ВЕСТНИК НА СТУДЕНТИТЕ ПО БЪЛГАРИСТИКА
НА ИНСТИТУТА ПО ЗАПАДНА И ЮЖНА СЛАВИСТИКА НА ВАРШАВСКИЯ УНИВЕРСИТЕТ
GAZETA STUDENTÓW BUŁGARYSTYKI
INSTYTUTU SLAWISTYKI ZACHODNIEJ I POŁUDNIOWEJ UNIWERSYTETU WARSZAWSKIEGO

# СМОКИНЯ

ISSN 2392-3091

№ 5 | юли 2018
Nr 5 | lipiec 2018

## Bułgarystyka
## – REINTERPRETACJE

Rozmowa z montażystką i producentką filmową
Wesełką Kirjakową

Bułgarska
POPKULTURA

# *Скъпи читатели!*

## *Drodzy czytelnicy!*

Представяме ви новия брой на „Смокиня“ – списанието на студентите и докторантите на варшавската българистика.

Този брой се състои от две части. В първата, със заглавие „БЪЛГАРИСТИКАТА ПРЕЗ ПОГЛЕДА НА МЛАДИТЕ ИЗСЛЕДОВАТЕЛИ“, ще намерите текстове на студенти и докторанти – участници в международната конференция „Българистиката – нови интерпретации“, която се състоя в Института по западна и южна славистика на Варшавския университет през ноември 2016 г. Тази конференция, под патронажа на Ректора на Варшавския университет – Марчин Палис, събра много българисти от полски и европейски средища, а в нейните рамки се проведе и студентско-докторантски панел с участието на млади учени. Именно техните статии ще намерите в първата част на броя.

От друга страна втората част на списанието, със заглавието „БЪЛГАРСКАТА ПОПКУЛТУРА“, обхваща избрани текстове, които са ефект от едногодишния труд на студенти и докторанти по време на семинара „Полско-български журналистичен уъркшоп с елементи на превод“. По време на семинара, проведен през учебната 2016/2017 година под ръководството на д-р Силвия Шедлецка и Йорданка Илиева-Цъган, студентите разработиха собствена авторска идея за текст, както и преведоха с общи усилия статията на Евгения Грънчарова от Българската ака-


Редакция: д-р Силвия Шедлецка, Йорданка Илиева-Цъган

Ръководство: Йорданка Илиева-Цъган

Коректа на българските текстове: Йорданка Илиева-Цъган

Коректа на полските текстове: д-р Силвия Шедлецка, Анджелика Кошерадзка

Предпечатна подготовка и графично оформление: Виктория Глеголска

Рисунка във винетката: Ига Михалска

Redakcja: dr Sylwia Siedlecka, Yordanka Ilieva-Cygan

Prowadzenie: Yordanka Ilieva-Cygan

Korekta bułgarskich tekstów: Yordanka Ilieva-Cygan

Korekta polskich tekstów: dr Sylwia Siedlecka, Angelika Kosieradzka

Skład i opracowanie graficzne: Viktoria Glegolska

Rysunek w winiecie i pomysł na logo: Iga Michalska

# *Съдържание / Spis treści:*

Скъпи читатели! / Drodzy czytelnicy! ..... 1

Българистиката през погледа на младите изследователи / Bułgarystyka oczami młodych badaczy ..... 5

Аспекти на диахроничното влияние на гръцкия върху българския език, *Georgia Vitzilaiou* ..... 6

Проблемът на травмата и нейното превъзмогването в разказа *Обащиняване* на Георги Господинов, *Dorota Trela* ..... 14

Битката на светците срещу змея – от Хаоскампфа до приказката, *Mihail-George Hancu* ..... 19

Железниците във възрожденската преса, *Ана-Мария Тодорова* ..... 30

Българската попкултура / Bułgarska popkultura ..... 37

Kluby tańców ludowych – nowe zjawisko we współczesnej bułgarskiej kulturze miejskiej, *Евгения Грънчарова, przekład: Julia Figacz, Iga Jechołowska, Angelika Kosieradzka, Anna Manowa, Robert Rubaj, Elena Savina, Angelika Serek* ..... 38

Od wspinaczek górskich do popularnej formy spędzania wolnego czasu. Historia turystyki w Bułgarii, *Борислава Георгиева, przekład: Julia Figacz* ..... 50

Dające satysfakcję filmy o rzeczach poważnych – wieloznaczność bułgarskiej animacji, *Angelika Kosieradzka* ..... 57

*Кравай, Синьото* jako przestrzenie sofijskiej kultury alternatywnej, *Robert Rubaj* ..... 70

Nowa fala kina bułgarskiego. Rozmowa z montażystką i producentką filmową Wesełką Kirjakową, *Iga Jechanowska* ..... 79

демия на науките относно съвременния феномен на народните танци, който през последните години забелязваме в България. В раздела ПОПКУЛТУРА ще намерите есе за българската анимация, превод на фрагмент от книга за традициите на българския туризъм, както и интервю с продуцентката Веселка Кирякова.

Пожелаваме ви приятно четене!

*д-р Силвия Шедлецка*
*Йорданка Илиева-Цъган*

Przedstawiamy Państwu kolejny numer „Smokini" – pisma studentów i doktorantów warszawskiej bułgarystyki.

Bieżący numer pisma składa się z dwóch części. W pierwszej, zatytułowanej *BUŁGARYSTYKA OCZAMI MŁODYCH BADACZY* znalazły się teksty studentów i doktorantów będące pokłosiem międzynarodowej konferencji „Bułgarystyka: reinterpretacje", która odbyła się w Instytucie Slawistyki Zachodniej i Południowej UW w listopadzie 2016 roku. Konferencja pod patronatem Rektora Uniwersytetu Warszawskiego Marcina Pałysa zgromadziła wielu bułgarystów z polskich i europejskich bułgarystyk, a w jej ramach odbył się panel studencko-doktorancki z udziałem młodych bułgarystów. To właśnie ich artykuły znajdziecie w tej części numeru.

Natomiast na część drugą *BUŁGARSKA POPKULTURA* składają się wybrane teksty będące efektem rocznej pracy studentów i doktorantów w ramach konwersatorium Polsko-bułgarski warsztat dziennikarski z elementami przekładu. Podczas warsztatu prowadzonego w roku akademickim 2016/17 pod opieką dr Sylwii Siedleckiej i mgr Yordanki Ilievej-Cygan studenci opracowywali własny autorski pomysł na tekst oraz wspólnie tłumaczyli artykuł Ewgenii Granczarowej z Bułgarskiej Akademii Nauk o współczesnym fenomenie ludowego tańca, który w ostatnich latach opanował Bułgarię. W sekcji *POPKULTURA* znajdziecie esej o bułgarskiej animacji, przekład fragmentu książki o tradycjach bułgarskiego ruchu turystycznego oraz wywiad z producentką Weselką Kiriakową.

Życzymy dobrej lektury,

*dr Sylwia Siedlecka*
*mgr Yordanka Ilieva-Cygan*

# Българистиката

## през погледа на младите изследователи

Bułgarystyka oczami młodych badaczy

## ► Автобиография

Казвам се Георгия Видзилеу и съм родена през есента на 1995 г. в град Атина, в Гърция. Тръгнах на училище на шест години и го завърших през 2013 г. Това, което си спомням от онези години, са моите приятели и моите учители. Освен това, когато бях на 12 години, написах една кратка статия за Дон Кихот, която бе отличена и отпечатана, заедно с други ученически статии, в известен гръцки вестник. В гимназията получих награди за отличие. След това, през 2013 г. бях приета на второ място във Факултета по руска филология и славистика към Атинския университет. Там се запознах с изключително интелигентни и талантливи колеги. С някои от състудентите ми се сприятелихме и започнахме да провеждаме интересни разговори за различните славянски езици, които изучаваме (руски, български, полски, сръбски), като сравнявахме прилики и разлики между отделните езици и спрямо гръцки. И така нашето следване стана по-забавно. Освен това имах възможността да срещна някои чудесни преподаватели, които ме научиха на много неща.

Изучавам руски като основен и български като втори славянски език. Българският език за мен е по-интересен от руския. Затова реших да участвам в програмата Еразъм+ и да уча в България през втория семестър на учебната 2016-2017 г. Надявам се в България да се запозная с хора от различни страни.

Интересът ми към езиците започна още от най-ранна детска възраст, благодарение на баба ми. Освен гръцки, баба ми знаеше много добре и френски език. Исках да стана като нея. Без да разбера кога и как, сега вече зная два западни чужди езика и уча два нови езика, руски и български. Но има още един език, който искам да науча.

