i modach na... wąsy; a nasz narrator, patrząc na jego mankiety stwierdza, że gdyby był kompozytorem, napisałby utwór muzyczny pt. *Marzenie o mydle*. Warto tu na marginesie dodać, że takie same katusze przeżywał Wokulski⁷⁴.

Na balu nasz narrator zachwyca się wydarzeniem, a jednocześnie zauważa, że jest zbyt „słaby”, by uważać się za kolegę stołecznych wodzirejów; jego obserwacje – i to dodaje „uroku” – przeplatane są wierszami z karnawałowego zeszytu – są one ckliwe, ale mają pokazać szaty uniesień i małe tragedie – dzięki temu uzyskujemy palimpsestowy układ. Bohater zaczyna tańczyć mazura z jakąś panienką i tak opisuje swe doznania:

Opanowało mnie po prostu szaleństwo... Muzyka grała mi na nerwach, suknie szeleściły, oddech tancerek palił... I nagle stała się rzecz nadprzyrodzona... Sufit rozsunał się nad głowami, ziemia uciekła nam spod nóg i uczuliśmy, że mistyczna siła tańca porwała nas i uniosła gdzieś w niebiańskie przestwory. [...] Z wysokości, na której znajdowałem się, było widać potężną flotę angielską, gotującą się do pożarcia nadmorskich miast Francji i – drobniutkie statki podwodowe francuskie, które czaiły się, aby flotę nieprzyjacielską wysadzić w powietrze. Widzieliśmy gromadę polskich robotników, jak wypędzeni z Prus wlekli się ciężko po śniegu, i widzieliśmy czterdziestu galicyjskich najmitów, których w Honolulu okuto w kajdany i batami zmuszano do zmiatania ulic.

Lazła niegdyś z pleców skóra,

Darł niemiecki pazur,

Ale Polak szedł mazura!...

Bo nie masz jak mazur!

Co za olbrzymi horyzont! Tu piwiarnia warszawska, w której kilku ludzi kłują się nożami. Tam, pod Sosnowcem, około setki rabusiów zatrzymało pociąg węglowy i kradną węgiel! Owdzie pod Kielcami widać w krzakach ciało jakiegoś nieboraka, który umarł z głodu.

⁷⁴ Zob. B. Prus, *Lalka*, przedm. H. Markiewicz, Warszawa 1975. Mam tu na myśli scenę w rozdziale XV I tomu: *W jaki sposób duszę ludzką szarpie namiętność, a w jaki rozsądek*: „Wokulski podniósł głowę trochę wyżej i zobaczył, że jego operator [w tym kontekście: fryzjer – JZ] nosi złote spinki przy bardzo brudnych mankietach”. Tamże, s. 157.

... Ale Polak szedł mazura, bo nie masz jak mazur!...

Ciągle zawieszony w powietrzu niby orzeł spojrziałem poza siebie. Oto mazur, jakiego jeszcze nie było od początku świata! Naprzód my, szlachta, potem inteligencja, potem rzemieślnicy i kupcy, potem chłopci... Mężczyźni, kobiety, dzieci, starcy, kalecy... „Bo nie masz jak mazur!”⁷⁵

Chyba każdy polski wykształcony czytelnik jest w stanie odczytać konteksty tej dziwacznej wizji młodego narratora *Kroniki* Prusa. Groteskowe wyobrażenie unoszenia się w tańcu, podczas którego widać wszystkie nasze narodowe niedole, to częsty motyw polskiej literatury i sztuki XIX wieku: od mickiewiczowskich tańców z *Pana Tadeusza*, poprzez *Melodie z domu niewoli* Felicjana Faleńskiego, symboliczny chocholi taniec w *Weselu* Stanisława Wyspiańskiego, po – najbardziej chyba wizyjnie zbliżone do cytowanego wcześniej – *Błędne koło* oraz *Melancholię* Jacka Malczewskiego, by wymienić zdaje się najłatwiej rozpoznawalne polskie korowody.

Oszołomiony młodzieniec wraca pędem do siedziby czasopisma, żeby opisać wszystko – i jest absolutnie zaskoczony: redaktorem naczelnym jest ów Żyd, który chciał się uczyć – choć nieco posiwiały – oczywiście bal wyrwał młodzieńca z realnego czasu. Wraca więc na wieś, a jego majątek kupił drugi Żyd – ten od *perpetuum mobile*, a więc pewnie wzbogacony na swoich wynalazkach. Jedyne, co mu ofiarowuje – nauczanie swoich dzieci. I tak kończy się ów dziwaczny list – z dopiskiem Prusa: „(Oryginał niniejszego listu może odebrać jego autor lub adresat po złożeniu odpowiednich dowodów)”⁷⁶.

Drugą puentą, w tonie *fin de siècle*, prusowskiej refleksji karnawałowej jest felieton z 26 lutego o tytule: *Echa karnawału* – swoista *summa theologica* wiedzy autora o polskim karnawale, ale i o Polakach:

Bawmy się więc wszyscy: wszyscy tańczymy, śpiewajmy, grajmy i słuchajmy muzyki, wszyscy chodźmy na spacer, kiedy nadciągnie wiosna, wszyscy urządzajmy maskarady, intrygujmy się i oświadczajmy, ale – pod pewnymi warunkami⁷⁷.

⁷⁵ B. Prus, *Kroniki tygodniowe*, „Kurier Codzienny” 1899, nr 36, s. 50–51 (t. 16).

⁷⁶ Tamże, s. 52.

⁷⁷ B. Prus, *Kroniki tygodniowe*, „Kurier Codzienny” 1899, nr 57, s. 62 (t. 16).

Jedne z nich są dość oczywiste: nie wydawajmy setek rubli na drogie stroje, by dać rubla na „otarcie łez”, ale kolejne wydają się dużo ciekawsze:

Nie przedstawiamy w gazetach balów jako „czynów obywatelskich”, a utracjusztwa jako cnoty godnej naśladowania. Łatwo bowiem mogą znaleźć się ludzie dobroduszni, którzy będą wyrzucali ciężko zapracowane pieniądze na „kostiumy” i bale, sądząc z naiwności, że naprawdę dorównują Waszyngtonom, Wincentym à Paulo, Boduenom i im podobnym⁷⁸.

Oraz:

Nie przekazujemy zbyt skwapliwie następnym wiekom nazwisk ludzi, których całą zasługą jest – kosztowny ubiór balowy, wdzięk albo umiejętność tańczenia. Ten bowiem rodzaj sławy mocno bałamuci opinię publiczną, o czym przekonałem się z doświadczenia⁷⁹.

BAL WIDOWISKO KULTUROWE. ZAKOŃCZENIE

Dopiero podczas drugiego pobytu w Rzymie i ponownym doświadczeniu karnawału, w 1788 roku, Johann Wolfgang Goethe był w stanie przyznać:

Karnawał widziałem już po raz drugi i uderzyło mnie od razu, że to święto ludowe, podobnie jak wszelki inny przejaw życia, ma swój określony przebieg. Pozwoliło mi to pogodzić się z tym nieładem: oglądałem go jak każdy inny **ważki twór natury i przejaw życia narodu**⁸⁰.

Tak więc chociaż pisarz-esteta odnosił się z dużą niechęcią do przebywania wśród bawiących się, potrafił ostatecznie dojść do rozumienia karnawału jako widowiska kulturowego⁸¹. I nie można nie zgodzić się

⁷⁸ Tamże.

⁷⁹ Tamże.

⁸⁰ J.W. Goethe, *Podróż włoska*, tłum. H. Krzeczkowski, Warszawa 1980, s. 453.

⁸¹ Zob. wyjaśnienia: „Widowiska kulturowe, to coś więcej niż rozrywka, więcej niż dydaktyczny lub perswazyjny przekaz”. J. MacAloon, *Wstęp: widowiska kulturowe, teoria kultury*, w: *Rytuał, dramat, święto, spektakl. Wstęp do teorii widowiska kulturowego*, red. J.J. MacAloon, tłum. K. Przyłuska-Urbanowicz, Warszawa 2009, s. 12. We *Wstępie* do tego tomu John J. MacAloon pisał: „Widowiska kulturowe to coś

z konstatacjami współczesnego badacza karnawału Wojciecha Dudzika⁸², który pisał:

W odniesieniu do widowiska kulturowego działa przecież ta sama zasada, jaką sformułował Stephen Greenblatt w stosunku do literatury: „...tak jak badanie danej kultury prowadzi do głębszego zrozumienia dzieła literackiego, które w jej obrębie powstało, tak dokładne przestudiowanie dzieła literackiego pozwala głębiej poznać kulturę, w której się zrodziło⁸³.”

Chociaż wydaje się, że Prusa nie było stać na jakiegokolwiek pobłażliwe (z sympatią) spojrzenie na warszawski karnawał, to mimo wszystko uzasadnione jest postawienie tezy, że traktował go właśnie jako widowisko kulturowe. I gdyby pójść tym tropem, można by powiedzieć, że autor *Kronik* odznaczał się dużym poziomem „refleksywności”, rozumianej jako zdolność istot ludzkich do dystansowania się od własnych doświadczeń, do spoglądania na nie z boku i komentowania ich. Prusowi blisko jest do perspektywy George’a Herberta Meada, który określał ją jako wykazywaną przez jednostkę umiejętność przejmowania obcego punktu widzenia i stawania się przedmiotem dla samego siebie⁸⁴. Prus nie tylko jest „balowym reporterem”, komentatorem wieczorów tańczących i maskarad z tomboli. Niczym autentyczny karnawałowy performer, w swoich pisanych przez dwie dekady *Kronikach* Warszawy wciela się, nakłada maski: panny Zosi, brazylijskiego podróżnika, modnego bywalca z nagniotkami, konsula a jednocześnie – zatroskanego obywatela i zdystansowanego, krytycznego racjonalisty wyliczającego coroczny *vanity fair*. Taka postawa autora sprawia, że warszawski karnawał – ze wszystkimi swoimi śmiesznościami, przesadą i zbytkiem, staje się, jak trafnie konstatawał Goethe, przejawem życia narodu.

więcej niż rozrywka, więcej niż dydaktyczny lub perswazyjny przekaz, więcej niż katartyczne odreagowanie: to chwile, w których jako kultura bądź jako społeczeństwo podejmujemy refleksję nad samymi sobą i definiujemy samych siebie, odgrywamy nasze wspólne mity i naszą historię, przedstawiamy alternatywne wersje samych siebie, czy też zmieniamy się pod pewnymi względami, by pod innymi pozostawać tacy sami”. Tamże.

⁸² Zob. W. Dudzik, *Struktura w antystrukturze. Szkice o karnawale i teatrze*, Warszawa 2013, s. 23.

⁸³ S. Greenblatt, *Kultura*, w: tenże, *Poetyka kulturowa. Wybór pism*, red. i wstęp K. Kujawińska-Courtney, Kraków 2006, s. 148.

⁸⁴ Zob. J.J. MacAloon, dz. cyt., s. 30.

Odwołując się do teorii dramatu społecznego, w przekonaniu Victora Turnera, widowisko kulturowe może być nie tylko zapisem danych wydarzeń, lecz także formą wyprowadzania znaczeń z tego, co się wydarzyło:

[...] zachowanie się w warunkach widowiska wcale nie jest proste ani łatwe. Jest to zachowanie znane i praktykowane albo zachowanie powtórzone, „przywrócone” – wyćwiczone, przedświadome, nabywane przez osmozę od najmłodszych lat, objawione w przedstawieniach mistrzów, przewodników, guru, starszyznę albo sterowane zasadami skuteczności [...]⁸⁵.

A zatem, w społecznie usytuowanym widowisku, będącym nośnikiem wartości kulturowych: „Nieuchronnie występuje tu zarówno odbijanie, stawanie się refleksem, jak skłonność do namysłu, refleksywność”. I taką funkcję pełniły chyba pisane przez ćwierć wieku kroniki o polskim karnawale...

BIBLIOGRAFIA

LITERATURA PODMIOTOWA

Prus B., *Kroniki*, oprac. Z. Szwejkowski, teksty kronik kolacjonowali i przygotowali do druku T. Jodełka, D. Stępniewska, indeksy L. Michalska, t. 1–20, Warszawa 1953–1964: t. 1, cz. 1–2 (1956), t. 2 (1953), t. 3 (1954), t. 4–5 (1955), t. 6 (1957), t. 7 (1958), t. 9–10 (1960), t. 11–20 (1961–1970, wszystkie tomy w odstępach rocznych).

KONTEKSTY

Prus B., *Lalka*, przedm. H. Markiewicz, Warszawa 1975.

Goethe J.W., *Podróż włoska*, tłum. H. Krzeczkowski, Warszawa 1980.

Lemański J., *Czyn. Poezje, satyry, piosenki*, Lwów 1911.

⁸⁵ V. Turner, *Teatr w codzienności, codzienność w teatrze*, „Dialog” 1988, nr 9, s. 100.

LITERATURA PRZEDMIOTOWA

- Dudzik W., *Karnawały – święta, zabawy, widowiska*, „Polska Sztuka Ludowa – Konteksty” 2002, t. 56, z. 3–4, <https://zbiory.cyfrowaetnografia.pl/public/2708.pdf> [dostęp: 1.05.2025].
- Dudzik W., *Struktura w antystrukturze. Szkice o karnawale i teatrze*, Warszawa 2013.
- Friedrich A., *Karnawały warszawskie na łamach „Roli”*, w: *Taniec w literaturze polskiej XIX i XX wieku*, red. S. Karpowicz, E. Mikiciuk, Gdańsk 2012.
- Gaszyński G., *Bal warszawski*, w: tenże, *Kilka pieśni dla kraju*, Paryż 1864.
- Gloger Z., *Rok polski w życiu, tradycji i pieśni*, Warszawa 1900.
- Greenblatt S., *Kultura*, w: tenże, *Poetyka kulturowa. Wybór pism*, red. i wstęp K. Kujawińska-Courtney, Kraków 2006.
- Grzędzińska M., *Wiersz-taniec*, „Roczniki Humanistyczne” 1998, t. XLVI, z. 1.
- Karnawał. Studia historyczno-antropologiczne*, wybór, oprac. i wstęp W. Dudzik, Warszawa 2011.
- Karpowicz-Słowikowska S., *Jak tańczyła Warszawa Bolesława Prusa? Uwagi na marginesie „Kronik”*, w: *Taniec w literaturze polskiej XIX i XX wieku*, red. S. Karpowicz, E. Mikiciuk, Gdańsk 2012.
- Kołtoniak A., *O tańcu w „Tygodniku Ilustrowanym” na przełomie XIX i XX wieku*, w: *Taniec w literaturze polskiej XIX i XX wieku*, red. S. Karpowicz, E. Mikiciuk, Gdańsk 2012.
- Lange R., *O istocie tańca i jego przejawach w kulturze. Perspektywa antropologiczna*, Poznań 2009.
- Lange R., *Taniec obrzędowy*, w: *Taniec, rytuał i muzyka*, red. L. Bielawski, G. Dąbrowska, Warszawa 1997.
- Lisak A., *Życie towarzyskie w XIX wieku*, wydanie II, Warszawa 2017.
- McAloon J.J., *Wstęp: widowiska kulturowe, teoria kultury*, w: *Rytuał, dramat, święto, spektakl. Wstęp do teorii widowiska kulturowego*, red. J.J. MacAloon, tłum. K. Przyłuska-Urbanowicz, Warszawa 2009.
- Rytuał, dramat, święto, spektakl. Wstęp do teorii widowiska kulturowego*, red. J.J. MacAloon, tłum. K. Przyłuska-Urbanowicz, Warszawa 2009.
- Spencer H., *Gracefulness*, w: tenże, *Essays: scientific, political, and speculative*, vol. II, London 1891, http://files.libertyfund.org/files/336/Spencer_0620.02.pdf [dostęp: 1.05.2025].
- Turner V., *Teatr w codzienności, codzienność w teatrze*, „Dialog” 1988, nr 9.
- Warszawa na przełomie XIX i XX wieku w pamiętnikach Przygodnego*, Warszawa 2020.

DOROTA KIELAK

Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie

Cardinal Stefan Wyszyński University in Warsaw

ORCID: 0000-0002-0227-5820

**OD *GRANDE VALSE BRILLANTE*
JULIANA TUWIMA
DO *GRANDE VALSE FROTTÉE*
JONASZA KOFTY, CZYLI
O FUNKCJI MOTYWU TAŃCA W TWORZENIU
„ŁAŃCUSZKA INTERSEMIOTYCZNEGO”¹**

Abstrakt

W szkicu zanalizowana została funkcja motywu tańca w intersemiotycznych relacjach między muzyką a literaturą, rozpatrywanych na przykładzie „intersemiotycznego łańcuszka”, którego elementy stanowią: muzyka Fryderyka Chopina, fragment poematu *Kwiaty polskie* Juliana Tuwima oraz *Grande Valse Brillante* jako poezja śpiewana w wykonaniu Ewy Demarczyk i pastisz *Grande Valse Brillante*, dokonany w piosence kabaretowej Jonasza Kofty, pt. *Grande valse frottée*, oraz film *Mala Moskwa* w reżyserii Waldemara Krzystka z 2008 roku. Motyw tańca okazał się spoiwem wszystkich tych realizacji. Jako posiadający w twórczości Tuwima status łącznika między jego dorobkiem piosenkarskim a literackim stał się też łącznikiem między utworami poety a różnymi formami ich recepcji muzycznej. W odsłoniętym kontekście motyw tańca ujawnił swoją nieopisaną do tej pory funkcjonalność w badaniach zarówno związków między literaturą a muzyką, jak relacji między muzyką a literaturą oraz filmem.

Słowa kluczowe: Julian Tuwim, Fryderyk Chopin, intersemiotyka, walc

¹ Określenie Seweryny Wysłouch, *Literatura i obraz. Tereny strukturalnej wspólnoty sztuk*, w: *Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)*, red. S. Balbus, A. Hejmej, J. Niedźwiedź, Kraków 2004, s. 22.

FROM JULIAN TUWIM'S *GRANDE VALSE BRILLANTE* TO JONASZ KOFTA'S *GRANDE VALSE FROTTÉE*, OR ON THE FUNCTION OF THE DANCE MOTIF IN THE CREATION OF THE "INTERSEMIOTIC CHAIN"

Abstract

The essay examines the function of the dance motif in the intersemiotic relations between music and literature, considered on the example of an "intersemiotic chain", the elements of which are: Fryderyk Chopin's music, a fragment of Julian Tuwim's poem *The Polish Flowers* and *Grande Valse Brillante* as sung poetry performed by Ewa Demarczyk and a pastiche *Grande Valse Brillante*, performed in a cabaret song by Jonasz Kofta, entitled: *Grande valse frottée*. The motif of dance turned out to be the binder of all these projects. As having the status of a link between Tuwim's singing and literary output, he also became a link between the poet's works and various forms of their musical reception. In the unveiled context, the motif of dance has revealed its hitherto undescribed functionality in the study of both the relationship between literature and music, as well as the relationship between music and literature.

Keywords: Julian Tuwim, Fryderyk Chopin, intersemiotics, waltz

Julian Tuwim uważał, że słowo poetyckie utraciło swoją moc stwórczą i – aby ją przywrócić – należy odnaleźć w nim pokłady, które „mają związek z pierwotnie ewangelicznym słowem”², Słowem-Logosem jako „stwórcą i praprzyczyną świata”³. W naturalny więc sposób powracał „do pierwocin języka, do momentu, kiedy język był tylko krzykiem, tylko artykulacją dźwiękową”⁴, wydobywając cały jego potencjał brzmieniowy. Nie bez powodu przy tym badacze twórczości Tuwima zwracają uwagę na związki między literaturą a muzyką w jego dorobku, wskazując na muzyczność jako nieodłączną cechę jego poezji⁵, która „nie zanika na żadnym etapie

² J. Sawicka, „*Filozofia słowa*” *Juliana Tuwima*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1975, s. 68.

³ Tamże.

⁴ Tamże.

⁵ Zob. np. A. Nawarecki, *Ewolucja motywu muzycznego w poezji Tuwima*, w: *Skamander 3. Studia o poezji Juliana Tuwima*, red. I. Opacki, Katowice 1982; A. Nawarecki, *Rzeczy i marzenia. O wyobraźni poetyckiej Skamandrytów*, Katowice 1993; J. Sawicka, dz. cyt.; M. Osiorak, *Muzyczność poezji Juliana Tuwima*, w: *Julian Tuwim – tradycja*,

twórczości”⁶ pisarza oraz „ujawnia się [...] na wszystkich płaszczyznach jego wierszy”⁷. Z całą pewnością w dorobku Tuwima można znaleźć – zgodnie z propozycją Andrzeja Hejmeja – różne rodzaje muzyczności („muzyczność I”, czyli „ukształtowanie brzmieniowości”⁸ wskazujące na „muzyczne źródło brzmieniowych jakości [...] tekstu literackiego”⁹; „muzyczność II” równoznaczną z „różnorodnymi typami tematyzowania muzyki”¹⁰, „muzykotematycznością”¹¹; „muzyczność III”, czyli „muzyczność utajoną”¹², „wpisaną w głęboką strukturę tekstu”¹³, stanowiącą jego model kompozycyjny). „Ekspozowanie strony dźwiękowej”¹⁴ języka, „mistrzowska instrumentalizacja głoskowa stwarzająca iluzję «żywego» dźwięku”¹⁵ dokonywana zarówno pod wpływem futuryzmu, jak i fascynacji symbolizmem¹⁶ oraz teoriami przedstawicieli szkoły formalnej¹⁷, „uaktywniała w jego twórczości ciągle nowe zespoły zagadnień i środków poetyckich”¹⁸. „«Słowo urzekające dźwiękiem» przesunęło się w centrum tematu wiersza”¹⁹, tworząc również bardzo dobry punkt wyjścia do tematyzowania muzyki. Zdaniem Aleksandra Nawareckiego „proste obliczenie statystyczne pokazuje, że w co czwartym wierszu poety można znaleźć przynajmniej jedno słowo, którego sens byłby związany z muzyką”²⁰, co wspomniany badacz wiąże przede wszystkim z „promieniowaniem tradycji modernistycznej”²¹, skłaniającej do przyznawania prymatu muzyki nad

recepta, perspektywy badawcze, red. E. Gorlewska, M. Jurkowska, K. Korotkich, Białystok 2017, s. 63–75.

⁶ M Osiurak, dz. cyt., s. 72.

⁷ Tamże.

⁸ A. Hejmej, *Muzyczność dzieła literackiego*, Wrocław 2001, s. 58.

⁹ Tamże, s. 59.

¹⁰ Tamże.

¹¹ Tamże, s. 61.

¹² Tamże, s. 63.

¹³ Tamże, s. 64.

¹⁴ J. Sawicka, dz. cyt., s. 10.

¹⁵ A. Nawarecki, *Reczy i marzenia...*, dz. cyt., s. 94.

¹⁶ Zob. J. Sawicka, dz. cyt., s. 16, por. s. 27.

¹⁷ Zob. tamże, s. 20.

¹⁸ Tamże, s. 19.

¹⁹ Tamże, s. 10.

²⁰ A. Nawarecki, *Ewolucja motywu muzycznego...*, dz. cyt., s. 87.

²¹ Tamże, s. 88.

literaturą. Mimo że tradycja ta wygasła skutecznie wraz z upływem czasu („im dalej od Młodej Polski, tym ciszej”²²), to jednak wyraźnie naznaczała twórczość Tuwima. W jego dorobku nie brakuje przy tym sytuacji, w których rytmika i układ stroficzny świadczyłyby o odwoływaniu się poety do określonych utworów muzycznych bądź ich typów.

Można [...] pozwolić sobie na [...] śmiało skojarzenia – czy nie ma czegoś wspólnego pomiędzy Tuwimowskim zainteresowaniem głosami ptaków a poetycką i muzyczną „ornitologią” Oliviera Messiaena? Czy narastającej w późnej twórczości Tuwima obsesji ciszy i milczenia (*Tragedia nad jeziorem, z okruszynami młodości, ... Et arceo, Milczą* itd.) nie łączy nic ze słynną kompozycją Johna Cage’a „Opus 4’33”. Czy *Stop, Melodie Warszawy* i *Bal w Operze* nie przypominają muzycznych collagy Charlesa Ivesa (powstałych zresztą wcześniej od wierszy Tuwima), jeżeli podobieństwo z wczesnymi pomysłami Stockhausena i Xenakisa uznamy za zbyt odległe?²³

Nawarecki dostrzegał zbieżności w budowie takich liryków jak *Marsylianka* i *Parademarsz* z kompozycją klasycznej symfonii²⁴. Jadwiga Sawicka zaś zwróciła uwagę na podobieństwo struktury utworów Tuwima do „stereotypowych figur stylowych miłosnej pieśni ludowej”²⁵, piosenki nierzadko „odchodzącej od pierwowzoru (ludowego czy plebejskiego)”²⁶, a wraz z nią „szmiry jarmarcznej”²⁷, ballady dziadowskiej, a także – co tu szczególnie istotne – piosenki rewiiowej czy kabaretowej²⁸ jako najbliższej poecie mającemu w tej mierze znaczny dorobek.

Tuwim należał do grona „artystów dwudziestolecia międzywojennego, wystawionych na próbę hipnotycznej siły piosenek, władających zbiorową wyobraźnią i emisją głosu”²⁹. Był częścią „formacji, która świetnie znała energię przebojów nuconych przez cały kraj”³⁰, „otwartej na polifonię

²² Tamże.

²³ Tamże, s. 110.

²⁴ Zob. tamże, s. 84.

²⁵ J. Sawicka, dz. cyt., s. 57.

²⁶ Tamże, s. 174.

²⁷ Tamże.

²⁸ Tamże, s. 119.

²⁹ P. Łuszczkiewicz, *Estrada i liryka. Szlagier w poezji międzywojennej*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica” 2012, nr 1, s. 106.

³⁰ Tamże.

dźwięków zwyczajnego świata”³¹. Nawarecki zauważył, że, „około roku 1918 Tuwim nie spotkał się już z ożywiającą poezję nowatorską fuzją muzyki i literatury”³², zastał „jedynie konwencje i to głównie stylistyczne, polegające przede wszystkim na predylekcji do słów i zwrotów z muzycznego kręgu”³³. Był za to uczestnikiem procesu umuzykalnienia cywilizacji, dokonującego się na płaszczyźnie życia społecznego, kiedy to:

[...] muzyka wyszła z filharmonii na ulicę, do kawiarni, do kabaretu, na dancing. Kiedy wykorzystywana była przez jazzbandy, refrenistów i piosenkarzy stających za idolami. Kiedy była nagrywana, nadawana przez radio, sprzedawana, kiedy zaczęła docierać do milionów³⁴.

Nie dziwi w tym kontekście fakt, że – kształtując swoją artystyczną oryginalność w tej specyficznej przestrzeni społecznego współistnienia kultury wysokiej z piosenką kabaretową – sam ulegał magii tej ostatniej, stając się autorem przebojów estradowych. Jak pisał Józef Ratajczak: „Tuwim wodził prym w obu tych dziedzinach, w liryce i twórczości rewiowo-kabaretowej”³⁵. Lidia Ignaczak przypomniała natomiast współpracę poety z łódzkim teatrykiem Bi-Ba-Bo w 1915 roku, następnie z międzywojennymi kabaretami warszawskimi, „z uwzględnieniem cezury roku 1940, gdy Tuwim-emi-grant wysłał polskim aktorom palimpsestową piosenkę *List z za oceanu*”³⁶, wskazując wreszcie na „okazjonalnie układane utwory powojenne (jak choćby te pisane dla Adolfa Dymyzy występującego w teatrze «Syrena»)”³⁷. W dorobku poety znalazła się zarówno „piosenka sceniczna, której tekst, podporządkowując sobie muzykę, wymagał interpretacji aktorskiej, a złożoność fabularna utworu utrudniała takiej piosence stanie się przebojem”³⁸, jak i taka, w której „obowiązywał dyktat muzyka i to on narzucał swoje warunki autorowi tekstu”³⁹. Ta ostatnia wymagała „wydoskonalenia techniki

³¹ Tamże.

³² A. Nawarecki, *Ewolucja motywu muzycznego...*, dz. cyt., s. 89.

³³ Tamże.

³⁴ Tamże.

³⁵ J. Ratajczak, *Julian Tuwim*, Poznań 1995, s. 23.

³⁶ L. Ignaczak, *Tuwimowski romans z piosenką*, w: *Julian Tuwim. Biografia, twórczość, recepcja*, red. K. Ratajska, T. Cieślak, Łódź 2012, s. 250.

³⁷ Tamże.

³⁸ Tamże.

³⁹ Tamże, s. 255.

zestrajania muzyki ze słowem⁴⁰, co osiągało się poprzez „przygotowanie «ślepego tekstu»: pozbawionego co prawda sensu, ale za to utrwalającego rozmiary frazy, rytm i rozkład akcentów w melodii”⁴¹. Rytmem muzycznym, który w latach dwudziestych i trzydziestych XX wieku zdominował piosenkę Tuwima, było – z jednej strony – tango, a z drugiej – walc angielski⁴², a „[...] odmianę komiczną kształtował przede wszystkim rytm fokstrota”⁴³.

Nie sposób więc wyeliminować popularnych szlagerów, a wśród nich i tych stworzonych przez Tuwima, z „pejzażu akustycznego”⁴⁴ jego poezji. Zdaniem Pawła Sobczaka – mimo że Tuwim należał do generacji wyznającej „elitarystyczną konwencję młodopolską, nakazującą ściśle odgraniczać funkcję dostarczyciela rozrywki od roli natchnionego artysty”⁴⁵, i z „zaskakującą uporczywością oddzielającej dzieła artystyczne pomieszczone w tomikach od produkcji hitów dla kina, rewii i kabaretu, tamującego także intermedialne przecieki z obszaru estrady”⁴⁶, to nie hamował procesu przenikania piosenek do swojej wysokiej twórczości, tworząc między innymi przestrzeń „tematyzowania muzyki”⁴⁷. Warto przywołać w tym miejscu chociażby *Bal w Operze* jako charakteryzujący się syntezą „poetyki kabaretowych numerów z dyspozycjami metafizycznego poematu”⁴⁸. Jadwiga Sawicka nazwała ten utwór „osobliwym Sądem Ostatecznym, w którym autor zaktualizował środki wypracowane wcześniej w twórczości estradowej i satyrycznej, sięgnął do elementów poetyki ekspresjonistycznej z swoich wczesnych utworów”⁴⁹, „programowo łącząc lirykę, groteskę, satyrę i kabaret”⁵⁰. Piotr Łuszczkiewicz pisał, że w twórczości Tuwima:

[...] cytaty z przebojów pojawiają się kilka razy, choć na pewno nie tak często jak nawiązania literackie. Trudniej je też dziś wyłuskać, niektóre wszak zdają się

40 Tamże.

41 Tamże.

42 Tamże, s. 256.

43 Tamże.

44 A. Nawarecki, *Ewolucja motywu muzycznego...*, dz. cyt., s. 108.

45 P. Łuszczkiewicz, dz. cyt., s. 106.

46 Tamże.

47 A. Hejmej, *Muzyka w literaturze (perspektywy współczesnych badań)*, „Teksty Drugie” 2000, nr 4, s. 34.

48 P. Łuszczkiewicz, dz. cyt., s. 107.

49 J. Sawicka, dz. cyt., s. 115.

50 Tamże.

nadal czytelne: pseudonim tancerki, Satanella, jest jawną aluzją do slow-foksa z tekstem Andrzeja Własta z repertuaru Mieczysława Fogga; przyśpiewka „Udibidibindia, udibindia” pochodzi z *Panny Mani*, napisanej przez Mariana Hemara, a uwiecznionej przez Zulę Pogorzelską; zawołanie „Jak bal, to bal” pożyczca formę od tytułu operetki Konrada Toma⁵¹.

Ratajczak przekonywał, że zebranie i skonfrontowanie dorobku poety z tych dwóch obszarów (literatury i muzyki estradowej) wzbogaciłoby „spojrzenie na jego działalność, na wzajemne wpływy i uzależnienia obu uprawianych przezeń dziedzin”⁵², a także kształtujące ich intertekstualne oraz intersemiotyczne relacje. Co prawda utwory estradowe w modelu badań muzyczno-literackich Stevena Paula Schera usytuowane zostały poza obszarem zagadnień związanych z „muzyką w literaturze”⁵³, ale np. Adam Poprawa, rekonstruując sposób istnienia w pisarstwie Mirona Białoszewskiego „muzyki werbalnej”⁵⁴ („muzyczność II”), mimo wszystko wskazywał je jako tworzące istotne pole odniesień w refleksji o motywach muzycznych w dorobku tegoż twórcy⁵⁵. Niezależnie od tego, że relacja między tekstami piosenek a literaturą „znajduje się na odmiennej płaszczyźnie badawczej”⁵⁶ niż „muzyczność dzieła literackiego”⁵⁷, przynależąc do komparatystyki pozornie nie służącej zgłębianiu intersemiotycznych nawiązań, to trzeba pamiętać, że „zagadnienie relacji zachodzących między literaturą a tekstem piosenki stanowi [...] nie zawsze doceniany element studiów muzyczno-literackich”⁵⁸.

Istotną rolę w kształtowaniu się intersemiotycznych relacji między poezją Tuwima a twórczością estradową odgrywają motywy balu i tańca. Za ich pomocą zorganizowana została w liryce Tuwima przestrzeń nawiązań do piosenki. Można dopowiedzieć, że to właśnie te motywy są jednym

⁵¹ P. Łuszczkiewicz, dz. cyt., s. 107.

⁵² J. Ratajczak, dz. cyt., s. 23.

⁵³ A. Hejmej, *Muzyka w literaturze...*, dz. cyt., s. 33.

⁵⁴ Określenie Stevena Paula Schera, zob. tamże.

⁵⁵ Zob. A. Poprawa, *Motywy muzyczne w pisarstwie Mirona Białoszewskiego, w: Intersemiotyczność. Literatura...* dz. cyt., s. 320.

⁵⁶ P. Sobczak, *Tekst piosenki jako dzieło literackie – dzieło literackie jako tekst piosenki. Zarys problematyki, przykłady realizacji*, „Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Litteraria Polonica” 2012, nr 2, s. 127.

⁵⁷ Tamże.

⁵⁸ Tamże.

ze spoiw obu rodzajów aktywności literackiej artysty, pozwalając na pogłębienie refleksji o kształtujących i spajających ją muzyczno-literackich interakcjach. „Regularnie powracający i wariacyjnie przetwarzany przez autora [...] temat balu”⁵⁹ uwidacznia się w tekstach piosenek autorstwa poety:

Raz jest to zabawa taneczna w łódzkim ogródku, gdy rytm walca wywołuje z pamięci bohatera wspomnienie dzieciństwa (*Walczyk*), innym razem dancin-gowe rytmy shimmy są taneczną inspiracją dla fordansera Abramka-bawidamka, a i w rządowych sferach nie brakuje pretekstów do odurzania się codziennym karnawałem, o czym z ironią śpiewali Stefcia Górską z Ludwikiem Lawińskim: „Więc jutro bal na kroplę mleka dla endeka, bal posady dla brygady siódmej, / Bal w sejmie posłów, i liderów, przy udziale szwoleżerów i muzyki cudnej!”. Z rządowych salonów można przenieść się na dekadencją biesiadę suchotników [...] i zakończyć ten taneczny przegląd zabarwionym czarnym humorem refrenem *Balu wisielców*⁶⁰.

Zdecydowanie ułatwia to uczynienie z motywu tańca swojego rodzaju pomostu zarówno dla literacko-estradowych, jak i w konsekwencji literacko-muzycznych interakcji. W sytuacji, w której motyw balu, a wraz z nim motyw tańca, pojawiał się zarówno w utworach estradowych Tuwima, jak i w twórczości wysokiej, bazującej na „produktywności w kulturze”⁶¹ tegoż motywu, wykorzystywanego – jak pisał Paweł Sobczak analizujący twórczość Agnieszki Osieckiej – np. w *Hamlecie* Williama Shakespeare’a, *Dziadach* cz. III Adama Mickiewicza, *Mistrzu i Małgorzacie* Michaiła Bułhakowa, *Balu u Salomona* Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego czy *Balu maskowym* Giuseppe Verdiego⁶², bardzo łatwo stawał się on łącznikiem między literaturą ambitną Tuwima a piosenką estradową, sprzyjając tworzeniu się zarówno intertekstualnych, jak i intersemiotycznych zależności.