Родителите на моята майка по произход са от остров Закинтос, на Йонийските острови. Поради географското положение на тези острови се наблюдават интересни влияния от Италия. Наистина, в диалекта на жителите на Закинтос има много италиански думи. Понякога майка ми използва италиански думи и винаги слуша италиански песни. Аз пораснах с тези песни и зная доста италиански мелодии, но не зная италиански език. Затова бих искала да го науча.

Езиците са и винаги ще бъдат интересни за мен, защото са средство за комуникация. И когато ние учим чужди езици, се научаваме да общуваме с хора от чужди страни, запознаваме се с тяхната култура и се научваме да уважаваме различията. Светът щеше да бъде скучен, ако всички бяхме еднакви.

# Аспекти на диахроничното влияние на гръцкия върху българския език

АВТОР: *Георгия Видзилеу* | АТИНСКИ УНИВЕРСИТЕТ
НАУЧЕН РЪКОВОДИТЕЛ: *лектор д-р Генчо Банев* | АТИНСКИ УНИВЕРСИТЕТ

*Варшава 2016*

## Въведение

Българският език е индоевропейски език, който принадлежи към групата на южнославянските езици и към групата езици от Балканския езиков съюз, заедно с гръцки, албански, сръбски и други езици от региона. Началото на развитието на езика може да се постави през IX в., когато южните славяни се установяват на Балканския полуостров. Историческото развитие на българския език се дели на четири главни периода: дописмен период (V-VII в.), класически старобългарски (IX-X и X- XII в.), среднобългарски (XII-XIV в.) и новобългарски (XV в. до днес). През дългия период на развитието на българския език са направени много промени по отношение на фонетиката, лексиката и синтаксиса. В резултат на това, старобългарският език се различава от днешния български език и от другите съвременни славянски езици. Някои от тези промени се дължат на влиянето на чужди езици върху българския. Един от тези езици е гръцкият език.

В настоящата работа разглеждам някои аспекти на диахроничното влияние на гръцкия върху българския език. Основният въпрос, който ме занимава, е защо българският език се влияе от гръцки и в кои аспекти.

Според моите лични предпочитания избрах три основни аспекта на влияние: лексикален, семантичен и стилистичен. В ограничените рамки на настоящата работа няма да бъдат анализирани всичките заключения и резултати на изследванията, които са се провеждали по въпроса в лингвистиката. Надявам се, обаче, че материалът , който прилагам, може да ни даде общата картина по тези въпроси.

В хода на работата си използвах материали от книги, вестници и интернет.

# Основна част

## Езикови заемки

### Причини за този феномен

Много езици периодично се влияят от други езици. Пътищата за проникване на лексика и изрази от един език в друг са разнообразни. Най-често заемането се дължи на съседство и двуезичие. Заемането е начинът, по който речниковият състав на езика се обогатява с нови езикови елементи, които се пренасят от друг език[1].

Езиковите заемки съществуват във всички езици, тъй като говорителите на даден език влизат в контакт с говорители на други езици. Причини, поради които един език заема езикови елементи от друг език, съществуват още от древни времена. В древността хората пътували, за да намерят места, където биха могли да имат по-добър живот. Търсели места, където биха могли да продават своите продукти и да купуват онези продукти, които не можели да произвеждат. Затова използването на специфични лексикални термини било необходимо. Следователно, основните причини за езиковите заемки били икономически, както и днес[2].

Друга причина, поради която се развива заемането на думи и на термини, е развитието на технологията и на науката. Имаме нужда от нови научни и технологични термини и понятия, които може би не съществуват в някой език. Заради тази необходимост, много народи започнаха да използват чужди думи, които стават част от основния речников фонд. Тази тенденция води до въвеждането на редица нови специфични думи в родния ни език[3].

Горепосочените причини за заемането са общи за всички езици и естествено и за българския език. Обаче, българският език се влияе от гръцкия език и по други причини.

Една важна причина е географското положение на двете страни. България и Гърция са съседни страни и отдавна поддържат тесни и непосредствени връзки[4].

---

1 Х. Χαραλαμπάκης, *Νεοελληνικός Λόγος*, изд. К. Τσιβεριώτης ΕΠΕ, Γ' έκδοση, επανεκτύπωση, [Α' έκδοση 1992], Αθήνα 2012, стр. 328.

2 Е. Βασμανόλη, *Οι αντιδάνειες λέξεις στη Νέα Ελληνική*, Διδακτορική διατριβή, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, 2007, стр. 35.

3 Пак там, стр. 36.

4 A. Papageorgiou, „*Калкиране – калки в български от гръцки език.*" В: *XVI Международна*

По-конкретно българите влизат в контакт с гърците, когато първите се заселват на Балканския полуостров[5], на земи, където гръцкият вече е утвърден. Така двата езика не просто граничат, но и се сместват. От най-ранния период на изграждането на българския език се наблюдават езикови влияния от гръцки върху български език[6].

Българският славянски език търпи големи влияния от гръцкия език през средновизантийския период[7]. Преди основаването на Българската държава през 681 г. и двата народа имат езикови връзки, защото славянските племена от българската група, бидейки византийски поданици, неминуемо са знаели гръцки език[8]. През този период официалният език на Империята вече е гръцки. По-късно, през XI-XII в. България е под византийска власт в продължение на около 170 години[9].

Освен това, религията също играе голяма роля. Старобългарският език се образува въз основата на говори, които са в пряк контакт с гръцкия език. База за старобългарския език е южнобългарският диалект на Солун, на изток до Цариград и на запад до Албания и района на Кастория[10]. Старобългарският език, наричан често и старославянски, по същество е езикът, който използват и развиват братята Кирил и Методий. Тяхната мисия е разпространението на християнството в славянския свят. Двамата братя и техните ученици превеждат най-необходимите книги за църковното богослужение от гръцки на български през втората половина на IX в. и създават първите славянски писмени паметници. Старобългарският език

*конференция по Балканистика „Балканите – мост между познатото и непознатото“,* СУ, „Св. Климент Охридски“, Факултет по славянски филологии. Катедра по общо, индоевропейско и балканско езикознание, 26.04.2016 <http://www.slav.uni-sofia.bg/index.php/science-forums/1705-konf-balkan-studies>

5 С. Стоянова, Историческа граматика на българския език, <http://bylgarski_ezik.dokumentite.com/art/istoricheska-gramatika-na-bylgarskiq-ezik/82476>, [достъп: 19 ноември 2016].

6 A. Papageorgiou, „Калкиране...“, вж по-горе.

7 „Историческа граматика на българския език“, в: Български език, ред. С. Стоянова <http://bylgarski_ezik.dokumentite.com/art/istoricheska-gramatika-na-bylgarskiq-ezik/82476>, [достъп: 21 ноември 2016].

8 „История на гръцките лексикални заемки“, в: Лекция по старобългарски, <http://ikonomika12.com/document/lekciq_po_starobylgarski_ezik/53972/p7> [достъп: 19 ноември 2016]

9 „Историческа граматика ...“, в: Български език, ред. С. Стоянова, вж по-горе.

10 А. Μπορίσοβα, «Η ιστορική εξέλιξη της βουλγαρικής. γλώσσας. Σλαβική και βαλκανική προσέγγιση», в: *Δεώμενα και Γράμματα Σλαβικού Πολτισμού*, Διημερίδα, Θεσσαλονίκη, 9-10 Μαΐου 2008, Θεσσαλονίκη: Σχολή Βαλκανικών Σπουδών και Ρωσικής, стр. 74

е най-старият славянски литературен език[11]. Следователно, през класическия период на неговото формиране в българския език навлизат думи от средногръцки, например думите монах, ангел, икона и др[12].

Влияния от гръцки върху български се наблюдават през целия византийски и поствизантийски период до късното Възраждане. Това диахронично влияние се дължи на географския и историческия фактор и се изразява в непрекъсната, непосредствена комуникация между двата народа. От покръстването на българите през IX в. до късното Възраждане се превеждат множество книги от гръцки на български и се установяват трайни културни и книжовни връзки.

## Видови чужди думи в българския език

Както споменахме влиянието на гръцкия върху българския се забелязва ясно още от IX-X в. Можем най-общо да отбележим, че в старобългарски съществуват две големи групи гръцки думи: народна и книжовна лексика[13]. В старобългарските писмени паметници са засвидетелствани гръцки думи, които или изместват славянски думи, или ограничават тяхната употреба. Още в началото на XX в. големият славист Макс Фасмер публикува обстойно изследване върху старославянската лексиката и заемките от гръцки. Изследването е публикувано през 1909 във том II „Греческие заимствования в старославянском языткe“ на тритомника „Греко-славянские этюды“. Резултати от изследването показват, че в старославянския (старобългарския) съществуват около 650 гръцки думи[14].

В общите изследвания, които разглеждат принципно езиковите влияния на чуждите езици върху български, се посочват две основни категории, според произхода на думите. Това са заемките и чуждиците [15].