Szczególnym przykładem tego, jak motyw tańca stał się osią, wokół której zorganizowana została płaszczyzna relacji między literaturą a muzyką estradową w twórczości Tuwima jest *Grande Valse Brillante z Kwiatów*

⁵⁹ L. Ignaczak, dz. cyt., s. 251.

⁶⁰ Tamże.

⁶¹ P. Sobczak, dz. cyt., s. 128. Jadwiga Sawicka pisała: „Motyw balu, zabawy, tańca na wulkanie, uczyty przed katastrofą, orgii – rozpasania ludzkich żądz w obliczu zagłady – to jeden z najstarszych motywów literackich opracowywany w różny sposób” (J. Sawicka, dz. cyt., s. 117).

⁶² Zob. P. Sobczak, dz. cyt., s. 128.

polских. Aby je omówić, trzeba najpierw przypomnieć, że intersemiotyczne relacje zorganizowane zostały przez pisarza na gruncie recepcji dorobku Fryderyka Chopina. Oczywiście jest stwierdzenie, że tenże właśnie fragment poematu swoim tytułem nawiązuje do słynnego walca *Brillante* skomponowanego przez genialnego muzyka w 1834 roku, a na konstatację tę pozwala wiedza o uwielbieniu poety dla dorobku polskiego artysty, którego *Scherzo b-moll* darzył specjalną estymą⁶³. W wierszu *Manifest* z 1914 roku Tuwim wskazywał Chopina jako „mówiącego” do jego artystycznej wyobraźni⁶⁴. Z tego też względu wspomniany fragment *Kwiatów polskich* można byłoby nazwać nawet „muzyczną ekfrazą”. Adam Dziadek zauważył, że:

Określenie „ekfraz muzyczna”, funkcjonujące już od jakiegoś czasu w literaturoznawstwie, włącza badania nad relacjami pomiędzy dziełami muzycznymi i dziełami literackimi w pole komparatystyki i można by w sposób zupełnie uprawniony nim się posługiwać⁶⁵.

Przez pryzmat muzyki walca ukształtowana została bowiem „warstwa brzmieniowa”⁶⁶ utworu, w której wyraźnie wybija się metrum tegoż tańca.

Czy pamiętasz, jak z tobą tańczyłem walca,
Panno, madonno, legendo tych lat?
Czy pamiętasz, jak ruszył świat do tańca,
Świat, co w ramiona mi wpadł?⁶⁷

Jednocześnie stała się ona podstawą do „kreowania konstrukcji utworu”⁶⁸, w którym wydzielone zostały wyraźnie trzy części. Dodatkowo słowo poetyckie tematyzuje tę muzykę, tworząc „muzykę werbalną”, np.: „rośnie grom i strun, i trąb”⁶⁹; „Huczą słońca grzmiących trąb”⁷⁰, wskazując, że omawiany tutaj fragment *Kwiatów polskich* był także próbą przeniesienia na papier doświadczeń muzyki rozrywkowej. Trzeba bowiem w tym miejscu

⁶³ A. Nawarecki, *Rzeczy i marzenia...*, dz. cyt., s. 71.

⁶⁴ Por. J. Ratajczak, dz. cyt., s. 43.

⁶⁵ A. Dziadek, *Literatura – Muzyka. Nowe propozycje badawcze*, „Teksty Drugie” 2002, nr 1–2, s. 167.

⁶⁶ A. Hejmej, *Muzyka w literaturze...*, dz. cyt., s. 34.

⁶⁷ J. Tuwim, *Kwiaty polskie*, Warszawa 1978, s. 45.

⁶⁸ A. Hejmej, *Muzyka w literaturze...*, dz. cyt., s. 34.

⁶⁹ J. Tuwim, dz. cyt., s. 45.

⁷⁰ Tamże, s. 46.

przypomnieć, że *Grande Valse Brillante* powstał – jak przekonuje Krystyna Ratajska – w procesie przetworzenia doświadczeń poety biorącego udział w wieczorkach tanecznych w Inowłodzu:

[...] słynny „valce brillant” ma swoje zakorzenienie w realiach wprowadzonych do poematu. Otóż na wieczorkach towarzyskich, odbywających się w lesie, na werandzie, czyli w tzw. „kiosku”, przygotowanym dla uciechy gości przez dbającego o godziwą rozrywkę właściciela „stacji letniej”, Birenzweiga, Julek, jak wspomina siostra, „walcował namiętnie, prawą nogą zataczając szerokie, zamaszyste półkola”. W słynnym fragmencie *Kwiatów polskich*, zaczynającym się od słów: „Zabawa dzisiaj w Inowłodzu”, odnajdziemy echa autobiograficzne. Wskazał na nie sam Tuwim w liście do siostry z 20 stycznia 1941 r., donosząc jej o pisaniu poematu. „Znajdziesz już w moim bukietcie [...] jakiegoś obłąkanego walca, którego ze Stefą tańczyłem na zabawie w Inowłodzu”⁷¹.

Grande Valse Brillante po raz kolejny wszedł w interakcję z muzyką estradową na etapie recepcji utworu Tuwima w drugiej połowie XX wieku. Zdaniem Sobczak, „konstruowanie przez artystów repertuaru z wykorzystaniem tekstów poetyckich swą historią sięga w Polsce do pierwszej połowy lat 60. XX wieku”⁷². Zgodnie z tą chronologią drugie życie – kabaretowego przeboju – dała temu fragmentowi *Kwiatów polskich* Ewa Demarczyk, wykonując go w 1964 roku do muzyki skomponowanej przez Zygmunta Koniecznego, a tym samym otwierając historię jego kolejnych estradowych aranżacji. „Występy artystki na festiwalach opolskim i sopockim w latach 1963–1964 uważane są za symboliczny moment rozpoczęcia trwającego wiele lat procesu «oswajania» kultury wysokiej przez kulturę popularną”⁷³. *Grande Valse Brillante*, poddany muzycznej recepcji, uległ oczywiście pewnym przekształceniom w stosunku do pierwotnego tekstu z *Kwiatów polskich*. Ze względu na fakt wykonania go przez kobietę, frazę: „Czy pamiętasz, jak z tobą tańczyłem walca, / Panno, madonno, legendo tych lat?” zamieniono na: „Czy pamiętasz, jak ze mną tańczyłeś walca / Z panną, madonną, legendą tych lat”⁷⁴.

⁷¹ K. Ratajska, *Inowłodzkie Soplicowo*, w: *Julian Tuwim. Biografia, twórczość, recepcja*, red. K. Ratajska, T. Cieślak, Łódź 2012, s. 27.

⁷² P. Sobczak, dz. cyt., s. 135.

⁷³ Tamże, s. 136.

⁷⁴ J. Radek, *Ewa DEMARCZYK – Grande Valse Brillante – II m – SOPOT 1964 – (oldies, black-white) (by LESIO)*, Wideo Bing, <https://www.bing.com/videos/riverview/>

Tuwimowa narracja mężczyzny, wspominającego niewierną narzeczoną, targanego żądzą zemsty:

Palce lewej mej dłoni,
Dziarsko w bok odrzuconej,
Między palce twe wchodzą
I znajdują pierścionek,
Zaciskają się kleszcze –
Choć krzyknęłaś, to jeszcze!
Niech cię boli, ty podła,
To kóleczo złowiesz.

Ja i inny dam pierścień:
Ja ci moim nieszczęściem
Śliczną szyję owinę
Jeszcze przed tym zamęciami,
Mściwą pętlą zacisnę
Tę łabędzią, tę wonną,
Będiesz tańczyć na stryczku,
Wiarołomna madonno⁷⁵.

została zamieniona w utworze wykonywanym przez Demarczyk na kobiecą narrację o sile miłości i namiętności wyrażających się w tańcu. Nie ma w niej skargi zdradzonego, ubogiego narzeczonego, choć zachowane zostały strofy pełne ironii w stosunku do zakochanego nieudacznika:

Gdy przez sufit przetaczasz –
Nosem gwiazdy zahaczasz,
Gdy po ziemi młynkujesz,
To udajesz siłacza.
Wątle mięśnie naprężasz,
Piers cherlawą wyteżasz,
Będę miała atletę
I huzara za męża.

[...]

relatedvideo?q=ewa+demarczyk&mid=FDE4E8510677BADBD731FDE4E8510677BADBD731&FORM=VIRE [dostęp: 4.04.2025].

⁷⁵ J. Tuwim, dz. cyt., s. 47.

A tu noga ugrzęzła,
 Drzazga w bucie uwięzła,
 Bo ma dziurę w podeszwie
 Mój pretendent na męża.
 Ale zawsze się wyrwie –
 I już wolny, odeszło,
 I walcuje, szurając
 Odwinęłą podeszwą⁷⁶.

Jest w tym tekście natomiast liryczne wspomnienie wirowania w walcu, w którym dynamika tanecznego ruchu, spotykająca się z siłą uczuć i namiętności, tworzy jednak nostalgiczną przestrzeń zabezpieczającą przed wylewem niekontrolowanych emocji. Taniec, który w utworze Tuwima niebezpiecznie poszerzał skalę emocji, w piosence Demarczyk wykorzystany został do ich tonowania i rozładowania w melodyjnej ekspresji.

W latach dziewięćdziesiątych XX wieku *Grande Valse Brillante* Tuwima po raz kolejny stał się punktem odniesienia dla piosenki estradowej w pastiszu tego fragmentu *Kwiatów polskich*, który wyszedł spod pióra Jonasza Kofty, pod tytułem *Grande valse frottée*. Był utworem przeznaczonym do wykonania estradowego, śpiewanym zarówno przez jego autora, jak i np. Hannę Śleszyńską, dlatego należy usytuować go w obszarze pogranicznym, między badaniami muzykologicznymi a literackimi⁷⁷. Jego tytuł prowokuje ewidentne skojarzenia z utworem Tuwima poprzez powtarzającą się frazę: „czy pamiętasz, jak ze mną / Tańczyłaś walca”⁷⁸, będącą cytatem z *Grande Valse Brillante*. Charakteryzuje go też taka organizacja, w której „słysząc” wyraźnie wybijający się rytm walca, choć – paradoksalnie – nie ma w nim „muzyki werbalnej”. Najważniejsza jednak okazała się dynamika ruchu bohaterów, za pomocą której zdefiniowany został motyw tańca. Oczywiście już w utworze Tuwima była ona eksponowana jako znacząca – jak można wnioskować z przypomnianych przez Ratajską fragmentów korespondencji poety z siostrą, bezpośrednią inspiracją było dla artysty nie tylko brzmienie muzyki tanecznej, lecz także doświadczenie

⁷⁶ Tamże, s. 46.

⁷⁷ Zob. A. Hejmej, *Muzyka w literaturze...*, dz. cyt., s. 33.

⁷⁸ J. Kofta, *Grande valse frottée*, w: tenże, *Co to jest miłość. Wiersze i piosenki zebrane*, wstęp R.M. Groński, t. 1, Warszawa 2011, s. 309, 311.

dynamiki ruchu („prawą nogą zataczał szerokie, zamaszyste półkola”, „obłąkany walc”), które zresztą przełożone zostało w utworze na obraz tanecznych „bachanaliów”:

Rozdziawiły się wszystkie i piszczą
Rozgardiaszem weneckiej zabawy
W lesie,
Gdzie skaczące letniaczki się mizdrzą,
Gdzie się
Sypią pstre confettiowe kurzawy.
Galopada mieszczańska wśród sosen,
Miotająca farbiarskim bigosem
Strojów,
W bachanalii się wije i niesie
W znoju
Pod dyndaniem lampionów po lesie – –
[...]
W wirującym kolisku mętnieją
Pary
Ze studentów, dentystek i „kominiarzy”
Kołujący się zrobił karuzel
Szary.
[...]
Po elipsie
falistej,
 Jednomętnym rozplywem fałuje jak bąk.
 [.....]
Gdy przez sufit przetaczam –
 Nosem gwiazdy zahaczam,
Gdy po ziemi młynkuję,
 To udaję siłacza.
[...]
Z jakąś gracją diabelską,
Czardaszowo-węgierską,
 Czarcie kręgi zataczam
 Tą przeklętą podeszwą,
Trzęsę tyłkiem łatanym

[...]

Krąży koło powroźne i podnosi się, zwęża,
Po wariacku wywija twój pretendent na męża,
A w to koło się wtańcza fabrykańcza szarańcza,
[...]”⁷⁹.

Z teźże właśnie dynamiki ruchu, opisaney w *Grande Valse Brillante*, Kofta uczynił oś konstrukcyjną swojej piosenki, eksponując w niej pozornie zrutynizowany rytm zwiedzania muzeum jako szaleńczy bieg przez „amfilady, parkiety [...] sal”⁸⁰.

Już biegniemy gotowi
[...]
Tylko co nas odpycha
Nieuchronnie i z cicha
Bezustannie nas miota i gna?
W bezrozumnym zapale
Przez parkiety i sale
Roztańczone sylwetki mkną dwie
[...]
Tysiące płócien i ram
Coraz nowe posadzki
Coraz nowe zasadzki
[...]
Przelatuję poślizgiem
Amfilady, parkiety tych sal
Bo tak trudno zatrzymać
Się jest [...]
Obok tańczy wycieczka
Cała to śmiechu becзка
[...]
Już zwiedzone muzeum
Schodów piętra się ścielą
– Dwieście stopni z marmuru

⁷⁹ J. Tuwim, dz. cyt., s. 43–47.

⁸⁰ J. Kofta, dz. cyt., s. 310.

Dostojnego swą bielą
Może jednak przystańmy
Trochę tempo nas męczy
[...]
Coraz nowe zasadzki
Coraz nowe posadzki
[...]
Obojętni we wszystkim
Lecieliśmy poślizgiem
Nie obchodził nas powab tych sal⁸¹

Powodem muzealnego „walca” jest oczywiście wypastowana posadzka oraz obowiązkowe dla zwiedzających filcowe kaptcie, dające efekt ślizgania się po salach wystawowych, co odzwierciedla tytuł *Grande valse frottée*, czyli – jak można tę nazwę przetłumaczyć – wielki walc froterujący:

Przelatuję poślizgiem
Amfilady, parkiety tych sal
Bo tak trudno zatrzymać
Się jest, kiedy tarcia
Wciąż brakuje oparcie
Gdy oparcie uparcie
Ucieka spod stóp⁸²
Gdy na filcach
Nie powstrzyma nikt walca
Raz na twarz, raz na de
Pół na pół
[...]
Bo tak trudno zatrzymać
Się jest, kiedy tarcia

⁸¹ Tamże, s. 309–311.

⁸² Fragment znajdujący się w edycji, która stała się podstawą przedruku – „Bo tak trudno zatrzymać / Się jest, kiedy tarcia / Wciąż brakuje, oparcie / Ucieka spod stóp” uzupełniony zostały w następujący sposób: „Bo tak trudno zatrzymać / Się jest, kiedy tarcia / Wciąż brakuje uparcie, / Gdy oparcie uparcie / Ucieka spod stóp” na podstawie nagrania piosenki wykonanej przez samego Koftę: P.T. Mosur, *Jonasz Kofta*, Youtube, <https://www.youtube.com/watch?v=oQPm0xK6AIw> [dostęp: 16.03.2025].

Wciąż brakuje uparcie,
 Gdy oparcie uparcie
 Ucieka spod stóp
 Gdy na filcach
 Nie powstrzyma nikt walca
 Raz na twarz, raz na de
 Pół na pół⁸³

Jeśli w *Grande Valse Brillante* „muzyka werbalna” spotykała się z dynamiką ruchu tanecznego korowodu, to w *Grande valse frottée* Kofty żywioł ruchu zdominował tę pierwszą, koncentrując uwagę na nieprzewidywalności „tańca” demonstrowanego na parkiecie muzealnych sal, który stał się też głównym nośnikiem pastiszu.

Kofta – za pomocą tak zdefiniowanego motywu tańca – nie tylko związał ze sobą lirykę i muzykę, lecz także uruchomił intersemiotyczną relację tekstu i muzyki ze sztuką plastyczną (malarstwem i rzeźbą). W piosence czytelne są bowiem odniesienia zarówno do dzieł Jana Matejki („Patrzył z portretu Matejko Jan”⁸⁴) czy Henryka Siemiradzkiego („Siemiradzki w przepychu swych ciał”⁸⁵), prawdopodobnie też Leona Chwistka („Miga Leda z łabędziem”⁸⁶), jak i rzeźb („Jakiś Venus gdzieś wisiał czy stał”). Tak wybrane dzieła sztuki plastycznej stanowią wizualny ekwiwalent erotyzmu,

⁸³ J. Kofta, dz. cyt., 2011, s. 310–311.

⁸⁴ W Muzeum Narodowym w Warszawie znajduje się *Autoportret* (1892) i obraz *Portret Jana Matejki według autoportretu z 1892 r.* autorstwa Ignacego Łopieńskiego (1865–1944) oraz *Autoportret Jana Matejki* (1867). Zob. hasło: *Matejko Jan (1838–1893)*, Muzeum Narodowe w Warszawie – Zbiory Cyfrowe, <https://cyfrowe.mnw.art.pl/pl/artysty/42890> [dostęp: 16.03.2025].

⁸⁵ W Muzeum Narodowym w Warszawie znajdowały się w latach osiemdziesiątych XX wieku m.in. takie obrazy Siemiradzkiego, jak: *Szkic do Sądu Parysa* (1892) i *Sąd Parysa* (1892); *Sielanka rzymska przed kąpielą* (1885–1990); *Dirce chrześcijańska* (1997). Obrazów jest w kolekcji muzeum znacznie więcej, ale te korespondują ze słowami „Siemiradzki w przepychu swych ciał”. Por. hasło: *Siemiradzki Henryk (1843–1902)*, Muzeum Narodowe w Warszawie – Zbiory Cyfrowe, <https://cyfrowe.mnw.art.pl/pl/artysty/65521> [dostęp: 16.03.2025].

⁸⁶ W Muzeum Narodowym w Warszawie znajduje się m.in. rysunek Leona Chwistka (1884–1944) *Leda i łabędź* (1918–1919). Zob. L. Chwistek, *Leda i łabędź*, Muzeum Narodowe w Warszawie – Zbiory Cyfrowe, <https://cyfrowe.mnw.art.pl/pl/zbiory/519096> [dostęp: 16.03.2025].

który charakteryzował *Grande Valse Brillante* Tuwima. Jeśli ten ostatni zmysłowość artykułował np. w słowach:

Coraz więcej kibici
Chciwe ramię ochwyci,
Świątokradczo napelza
Drżąca ręka na pęk drżący⁸⁷,

to bohaterowie wiersza Kofty rozpoczynają swój froterujący poślizg po muzealnych posadzkach od miejsca, w którym znajduje się obraz *Chuć*, przebiegając obok innych przedstawień epatujących pięknem obnażonego ciała lub będących alegorią aktu erotycznego:

Ona naga, on nagi
Ile trzeba odwagi
Aż rumieniec wykwita i trwa⁸⁸

Tematyka sztuk plastycznych dodatkowo przefiltrowana została przez problematykę muzeum, choć liryk Kofty nie jest utworem, w którym refleksji poddana byłaby kwestia statusu tejże instytucji, jej zadań czy organizacji. Trudno jednak nie zauważyć pojawiających się w nim realiów tegoż przybytku sztuki – do wypełnionych zbiorami sal prowadzą „schody wiodące do góry”⁸⁹, a dwoje bohaterów odwiedzających tę „skarbnicę kultury”⁹⁰ wzuwa „czworo kapci filcowych”⁹¹, które najlepiej chyba wprowadzają w muzealny klimat utworu, choć nie służą ekspozycji problematyki związanej z udostępnianiem zbiorów. Opisana w wierszu Kofty galeria, którą można zidentyfikować jako Muzeum Narodowe w Warszawie („Narodowa Galeria / Wielka Sztuka na serio / Owionęła nas chłodem swych sal”⁹²), stanowi jedynie tło dla sceny szaleńczego tańca. Jednakże sam ów niepoohamowany bieg po salach wypełnionych dziełami sztuki, jakkolwiek mający funkcję satyryczną, odnosi się w jakiś sposób do kwestii muzeum jako instytucji edukacji artystycznej. Właśnie ten bezrozumny bieg zwiedzających kojarzy się

⁸⁷ J. Tuwim, dz. cyt., s. 46.

⁸⁸ J. Kofta, dz. cyt., s. 309.

⁸⁹ Tamże.

⁹⁰ Tamże.

⁹¹ Tamże.

⁹² Tamże.

bowiem z kampanią z początku XX wieku, którą na polskim gruncie przeprowadził Zenon Przesmycki (Miriam) – krytyk i popularyzator sztuki na przełomie XIX i XX wieku w zbiorze *Pro arte* w 1904 roku sformułował koncepcję nowoczesnego muzeum, upominając się o realizację „potrzeb współczesnego widza”⁹³ w zakresie „jego edukacji i świadomości estetycznej”⁹⁴. Dyskurs na temat perspektyw reformy tej instytucji zbudował przy tym na przeciwstawieniu dwóch postaw manifestowanych przez publiczność odwiedzającą miejsca gromadzenia różnego rodzaju kolekcji: jedną określał jako „owocne wczuwanie się w artystyczną dzieł sztuki istotę”⁹⁵, drugą natomiast nazywał „jałowym i bliższym *museum-trotter*’stwem”⁹⁶. Tej ostatniej też sprzeciwiał się, przekonując, że „wałęsanie się”⁹⁷ po salach z eksponatami nie służy w żaden sposób głównemu celowi muzeum, które powinno stać się „źródłem kultury artystycznej”⁹⁸, a nie miejscem odwiedzin dla „wielotysięcznych wędrowców, którzy ściągnięci rozgłosem ogromu i bogactwa galerii, przebiegali choćby bez żadnej korzyści, choćby z próżnej ciekawości jedynie, nieskończone sal jej labirynty”⁹⁹.

W kontekście omawianych utworów można powiedzieć, że motyw tańca uruchomił wielowarstwową strukturę literacko-muzycznych oraz muzyczno-literackich zależności, którą należałoby nazwać „wielopoziomową konstrukcją intersemiotyczną”¹⁰⁰, jak napisał Adam Dziadek, odnosząc się do dokonanej przez Hejmeja analizy dramatu Karola Huberta Rostworowskiego *Judasz z Kariothu*, wskazującej na myślenie dramaturga o dziele literackim jako zainspirowanym przez muzykę, a odsłaniającym „rozmaite

⁹³ A. Tołysz, *Komentarz* [do: Zenon Przesmycki „Miriam”, *Pro arte*, 1914], w: *Muzeum w kulturze pamięci na ziemiach Rzeczypospolitej Obojga Narodów. Antologia wczesnych tekstów. Tom II 1882–1917*, red. T.F. de Rosset, M.F. Woźniak, E. Bednarz-Doiczmanowa, Toruń 2020, s. 274.

⁹⁴ Tamże.

⁹⁵ Z. Przesmycki (Miriam), *Podział zbiorów muzealnych na naukowe i wystawowe*, w: tenże, *Pro arte, uwagi o sztuce i kulturze: nieco z obyczajów, teatry, kabarety, muzyka, literatura, sztuki plastyczne*, Warszawa [1914], s. 552.

⁹⁶ Tamże.

⁹⁷ Z. Przesmycki (Miriam), *Reforma muzeów*, w: tenże, *Pro arte...*, dz. cyt., s. 524.

⁹⁸ Z. Przesmycki (Miriam), *Kolekcjonerstwo dzieł sztuki*, w: tenże, *Pro arte...*, dz. cyt., s. 256.

⁹⁹ Z. Przesmycki (Miriam), *Czasowe, specjalne wystawy w muzeach*, w: tenże, *Pro arte...*, dz. cyt., s. 561.

¹⁰⁰ A. Dziadek, dz. cyt., s. 167.

niuansie znaczeniowe [...] dopiero na poziomie tekstu scenicznego”¹⁰¹. Zarówno piosenka *Grande Valse Brillante*, wykonywana przez Demarczyk, jak i *Grande valse frottée*, skonstruowany na potrzeby estrady przez Koftę, stanowią kolejne elementy w „łańcuszku intersemiotycznym” biorącym początek z walca *Brillante* Chopina, do którego odnosi się fragment *Kwiatów polskich*, będący znowu podstawą piosenki estradowej. Tenże „łańcuszek intersemiotyczny” złożony jest z utworu muzycznego, utworu literackiego oraz piosenki literackiej i kabaretowej. Zgodnie ze zdaniem Seweryny Wyślouch: „strukturalna wspólnota sztuk nie polega na powtarzalności tych samych tematów czy motywów”¹⁰², motyw tańca stał się w wymienionych artefaktach nie tyle powielanym elementem, co osią konstrukcyjną kolejnych realizacji (od muzycznej, poprzez literacką, po kabaretową), pozwalającą na „przeprowadzenie tych samych operacji, wykonywanych w innym materiale”¹⁰³. O tym, że *Grande Valse Brillante* uruchamia „wielopoziomową konstrukcję intersemiotyczną” przekonuje dodatkowo jego obecność w filmie *Mala Moskwa*, wyreżyserowanym w 2008 roku przez Waldemara Krzystka. W produkcji tej walc z *Kwiatów polskich* pojawia się nie tylko jako fragment utworu literackiego, ile jako element dorobku artystycznego Ewy Demarczyk, jest świadectwem recepcji repertuaru tejże artystki (w filmie słychać także poezję Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej, należąca do repertuaru Demarczyk, a śpiewaną przez główną bohaterkę). Wykonanie *Grande Valse Brillante* przez młodą i piękną Rosjankę, zafascynowaną polską kulturą, staje się też kulminacyjnym momentem melodramatu. Otwiera ono bowiem historię miłości Wiery Swietłow – żony radzieckiego oficera, służącego w 4 Armii Lotniczej Północnej Grupy Wojsk Armii Radzieckiej, stacjonującej w Legnicy na Śląsku – do polskiego oficera, porucznika Michała Janickiego. Uzdolniona muzycznie Rosjanka, wykonująca częściowo po polsku utwór z repertuaru Demarczyk, swoim talentem zauroczy polskiego żołnierza, który od chwili usłyszenia jej głosu podczas polsko-radzieckiego konkursu piosenki zaczyna zabiegać o jej miłość. Piosenka wykonana przez Wierę, nagrodzona przez jury pierwszą nagrodą, stała się przy tym nie tylko motywem muzycznym filmu, unaocznia ona bowiem w swojej dramaturgii (bohaterka bardzo wyraźnie naśladuje artystyczną ekspresję Demarczyk)

¹⁰¹ Tamże.

¹⁰² S. Wyślouch, dz. cyt., s. 23.

¹⁰³ Tamże.

historię namiętności łączącej Rosjankę i Polaka, lecz także wyraża pragnienie przełamania bezwzględnych barier ideologicznych w powojennym świecie poddanym totalitarnemu zniewoleniu. Piosenka o tańcu, w którym miłość, namiętność i śmierć splotły się w jeden węzeł symbolizujący tragizm ludzkiego życia, nabrała szczególnego wydźwięku w filmie o pragnieniu wolności w świecie politycznej przemocy, w którym ostatecznie Wiera traci życie (oficjalnie na skutek samobójstwa), zostawiając nowo narodzoną córkę, a Michał zostaje zmuszony do udziału w inwazji wojsk Układu Warszawskiego na Czechosłowację. Tuwimowski *Grande Valse Brillante* wszedł w omawianym filmie nie tylko w nowy obszar znaczeniowy, lecz także, a może przede wszystkim ujawnił potencjał tworzenia kolejnych struktur intersemiotycznych, stając się muzycznym kluczem do uruchomionej w filmie refleksji.

BIBLIOGRAFIA

- Chwistek L., *Leda i labędź*, Muzeum Narodowe w Warszawie – Zbiory Cyfrowe, <https://cyfrowe.mnw.art.pl/pl/zbiory/519096> [dostęp: 16.03.2025].
- Dziadek A., *Literatura – Muzyka. Nowe propozycje badawcze*, „Teksty Drugie” 2002, nr 1–2.
- Hejmej A., *Muzyczność dzieła literackiego*, Wrocław 2001.
- Hejmej A., *Muzyka w literaturze (perspektywy współczesnych badań)*, „Teksty Drugie” 2000, nr 4.
- Ignaczak L., *Tuwimowski romans z piosenką*, w: *Julian Tuwim. Biografia, twórczość, recepcja*, red. K. Ratajska, T. Cieślak, Łódź 2012.
- Kofta J., *Grande valse frottée*, w: tenże, *Co to jest miłość. Wiersze i piosenki zebrane*, t. 1, wstęp R.M. Groński, Warszawa 2011.
- Łuszczkiewicz P., *Estrada i liryka. Szlagier w poezji międzywojennej*, „Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Litteraria Polonica” 2012, nr 1.
- Matejko Jan (1838–1893)*, Muzeum Narodowe w Warszawie – Zbiory Cyfrowe, <https://cyfrowe.mnw.art.pl/pl/artystycy/42890> [dostęp: 16.03.2025].
- Mosur P.T., *Jonasz Kofta*, Youtube, <https://www.youtube.com/watch?v=> [dostęp: 16.03.2025].
- Nawarecki A., *Ewolucja motywu muzycznego w poezji Tuwima*, w: *Skamander 3. Studia o poezji Juliana Tuwima*, red. I. Opacki, Katowice 1982.
- Nawarecki A., *Od harfy do megafonu. Muzyka w poezji Juliana Tuwima*, w: tenże, *Rzeczy i marzenia. O wyobraźni poetyckiej Skamandrytów*, Katowice 1993.

- Osiurak M., *Muzyczność poezji Juliana Tuwima*, w: *Julian Tuwim – tradycja, recepcja, perspektywy badawcze*, red. E. Gorlewska, M. Jurkowska, K. Korotkich, Białystok 2017.
- Poprawa A., *Motywy muzyczne w pisarstwie Mirona Białoszewskiego*, w: *Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)*, red. S. Balbus, A. Hejmej, J. Niedźwiedź, Kraków 2004.
- Przesmycki Z. (Miriam), *Czasowe, specjalne wystawy w muzeach*, w: tenże, *Pro arte, uwagi o sztuce i kulturze: nieco z obyczajów, teatry, kabarety, muzyka, literatura, sztuki plastyczne*, Warszawa [1914].
- Przesmycki Z. (Miriam), *Kolekcjonerstwo dzieł sztuki*, w: tenże, *Pro arte, uwagi o sztuce i kulturze: nieco z obyczajów, teatry, kabarety, muzyka, literatura, sztuki plastyczne*, Warszawa [1914].
- Przesmycki Z. (Miriam), *Podział zbiorów muzealnych na naukowe i wystawowe*, w: tenże, *Pro arte, uwagi o sztuce i kulturze: nieco z obyczajów, teatry, kabarety, muzyka, literatura, sztuki plastyczne*, Warszawa [1914].
- Przesmycki Z. (Miriam), *Reforma muzeów*, w: tenże, *Pro arte, uwagi o sztuce i kulturze: nieco z obyczajów, teatry, kabarety, muzyka, literatura, sztuki plastyczne*, Warszawa [1914].
- Ratajczak J., *Julian Tuwim*, Poznań 1995.
- Ratajska K., *Inowłodzkie Soplicowo*, w: *Julian Tuwim. Biografia, twórczość, recepcja*, red. K. Ratajska, T. Cieślak, Łódź 2012.
- Sawicka J., „*Filozofia słowa*” *Juliana Tuwima*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1975.
- Siemiradzki Henryk (1843–1902)*, Muzeum Narodowe w Warszawie – Zbiory Cyfrowe, <https://cyfrowe.mnw.art.pl/pl/artysci/65521> [dostęp: 16.03.2025].
- Sobczak P., *Tekst piosenki jako dzieło literackie – dzieło literackie jako tekst piosenki. Zarys problematyki, przykłady realizacji*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica” 2012, nr 2.
- Tołysz A., *Komentarz* [do: Zenon Przesmycki „Miriam”, *Pro arte*, 1914], w: *Muzeum w kulturze pamięci na ziemiach Rzeczypospolitej Obojga Narodów. Antologia wczesnych tekstów. Tom II 1882–1917*, red. T.F. de Rosset, M.F. Woźniak, E. Bednarz-Doiczmanowa, Toruń 2020.
- Tuwim J., *Kwiaty polskie*, Warszawa 1978.
- Radek J., *Ewa DEMARCZYK – Grande Valse Brillante – II m – SOPOT 1964 – (oldies, black-white) (by LESIO)*, Video Bing, <https://www.bing.com/videos/riverview/relatedvideo?q=ewa+demarczyk&mid=FDE4E8510677BADBD731FDE4E8510677BADBD731&FORM=VIRE> [dostęp: 4.04.2025].
- Wysłouch S., *Literatura i obraz. Tereny strukturalnej wspólnoty sztuk*, w: *Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)*, red. S. Balbus, A. Hejmej, J. Niedźwiedź, Kraków 2004.

ANNA MARTA SZCZEPAN-WOJNARSKA

Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie

Cardinal Stefan Wyszyński University in Warsaw

ORCID: 0000-0002-2981-2673

KUSZENIE W RYTMIE WALCA – O JURGOWSKIEJ KARCZMIE JERZEGO LIEBERTA

Abstrakt

Wiersz *Jurgowska karczma* Jerzego Lieberta stanowi oryginalny zapis pozornie trywialnej, a zarazem skomplikowanej sytuacji. Ludyczność zabawy w karczmie rozpisana jest na głosy i role, podmiot liryczny sytuuje się wobec „swej miłej” jako mentor, doświadczony w kontaktach z różnego rodzaju biesami. Wiersz ten ukazuje specyfikę ludzkiej egzystencji: pomiędzy karczmą a wszechświatem, kieliszkiem a łzą, tanecznym wirowaniem a wiecznością. Artykuł zwraca uwagę na wieloaspektowe wykorzystanie formy muzycznej i tanecznej walczyka jako motywu literackiego, jako formy artystycznego wyrazu, wreszcie jako formy kuszenia, uwodzenia.

Słowa kluczowe: Jerzy Liebert, walc, trochej, rytm

TEMPTATION IN THE RHYTHM OF THE WALTZ – ABOUT *JURGÓW'S INN* BY JERZY LIEBERT

Abstract

The poem *Jurgowska Karczma* by Jerzy Liebert is an original record of a seemingly trivial yet complicated situation. The ludic nature of the party in the inn is conveyed through voices and roles; the lyrical subject situates himself as a mentor to “his beloved”, an experienced individual in dealing with various types of demons. This poem shows the specificity of human existence: between an inn and the universe, a glass and a tear, a dancing whirl and eternity. The article draws attention to the multifaceted use of the musical and dance form of the waltz as a literary motif, as a form of artistic expression, and finally as a form of temptation and seduction.

Keywords: Jerzy Liebert, waltz, trochee, rhythm

Napisany w rytmie walczyka wiersz *Jurgowska karczma* Jerzego Lieberta¹, pochodzący z tomu *Gusła*, dzięki swej muzyczności oraz oniryczności stanowi oryginalny zapis pozornie trywialnej, a zarazem skomplikowanej sytuacji. Ludyczność zabawy w karczmie rozpisana jest na głosy i role, podmiot liryczny sytuuje się wobec swej lubej jako mentor, doświadczony w kontaktach z różnego rodzaju biesami. To one okazują się głównymi aktantami, pojawiają się i kuszą, wprowadzając, a może ujawniając, nieusuwalność wymiaru transcendentnego, nawet podczas wizyty w karczmie. Wiersz ukazuje specyfikę ludzkiej egzystencji: pomiędzy karczmą a wszechświatem, kieliszkiem a łąką, tanecznym wirowaniem a wiecznością. Bezkompromisowo odsłania ambiwalencję patosu i komizmu.

W niniejszym artykule pragnę zwrócić uwagę na wieloaspektowe wykorzystanie formy muzycznej i tanecznej walczyka jako motywu literackiego, jako formy artystycznego wyrazu, wreszcie jako formy kuszenia, uwodzenia, czyli, odwołując się do określenia Edwarda Czaplejewicza, dynamicznego składnika znaczeniowórczego².