---

11 К. Мирчев, *Старобългарски език*, София: Фабер 2000, <http://www.promacedonia.org/pdf/mirchev_starobalgarski_ezik.pdf> [достъп: 19 ноември 2016]

12 „Градили сме езика във време на национални изпитания”, Из историята на нашето езиково строителство“, проф. Любомир Андрейчин (откъс) [онлайн] <http://balgari.bg/nasledstvo/balgarskiyat-ezik> [достъп: 22 ноември 2016]

13 „История на гръцките лексикални заемки“, в: Лекция по старобългарски, вж по-горе.

14 „Историческа граматика ...“, в: Български език, ред. С. Стоянова, вж по-горе.

15 Н. Десимирова, „Заемки и чуждици в българския език (пнуп)“, <http://www.referati.org/zaemki-i-chujdici-v-bylgarskiq-ezik-pnup-/78520/ref/p2> [достъп: 21 ноември 2016]

Езиковите заемки са думи, които влизат от един език в друг, като пренасят нови понятия и реалии, например думите *компютър* и *джинси*[16]. Като заемки се определят и думи от чужд произход, които са влезли дълбоко в езика-приемник. Често произходът на тези думи е обект на дискусии между специалистите, например думата в множествено число *хора*. Тази дума очевидно е от гръцки произход, но няма единно мнение дали произлиза от гръцката дума *χώρα*, която означава *земя* и *страна*, или се свързва с думата *χορός,* в значение на хор или хоро, т.е. множество хора които извършват нещо заедно на публично място[17].

От друга страна чуждици се наричат тези думи, които взимаме от един език и ги използваме в нашето ежедневие, въпреки че съществуват съответните местни думи. Например на български имаме глагола *благодаря*, но не рядко в говорната реч използваме френската неизменяема дума *мерси*, дори понякога шеговито я спрягаме като глагол *мерсим*. Чуждиците се използват твърде често, защото принадлежат към интернационалната лексика и това от една страна улеснява бързата комуникация, а от друга създава впечатлението за модерност. Чуждите думи се срещат на различни нива. В лексиката, в синтаксиса, в морфологията и др.

Употребата на съвременни чуждици от гръцки в български се ограничава преди всичко в езика на българските общности, които живеят през последните двадесет години в Гърция. Характерни примери могат да се видят в българските вестници, които се издават основно в Атина. Често срещаме думи, като *графия* (фирмен офис), *енсима* (вноски за здравна и пенсионна осигуровка) и др., които се използват в различни форми[18]. Една и съща гръцка дума се употребява на български във форма за мъжки, женски или среден род, в зависимост от усета на говорещия. Проучвания върху този феномен, доколкото зная, не са правени. В тази връзка смятам, че би било интересно да се проследят езиковите и културни влияния в печата на двете страни още от времето на вестник „Българан“ (първата половина на 20ти век) създаден, както е известно, по подобие на хумористичния гръцки вестник „Ρωμηός“.

---

16 „Употреба на домашни думи и на чужди думи в текста“, Accessed, [онлайн] <http://staging.44sou.eu/wp-content/uploads/2014/03/Domashni-i-chuzhdi-dumi-v-teksta-Martin-Petrov.pdf > [достъп: 22 ноември 2016]

17 Н. Десимирова, „Заемки“, вж по-горе.

18 Вестник „БЪЛГАРИЯ ДНЕС“, брой 405, 21-27.05.2009, стр. 6

Накрая ще спомена и още една, може би най-специфичната категория на езиково влияние от гръцки на български. Това са калките – думи като *благодаря* (ευχαριστώ), *последование* (ακολουθία, в църковната литургична практика), *човеколюбие* (φιλανθρωπία), *любословие* (φιλολογία), *любомъдрие* (φιλοσοφία) и стотици други. Тази категория, отнасяща се до езиковите влияния през средновековието и Възраждането, е била обект на проучвания, но все още има много въпроси, които могат да бъдат изследвани. Интересно е, че от всички езикови влияния именно от гръцки наблюдаваме най-много калки в български. В случая става въпрос за дълбок културен и духовен обмен, защото тези думи не са от технически, административен и служебен характер, а се отнасят до сферата на идеите и начина на мислене.

## Заключителна част

В заключение ще обобщя, че езиковото влияние на гръцкия е осезаемо в много категории, като народния, църковния и книжовния език. В съжителството на двата езика могат, разбира се, да се разглеждат и езикови влияния от български върху гръцки, но това е друга тема.

## Използвана литература

### Библиография

Е. Βασμανόλη, *Οι αντιδάνειες λέξεις στη Νέα Ελληνική*, Διδακτορική διατριβή, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, 2007

Вестник *„БЪЛГАРИЯ ДНЕС“*, брой 405, 21-27.05.2009 <https://www.facebook.com/BlgariaDnesGrcia/>

А. Μπορίσοβα, *«Η ιστορική εξέλιξη της βουλγαρικής. γλώσσας. Σλαβική και βαλκανική προσέγγιση»*, в: *Δρώμενα και Γράμματα Σλαβικού Πολιτισμού*, Διημερίδα, Θεσσαλονίκη, 9-10 Μαΐου 2008, Θεσσαλονίκη: Σχολή Βαλκανικών Σπουδών και Ρωσικής, 73-81

А. Papageorgiou, *„Калкиране – калки в български от гръцки език.“* В: *XVI Международна конференция по Балканистика „Балканите – мост между познатото и непознатото“*, СУ, „Св. Климент Охридски“, Факултет по славянски филологии. Катедра по общо, индоевропейско и балканско езикознание, 26.04.2016 <http://www.slav.uni-sofia.bg/index.php/science-forums/1705-konf-balkan-studies>

К. Мирчев, *Старобългарски език*, София: Фабер 2000, [онлайн] <http://www.promacedonia.org/pdf/mirchev_starobalgarski_ezik.pdf> [достъп: 19 ноември 2016]

Χ. Χαραλαμπάκης, *Νεοελληνικός Λόγος,* изд. Κ. Τσιβεριώτης ΕΠΕ, Γ' έκδοση, επανεκτύπωση, [Α' έκδοση 1992], Αθήνα 2012

## Уебография

Н. Десимирова, *„Заемки и чуждици в българския език (пнуп)",* <http://www.referati.org/zaemki-i-chujdici-v-bylgarskiq-ezik-pnup-/78520/ref/p2> [достъп: 21 ноември 2016]

*„Градили сме езика във време на национални изпитания",* Из историята на нашето езиково строителство", проф. Любомир Андрейчин (откъс) <http://balgari.bg/nasledstvo/balgarskiyat-ezik> [достъп: 22 ноември 2016]

*„История на гръцките лексикални заемки",* в: *Лекция по старобългарски,* <http://ikonomika12.com/document/lekciq_po_starobylgarski_ezik/53972/p7> [достъп: 19 ноември 2016]

*„Историческа граматика на българския език",* в: *Български език*, ред. С. Стоянова <http://bylgarski_ezik.dokumentite.com/art/istoricheska-gramatika-na-bylgarskiq-ezik/82476>, [достъп: 21 ноември 2016].

*„Употреба на домашни думи и на чужди думи в текста",* Accessed, <http://staging.44sou.eu/wp-content/uploads/2014/03/Domashni-i-chuzhdi-dumi-v-teksta-Martin-Petrov.pdf > [достъп: 22 ноември 2016]

## Резюме

Diachronic aspects of the influence of the Greek language on Bulgarian language
Aspects of the diachronic influence of the Greek language on the Bulgarian language

Abstract: The influences of the Greek language on the Bulgarian language can be found at various levels diachronically. The objective of this paper focus on the vocabulary, linguistic, semantic and stylistic aspect. They have been used examples from the Old Bulgarian language as well as from the Middle Bulgarian and Modern Bulgarian language. Special attention is paid to examples of Renaissance and post-liberation period (newspapers, magazines, etc.). The use of the linguistic elements of the Greek language and concepts in creating new words and calques (loan translation) is particularly interesting. The examples that have been used in this paper plan to highlight the plasticity of the Bulgarian language against foreign loanwords and the diachronic link with the Greek language.

Keywords: influences, Greek, Bulgarian, vocabulary, language, semantic, stylistic, aspect diachronically, linguistic elements, calques, loanwords, diachronic link

# Проблемът на травмата и нейното превъзмогването в разказа *Обащиняване* на Георги Господинов

АВТОР: *Дорота Трела*

Понятието „травма“ е изключително близко на съвременния човек. Означава психически удар. Често е разглеждана в социален контекст, като нещо, което докосва цялата общественост много рязко. Множество изследвания са насочени към преживяванията на обществени групи, преминали през война, дискриминация, екстерминация или продължително насилие. И въпреки това, този проблем може да се разглежда и в индивидуален контекст, като личен проблем на всеки, преживял травма. Всеки път обаче се налага субектът, подложен на травма, да направи опит да „усвои“ или да „осъзнае“ болезнения психически удар от миналото, да се „пребори“ с него, за да не може той да унищожи човешката личност.