Wiersz utrzymany jest w tonie zwrotu do adresata, którym jest enigmatycznie określona „moja miła”, młoda kobieta tęskniąca za swym ukochanym. Rozpoczyna się od przestrogi, by nie zatrzymywała sań przed karczmą w Jurgowie, co pozwala dookreślić zarówno miejsce, jak i porę roku planu faktograficznego uchwyconej sytuacji lirycznej. Nadmienić należy, że poeta kilkakrotnie przebywał w Jurgowie, góralskiej wsi położonej u podnóża Tatr, w okolicach Bukowiny Tatrzańskiej. Faktycznie, w dwudziestoleciu międzywojennym funkcjonowała tam karczma, jak również orkiestra dęta, która występowała nawet w Bratysławie.

Taniec w karczmie przez stulecia postrzegany był jako ucieleśnienie zła i konszachtów z diabłem, jako grzech i upadek moralny, dlatego był konsekwentnie potępiany przez duchownych katolickich i protestanckich. Dopiero włączenie tańca jako elementu edukacji w Szkole Rycerskiej wpłynęło na zmianę podejścia do tej formy aktywności towarzyskiej. Natomiast wiek XIX i tragiczne losy Polski, która została podbita i podzielona pomiędzy zaborcze mocarstwa na 123 lata, czyli *de facto* sześć pokoleń,

¹ Zob. A.M. Szczepan-Wojnarska, „...z ogniem będziesz się żenił”. *Doświadczenie transcendencji w życiu i twórczości J. Lieberta*, Kraków 2004.

² Zob. *Taniec i literatura*, red. E. Czaplejewicz, J. Potkański, Pułtusk–Warszawa 2002, s. 10, por. także A. Biała, *Literatura i taniec. Korespondencja sztuk*, Częstochowa 2013.

uświadomiły znaczenie tańca w procesie zachowania narodowych tradycji, wartości i więzi³. Jednak Liebert nie sięga po poloneza czy mazura, ale kieruje uwagę odbiorców w stronę walczyka – czyli wirowego tańca ludowego, wywodzącego się z tradycji niemieckiej, z czasów średniowiecza. Kiedy walc się pojawił, nazywano go „zakazanym tańcem” ze względu na bliski kontakt partnerów, później ta forma taneczna podbiła także salony, a została nobilitowana, osiągając apogeum popularności dzięki kompozycjom rodziny Straussów. Zabieg poety ma zatem charakter świadomie prowokacyjny, podejmuje grę z kulturowo utrwalonym rozumieniem asocjującym taniec z grzechem i diabłem. Podmiot liryczny wskazuje jednoznacznie na inny, bardzo konkretny, rzeczywisty wymiar niebezpieczeństwa związanego z tańcem. Wirowanie w takt walczyka sprawia, że łatwo stracić równowagę i punkt oparcia w ruchu nietypowym i kołującym. Taniec przestaje być w ten sposób tylko przejawem grzeszności czy erotycznym doświadczeniem bliskości cielesnej stwarzającej okazję do popełnienia występku nieczystości, natomiast staje się przede wszystkim metaforą kuszenia, zwodzenia, dezorientowania. Przede wszystkim, w karczmie brak jest muzykantów, w żadnym momencie utworu nie ma odwołania do dźwięku instrumentów, zatem „czarci walczyk” nie jest prostym odwzorowaniem typowej sytuacji w oberży. Ponadto, mianem walczyka określa się również piosenkę w metrum 3/4 – stąd w wierszu bies pojawia się jako „czuły tenor”, który „coraz wyższe bierze tony”. Bies nie tylko śpiewa, on przede wszystkim „wyskakuje z kieliszków” i zachęca do spożywania alkoholu, w konsekwencji, jedyna asysta „instrumentalna” towarzysząca jego wykonaniu to brzęk szkła, co z kolei wskazuje na zinterioryzowany charakter czarciego walczyka.

W kontekście biograficznym interpretowała ten wiersz Iwona Smolka, wskazując na chorobę Lieberta i jego ostatnią miłość, jak również na reminiscencje rosyjskiego romansu:

Teraz walka o miłość, o spokojne życie, o dom przypomina błędne majaczenie w gorączce. *Romantyczność, Jurgowska karczma, Gorączka* – wiersze pełne czarnego humoru, surrealistycznych wizji, majaków, są skondensowaniem napięcia psychicznego, szukaniem wyjścia z sytuacji bez wyjścia. [...] Lata 1928–30 – okres walki z gruźlicą, z umieraniem, przynoszą wiersze o niespotykanej dotąd

³ Zob. *Taniec w literaturze polskiej XIX i XX wieku*, red. S. Karpowicz-Słowińska, E. Mikiciuk, Gdańsk 2012.

różnorodności emocjonalnej – przechodzą od kpiącego humoru, przez gorzki sentymentalizm rosyjskiego romansu (*Jurgowska karczma*), do drwiny i ironii, od metafizyki i nadrealizmu po realistycznie drobiazgowy opis, przez gniew i nienawiść do zwątpienia, by znów wybuchnąć przejmującym okrzykiem nadziei⁴.

Według Anny Legeżyńskiej *Jurgowska karczma* to:

[...] obraz będący odwróceniem toposu grzesznej Ewy... Zamiast rajskiego jabłka, pragnie ona kieliszka wódki! W wierszu tym kuszenie nie odnosi się do archaicznej, przednowoczesnej topiki poznania (smaku zakazanego owocu z Drzewa Wiadomości), lecz do motywu pamięci i zapomnienia. [...] Alkohol oddaje jej to, co utracone — za cenę destrukcji świadomości, osunięcia w czarny lej bez dna. Bies, tutaj: siny, czuły, rozanielony jest homomorficzny, rozumie ludzkie słabości i tęsknoty. [...] Zaczarowany (przez alkohol) świat to rzeczywistość pozbawiona tego, co boli — w ostatniej zwrotce czytamy, że gdy „lka” słodki walczyk, ból roztopia się w fantasmagorii, dziewczyna wypływa lekka poprzez ściany...⁵

Natomiast Jan Krasicki zauważył, że taktyka działań szatańskich w tym utworze zgadza się z *Regułą rozeznawania duchów*⁶ Ignacego Loyoli. Badacz dopatrywał się także związków utworu Liberta z balladą *Pani Twardowska* Adama Mickiewicza i wskazał jako kolejny kontekst interpretacyjny poezję Mikołaja Sępa Szarzyńskiego, dochodząc do następującego wniosku:

Szatan chwyta się środków na pozór prostackich, ale jego metody wcale prostackie nie są. Każda „karczenna” sytuacja, tj. sytuacja pozbawiona racjonalnego rozeznania, w jednej sekundzie może odsłonić swoje metafizyczne znaczenie i uwikłanie egzystencji w dramat, którego skutków przewidzieć światłem rozumu nie sposób, zwłaszcza gdy rozum ustępuje patetycznym gestom⁷.

Moja sugestia interpretacyjna dotycząca *Jurgowskiej karczmy* zwraca się raczej nie tyle w stronę moralności, co ontologii. Założenie, że

⁴ I. Smolka, *Lęki, ucieczki, akceptacje*, Warszawa 1984, s. 13.

⁵ A. Legeżyńska, *Bies na dnie butelki. Myśli i konteksty do relektury poematu Jerofiejewa*, „Przegląd Rusycystyczny” 2012, nr 1/2 (137/138), s. 113–114.

⁶ Zob. J. Krasicki, *Poeta i demony*, „Przegląd Powszechny” 1984, nr 12, s. 406.

⁷ Tamże, s. 405.

poeta przestrzega przed pićm alkoholu jako diabelskiego eliksiru i przed tańcem jako naruszeniem obyczajności, byłoby uproszczeniem w tym samym stopniu, co uznanie, że alkohol i zadawanie się z diabłem prezentuje jako remedium na ból i cierpienie. Cały zaprezentowany proces kuszenia nie doprowadza ostatecznie do żadnej winy w sensie etycznym, natomiast wnikliwie rekonstruuje jego etapy, które polegają na omamieniu, wprowadzaniu w błąd, a przede wszystkim: na zabawie ludzkimi uczuciami i zmysłami. Stąd, po lekturze wiersza, rodzi się pytanie o status ontologiczny człowieka, o jego zdolność percypowania i osądzenia rzeczywistości, która może być osłabiona nie tylko przez alkohol, lecz także na skutek świadomego wprowadzania w błąd. Człowiek może z jednej strony zostać zwiedziony, z drugiej zaś – sam być użyty jako narzędzie zwodzenia. Bies podszywa się pod postać ukochanego, nie jest więc tylko „małą Bogą”, lecz także „małą człowieka”⁸.

Oczywiście jest to również nawiązanie do motywu ludowego, do diabła przybierającego maskę lubego, o którego popularności świadczą ustalenia Juliana Tuwima, jakich podjął się z bibliofilską dokładnością, publikując w 1924 *Czary i czarty polskie*⁹. Można domniemywać, że dzieło to było Liebertowi znane. Dziewczyna stęskniona za ukochanym gotowa jest uwierzyć w jego pozorowaną obecność, jej tęsknota i pamięć stają się projekcją, uobecnieniem. Liebert sięga po chwyt zastosowany już w balladzie *Romantyczność* Mickiewicza. Czart uwodzi kobietę jak tenor – śpiewem, namawiając do picia alkoholu – prezentuje się jako dobry kompan zabawy, aż pojawia się niczym skutek uboczny tego zwodzenia: straciwszy rozeznanie w rzeczywistości, „miła” upatruje w postaci biesa swego ukochanego i, paradoksalnie, w ten sposób diabeł zostaje zdemaskowany, a jej słabość i uległość usprawiedliwiona, ponieważ wszystko, co robiła, robiła z miłości. Dlatego też zostaje uwolniona z karczmy, „wypływa poprzez ściany”, w cudowny sposób opuszcza to miejsce, przed którym miała nawet nie zatrzymać sań. Utrata kontroli nad sobą, momentalna i wymuszona, nie jest w stanie zdewaluować pamięci miłości, jest tylko i aż – zawirowaniem w dosłownym i przenośnym rozumieniu.

Śpiewany przez biesa walczyk wprawia w ruch wyobraźnię, a przede wszystkim wyznacza rytm liryku. Zagadnienie wyjątkowego zrytmizowania

⁸ Odmienne, bo animalistyczne postaci szatanów zawarł Liebert w utworze *Lisy*.

⁹ Por. J. Tuwim, *Czary i czarty polskie*, Warszawa 1924.

toku wierszowego utworów Lieberta było niejednokrotnie podkreślane przez krytyków i badaczy interesujących się jego dorobkiem poetyckim, ale nie doczekało się dotąd osobnego opracowania teoretycznego. W przedmowie do *Kołysanki jodłowej* Kazimierz Wierzyński pisał:

W naszej zaniedbanej poetyce dopracował się niezwyklej zdobyczy i to w najbardziej poniechanej dziedzinie rytmiki. Wiersz płynął mu nieskazitelnie, według miary oddechu i tętna serca, strofa zamykała się po przebyciu oznaczonej drogi, bez pośpiechu i bez znużenia¹⁰.

To określenie sprawności warsztatowej Lieberta jako „miary oddechu i tętna serca” zdaje się bardzo precyzyjnie ujmować istotę jego poetyki i odsłaniać jeszcze jeden wymiar pisarskiego habitusu integralności poezji i życia poety, wyrażającego się nie poprzez nawiązania tematyczne, ale dotykające samej istoty podmiotu. Miara oddechu „ja” lirycznego jest miarą oddechu poety chorego na gruźlicę, w realizacji werbalnej – zestrojem akcentowym.

Na nowatorstwo techniki wersyfikacyjnej Lieberta zwróciła uwagę Maria Dłuska w swojej rozprawie poświęconej teorii polskiego sylabotonizmu. O *Jurgowskiej karczynie* pisała tak:

O takim trocheju nie śniło się Konopnickiej ani w strofice, ani nawet kiedy próbowała trochejem pisać poemat epicki *Sen Jermaka*. Nie śniło się nikomu, że nie tylko w klauzuli i średniówce, ale w każdym dowolnym miejscu trocheicznego szeregu można zamiast drugiej stopy trocheicznej dypodii użyć akcentowanej monosylaby pod warunkiem takiego układu syntaktycznego, który w miejscu pustym przewiduje wyraźną granicę intonacyjną i pauzę¹¹.

By poddać analizie aspekt muzyczności *Jurgowskiej karczmy* Lieberta, trzeba zasygnalizować, co jemu współcześni rozumieli przez to pojęcie. Istotne znaczenie dla polskiej refleksji na ten temat miała teoria Maurice’a Grammota dotycząca harmonii samogłoskowej, przybliżona polskim krytykom przez Kazimierza Wóycickiego w książce *Forma dźwiękowa prozy polskiej i wiersza polskiego*¹². Według Grammota prawdziwie harmonijnymi

¹⁰ K. Wierzyński, *Kołysanka jodłowa. Przedmowa*, w: J. Liebert, *Pisma zebrane*, Warszawa 1976, s. 183–184.

¹¹ M. Dłuska, *Sylabotonizm*, w: *Studia i rozprawy*, t. I, Kraków 1970, s. 210.

¹² Zob. K. Wóycicki, *Forma dźwiękowa prozy polskiej i wiersza polskiego*, Warszawa 1912.

są jedynie wiersze parzyste, gdyż tylko takie mogą mieć odpowiednie równoległe skonstruowane grupy po dwie lub trzy samogłoski w każdej. Ideałem harmonii jest jego zdaniem francuski aleksandryn. Teoria ta wzbudziła ogromne zainteresowanie. Wóycicki, pomimo początkowo pochlebnej opinii na jej temat, wykazał, że koncepcja Grammota nie wyjaśnia wszystkich subtelnych odcieni śpiewności wiersza, nie mówiąc już nawet o tym, że nie da się utrzymać rygorystycznego stanowiska wymagającego, aby grupy zawierały jednakową liczbę samogłosek. Podobnie Jan Łoś uważał zagadnienie śpiewności za nierozwiązane, ustosunkowując się do wspomnianej teorii raczej negatywnie.

Rytm i rym – to dwie najglówniejsze cechy wiersza nowożytnego; do nich, jako cechę trzecią, należałoby zaliczyć m u z y k a l n o ś ć, melodyjność, śpiewność wiersza. Niestety jednak niepodobna orzec, na czym ona istotnie polega: czy na właściwościach stylistycznych, czy też – jak niektórzy twierdzą – na pewnym sposobie uszeregowania w wierszu głosek, w części spółgłosek, ale przede wszystkim samogłosek, jako elementów muzycznych. Poglądy te tylko w pewnym stopniu są uchwytnie, zwłaszcza o ile dotyczą spółgłosek; upatrujemy w nich bowiem cechy dźwięków naśladowczych lub szczególnych efektów głosowych, nie bardzo właściwie nazywanych aliteracją (od liter nie od dźwięków). Wszystko natomiast, co pisano o szeregowaniu samogłosek jasnych lub ciemnych, głosnych lub głuchych itp., mało co zrozumiałej brzmi od popularnych do niedawna jeszcze teoryj o naturalnym i koniecznym związku między samogłoskami a wyobrażeniami barwy [...]. Muzykalność wiersza czujemy doskonale [...], ale powiedzieć, na czym właściwie ona polega, nie umiemy. Zapewne składają się na nią dość liczne czynniki, składowymi jej częściami jest i rytm, i rymy, i dobór wyrazów i szczerłość uczuć, ale może także i czysto muzyczne warunki, właśnie najtrudniejsze do wykrycia i zanalizowania¹³.

Wnioski nasuwające się po przywołaniu tych opinii koncentrują się wokół dwóch spraw. Po pierwsze, w sposób niekwestionowany uznano muzyczność wiersza jako nie tylko integralny, lecz także wręcz konstytutywny element, po drugie, demonstracyjnie odcinając się od teorii synestezji, uznano niewystarczalność teoretycznych narzędzi opisu, nie negując samego faktu i nie sprowadzając „muzyczności” do rangi ornamentu w wierszu.

¹³ J. Łoś, *Wiersze polskie w ich dziejowym rozwoju*, Warszawa 1920, s. 56–57.

Muzyczność liryki zajmowała nie tylko teoretyków i krytyków, ale przede wszystkim samych poetów, którzy traktowali to zagadnienie jak wyzwanie. Jeśli w literaturze antycznej klasyczny heksametr doczekał się paruset różnych realizacji, to coś podobnego, choć w mniejszych rozmiarach, zaszło w polskim sylabotonizmie z okresu lat dwudziestych XX wieku. Dzięki akcentom dodatkowym, średniówce toniczej, katalektycznej i hiperkatalektycznej, oksytonizacji struktury stopowej, częstemu krzyżowaniu toku stopowego z granicami zestrojów akcentowych i intonacyjnych, powstały różne odmiany tradycyjnych toków metrycznych: trocheja, jambu, daktyla, amfibrachy oraz anapestu. Według Michała Głowińskiego i Janusza Sławińskiego można zaobserwować trzy równoległe taktyki postępowania z normami i wzorami wersyfikacji systemowych dopełniających się niejednokrotnie w obrębie twórczości jednego poety czy nawet pojedynczego utworu. Wyróżnili oni: taktykę wierności wobec tradycji, nieskrywanego naśladownictwa określonych typów wierszowych, taktykę stylizacji, aluzji, parafraz i cytatów oraz taktykę wykorzystywania form wersyfikacyjnych kwalifikowanych jako trudne, wyszukane, by docierać do możliwości dotąd niewyeksplotowanych dla wiersza regularnego. Tę ostatnią ocenili najwyżej:

Taktykę tę najśluszniej byłoby określić mianem wirtuozowskiej, gdyż w istocie polegała ona na pokonywaniu różnych „nadmiarowych” trudności wiersza metrycznego przy zachowaniu całkowitej – choć niekiedy nieco ironicznej – wierności jego normom¹⁴.

Do norm tych zaliczyć należy: zasadę izosylabiczności wersów tworzących wypowiedź w sylabizmie, dopełniającą ją zasadę odpowiedniości wersów pod względem liczby i rozłożenia akcentów metrycznych w sylabotonizmie, a także zasadę zgodności wersów pod względem liczby składających się na nie zestrojów akcentowych w tonizmie.