Проблемът за борбата с травмата и нейното преодоляване показва българският писател Георги Господинов в разказа си „Обащиняване“ .

► Дорота Трела
(dorota.trela1234@gmail.com)

Завършва бакалавър в Ягелонския университет (2015), специалност Българска филология. Понастоящем продължава образованието си, като реализира магистърска програма по същата специалност. Интересите й са широки и разнообразни, насочени най-вече към съвременната българска култура, особено към литературата и музиката.

Неговият герой очевидно е претърпял травма, тъй като живее в детски дом и е сирак. Той е един от многото като него. Читателят дори не го познава по име, а по прякор, което го прави още по-анонимен и по-универсален персонаж, чиито стремежи могат да се разглеждат като общочовешки.

Героят, подобно на всички като него, трябва да преодолее травмата, възникнала поради липсата на родителска грижа и обич. Това, което го различава от другите деца в подобно положение, са неговите желания. Разказвачът подчертава: „Тук изобщо на никой не му вървеше с родителите, но повечето все ревяха за майки. (...) А на Дребосъка така му се искаше баща.[1]“

Героят мечтае не толкова за майчината обич и топлота, колкото за баща, който да бъде безспорен авторитет за него.

В неговия случай обаче това желание, за разлика от всички останали деца в детския дом, не остава само и единствено на ниво въображение и абстракция. Момчето заема активна позиция, за да промени своята емоционална нестабилност, създала се впоследствие на липсата на родител. Героят решава да участва в реалната ситуация, в която се намира, и тъй като бидейки дете има развито въображение, успява да запълни празнотите ѝ. Решава сам да си избере баща. Първият избор е насочен към кестена в двора: „Ставаше за баща. Имаше си всичко, беше едър с големи клони.(...) И никога нямаше да го бие.[2]“

Героят се опитва да избере баща с подходящи според него качества: преди всичко постоянство, сила и спокойствие. Не очаква от баща си някаква активност, по-скоро го интересува мълчаливото му присъствие. Едновременно с това, трябва да се отбележи, че той не възприема общинянването като еднократен акт, а като процес, изискващ време и усилия. В крайна сметка именно затова успява да създаде дълбока емоционална връзка с дървото. Тя по своята същност е едностранна, но отговаря на потребностите на детето и му дава усещане за комфорт. По тази причина, когато връзката става предмет на подигравки на други деца, героят реагира изключително рязко и прави опити не само да защити правото си на тази връзка, но и честта на дървото, както и да докаже пред себе си и пред нападателите своята смелост.

---

1 Г.Господинов, Общиняване, [w:] И всичко стана луна, Пловдив 2013, s. 27-28

2 Dz. cyt. s. 28

Травмата, предизвикана от липсата на родителска грижа, обаче много скоро се завръща, а емоционалната защита се оказва крехка, когато в детския дом се взема решение да се отсече дървото. Макар героят да се опитва да промени решението, неговите усилия не дават положителен ефект. Новият психически удар е още по-силен от предишния, тъй като той е свързан и с измама. Възпитателите на момчето го манипулират и лъжат, за да го накарат да се откаже от дървото и от стремежа си да го защити. „Запуши си ушите, стисна очи и се свлече в ъгъла, не искаше да чува и да вижда, как колят единствения му баща.[3]“

Въпреки разочарованието и нарастващото недоверие към околните, героят не се отказва от своята борба, продължава да търси подходящ баща като показва изключителна сила на характера. Открива нов кандидат в гипсовия бюст на Сталин, като трябва да се отбележи, че при избора своето влияние оказва и комунистическата пропаганда: „На откриването на бюста директорката каза, че Сталин е баща на всички народи. (...) Щом е баща на цели народи, значи поне малко, една мравешка част, е и негов.[4]“

Придобил вече опит, героят избира новия си баща въз основа на различни качества, като го интересува не физическата, но вътрешната му сила. Всъщност става въпрос за стабилност и безопасност, и за евентуални предпазни мерки, за да не може да загуби баща си за пореден път. Забелязва уважението, с което говорят за Сталин възрастните около него, и поради това разчита, че никой няма да посегне да премахне статуята.

И този път връзката е едностранна, развива се постепенно и дава на детето чувство за спокойствие и закрила. Това продължава известно време, но един ден, поради политически причини, непредвидими за осемгодишно дете, премахват бюста на Сталин от детския дом. Този, иначе политически обоснован акт, за пореден път наранява дълбоко душата на момчето.

Макар този път да е виновна политиката, героят не го осъзнава и прехвърля тежестта на вината върху познатите му възрастни. Той трябва да преодолее не само психическата травма, но и неразбирането на действителността, в която битува.

---

3 Dz.cyt. s.31

4 Dz. cyt. s.31

Но процесът изисква време. В главата на героя се формират въпроси, които всъщност са насочени към несправедливата съдба, наранила не само него, но и гипсовата фигура, първоначално уважавана, а после внезапно премахната и забравена.

Поредният провал не съсипва намеренията на момчето, обаче ги отлага във времето. Постепенно се връща към идеята за баща. Не се отказва, дори и когато го преместват в отдел за по-големи деца, защото е силно ангажиран с намерението си да преодолее трудностите и да оцелее.

Третият кандидат за баща се оказва едно бездомно куче. То е само, беззащитно и не принадлежи на никого. Неговата съдба прилича на съдбата на момчето – двамата са по някакъв начин извън рамките на обикновената обществена норма, и двамата не са желани и няма кой да се грижи за тях. Контактът между момчето и кучето дава и на двамата нов смисъл на съществуване – те са един за друг.

Този последен опит за обащиняване може да се разглежда като най-успешният. Осъществява се първата двупосочна връзка и тя е значително по-продължителна от предишните. В нея е важна грижата за другия, затова тя е много по-развита, по-зряла, по-отговорна. Самото присъствие вече не е достатъчно.

Връзката се развива в продължение на четири години, преди да бъде внезапно и рязко прекъсната – пак от представители на неприязнения външен свят. Те разрушават изграденото до този момент, като убиват кучето, представляващо за тях опасност.

Внезапният удар изключително силно се отразява върху състоянието на момчето, на неговата психика. Жестоката травма доказва това, което до този момент няма успех – поредният опит да се намери баща е безсмислен. Рано или късно се намира външно лице, което разрушава щастието, изградено с толкова труд и усилия.

Дотук разказът би могъл да се разглежда като история за провалените опити, за несправедливата съдба, за невъзможността да се преодолее травмата. Щеше да е такъв, ако не беше неочакваното заключение. Героят случайно попада на две слепи котета, които намира в мазето. Решава, че ще се грижи за тях, ще бъде отговорен, ще ги осинови.

По този начин се осъзнава важна мисъл, според нея методът за борба и преодоляване на травмата не е в непосредствената конфронтация с нея, а в промяна

на мисленето и човешките стремежи в друга посока, която да дава нов смисъл на човешкия живот.

## Bibliografia

M. Balaev, *Trends in Literary Trauma Theory,* [online], https://www.questia.com/library/journal/1G1-235281138/trends-in-literary-trauma-theory (dostęp.1.02.2017)

E. A.Kaplan, Trauma *Culture: The Politics of Terror and Loss in Media and Literature,* New Jersey, 2005, [online], https://books.google.pl/books?hl=pl&lr=&id=bhAoi8yqB2UC&oi=fnd&pg=PP9&dq=Culture:+The+Politics+of+Terror+and+Loss+in+Media+and+Literature,&ots=qj4VWQbCoP&sig=9VfYKpYv5TkcyC8dgW9f1TNXcyg&redir_esc=y#v=onepage&q=Culture%3A%20The%20Politics%20of%20Terror%20and%20Loss%20in%20Media%20and%20Literature%2C&f=false (dostęp 1.02.2017)

Г. Господинов, И всичко стана луна, Пловдив, 2013

## Резюме

The notion of human trauma and the struggle to defeat it based on the story by Georgi Gospodinov Обащиняване ("Adopting a father")

The following article describes the problem of human trauma in general and focuses on a particular example of it in contemporary Bulgarian literature. It is an analysis of a short story, written by Georgi Gospodinov, which centers on the struggles of a young boy, living in an orphanage and trying to overcome the trauma of being an orphan. To do this, he desperately tries to fulfill his greatest wish, that of finding a father to whom he may show his emotions and affection. He tries several times, and every time the relationship he creates is destroyed by someone from the "outer world". This increases the protagonist's trauma, as he becomes more and more lonely. Nevertheless, despite all that he eventually succeeds in finding a way to prevail and to eliminate the consequences of his trauma.

# Битката на светците срещу змея
## от Хаоскампфа до приказката

АВТОР: *Михаил-Джордже Хънку* | БУКУРЕЩКИ УНИВЕРСИТЕТ

През 1895 г., няколко години след дешифрирането на асиро-вавилонските космогонични митове, немският изследовател Херман Гункел формулира идеята за *Chaoskampf (борбата срещу хаоса).* Въпреки че книгата му не е първата, където се прави връзка между Стария завет и вавилонските текстове, тя се счита за една от най-важните[1]. Накратко, Гункел смята, че началото на *Битието* не е нито „свободна конструкция на автора", нито „книжовна рецепция на вавилонския материал" (Gunkel 1895: 379-398), но отразява продължителната устна традиция, от където произлизат и други космогонии в Близкия Изток, като известната *Енума елиш*, която е, според мнението на Гункел, най-близка до библейската версия.

► Михаил-Джордже Хънку

е научен сътрудник в Института за югоизточно-европейски изследвания на Румънската академия (със специализиране на южнославянски езици). Той е възпитаник на Факултета по чужди езици и литератури на Букурещкия университет, където сега е и докторант (*Joint PhD* с Хамбургския университет). Неговите изследвания се фокусират върху терминологията на досократическите космогонии (която е предмет на неговата докторска дисертация), гръцката митология, историята на Балканите, православната агиография и историческата лингвистика.

1 Steven Lundström, *Chaos and Creation: Hermann Gunkel between Establishing the «History of Religions School», Acknowledging Assyriology, and Defending the Faith*, в: Joann Scurlock и Richard H. Beal (ред.), *Creation and Chaos. A Reconsideration of Hermann Gunkel's* Chaoskampf *Hypothesis*, Winona Lake, Indiana, 2013, стр. 151–152.

В *Енума елиш* актът на сътворението на вселената предшества битката между върховното божество Мардук и Тиамат[2], докато в Стария завет се споменава за този акт само имплицитно. Един красноречив пример за стила на тези намеци се намира в книгата на Йов: „Море ли съм аз, или морско чудовище, Та туряш над мене стража?“ (Йов, 7: 12). Според Гункел, Бог не убива „чудовището“, но иска само да го държи в подчинение. Възможността да се върне чудовището е тясно свързана с античната дефиниция на Хаоса и, следователно, на *Хаоскампфа*.

Революционен елемент в книгата на Гункел е предположението му, че вехтозаветният мотив за борбата с хаоса е подчинен на желанието за по-широко разпространение на божественото откровение, разпространено при повечето народи в Близкия Изток, които имат сходни мотиви в езическите си вярвания. През 1924 г. се решава, че първите шест книги на Стария завет се състоят от шест различни писания, а някои от тях са по-късни от вавилонското робство (6 век пр. Хр.)[3]. Интересно е, че в едно проучване от 1935 се потвърждава Гункеловата теория: легендата за победата на Бога против чудовището Рахаб е в основата на израилтянския празник за Новата година. На този празник царят на Израел играе ролята на силите на светлината, които са победили водните сили[4]. След откриване на други митове с подобна роля и в други култури, Елиаде обобщава следното за Дракона или морското Чудовище:

> Ако е вярно, че „нашият свят“ е един Космос, то всяка външна атака заплашва да го превърне в „Хаос“. И понеже „нашият свят“ е бил създаден по примера на божественото творение — космогонията, противниците, които го нападат, се определят като врагове на боговете, демони и най-вече като архидемона, изначалния Дракон, победен от боговете в началото на времената. Атаката върху „нашия свят“ е реваншът на митичния Дракон, който се възправя срещу божественото творение — Космоса, и се опитва да го сведе до нищо. [...] Всяко разрушаване на дадено селище е равнозначно на връщане към Хаоса. Всяка победа над нападателя повтаря победата на божеството над Дракона (над „Хаоса“). [...]

---

2 Mircea Eliade и Ioan Petru Culianu, *Dicţionar al religiilor*, Bucureşti, 1993, стр. 231.

3 Mircea Eliade, *Morfologia religiilor*, Bucureşti, 1993, стр. 19–20.

4 Mircea Eliade, *Le mythe de l'éternel retour*, Paris, 1995, стр. 75.

> Както ще видим по-нататък, Драконът е олицетворение на морското Чудовище, на първичната Змия, символ на космическите Води, на Сенките, на Нощта и Смъртта, с една дума, на аморфното и виртуалното, на всичко, което все още няма „форма". Драконът е трябвало да бъде победен и насечен от божеството, за да може да се роди Космосът. От тялото на морското чудовище Тиамат Мардук оформил света. Йехова създал Вселената след победата си над изначалното чудовище Рахаб. Но тази победа на бога над Дракона трябва символично да се повтаря всяка година, защото всяка година светът следва да се създава отново. Както и победата на боговете над силите на Мрака, Смъртта и Хаоса, която се повтаря при всяка победа на общността над нашествениците[5].

Следователно, изображението на битката с чудовището, което представлява Хаоса преди космогонията, се намира не само в митовете, но и в народните празници.

За да разберем по-добре значението на този феномен, трябва да обясним какво означава „Хаос". Първата му употреба е в *Теогонията* на Хесиод (7 в. пр. Хр.), където представлява първия елемент на вселената. Описанието е много кратко: знаем само, че е това, което „беше в началото", и че е по-тъмен от по-късните елементи на вселената. Преводачите са превели „Хаос" като „пропаст" заради една етимология на думата, но Роберт Монди[6] казва, че това решение е нелогично: защо да има единствено пропаст в началото?

Главният аргумент на преводачите е, че в *Теогонията* има две почти еднакви описания на подземните области, където в едното се казва Χάος, а в другото, на същото място, χάσμα (пропаст). Контрааргументът на Монди е, че те са описания на по-късния свят (а именно от времето на битката на титаните), където древният Хаос е *като* пропаст между по-късните сфери на вселената.

По мнението на Монди, Хаосът на Хесиод е положителен термин за онова, което се обяснява в другите космогонии с отрицания: Хаосът е безграничен, безформен и без субстанция. Всъщност *Теогонията* описва генеалогията на две семейства – едно, което произхожда от Хаоса, и друго – от Гея, богинята на земята. В първото

---

5 Мирча Елиаде, Сакралното и профанното, прев. Георги Ангелов, София, 1998, стр. 39–41.

6 Robert Mondi, *Χάος and the Hesiodic Cosmogony*, в: "Harvard Studies in Classical Philology" 1989, бр. 92, стр. 1–41.

семейство децата имат само един родител (като някаква партеногенеза), а в другото родителите са обикновени двойки. Интересното е, че слънцето и луната се намират във второто семейство, а не там, където са денят и нощта: това означава, че децата на Гея имат по-ясни граници от децата на Хаоса. Същата логика обяснява категоризирането на злините: Хаосът е праотецът на смъртта, на болестта, на старостта и така нататък, а от Гея са родени всички чудовища. В първата категория се намират злините без граници във времето и пространството, а във втората – злините, които имат край или смърт.

Можем да видим, че вечността на Хаоса е потвърдена и от традиционните празнувания на Нова година, и от библейския образ в Йов, 7, 31, където чудовището е оковано. Мотивът на *Хаоскампфа* се намира не само в библейските алюзии, но и в агиографията, както казва и Елиаде[7].

Предполага се, че мотивът на змея в иконографията и житието на св. Георги е дошъл в Западна Европа по време на кръстоносните походи от 12-и век. Трябва да се отбележи, че мотивът е много по-стар: българският изследовател Георги Атанасов забелязва, че има изображения от 6-и век, които показват Свети Георги не само като воин, но и като змееборец. Тези архаични икони на светеца се намират не само в Близкия Изток (където е роден), но и във Виница, в днешна Македония[8].

Когато се търси този сюжет в румънските източници, има други проблеми. В *Румънската книга за учение на митрополита Варлаам,* която е посветена на неделните дни в годината, на големите празници и на празниците на великите светии, се открива и сюжет за Свети Георги[9], но за змея не се казва нищо. Убиването на змея се приписва на друг светец воин – Свети Теодор Тирон, който се празнува в „първата събота на Великия пост". Светецът, който е роден като християнин, иска Бог да му даде знак, за да се утвърди неговата вяра. Тогава намира една християнка, която му разказва за „голямата и страшна змия". Теодор ѝ обещава, че ще убие змията, защото има Христа на своя страна, и отива в гората, където се намира чудовището. Преди началото на битката, той се прекръства, а после убива змея

7 Mircea Eliade, *Istoria credinţelor şi ideilor religioase*, Bucureşti, 2000, стр. 464.

8 Георги Атанасов, Свети Георги Победоносец, Варна, 2001, стр. 100.