Ale i tu należy rozróżnić dwa zjawiska. Czym innym są bowiem sporadyczne odstępstwa od podstawowej reguły – momentalne zamącenia unormowanego toku wierszowego, a czym innym systematyczna praktyka niecałkowitej wierności takiej regule. Te pierwsze, włączane często do wspólnej kategorii określanej jako „chwyt załamania metru”, stanowią usankcjonowany w tradycji sposób

¹⁴ M. Głowiński, J. Sławiński, *Wstęp*, w: *Poezja polska okresu międzywojennego. Antologia*, oprac. i wstęp M. Głowiński, J. Sławiński, przypisy J. Stradecki, Wrocław–Warszawa–Kraków 1997, s. CII.

ekspresywnego uwyrażniania formy wierszowej: niespodziewane zakłócenie czyni ją tym bardziej wyczuwalną. Takie postępowanie doskonale mieści się w obrębie taktyki, którą wyżej nazwaliśmy wirtuozowską¹⁵.

Liebertowską taktykę wirtuozowską obecną w próbach przełamania monotonności tradycyjnego toku melicznego można zauważyć w najszerzej chyba rozpowszechnionym w polskiej poezji – toku trocheicznym, którego struktura zestrojowa zgodna jest z polskim paroksytonicznym wzmocnieniem wyrazowym. W okresie dwudziestolecia międzywojennego trochej nie cieszył się jednak zbyt dużą popularnością, według ustaleń Lucylli Pszczołowskiej:

Utworky pisane długimi wersami trocheicznymi są rzadkie (po parę wierszy w twórczości Leśmiana, Iwaszkiewicza, Lieberta, Tuwima) i wyraźnie stylizowane, odznaczające się wzmożoną melodyjnością lub dobitnością. W powstaniu tych cech współdziała – spowodowana przez cechy prozodyjne polszczyzny – bardzo silna tendencja do podziału trocheicznych wersów na 4-sylabowe cząstki (którym w teorii wiersza przypisywano często status odrębnych, 4-sylabowych stóp z akcentem na trzeciej, będących odpowiednikami greckich stóp, peonów III). Wykorzystując tę tendencję, poeci nasilają trójdzielność (w 12-zgłoskowcu) czy czterodzielność (w 16-zgłoskowcu) wersu poprzez budowę składową, a w tym – wyliczenia i powtórzenia, także dźwiękowe, oraz czasem przez rymy wewnętrzne¹⁶.

Można jednak stwierdzić, że trochej stanowił wyzwanie dla poetów okresu międzywojennego do poszukiwania jego zupełnie nowych możliwości realizacyjnych, polegających przede wszystkim na wydobywaniu z wiersza maksymalnej ekspresji, głównie przy pomocy rozmaicie stosowanej kataleksy. Dowodzą tego zwłaszcza poezje Tuwima, Iwaszkiewicza, a także Lieberta.

Osiągnięcia autora *Guseł* w zakresie toku trocheicznego, różnicowanego silną i wyraźną kataleksą, stanowią niewątpliwie nowatorstwo wersyfikacyjne. Powszechnie występujący w poezji polskiej rytm trocheiczny zyskuje w *Jurgowskiej karczmie* niebywałe odświeżenie dzięki obfitym spadkom oksytonicznym, które nadają mu, rzadko spotykany w toku trocheicznym, walor dramatycznej i tragicznej ekspresji. Cechą charakterystyczną

¹⁵ Tamże, s. CIV.

¹⁶ J. Łoś, dz. cyt., s. 318.

tego utworu, a zarazem niezwykłym osiągnięciem wersyfikacyjnym Lieberta jest fakt, że wiersz ten w całości ukształtowany jest katalektycznie: zakończenia katalektyczne obejmują w nim wygłos szeregu, klauzulę, ale wielokrotnie zjawiają się także wewnątrz wersu. Szeregom i wersom o normalnym toku stopowym odpowiadają tu całe wersy i szeregi ukształtowane wewnątrz na wzór klauzul katalektycznych. Zwielokrotnienie monosylab katalektycznych wewnątrz wersu posiada wyraźny charakter ekspresywny, ponieważ panują one nie tylko w wygłosie, lecz także na przestrzeni całego wersu. Dla zilustrowania tego wyjątkowego zjawiska warto w całości przytoczyć wiersz Lieberta, zaznaczając kataleksę za pomocą znaku *:

Raczej zawróć, raczej nadłóż parę staj,*
 Choćby ziąb cię spalił, wiatr oslepił -
 Przed tą karczmą nie zatrzymuj sań:*
 Nie pij, moja miła, nie pij...
 Tam z kieliszków wyskakuje siny bies,*
 Czuły tenor, bies rozanielony.
 Stuknie w szkło* – już w kieliszku pełno *lez*,*
 A on płacze, coraz wyższe bierze tony...
 Stuknie w szkło*, weźmie cis*, wstrzyma czas*
 I z wieczności – sama wiesz najlepiej –
 Będzie łkał*: jeszcze jeden do mnie raz*,
 Przepij, moja luba, przepij.
 Brzękną szkła*... patrzysz w krąg* – tenor szezeł*,
 Ton ostatni jeszcze słania się po stole,
 A z kieliszka drugi bies*, rudy bies*,
 Wyrżał tępy – czarną bruzdę ma na czole.
 Wlepił wzrok*: w mózgu myśl*, ostra kra * –
 Tęskny gzygzak tnie ci czoło między brwiami...
 Stuknął w szkło* – już w kieliszku jestem – Ja*.
 Nie pij czasem, nie daj się omamić!
 – Tyżeś to*, miły mój*? – brzękną szkła* –
 Pękną ściany, dach dwupoły się rozłamie,
 Miast posadzki – czarny lej bez dna*.
 I zakracze z wszystkich stron niepamięć...
 Tylko walczyk czarci będzie łkał*,
 Słodki walczyk – ach, niezapomniany!

Pierwsze pas*, drugie pas*, trzecie pas*,
I wypłyniesz lekka poprzez ściany...¹⁷

Łatwo można dostrzec, że zwielokrotnione kataleksy wewnątrz szeregów występują w tych wersach, które odznaczają się szczególnym nacechowaniem dramatycznym i dużym zdynamizowaniem „akcji” lirycznej (np. w drugiej, trzeciej i czwartej zwrotce). Uderzające w wierszu są stałe zmiany tempa i toku oraz operowanie stopami pełnymi i katalektycznymi – podkreślają niepokój i tragizm przeżycia lirycznego. Uwagę zwraca także mistrzowskie łączenie stóp w dypodie trocheiczne, a następnie rozplatanie ich i ponowne zespalanie, co sprawia, że rytmika *Jurgowskiej karczmy* wyróżnia się ogromną ruchliwością i zmiennością toku trocheicznego, budującymi atmosferę narastającego napięcia i zagrożenia w rytm tańca. Jego dynamiczna energia nie stanowi rozwiązania utworu, nie jest jego punktem kulminacyjnym ani genezą, raczej formą doświadczenia człowieczeństwa w złożonej strukturze cielesno-emocjonalno-duchowej zanurzonej w wielowymiarowej rzeczywistości. Trudno też zredukować znaczenie instrumentacji zastosowanej przez Lieberta do wymiaru imitatywnego. W tym względzie pragnę zaznaczyć, że postrzegam tę relację nieco szerzej niż proponuje Aneta Pomarańska-Szumaska, która podkreślała, że „poezja nie tylko opowiada taniec, ale sama również jest tańcem, w swojej strukturze zawiera bowiem jego figury, gesty i kroki”¹⁸. Biorąc pod uwagę wyznawaną i praktykowaną przez poetę integralność życia i twórczości, należy po tych uwagach poświęconych wersyfikacji powrócić do planu interpretacyjnego.

Górska karczma w Jurgowie, zima, samotna kobieta pijąca alkohol, czarci walczyk, który słyszy tylko ona – cała sytuacja jest projekcją podmiotu lirycznego, przestrogą i przepowiednią zarazem. Bies, co z wieczności łąka, śpiewa „słodki walczyk – ach, niezapomniany!” kiedy „zakracze z wszystkich stron niepamięć...”. Czytelnicy nie mają wiedzy na temat treści śpiewanych przez biesa, natomiast doznają porywającego rytmu wiersza napisanego przez poetę, doświadczają formy słowa poetyckiego ujawniającej swą muzyczność i zostają skonfrontowani z diabelskim uwodzeniem. Oto

¹⁷ J. Liebert, *Jurgowska karczma*, w: tenże, *Pisma zebrane*, t. I, Warszawa 1976, s. 175.

¹⁸ A. Pomarańska-Szumaska, *Jak tańczy współczesna poezja? Taniec jako tworzywo i forma wiersza*, Warszawa 1999, s. 7.

bies podszywa się pod „miłego”, to jego oblicze ma widzieć ukochana. Jednocześnie „miły”, będący podmiotem lirycznym wiersza, ostrzega nieustannie swą „miłą”, by nie ulegała namowom czartów. On zna stosowane przez nie mechanizmy, z wielką znajomością psychologicznego prawdopodobieństwa uprzedza ją, jak bies będzie się zachowywał. I zapomnieć łatwo, że jest to „trochejem napisany bies” w „napisanej karczmie”, a rytm wymyślił poeta. Energia walca wykorzystana zostaje w atmosferze uwodzenia, zwodniczego rezonowania wobec ludzkiej potrzeby miłości.

„Napisana karczma” pomiędzy „czarnym lejem bez dna” a rozłamanym dachem otwierającym się ku przestrzeni nieba jest sugestywnym skrótem, synekdochicznym określeniem ontologicznej kondycji człowieka. Doczesność upostaciowana w formie karczmy, zredukowana zostaje do miejsca kuszenia i cierpienia przenikanego przez wieczność, zanurzonego w wymiarach uniwersalnych, transcendentnych, wprawionego w ruch rytmem walczyka.

Kończąc, pragnę przywołać muzyczną realizację wiersza autorstwa Leszka Długosza, artysty „Piwnicy pod Baranami”, który skomponował muzykę do *Jurgowskiej karczmy* i jak ujęła to Hanna Milewska: „gdyby miał w życiu napisać tylko ten jeden utwór, zapewniłby sobie poczesne miejsce w dziejach gatunku”¹⁹. Sam artysta wspominał swoją przygodę z lirykiem Lieberta w następujący sposób:

Ten arcywiersz podsuwany był różnym kompozytorom, łącznie z Zygmuntem Koniecznym i Staszkiem Radwanem. Nie udawało się, nie trafiali w ton? Napisałem piosenkę, o której i dziś mogę powiedzieć, że jest udana pod każdym względem. Nie wymyślałem, nie pisałem jej, otrzymałem gotowy prezent. Mam na myśli atrakcyjność motywu melodycznego, rodzaj napięcia, jakąś spójność semantyczną i emocjonalną. Wszystko w niej rwie „łeb w łeb”, rozwija się, rozwiązuje właściwie i naturalnie. Nic bym w tej całości, jednego miejsca nie zmienił, nie ulepszył. „Karczmę” zaśpiewałem w 1966 roku. Wielka premiera odbyła się z okazji dziesięciolecia Piwnicy na balu w Pieskowej Skale. Uważałem, że to jeszcze niegotowe, zbyt świeże, ale ochota, potrzeba ryzyka, to też kusilo i rwało do przodu. Póływy z przerażenia, świadomy ceny tej gry, z impetem rzuciłem się z estradki z tą „Karczmą” na oslep... I ustrzeliła serca widowni. Poczułem to zwłaszcza od momentu, kiedy rozpęd piosenki osiąga kulminację,

¹⁹ H. Milewska, *Leszek Długosz – poeta totalny*, <https://www.hi-fi.com.pl/muzyka/sylwetki/leszek-dlugosz-poeta-totalny/> [dostęp: 30.05.2025].

a potem następuje sekunda zawieszenia między światem i zaświatem. [...] Zagarnia wszelaką przestrzeń ów diabelski walczyk. [...] Tak, wtedy na tym balu, słodko łkający, ten uwodzicielski, „czarci ten walczyk” chyba objął nad widownią władzę? Dzieje się tak do dziś²⁰.

Zupełnie, jak gdyby napięcie sytuacji lirycznej udzieliło się procesowi twórczemu Długosza, a dzięki jego artystycznej propozycji lektury – słuchaczom muzycznej realizacji. Sposób relacjonowania premierowego wykonania piosenki świadczy o głębokiej świadomości interpretacyjnej i artystycznej kompozytora. Dzięki niej ta wzmiankowana sekunda zawieszenia „między światem z zaświatem” staje się udziałem słuchaczy, którzy włączeni zostają w sytuację liryczną: poddani zwodzeniu, kuszeniu, sugestii, analogicznie jak „moja miła”: wystawieni na niebezpieczeństwo.

Andrzej Hejmej pisał, że „nie istnieje żadna adekwatna przekładalność dzieła muzycznego na dzieło literackie”²¹, a między autorem i czytelnikiem tworzy się pewien rodzaj porozumienia co do zgody na wzajemne uwodzenie poprzez tekst literacki²². W odniesieniu do *Jurgowskiej karczmy* można by zaryzykować stwierdzenie, że Liebert uwodzi trochejem, eksploatując semantykę walca, zaprasza czytelnika w wir iluzji i zarazem weryfikacji, by skierować uwagę na fakt, że doczesność i wieczność, fakt i złudzenie przenikają się, współistnieją – podobnie jak wszystkie wymiary rzeczywistości. Obraz karczmy rozdartej pomiędzy otchłanią a niebem zdominowany zostaje niejako sceną uwolnienia ukochanej, która „wypłynie lekka” w rytmie, trwającego nadal, walczyka. Taneczne wirowanie nabierze autoreferencyjnego charakteru i już tylko rytm pozostanie jako punkt odniesienia.

Utwór Lieberta, piosenka Długosza, rytm walca – czarci walczyk nie miał muzycznego pierwowzoru, a uruchomił szerokie pole konotacyjne. Forma muzyczna stanowiła inspirację dla liryku, wiersz – kilkadziesiąt lat później dla kompozytora, który wykorzystał motyw melodyczny, integralność semantyczną i uczuciową dzieła poetyckiego. *Jurgowska karczma* ukazuje specyfikę ludzkiej egzystencji: między „ja” a „ty”, pomiędzy karczmą a wszechświatem, kieliszkiem a łąką, momentem tanecznego wirowania a wiecznością.

²⁰ Tamże.

²¹ A. Hejmej, *Muzyczność dzieła literackiego*, Wrocław 2001, s. 96.

²² Zob. tamże, s. 123.

BIBLIOGRAFIA

- Dłuska M., *Studia z teorii i historii wersyfikacji polskiej*, t. II, Warszawa 1978.
- Dziadek A., *Literatura – Muzyka: nowe propozycje badawcze*. „Teksty Drugie” 2002, nr 1/2 (73/74).
- Głowiński M., Sławiński J., *Wstęp*, w: *Poezja polska okresu międzywojennego. Antologia*, oprac. i wstęp M. Głowiński, J. Sławiński, przypisy J. Stradecki, Wrocław–Warszawa–Kraków 1997.
- Hejmej A., *Muzyczność dzieła literackiego*, Wrocław 2001.
- Krasicki J., *Poeta i demony*, „Przegląd Powszechny” 1984, nr 12.
- Legeżyńska A., *Bies na dnie butelki. Myśli i konteksty do relektury poematu Jerofiejewa*, „Przegląd Rusycystyczny” 2012, nr 1/2 (137/138).
- Liebert J., *Jurgowska karczma*, w: tenże, *Pisma zebrane*, Warszawa 1976.
- Łoś J., *Wiersze polskie w ich dziejowym rozwoju*, Warszawa 1920.
- Pomarańska-Szumsk A., *Jak tańczy współczesna poezja? Taniec jako tworzywo i forma wiersza*, Warszawa 1999.
- Smolka I., *Lęki, ucieczki, akceptacje*, Warszawa 1984.
- Szczepan-Wojnarska A.M., „...z ogniem będziesz się żenił”. *Doświadczenie transcendencji w życiu i twórczości J. Lieberta*, Kraków 2004.
- Taniec i literatura*, red. E. Czaplejewicz, J. Potkański, Pułtusk–Warszawa 2002.
- Taniec w literaturze polskiej XIX i XX wieku*, red. S. Karpowicz-Słowikowska, E. Mikić, Gdańsk 2012.
- Tuwim J., *Czary i czarty polskie*, Warszawa 1924.
- Wierzyński K., *Kołysanka jodłowa. Przedmowa*, w: J. Liebert, *Pisma zebrane*, Warszawa 1976.
- Wóycicki K., *Forma dźwiękowa prozy polskiej i wiersza polskiego*, Warszawa 1912.

PAWEŁ STANGRET

Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie

Cardinal Stefan Wyszyński University in Warsaw

ORCID: 0000-0002-5162-4804

KREOWANIE TAŃCA W EKFRAZIE

Abstrakt

Artykuł jest analizą wiersza Juliana Przybośa *Jaremianka*, który opisuje rzeźbę artystki zatytułowaną *Taniec*. Poeta rezygnuje z tradycyjnej formy ekfrazy na rzecz pokazania, jak w formie wizualnej uchwycona została performatywność tańca. Jednocześnie tekst ten jest analizą możliwości lirycznego zapisu fenomenu tańca. Poeta zastanawia się również nad sposobem odczytywania ruchu zakodowanego zarówno w materii literackiej, jak i plastycznej. Przyboś wpisuje strategię malarki w swoją koncepcję sztuki bliską estetyce konstruktywistycznej.

Kontekstem jest tekst Tadeusza Kantora, *List do Marii Jaremy*, w którym autor, w pośmiertnym hołdzie dla artystki, również porusza temat tańca i jego reprezentacji w malarstwie. Reżyser pokazuje też relację, w jakiej pozostaje opis literacki wobec sztuk wizualnych.