9 Mitropolitul Varlaam, Carte românească de învăţătură, т. II: Textul, Bucureşti, 2011, стр. 372–380

с копието си. Тази победа е желаното доказателство за Светеца, който разбира, че убиването на змея е убиване на дявола[10]. Словото за Свети Теодор Тирон е дълго 10 страници, значително по-обширно от другите слова[11], а източникът е един и същ за Свети Георги и за Свети Теодор Тирон: *Съкровището* на Дамаскин Студит. Варлаамовият текст е румънският превод на славянската версия на този гръцки труд, който е адаптация на говорим гръцки на византийската агиография[12].

Мълчанието на тези източниците относно житието на Свети Георги е важно. Както показва Гункел за битката на Бога против змея, популярността на този мит може да влияе на християнския текст така, че да проникнат няколко алюзии на космогоническата битка. Тъй като Дамаскин и Варлаам не включват убиването на змея между чудесата на Свети Георги, можем поне да предположим, че връзката между Светеца и това юначно деяние не е била така задължителна. Трудно е да си представим, че Варлаам би написал „румънска" книга за учение, която би пропуснала епизод, който би бил толкова важен за румънците.

В края на *Германовия Сборник* (1358 – 1359) има друг вариант на легендата на Свети Теодор Тирон. Въпреки че ръкописът е издаден от професор Елка Мирчева от София[13], ще използваме превода на български на Силвия Аризанова от приложението на книгата ѝ *Българите в агиографията от XIII-XV век*[14], макар че това не е най-добрият избор.

Тъй като текстът на *Апокрифното чудо на светия великомъченик Теодор Тирон* (както го нарича Аризанова) е дълъг, ще обърна внимание върху няколко по-важни елементи. Първият интересен момент, който можем да споменем, е когато светецът намира майка си (която е отвлечена от змея) и пред него изскачат 12 смока. Преди да ги убие, той казва следната молитва: *Господи Боже, Вседържителю, безначален, невидим, неизречен, неизразим, неизписан, единствен създател на всички, Творец мой, ограждащ морето с пясък по Твоя воля, заслушай се в моята молитва.*

---

10 Мирча Елиаде, *Сакралното и профанното*, прев. Георги Ангелов, София, 1998, стр. 39–41.

11 Robert Mondi, *Χάος and the Hesiodic Cosmogony*, в: "Harvard Studies in Classical Philology" 1989, бр. 92, стр. 1–41.

12 Ibid., стр. 176–177.

13 Mircea Eliade, *Istoria credinţelor şi ideilor religioase*, Bucureşti, 2000, стр. 464.

14 Георги Атанасов, *Свети Георги Победоносец*, Варна, 2001, стр. 100.

Вече знаем от другите варианти, както е при Варлаамовия, че светецът има нужда от помощта на Бога и често Му се моли, но тук трябва да забележим, че Теодор призовава Бог като *създател на всички* и *ограждащ морето с пясък*. В смисъла на Гункеловия *Хаоскампф* е много интересно, че противникът на змея и на смоковете трябва да получи помощ от „Създателя". Мисля, че е достатъчно ясно, че цялата битка на Теодор има за цел връщането на реда в света.

След като победи „дванайсетте смока", светецът намира майка си, която моли да избяга преди да се върне змеят. Змеят се връща и много се ядосва, но самата битка не е описана. Тук сигурно читателят, който чете само превода на Аризанова, ще има проблеми. Тя казва няколко пъти, че текстът е повреден, но за пасажа, където трябва да се намира битката, има само една забележка, че текстът е неясен (и там се цитира и оригиналът). Така научаваме, че гневният змей гледа към светеца и „целуна го по челото, славейки Бога", а светецът се радва „като видя, че погуби змея и неговото войнство". Бихме могли да мислим, че светецът е победил без битка, макар че се казва, че го е погубил. Преводът изглежда точен и се намира на страници 295b – 296a в изданието на професор Мирчева, което е използвала и Аризанова. Обаче Мирчева обяснява в своите забележки за текста, че липсва една страница между 295b (която се завършва с zúìè-) и 296a (която започва с è wáëoá|za eão „целуна го"), така че е достатъчно сигурно, че там е описвана битката и че най-вероятно я има майката на светеца, която го целуна[15]. Такъв пример ни показва не само, че преводите не могат да бъдат единственият източник за сегашния изследовател, но и че в апокрифните текстове змеят също не оцелява. Освен това трябва да помним, че смъртта на змея е най-често, ако не винаги, ясна и даже самият змей има по-дълбоко значение за светеца.

Струва си да се обсъди и народният аспект на култа на Свети Георги, не само в Румъния, но и на Балканите. Празникът се открива в Албания и в християнските, и в мюсюлманските общини, където се смята като началото на първата половина на годината (която свършва в деня на Свети Димитър). Календарното място на Гергьовден е такова, че на повечето места има по-голямо значение от мюсюлманския байрам и християнския Великден. Гергьовден трае три дни, през които не се

15 Елка Мирчева, op. cit., стр. 238.

работи изобщо и се принася в жертва млад овен или агне[16]. Гергьовден може и да бъде началото на календарната година, но винаги е началото на пастирската година, защото тогава се избират пастирите и агнетата и се приготвят овците за първото доене. В румънската традиция, млякото на говедата може да бъде по-слабо, ако Гергьовден се пада по време на пости (*dacă la Sân-Georgiu e zi de post*), а „когато Гергьовден е по време на пост, нямат манна ни пчелите, ни агнета“ (*când pică Sfântul Gheorghe în zi de sec, nu-i mană nici la albine, nici la oi*)[17]. В българската традиция пастирският елемент има същото важно значение, а първото агне от стадото се принася в жертва на Светеца, който е пазител на пастирите и агнетата[18]. Хилфердинг описва един обичай в Рашка, в Сърбия, където християни и мюсюлмани се събират за Гергьовден на брега на езерото да принесат в жертва агне и да излеят кръвта му в езерото. За това езеро се казва, че е мястото, където се е борил Свети Георги със змея, който живее там и изяжда девойките. Като обяснява значението на тази традиция от Рашка в контекста на предхристиянската религия в Сърбия, Чалканович забелязва, че легендата на жертвата на девойките (която има и по-мирна форма в източна Сърбия) е плод на народното въображение, но произлиза от житията на Кападокийския светец (Čalkanović 1973: 177-179).

Българите от Македония се фокусират върху животновъдството и календарната роля на тази дата. Относно втората, има следната пословица: „Дојде ли Ѓурѓовден, чекај си Митровден“, която потвърждава идеята за симетрията между половините на годината, които са изразени от празниците на Свети Георги и Свети Димитрий[19]. Макар че двамата светци са описвани обикновено на различни възрасти (защото и годината е „по-млада” в началото и „по-стара” в края си), в българския фолклор има наратив, според който те са така свързани, че стават и близнаци.

> Веднъж един беден човек отишъл за риба. Хвърлил въдицата и на нея се хванала малка рибка. Рибката проговорила с човешки глас и помолила рибаря да я пусне на

16 Mitropolitul Varlaam, *Carte românească de învăţătură*, т. II: *Textul*, Bucureşti, 2011, стр. 372–380

17 *Ibid.*, стр. 359–360.

18 Mitropolitul Varlaam, *Carte românească de învăţătură*, т. I: *Studiul*, Bucureşti, 2012, стр. 164.

19 *Ibid.*, стр. 176–177.

свобода. Човекът се смилил над нея и ѝ дарил свободата. Това се случило и втори път. Но третия път, когато рибарят уловил същата рибка, тя му рекла:

– Чичо, сега вече не ме пускай в реката, а ме занеси у вас и ме изяжте с бабата. Костите ми заровете под яслата на кобилата!

Мъжът изпълнил желанието на вълшебната рибка. След време неговата жена се сдобила с две момчета близначета, а кобилата родила две кончета – също близначета. Първото момче кръстили Митър, а второто – Георги. Когато децата пораснали и станали силни момци, те яхнали двете жребчета и тръгнали да обикалят света, като се уговорили, ако от братовата страна на единия прокапе кръв, да знае, че другият е в беда.

Близнаците поели по различни пътища. Един ден Митър забелязъл, че откъм братовата му страна прокапала кръв. Тръгнал той да търси брат си, за да му помогне в бедата. Дирил по пътя Георги, докато срещнал кончето му, което започнало да цвили радостно, щом познало своя близнак жребец. Митър видял, че брат му е нападнат от ламята. Той убил чудовището и освободил Георги. След тази случка близнаците решили да се посветят на християнството и започнали да си викат един на друг „свети Митър" и „свети Георги"[20].