Słowa kluczowe: taniec, Maria Jarema, Julian Przyboś, konstruktywizm, ekfrazja, Tadeusz Kantor

CREATING DANCE IN EXPHRASIS

Abstract

This article is an analysis of Julian Przyboś's poem *Jaremianka*, which describes the sculpture entitled *Taniec (Dance)* by Maria Jarema. The poet abandons the traditional form of ekphrasis to show, how the performativity of dance is represented in visual form. The text is also an analysis of the possibilities of the lyrical notation of phenomenon of dance. The poet also reflects on the way of reading movement encoded in both literary and visual matter. Przyboś inscribes the painter's strategy into his concept of art, which is very close to constructivist aesthetics.

The context for the analysis is Tadeusz Kantor's text, *List do Marii Jaremy (Letter to Maria Jarema)*, in which the author, in a postmortem tribute to the artist, also touches upon the category of dance and its representation in painting. The director also shows the relationship between literary description and the visual arts.

Keywords: dance, Maria Jarema, Julian Przyboś, Constructivism, ekphrase, Tadeusz Kantor

W poezji Juliana Przybosia nie ma odniesień do tańca. Samo słowo pojawia się bardzo rzadko, a jeżeli już, to w nieoczywistych, charakterystycznych dla autora *Sponad* zestawieniach. Jednym z przykładów takiego niekonwencjonalnego użycia jest początek wiersza *Przemienienie*:

Ja pamiętam lot wojenny jak śpiew,
 Marsyliankę uskrzydloną samolotów,
 sekwencję bomb: krótkich grzmotów, i taniec
 pojękliwych, pościgowych błyskawic;
 ja zapamiętałem
 w powstających ze dwóch wojen dwóch ojczyznach
 burzycielską burzę słowa
 [...]¹

W przytoczonym fragmencie widać nie tylko prowokacyjne użycie słów, lecz także cechy poetyki Przybosia. Po pierwsze – operowanie ikoniznością. Poeta bardzo często odwoływał się do obrazowania malarskiego, czerpał wątki z ikonografii lub wręcz wprost stosował ekfrazy, jak w przypadku wierszy o katedrze Notre Dame. Tutaj również opis bombardowania został ukazany poprzez aluzję do inscenizacji operowej. Przyboś akcentuje heterogeniczność formy, doznania zarówno wzrokowe, jak i dźwiękowe – hałas, który skomponowany został w zabójczą harmonię. To bardzo charakterystyczny dla konstruktywistycznego obrazowania chwyt, podkreślający jednocześnie nieforemność, chaotyczność i wielowątkowość ataku bombowego oraz jego precyzyjną, zabójczą skuteczność.

Drugim istotnym elementem tej kreacji jest jej aspekt intertekstualny. Przyboś odwołuje się do charakterystycznej dla opery heterogeniczności i monumentalizmu. W tym obrazie widać nawiązanie do wagnerowskiej koncepcji inscenizacji i syntezy sztuk w widowisku. Poeta zacytował więc strukturę operową, mówiąc językiem Danuty Danek². Efekt operowości nie tylko został „odtworzony”, ale przede wszystkim miał ewokować jakości widowiskowe w czytelniku.

Autor porównuje siłę wyrazu ikonicznego i językowego, co przecież jest cechą charakterystyczną poezji Przybosia. Zestawianie ze sobą różnych

¹ J. Przyboś, *Przemienienie*, w: tenże, *Utwory poetyckie*, t. 2, Kraków 1994, s. 37.

² Zob. D. Danek, *O cytatach struktur (quasi-cytatach)*, w: tenże, *O polemice literackiej w powieści*, Warszawa 1972.

sztuk nie służy podkreśleniu niewystarczającej siły języka, ale ma uwidocznić, w jaki sposób sztuka słowa jest i powinna być podobna w zasadach swojej konstrukcji do pozostałych form ekspresji estetycznej. Tym samym moc słowa jest podkreślana poprzez paradoks – zestawienie jej z innymi sposobami obrazowania, które pokazuje niemożność pełnej ekspresji. Dlatego Przyboś tak często odwołuje się do sztuk wizualnych, ale również do muzyki, jak w wierszu *Skrzypek, ruch jego ręki*, gdzie doznania akustyczne zmieszane są ze wzrokowymi.

Aneta Pomarańska-Szumaska zaznaczała, że literatura nie ogranicza się do tworzywa językowego, lecz jej formami wyrazu są również inne dziedziny ekspresji³. Jest to oczywiste dla awangardowego poety, jakim mianował się Przyboś. Wspomniana badaczka przywołała go jednak w kontekście relacji słowa i plastyki, a nie sztuki tańca. Według autorki *Jak tańczy współczesna poezja?* forma poetycka może odzwierciedlać jakości taneczne⁴. Koncept Przybosia jest jednak inny, oddaje taniec w specyficznej dla siebie stylistyce i co ważniejsze – w określonym przez siebie celu.

Piotr Pietrych, pisząc o nieobecności tematyki wojny u Przybosia, zauważył, że to przemilczenie jest protestem poety przeciw uleganiu zbyt łatwemu pocieszeniu⁵. Eliptyczność jest tutaj połączona z przeniesieniem uwagi czytelnika na odrębny sposób obrazowania. Alina Świeściak w bardzo specyficzny sposób zdefiniowała awangardyzm Przybosia⁶. Badaczka podzieliła konstruktywizm (dominujący nad jego praktyką i teorią) według kryterium autonomii i heteronomii poetyckiej – autoteliczności i zaangażowania twórcy. „Przyboś rzecz jasna nie jest produktywistą”⁷ – stwierdziła, widząc jego awangardowość jako bycie „pomiędzy”⁸ autotelicznością a zaangażowaniem. Świeściak w swoim studium zwróciła uwagę na analogię dla Przybosia podstawową i pisała

³ Zob. A. Pomarańska-Szumaska, *Jak tańczy współczesna poezja? Taniec jako tworzywo i forma wiersza*, red. E. Czuplejowicz, Warszawa 1999, s. 9.

⁴ Tamże.

⁵ Zob. P. Pietrych, *Przyboś wobec wojny*, w: *Przyboś dzisiaj*, pod red. Z. Ożoga, J. Pasternskiego, M. Rabizo-Birek, Rzeszów 2017, s. 213–229.

⁶ Zob. A. Świeściak, *Jeszcze o awangardyzmie Przybosia*, w: *Przyboś dzisiaj*, dz. cyt., s. 43–59.

⁷ Tamże, s. 46.

⁸ Tamże, s. 55.

o działaniu „pomiędzy słowem a wizualnością”⁹. Dokładnie taki chwyt występuje w wierszu *Przemienienie*.

Jest to cecha charakterystyczna dla opisywania tańca przez Przybosią. W jednym ze swoich wierszy sugestywnie oddaje ekspresję taneczną. Chodzi o utwór *Jaremianka* z tomu *Próba całości* z 1961 roku. Tekst jest poetycką reakcją na śmierć artystki w 1958 roku. Przybosiowi udało się oddać cechy charakterystyczne malarstwa Marii Jaremy – operowanie kolorem i abstrakcyjny ruch form, a także pogodną wymowę jej obrazów. Co jednak istotne, liryk ten jest *de facto* ekfrazą (choć niestandardowo realizuje wymogi genologiczne), poetyckim opisem rzeźby *Taniec* z 1955 roku. Niewielka figura mierząca 26 centymetrów wysokości, 18 szerokości i 15 głębokości została wykonana z mosiądzu techniką odlewniczą. Materiał rzeźby jest znaczący, ponieważ stop ten charakteryzuje się wysoką plastycznością i ciągliwością, przy jednoczesnej twardości i odporności na korozję, a więc trwałości. Stąd też jego różnorodne zastosowanie. Wykorzystuje się go w produkcji ruchomych części silników, śrub okrętowych (jest odporny na sól), a także przy produkcji amunicji. Jest również symbolem elegancji, dostojeństwa – stąd bywał materiałem, z którego wykonywano rzeźby pomnikowe. To ciekawe zestawienie sprzeczności: mobilności, a zarazem twardości i trwałości.

Jarema wykorzystując taki materiał do swojej rzeźby, akcentuje jednocześnie dynamikę i statyczność, ulotność i nieprzemijalność, emocjonalność i trwałość w odniesieniu do tańca. Jest to przecież ekspresja związana z gestem, przemijającym, podporządkowanym konkretnemu ruchowi w przestrzeni i czasie. Ale też rodzaj sztuki poddany rygorystycznym przepisom, skategoryzowany w zasadach i formach, a przy tym możliwy do utrwalenia w specyficznej notacji przypominającej partyturę¹⁰.

Z podstawy rzeźby Jaremy wyrastają dwie linie, co sugerowałoby dwie kończyny tancerza, a więc solisty, jednak układ owych linii przywodzi na myśl raczej tańczącą parę. Artystka nie pokazuje więc jedynie ulotności tańca, przecinania przemijającym gestem performatywnie zakreślonej przestrzeni, lecz również paradoks relacji między partnerami – z jednej strony są one ulotne i nietrwałe, ciągle zmienne, z drugiej zaś utrwalone w jednym momencie.

⁹ Tamże.

¹⁰ Zob. Z. Raszewski, *Partytura teatralna*, „Pamiętnik Teatralny” 1958, z. 3/4, s. 380–412.

Rzeźba Jaremy nie jest zwieńczona głową (ani głowami). Artystka skupiła się na ruchu korpusów tańczących partnerów. Ich ciała są poddane zarówno rytmowi określönemu przez reguły tańca (czyli prawidłom konstrukcji estetycznej), jak również organicznie na siebie oddziałują. Tańczący współtworzą więc tę kompozycję – są jednocześnie wykonawcami partytury i performują kompozycję.

Takie akcentowanie dynamicznej cielesności w statycznym i trwałym materiale podkreśla też relację pomiędzy emocjonalnością ciała tancerza a jego racjonalnością. Taniec staje się nieomal ekstatyczny, zdaje się przejmować władzę nad tańczącymi osobami, choć pozostają one racjonalnymi wykonawcami partytury, poddanyimi jej rygorom. Taniec bowiem może wyrażać zarówno „refleksje, przemyślenia i wizje artysty”¹¹, jak również jego stany emocjonalne¹².

Dla Jaremy paradoks połączenia pomnikowego mosiądzu z ekspresywnie układającymi się ciałami jest najlepszym sposobem oddania istoty tańca, który – co ważne – artystka zdecydowała się wyrazić w formie rzeźby. Napięcie pomiędzy mosięzną statycznością a ażurową w istocie konstrukcją, jedynie sugerującą linie ciał tancerzy, współgra z samą formą kompozycji. Wykonana z mosiądzu niewielka figura unaocznia dynamikę, której podstawową zasadą jest wewnętrzny ferment, połączenie ze sobą skrajnych jakości. Artystka nie tylko akcentuje nieprzystawalność sprzeczności w tańcu, lecz także eksponuje jego performatywny charakter. To wrzenie przeciwieństw, ekstatyczność wręcz, jest w stanie nie tylko oddać dychotomię, ale również pozwala na przemianę. Stąd rzeźba składa się z masywnej, pomnikowej podstawy i „nóg” solisty zwieńczonych filigranowym układem złożonym z dwóch ciał tańczącej pary.

Tomik, z którego pochodzi *Jaremianka*, Jerzy Kwiatkowski potraktował jako przełomowy w dorobku Przybosia. Przede wszystkim ze względu na jego różnorodność poetycką, a także na tytułową próbę scalenia twórczości autora i jego postawy egzystencjalnej¹³. Dokładnie tak wygląda opis zarówno sztuki, jak i postawy Marii Jaremy w wierszu.

Pierwszym problemem przy jego omawianiu jest to, czy rzeczywiście poeta odwołuje się do wspomnianej rzeźby? Pisząc tekst w okolicznościach

¹¹ A. Pomarańska-Szumaska, dz. cyt., s. 32.

¹² Zob. tamże.

¹³ Zob. J. Kwiatkowski, *Świat poetycki Juliana Przybosia*, Warszawa 1972, s. 277.

śmierci artystki, mógł przecież nawiązywać do jej bogatego dorobku malarzkiego i rzeźbiarskiego. Wybiera jednak najbardziej znaną pracę i przez opis próbuje dojść do zobrazowania jej działalności.

Utwór rozpoczyna stwierdzenie skierowane do odbiorców sztuki Jaremy, osób mających utartą interpretację jej sztuki. Przyboś używa drugiej osoby liczby mnogiej, by pokazać, że jego wiersz w radykalny sposób nie jest opisem dobrze znanego dzieła, ale ma na celu wybicie publiczności z jej własnego przeświadczenia o tym, że zamknęli tę rzeźbę w spetryfikowanej interpretacji. W początkowych wersach autor pisze:

Białe w tańcu i drobiące coraz szybciej
 rozbłyskane stopy światła widzieliście,
 a widzicie
 dwa gołębie, kiedy dziobią na wypródki
 groch sypany na blaszanym parapecie:
 [...] ¹⁴

Przyboś odwołuje się do motywu tańca, jak również do popularnej opinii o specyficznej dynamice twórczości Jaremy. Jednocześnie dwa elementy świadczą o tym, że ta część wiersza jest odniesieniem do *Tańca*. Przede wszystkim tańczące stopy są opisem podstawy rzeźby, a typowo przybosiowskie „stopy tańca” w sposób skondensowany oddają napięcia, jakie zawarła w rzeźbie artystka – wspomniane już połączenie sprzeczności między masywną podstawą a ażurową konstrukcją. Obie te części kontrapunktują się wzajemnie – nadając lekkości masywnej stopce, a jednocześnie afektywnie utrwalając tytułowy taniec.

Warto zaznaczyć, że przy tak dynamicznym ułożeniu ciał partnerów, ich głowy – gdyby artystka je wyrzeźbiła – z pewnością nie znajdowałyby się na szczycie kompozycji. Zwieńczeniem konstrukcji są ażurowe, miękkie linie, które przechodzą w ostry szpic. Sugestia autora wiersza jest słuszna: rzeczywiście przypominają one dzioby ptaków. Wydaje się to najbardziej oczywistym skojarzeniem – podobieństwo tancerza do ptaka. Jednak Przyboś wybiera gołębie dziobiące ziarna na parapecie, a więc odmalowane w pozie najmniej związanej z gracją, lotem, lekkością – tymi wszystkimi konotacjami, dzięki którym możliwe jest metaforyzowanie tańca poprzez

¹⁴ J. Przyboś, *Jaremianka*, w: tenże, *Utwory poetyckie*, dz. cyt., s. 124. Wszystkie cytaty omawianego wiersza pochodzą z tego wydania.

jakości ptasie. Ale dziobanie „na wypródki” jednak pokazuje dynamikę i wzajemną komplementarność ruchów obu ptaków.

W dalszej części poeta pisze:

drobne tęcze na ich szyjach odłączają się i toczą
to złociściej
na błękitnym to błękitniej na tle złotym
ku nieprzemienionym oczom,
potem –

Operowanie kolorem jest charakterystyczne dla malarstwa Jaremy. Jednak Przyboś odwołuje się tutaj do skojarzenia metalowego parapetu nie tylko akustycznie, jak w poprzedniej frazie, lecz także ikonicznie. Podkreśla błyski metalu opalizujące na złoto, co może przywołać na myśl właśnie refleksy wykonanej z mosiądzu rzeźby. Złocenie metalu jest tu zestawione z odcieniami błękitu ewokującymi niebo. Jedzące, pozbawione gracji ptaki są wszak istotami predestynowanymi do latania.

Takie rzeczy „widzicie”, stwierdza autor. Jego ocena jest negatywna, ponieważ utarty sposób patrzenia jest wynikiem dawnych konwencji odbiorczych. Widzowie dostrzegali w rzeźbie Jaremy proste ikoniczne odniesienia do tańca i tak to interpretowali. W przybosiowskiej krytyce widać podobieństwo do diagnozy, jaką postawił wcześniej Stanisław Ignacy Witkiewicz. Zauważył on bowiem już w latach dwudziestych ubiegłego stulecia, że sztuka awangardowa co prawda zyskała swoją publiczność, jednak nadal jest interpretowana w kategoriach „życiowych”¹⁵.

Druga część wiersza Przybosia jest bardziej osobista. Graficznie wyróżniony wers: „Powiedziano jej, wiedziała: za rok umrze” jest poetyckim oddaniem zarówno lekarskiej diagnozy białaczki, jak i aktywnej postawy artystki sprzeciwiającej się chorobie.

W czasie już wiadomie krótkim
ona
dalej
niosła wirujący kolor
od czerwieni niegasnącej

¹⁵ Zob. S.I. Witkiewicz, *Wstęp do teorii Czystej Formy w teatrze*, w: tenże, *Teatr i inne pisma o teatrze*, Warszawa 1995, s. 13–42.

do nad-ruchu, nad-koloru
ponad
zaczarowane koło,
[...]

Delimitacja tekstu pokazuje dwa przecinające się aspekty działalności Jaremy. Z jednej strony osobne wersy „ona” i „dalej” sugerują jej silną podmiotowość twórczą i życiową. Z drugiej, Przyboś operując syntetycznym skrótem, oddaje najbardziej charakterystyczne cechy malarstwa artystki. Jednocześnie, wyodrębniony przysłówek „dalej” nie tylko dotyczy postawy rzeźbiarki sprzeciwiającej się śmiertelnej diagnozie, lecz także wskazuje na ukryte cele tej twórczości. Skoncentrowanie się na charakterystycznym operowaniu kolorem i dynamicznymi liniami miało dla Przybosia cechy transgresji przekraczania zabiegów estetycznych. Poeta pokazuje, że choroba nie była źródłem przygnębienia, ale właśnie natchnienia, które prowadziło malarzkę do twórczości wykraczającej poza estetykę. W tym podobna byłaby Jarema (skonstruowana w wierszu) do chorego geniusza opisywanego przez Susan Sontag¹⁶.

Jaremianka w wierszu Przybosia niosła swoją sztukę:

tańcząc, czyli: w swojej skórze
nie zatrzymując się – oprócz
oczu,
żeby ze swych źrenic nagle
ponad siedmiobarwność widma
wzlecieć,
ujrzeć
pozafiołkowe słońce –
i zatrzymać...

To ostatnie słowa wiersza. Jaremianka z utworu tańczyła nie zatrzymując się, aby pozostać sobą. „Kresem życia jest więc zatrzymanie słońca w sobie”¹⁷ – stwierdza w swojej analizie Elżbieta Mikoś. Przyboś daje w tym

¹⁶ Zob. S. Sontag, *Choroba jako metafora*, w: *Antropologia ciała*, oprac. A. Chałupnik i in., Warszawa 2008, s. 131–136.