Рачко Попов използва тази легенда, за да представи проблематиката на тома си за светците, които в народната традиция формират двойки (понякога защото имат същото име, както Теодор Тирон и Теодор Стратилат или двете Петки). Той обяснява, че това е още един пример за „православното езичество" (или *interpretatio christiana*), а именно че е вариант на предхристиянския мит за сътворението на света от богове-близнаци, а това се вижда още по-добре от тяхната битка срещу змея, който е представител на мрака[21] и на силите на Хаоса[22]. В румънската митология има добър паралел: историята на Бога („Фъртатул") и Дявола („Нефъртатул"), които си сътрудничат, за да сътворят вселената. Имената им в тази история произхождат от думата „фрате" със суфикс „-ат", имащ като модел славянската дума „побратим": човекът, с когото се живее в сговор като братя. Тази космогония от-

20 Рачко Попов, Светци близнаци в българския народен календар, София, 1991, стр. 5.

21 Елка Мирчева, *Германов сборник от 1358/1359 г.*, София, 2006.

22 Силвия Аризанова, *Българите в агиографията от XIII-XV век*, София, 2013: 407–412.

криваме и в дуалистичните гнози, които описва Куляну – може би този мит е получил влияние от богомилството. Но тук намираме първия проблем: Дяволът (за който се казва, че е равноправен брат на Бога) завижда на Бога и иска сам да бъде владетел на вселената чрез сътворението. Обаче Митър и Георги имитират, може би, Бога и неговата космогония, но те нямат никаква причина да бъдат съперници, защото работят в името на единствения Бог.

Имаме още един паралел в една румънска приказка, която не е за светците, но е за битката на побратимите срещу змейовете – *Греучяну*, която румънският фолклорист Петре Испиреску записва, след като я чува в една букурещка махала през 1876[23]. Две неща са по-интересни: първото е, че централният елемент на сюжета е кражбата на слънцето и на луната от змейове. Въпреки че е ясно, че в света без небесните светила няма ред, първото означаване на Хаоса (в интерпретацията на Хесиод) ще ни помогне повече. Както казахме по-рано, слънцето и луната не се намират в същото семейство като денят и нощта, защото имат ясни *граници*, докато денят и нощта са малко по-абстрактни. В този смисъл, кражбата на светилата е подходяща за представителите на Хаоса и така е най-добрата причина за един *Хаоскампф*.

От друга страна, Греучяну получава помощ от двама братя: единият е роденият му брат, който няма особено име; другият е побратимът му, който се нарича „Фаурул-пъмънтулуй" (Ковачът-на-земята). Както показва и неговото име, Ковачът-на-земята има удивителни сили като сътворител: например той създава „образа на Греучяну само от желязо", след това го нагорещява във фурната за няколко дни. След това Греучяну и Ковачът-на-земята хранят майката на змейовете с този образ и я убиват. Роденият брат на Греучяну, също както в българската история, тръгва по различен път и не участва в самата битка, но, от друга страна, и Митър трябва да спаси брат си. Достатъчно е ясно, че това е горе-долу същият мотив.

Можем ли да заключим, че светците участват в битката против представляващия Хаоса (в първоначалното значение на думата, както го разбират гърците)? Най-силното възражение е окончателната смърт на змея, защото се подразбира, че той не може да се върне. Историята на Свети Теодор Тирон предлага възмож-

23 Елка Мирчева, *op. cit.*, стр. 238.

ност за завръщането на „змията" чрез сравнението с дявола, вечния противник на човека. От друга страна, в гръцката традиция членовете на семейството на Хаоса нямат възможността да умрат (дори и временно) – Танатос е отвлечен в най-добрия сценарий.

Ако оставим настрана проблема за конкретния и определения (временно и пространствено), можем да намерим потвърждението на *Хаоскампфа* в народната традиция. Гергьовден означава началото на годината, което се празнува като римските *Сатурналии*, където редът се обръща през дните преди новата година. Освен това организирането чрез отделянето на агнетата и овците или чрез избирането на пастирите означава отказване от безредието и безграничността. Този отговор е примамлив, но може да изглежда като принудителен: змеят е едно късно допълване в агиографската традиция, което няма много силна връзка с култа на Свети Георги, оттам идва отсъствието в няколко източника, където битката против змея се приписва на друг светец (макар че Ласкаров-Молдовану описва и двете битки против змейове).

Следователно, може да се каже, че светците са главните герои на *Хаоскампфа*, но само ако се приеме семантичното развитие на *Хаоса* като предварително условие. Този процес се вижда и в Древна Гърция, когато дори граматиците не са разбрали значението му. Една възможна посока за изследване на похристиянчвания *Хаоскампф* е проучването на образа на Свети Харалампий, който „често обаче се изобразява [в иконите] как бие и мъчи чумата", а „според легендата чумата е затворена в шише и Свети Харалампий я е хванал и я държи. Господ ще я пусне, когато хората станат много грешни"[24]. (Старева 2003: 110 – 111). Този етиологически мит е по-сходен на *Хаоса* на Хесиод, защото съществуването на чумата няма край, но може да бъде ограничена чрез представителя на реда, т.е. Светеца. Ако *Хаосът* има по-широко значение в контекста на символичната битка срещу змея, тогава чумата, която е по-реална и по-конкретна, е пазила цялото значение и е станала вечният противник на друг светец в друг *Хаоскампф*, който има по-малко значение от прототипния *Хаоскампф* на добрия Бог.

24 *Ibid.*, стр. 72.

## Библиография

Силвия Аризанова, *Българите в агиографията от XIII-XV век*, София, 2013

Георги Атанасов, *Свети Георги Победоносец*, Варна, 2001

Mircea Eliade, *Istoria credinţelor şi ideilor religioase*, Bucureşti, 2000

Mircea Eliade, *Morfologia religiilor*, Bucureşti, 1993

Мирча Елиаде, *Сакралното и профанното*, прев. Георги Ангелов, София, 1998.

Mircea Eliade и Ioan Petru Culianu, *Dicţionar al religiilor*, Bucureşti, 1993

Petre Ispirescu, *Basme*, Bucureşti, 1972

Марко Китевски, *Македонски празници*, Скопие, 2001

Steven Lundström, *Chaos and Creation: Hermann Gunkel between Establishing the «History of Religions School», Acknowledging Assyriology, and Defending the Faith*, в: Joann Scurlock и Richard H. Beal (ред.), *Creation and Chaos. A Reconsideration of Hermann Gunkel's* Chaoskampf *Hypothesis*, Winona Lake, Indiana, 2013, стр. 147–171.

Елка Мирчева, *Германов сборник от 1358/1359 г.*, София, 2006

Robert Mondi, *Χάος and the Hesiodic Cosmogony*, в: "Harvard Studies in Classical Philology" 1989, бр. 92, стр. 1-41

Antoaneta Olteanu, *Sfântul Gheorghe între tradiţia Bisericii şi credinţele populare*, в: *Sfântul Gheorghe şi ziua lui în tradiţia populară. Conferinţă de etnografie româno-maghiară. Sfântu Gheorghe, Muzeul Naţional Secuiesc, 24 – 26 aprilie 2007*, Sfântu Gheorghe – Bucureşti, 2013, стр. 71 – 95

Рачко Попов, *Светци близнаци в българския народен календар*, София, 1991

Лилия Старева, *Български светци и празници. Ритуали и забрани, гадания, предсказания и магии, метеорологични прогнози, обредни вещи, храни и символи*, София, 2005

Mitropolitul Varlaam, *Carte românească de învăţătură*, т. I: *Studiul*, Bucureşti, 2012; т. II: *Textul*, Bucureşti, 2011

## Резюме

After noticing the similarities between the *Enuma elish* and the Old Testament, the German scholar Hermann Gunkel described one of the common motifs – that of the Creator's battle against a primordial monster – as a *Chaoskampf*, a battle against Chaos. Later, this concept was used by various specialists such as Mircea Eliade to define any battle between a hero (including saints) and a dragon.

This paper aims to verify whether the military saints do fight in a *Chaoskampf* by defining "Chaos" in terms of its first attestation, from Hesiod's *Theogony*, where it represented something boundless and formless that engendered timeless evils, but not mortal monsters. In addition to the hagiographical testimonies, this research concerns a few folktales, such as the Bulgarian legend of the brothers Georgi and Mitar or the Romanian fairytale called *Greuceanu*.

# Железниците
## във възрожденската преса

АВТОР: *Ана-Мария Тодорова* | ПЛОВДИВСКИ УНИВЕРСИТЕТ „ПАИСИЙ ХИЛЕНДАРСКИ"

### ► Автобиографична бележка

Ана-Мария Тодорова е родена в гр. Пловдив (България), където по-късно завършва Националната търговска гимназия. Там се пробужда интересът й към българската литература и история. През 2016 г. успешно се дипломира в Пловдивски университет „Паисий Хилендарски", специалност Български език и история. В момента изучава Дипломация и международни отношения в същия университет.