¹⁷ E. Mikoś, *O wartościowaniu we współczesnej poezji inspirowanej przez plastykę*, w: *Rozpoznawanie wartości w literaturze*, pod red. A. Marzec, Kraków 1988, s. 61.

liryku obraz wewnętrznego dynamizmu, twórczej energii, która wyrażała się w spojrzeniu artystki. Taneczne układy linii i żywiołowość kolorów, znanych z malarstwa Jaremy, dla Przybosia były emanacją siły twórczej drzemiącej w tej postaci. Czytelnik otrzymuje więc obraz wewnętrznego tańca, który ujawnia się w malarstwie. Dlatego poeta tak silnie odwołuje się do opisu oczu artystki. Jednocześnie widać tu dwa słowa, które stanowią odrębne wersy. „Wzlecieć” i „ujrzeć” (w takiej kolejności) sugerują, że to nadrzędne cele postawy Jaremiarki. Jej sposób patrzenia nie zatrzymywał się na jakościach plastycznych, ale prowadził ku kategoriom transcendentnym.

Ostatnia część utworu jest spójna z pozostałymi. Właśnie tu widać potwierdzenie wspomnianej już tezy Kwiatkowskiego o „próbowaniu całości”. Wiersz Przybosia w pierwszej lekturze wydaje się niespójny – złożony z dwóch części. Tym, co je łączy, jest eliptycznie pokazany taniec. Oba fragmenty są od siebie oddzielone wersem o diagnozie choroby malarki. Pierwsza część zwraca się do odbiorców jej sztuki, w drugiej pokazano spojrzenie samej Jaremiarki. Tematem utworu staje się więc sposób patrzenia, malarzkie postrzeganie nie tylko rzeczywistości wizualnej, lecz także umiejętność przetworzenia doznania wzrokowego na jakości transcendentalne.

Mikoś zauważyła, że ta transformacja jest cechą charakterystyczną wierszy Przybosia „nachylonych”¹⁸ ku plastyce. Badaczka stwierdziła, że przeżycie estetyczne poeta uznawał za stereotypowy odbiór sztuki, dlatego główną jego ideą było nakierowanie odbiorców na „refleksję filozoficzną” – przejście od emocjonalnego odbioru do percepcji intelektualnej¹⁹. W *Jaremiance* swoją koncepcję sztuki autor projektuje jako postawę egzystencjalną i twórczą bohaterki wiersza. Dlatego potrzebował oskarżenia publiczności (w pierwszej części) o stereotypowy odbiór malarstwa Jaremy. Wymienione słowa, wyodrębnione jako osobne wersy, sugerują transcendencję – „dalej”, „ponad”, „wzlecieć”, „ujrzeć” – która może dokonać się dzięki pracy spojrzenia.

Jednocześnie to właśnie taniec, a w zasadzie sposób jego reprezentacji jest dla Przybosia głównym tematem wiersza. Poeta rezygnuje z klasycznej ekfrazy po to, by poprzez odwołanie się do rzeźby pokazać przedstawianie tańca w literaturze. Odbiór dzieła plastycznego nie jest po to, żeby widz mógł potraktować statuę jako przedmiot, „ani – tym bardziej – jako substytut

¹⁸ Tamże, s. 57.

¹⁹ Zob. tamże, s. 60.

przedmiotu, lecz by uchwycił jego specyficzną rzeczywistość²⁰. W przypadku Przybosa chodzi zarówno o obrazowanie literackie, jak i plastyczne.

Jaki jest więc taniec, który opisuje autor *Sponad*? Przede wszystkim nie jest tylko ruchem form, kształtów, linii i kolorów. Dynamika tańca to znacznie więcej niż wartość wizualna. Przyboś pokazuje, że w tańcu najważniejsze są elementy ukryte – nie sam ruch, lecz właśnie sposób jego postrzegania. Bardzo bliski okazuje się tu poeta tezom Tadeusza Peipera piszącego o pięknie cyrku, które jest większe niż teatru. W cyrku bowiem nie jest celem, ale efektem sposobu patrzenia widza²¹. Podobnie ujmuje Przyboś taniec – jako ruch w przestrzeni, którego prawdziwą istotą jest specyficzny odbiór: spojrzenie sensotwórcze, które nadaje ruchowi jakości estetyczne, a w konsekwencji znaczenie. „To nie malarz nie widzi, lecz widz nie umie jeszcze tak patrzeć jak malarz”²² – zaznaczy w swoim eseju Przyboś. Jego wiersz nie tyle oskarża publiczność, ile ma pomóc czytelnikom w zrozumieniu tańca, który został zobrazowany w rzeźbie artystki.

Interesujące jest to, że postać Marii Jaremy prowokuje konotacje z tańcem. Przykładem może być tekst Tadeusza Kantora, paralelny do wiersza Przybosa:

Umiałaś świetnie tańczyć.
I taniec był w Twoich obrazach.
Szaleńczy TANIEC z PRZESTRZENIĄ.
Nawet gdy w tym tańcu mignął gdzieś
jakiś Twój partner,
jakiś oko, usta, ręka, zarys rękawa czy marynarki,
to zmieniałaś go, jak to bywa w dobrej zabawie,
w wirującą przestrzeń i jej RUCH —
do przodu
do tyłu
w prawo
w lewo

²⁰ G. Bachelard, *Poetyka przestrzeni*, w: tenże, *Wyobrażenia poetycka*, tłum. H. Chudak, A. Tatarkiewicz, Warszawa 1975, s. 363.

²¹ Zob. T. Peiper, *Cyrk*, w: tenże, *Tędy, Nowe usta*, oprac. i red. T. Podoska, Kraków 1972, s. 216–219.

²² J. Przyboś, *Nieco o realizmie w malarstwie (Nieco, a więc nie wszystko)*, w: tenże, *Linia i gwar. Szkice*, t. I, Kraków 1959, s. 167.

na ukos
 w górę
 w dół
 w obrotach
 w przechyleniach
 w miłości
 w tęsknocie
 zachwycie
 uniesieniu
 ...ku wieczności...²³

List do Marii Jaremy powstał po śmierci malarki, w latach pięćdziesiątych XX wieku, i został użyty w spektaklu *Dziś są moje urodziny* z 1990 roku. W programie do niego wydrukowano zaś ten utwór po modyfikacjach. Rękopis był upubliczniany i nosi na sobie ślad późniejszych interwencji autorских. Warto nadmienić, że przytoczone opisy kierunków ruchu przestrzeni w spektaklu stają się rozkazami, przy pomocy których postać sceniczna Marii Jaremy dyryguje ruchem postaci Autoportretu²⁴. Taniec z przestrzenią, o którym pisze Kantor, również odsyła do wspomnianej rzeźby. Reżyser dostrzega w niej relacje dwojga partnerów. To, co Przyboś opisuje jako kształty ptasie, dla Kantora jest dynamiczną relacją męskich i żeńskich linii tańczących. Miękkie linie zakończone ostrymi wypustkami są wynikiem tańca i tego, w jaki sposób ruch tancerzy modyfikuje przestrzeń. Co ważne, Kantor opisuje męskie atrybuty poprzez fragmenty przedmiotów kulturowo konotujące postać partnera.

Zarówno Przyboś, jak i Kantor dostrzegają kreacyjny gest Jaremy. Taniec jest dla bohaterki obu wierszy figurą, która w optymalny sposób wyraża idee abstrakcyjnego malarstwa, operowania przestrzenią, kształtem i kolorem. Aby pokazać, jak autorka performuje przestrzeń, obaj pisarze odwołują się do oczywistych, stereotypowych wyobrażeń. Przyboś – z ptakami i ich ruchem, Kantor – z poruszającymi się przedmiotami. Schematyczność tych skojarzeń jest zarzutem – dla pisarzy są one mimetyczne i dlatego przez nich krytykowane – jako najprostsze, mające odniesienia do rzeczywistości.

²³ T. Kantor, *List do Marii Jaremy*, w: tenże, *Pisma*, t. III: *Dalej już nic. Teksty z lat 1985-1990*, wyb. i oprac. K. Pleśniarowicz, Kraków 2005, s. 311–312.

²⁴ Marię Jarmę grała Ewa Janicka, zaś Autoportret – Andrzej Welmiński.

Dopiero na tym tle pokazany jest gest Jaremy – przezwyciężenie potocznego znaczenia i skierowanie uwagi na wartości transcendentne.

Oczywiście, takie przesłanie obu wierszy można tłumaczyć okolicznościami ich pisania. Z powodu śmierci artystki siłą rzeczy utwory te muszą mieścić się w poetyce epitafijnej. Jednakże o wiele ważniejsze wydaje się właśnie akcentowanie przez pisarzy artystycznego gestu malarki wobec rzeczywistości, a także sposobu, w jaki artystka steruje reakcjami odbiorczyimi. Właśnie na to zwraca uwagę Przyboś, mówiąc, że podstawowe jest odczytanie „taneczne”, potem mimetyczne (gołębie kształty rzeźby), niedostępna zaś pozostaje istota tej sztuki. Przyboś kreuje w wierszu „spojrzenie malarki”, które przemienia rzeczywistość. Kantor, jako malarz, wprost stosuje już leksykę sztuk plastycznych.

„Góra jest piękna dlatego, że ja mogę [ją – PS] stworzyć”²⁵ – napisze Przyboś w jednym ze swoich najwcześniejszych tekstów programowych. Dokładnie taką postawę opisuje w *Jaremiance*, pokazując, że jest ona właściwa również dla twórczości i artystycznej strategii bohaterki wiersza.

Tekst Kantora kończy się w następujący sposób:

Proszę Cię
 pozdrów:
 Świętych Rewolucji:
 Malewicza, Tatlina, Popową, Meyerholda,
 i naszych błogosławionych:
 Kobro, Wicińskiego, Józefa, Helenę, JONASZA...

 Jestem dumny i wzruszony, że szedłem z Tobą
 i z nimi.
 Dobry kawał drogi!²⁶

²⁵ J. Przyboś, *Człowiek nad przyrodą*, w: *Artykuły programowe Awangardy Krakowskiej*, wyb. L. Herbst, Wrocław 1977, s. 6.

²⁶ T. Kantor, *List do Marii Jaremy*, rękopis znajduje się w archiwum Cricoteki w Krakowie. Wiersz wydrukowano w katalogu do wystawy *Maria Jarema*, zorganizowanej przez Stowarzyszenie Artystów Grupa Krakowska, 12.1988–01.1989, w krakowskich „Krzysztoforach”. Tekst w takiej formie, jaka jest w manuskrypcie, opublikowany został jedynie w tym katalogu. Wszedł także jako kwestia aktorska do spektaklu *Dziś są moje urodziny*, jednak z pominięciem tego fragmentu – w takiej, niecałej formie ukazał się w programie do spektaklu. Na tej podstawie został przedrukowany w *Pismach* Tadeusza Kantora, t. III, dz. cyt. Warto jeszcze dodać, że

Kantor nie tylko odwołuje się do znajomości z malarką i środowiskiem krakowskich plastyków. Głównym przesłaniem tego tekstu jest wpisanie twórczości Jaremy (a poniekąd grupy, która artystę ukształtowała) w poetykę konstruktywistyczną. Ten nurt bowiem wywarł wielki wpływ na wymienionych twórców. Dokładnie w ten sam sposób pokazuje to Przyboś, również będący zdominowanym przez ten prąd estetyczny. Właśnie dlatego przedmiotem obu wierszy jest emocjonalny taniec, który został przez artystkę skonstruowany i jednocześnie jest w stanie ewokować w odbiorcy pożądany sposób odczytań. Dokładnie tak definiują afektywność Gilles Deleuze i Félix Guattari²⁷. Co ważne, to właśnie podstawowa metoda pracy konstruktywistycznego twórcy – racjonalne przekształcanie estetyczne i wywoływanie przy pomocy technik artystycznych pożadanego efektu w odbiorcy. Założeniem tego nurtu jest wytwarzanie, konstruowanie (*nomen omen*) wiedzy o świecie²⁸. Przyboś pokazuje wielką rzeźbiarkę, której ta operacja się udała, a jednocześnie jego wiersz jest wpisany w taką poetykę.

Autor *Stamtąd* operuje kategorią „nad-ruchu” i „nad-koloru”, które są punktem dojścia w malarstwie Jaremy. Można je zobaczyć w tańcu, który w artystycznej kreacji wydaje się przekraczać realistyczne doświadczenie fizykalne. Dlatego wejście „ponad siedmiobarwność widma”, „uwolnienie się od niego”²⁹ jest możliwe jedynie w twórczości skoncentrowanej na estetycznym przetworzeniu doświadczenia fizycznego.

Obowiązkiem artysty jest – jak przekonuje Przyboś – odnajdywanie nowych, nieodkrytych jeszcze modeli percepcji i przedstawiania ich społeczeństwu, które częstokroć nie jest w tym czasie na nie gotowe, w końcu jednak je zinternalizuje³⁰.

wielokrotnie rękopis *Listu do Marii Jaremy* był przez Kantora upubliczniany w formie przedmiotu artystycznego. Szerzej o analizie relacji tekstu i jego formy plastycznej: Zob. P. Stangret, *Tadeusz Kantor pisarz. „Lekcje mediolańskie” jako tekst literacki*, Warszawa 2014.

²⁷ Zob. G. Deleuze, F. Guattari, *Percept, afekt i pojęcie*, „Sztuka i Filozofia” 1999, nr 17, s. 10–26.

²⁸ Zob. A. Turowski, *Radykalne oko*, t. 2: *Żołnierze*, Warszawa–Gdańsk 2023, s. 130.

²⁹ E. Mikoś, dz. cyt., s. 61.

³⁰ D. Kujawa, „Tylko oczami wierzę”. *Poezja Juliana Przybosia w kontekście studiów wizualnych*, w: *Przyboś dzisiaj*, dz. cyt., s. 148.

Na przykładzie *Jaremiarki* widać, że Przyboś jest już w kolejnej fazie twórczości awangardowej. W wierszu tym nie przygotowuje czytelnika na nową sztukę, ale walczy z jej upraszczającą interpretacją. Oczywiście jako konstruktywista, według terminologii Andrzeja Turowskiego, analityczny³¹.

Przyboś pokazuje taniec jako działanie sprzeczności. Nie tylko łączy on pierwiastki żeńskie i męskie. Owszem, jest dynamiczny, lecz jego artystyczne utrwalenie zarówno w plastyce, jak i w poezji jest unieruchomieniem. Przy czym właśnie odpowiednio skonstruowane dzieło może ewokować taniec w odczuciu odbiorcy.

BIBLIOGRAFIA

- Bachelard G., *Poetyka przestrzeni*, w: tenże, *Wyobrażenia poetycka*, tłum. H. Chudak, A. Tatarkiewicz, Warszawa 1975.
- Danek D., *O cytatach struktur (quasi-cytatach)*, w: tenże, *O polemice literackiej w powieści*, Warszawa 1972.
- Deleuze G., Guattari F., *Percept, afekt i pojęcie*, „Sztuka i Filozofia” 1999, nr 17.
- Kantor T., *List do Marii Jaremy*, w: tenże, *Pisma*, t. III: *Dalej już nic. Teksty z lat 1985–1990*, wyb. i oprac. K. Pleśniarowicz, Kraków 2005.
- Kwiatkowski J., *Świat poetycki Juliana Przybosia*, Warszawa 1972.
- Kujawa D., „*Tylko oczami wierzę*”. *Poezja Juliana Przybosia w kontekście studiów wizualnych*, w: *Przyboś dzisiaj*, pod red. Z. Ożoga, J. Pasternskiego, M. Rabizo-Birek, Rzeszów 2017.
- Mikoś E., *O wartościowaniu we współczesnej poezji inspirowanej przez plastykę*, w: *Rozpoznawanie wartości w literaturze*, pod red. A. Marzec, Kraków 1988.
- Peiper T., *Cyrk*, w: tenże, *Tędy, Nowe usta*, oprac. i red. T. Podoska, Kraków 1972.
- Pietrych P., *Przyboś wobec wojny*, w: *Przyboś dzisiaj*, pod red. Z. Ożoga, J. Pasternskiego, M. Rabizo-Birek, Rzeszów 2017.
- Pomarańska-Szumiska A., *Jak tańczy współczesna poezja? Taniec jako tworzywo i forma wiersza*, red. E. Czapplejowicz, Warszawa 1999.
- Przyboś J., *Człowiek nad przyrodą*, w: *Artykuły programowe Awangardy Krakowskiej*, wyb. L. Herbst, Wrocław 1977.
- Przyboś J., *Jaremiarka*, w: tenże, *Utwory poetyckie*, t. 2. Kraków 1994.

³¹ Zob. A. Turowski, *W kręgu konstruktywizmu*, Warszawa 1979, s. 21.

- Przyboś J., *Nieco o realizmie w malarstwie (Nieco, a więc nie wszystko)*, w: tenże, *Linia i gwar. Szkice*, t. I, Kraków 1959.
- Przyboś J., *Przemienienie*, w: tenże, *Utwory poetyckie*, t. 2, Kraków 1994.
- Raszewski Z., *Partytura teatralna*, „Pamiętnik Teatralny” 1958, z. 3/4.
- Sontag S., *Choroba jako metafora*, w: *Antropologia ciała*, oprac. A. Chałupnik i in., Warszawa 2008.
- Stangret P., *Tadeusz Kantor pisarz. „Lekcje mediolańskie” jako tekst literacki*, Warszawa 2014.
- Świeściak A., *Jeszcze o awangardyzmie Przybosia*, w: *Przyboś dzisiaj*, pod red. Z. Ożoga, J. Pasterskiego, M. Rabizo-Birek, Rzeszów 2017.
- Turowski A., *Radykalne oko*, t. 2: *Żołnierze*, Warszawa–Gdańsk 2023.
- Turowski A., *W kręgu konstruktywizmu*, Warszawa 1979.
- Witkiewicz S.I., *Wstęp do teorii Czystej Formy w teatrze*, w: tenże, *Teatr i inne pisma o teatrze*, Warszawa 1995.