През 60-те г. на XIX в. започва усилена работа на турското правителство за построяване на железни пътища, които да свързват империята с останалата част на света. По този начин железницата става част от живота на българите и част от „големия дебат за модернизация, който тече по това време в обществото"[1]. Основният страх, който изпитват българите, докосвайки се до железния път, е не от навлизането на модерното, новото, непознатото, а от това, как то ще се съчетае с националната среда и културни нагласи. И както в Европа, така и по българските земи темата за железницата постепенно започва да се настанява във всекидневието на човека и да се превръща в тематична зона първоначално в пресата, а после в литературата и изкуството.

1 Лилова Д., *Европа като колониален господар: дебатът за железниците във възрожденския печат*, http://www.bulgc18.com/occidentalism/Lilova_Bg.htm [6 април 2016]

Темата за железниците за първи път се появява във възрожденската публична сфера през 1844 г. на страниците на списание „Любословие“ със статията „Железния пут“. В нея става въпрос за железния път между Ливърпул и Манчестър и дава подробни описания на строежа и предимствата на железницата. Като се има предвид дейността на Константин Фотинов като търговец, използването на сегашно време в описанието и подробностите, може да предположим, че самият той споделя посочената в публикацията характеристика на железниците. А именно – положителното отношение към железниците, доказателство за което намираме в оптимистичното заключение: „Дето е пътят съвсем равен, още повече пародвижната машина бърже търчи![2]“

Четиринадесет години по-късно на страниците на „Цариградски вестник“ за първи път излиза статия, засягаща темата за железните пътища в Османската империя, която е сведена най-вече до информация за проектиране на железен път. Статията е озаглавена „Железен път от Русчук до Варна“[3] и нейният облик е информативен, типично за вестника, без никакви лични оценки или каквито и да било разсъждения. На железницата е погледнато като на средство за развитие на местното производство. Така още в началото, дори преди да бъде построена по българските земи, железницата се мисли като проект, пряко свързан с производството и с търговията.

Следват поредица от статии във вестник „Турция“, който до 70-те години остава на практика единственият орган, който следи с интерес развитието на този революционно нов транспорт в населените с българи земи. В брой 6 от 1864 г. е поместена статия със заглавие „Железен път от Пловдив до Бургас“ с автор Иван Богоров[4]. В нея се представя историята на това, как въобще е дошла идеята за направата на такива пътища. Както и се споделя мнението, че железницата ще донесе само ползи за българските земи и конкретно за Пловдив – града, който ще стане „втори Цариград“. Тази статия може да се възприеме като предложение на Богоров към бъдещо финансиране на неговия нов проект за предприятие. „То ще е наречено Компания за памучна фабрика в Пловдив“.

---

2 Железния път. // Любословие 1844, № 1, с. 7.

3 Железен път от Русчук до Варна. // Цариградски вестник 1858, № 373.

4 Богоров, И. *Железен път от Пловдив до Бургас*. // Турция 1864, № 6.

В статията „Железните пътища в Турско“ (от април 1869 г.) се изтъква голямата полза от направата на железопътни линии: Турция ще стане част от развиващите се европейски държави, ще се осъществява по-лесно търговията и източният въпрос ще тръгне в по-миролюбива и разумна посока за нея[5]. Подчертава се също така, че има множество трудности за осъществяване на проекта за железните пътища в Османската империя. В тази връзка се споменава, че Турция вече има построени железни пътища, но те са неуспешни. Брой 31 от месец септември започва с неозаглавена статия, в която е изказано твърдото убеждение, че „железните пътища са най-силното и най-енергичното оръдие на цивилизацията.[6]“ От статията става ясно, че построяването на един международен железен път няма да има за цел само да свърже няколко мощни държави помежду им, а ще бъде и от голяма полза за местното население. Така местата, през които мине железницата, ще променят своя облик и развитие в положителна насока. Българите, смята авторът, са основни потребители на влаковата линия и следователно тяхно задължение е да бдят за ефективната ѝ работа. В брой 41 от месец ноември откриваме статията „Железният път от Варна“. Причината за написването ѝ е оплакване на чужденец за лошото служене на железния път от Варна. Критика отново е отправена към населението и към английската компания, която построява железницата, но не и към правителството, което е представено дори като жертва, защото е искало да помогне на българския народ. Никъде не се задават въпросите: Защо тази компания е избрана да строи железниците? Кой, освен народа, ще има полза от развитие на търговията и производството? Статията достига кулминацията на възхвала на железниците, когато пишещият споделя, че те ще са в основата на развитието на българите и достигането им до по-голяма самостоятелност и дори освобождение[7].

До тук представените статии определят железниците като част от технологиите на прогреса в края на XIX в., който е универсален и се вписва адекватно в историческия контекст.

---

5 *Железните пътища в Турско.*// Турция 1869, № 9.

6 Турция 1869, № 31.

7 *Железният път от Варна.* // Турция 1869, № 41.

През 1873 г. в друг седмичник – вестник „Право“, излизат няколко статии с напълно различен смисъл и послание от публикациите до този момент. Статиите описват откриването на железния път Цариград-Белово и представят еуфорията и радостта от събитието, като не засягат икономическия аспект на построяване на железопътната линия. Описва се подробно пътуването, гостите, реакцията на населението, т.е. като читатели придобиваме жива представа за случващото се събитие. През всички места, през които минава влакът, хората са развълнувани, украсили са къщите си, държат в ръце цветя, подготвили са шатри с храна на различните гари, деца (християни и мюсюлмани) пеят песни под ръководството на учителката си. Т.е. откриването на железницата е празник за всички. Коментар по отношение на същия железен път откриваме във в. „Право“ от юли 1873 г. в рубриката *Дописки* със заглавието „Белово 2/14 юли 1873“. Това е статия, която не акцентира върху това „как и колко ще се развие заспалата ни търговия; как ще се открият всичките богатства, които съществуват в отечеството ни; как ще се въведат за малко време машини и фабрики“[8], а върху „нравствените ползи, които има да извлечем от железниците.[9]“ Другото отличително качество на тази статия е, че „скорошното развитие и сближаване с другите европейски народи, от които сме толкова далеч“[10] се отнася единствено за българите, а не за цяла Турция.

Въпреки малкото положителни статии за железниците, които откриваме в българския възрожденски печат, може да обобщим, че тези публикации успяват да предадат двата основни общоевропейски аспекта на новия транспорт – влиянието му върху икономическото просперииране и върху нравственото развитие на обикновения човек.

Друга част от статиите във вестниците от периода на Българското възраждане са с отрицателна оценка, но не срещу проекти в османската империя, свързани с железопътния транспорт, а срещу самите условия и начини на създаването му. Първата такава статия откриваме във вестник „Дунавска зора“, бр. 30 от юни 1868 г., озаглавена: „Отговор върх проекта направен от г-на А.К.Холбана за устройство на

8 *Белово 2/14 юли 1873.* // Право 1873, № 19, с. 2.

9 Пак там.

10 Пак там.

железните пътища в Романиа“. Основният проблем, който е засегнат, е собствеността на земята, т.е. начинът за придобиване на терена за строителство на железния път, а не самият той. Статията завършва с възхвали за българите: „Още повече, че тези земи преди да се заселят българските колонии, бяха пусти; българите, като народ трудолюбив и старателен, щом ги населиха устроиха село, направиха църкви и училища, завъдиха градини, насадиха лозя и плантации, и от пусти места, в които виеха само вълците, в късо време направиха земя плодородна, която днес според своите земеделчески и индустриални произведения принася не малко полза и на съкровищницата държавна.[11]“ В брой 31 на в. „Право“ отново се засяга проблемът с придобиването на земите, през които преминава железен път. Но тук вече земята е дадена на концесия и усилено се строят железни пътища и последствията от това са, че „Европа се приближи до Изтока, тежестта на нейното влияние върху царското правителство се уголеми. Неизмерните източни богатства по моретата чрез параходите, по азийските пространства чрез железните пътища, а по горите чрез рудниците и пр. и пр. предават са на чуждестранния капитал“[12].

Обобщителен израз на отрицателното отношение към железниците намираме в статиите на Христо Ботев. Първата такава е във в. „Знаме“, бр. 8 от 2 февруари 1875 г., озаглавена „Русчук, 29 януари“. Статията разказва за французин на име Симон, който искал да се ожени за българка от Шумен и в деня на венчавката той и негов приятел се заяждат с група български младежи в резултат на което „тие уловили вагабонтинът, теглил му едно меше и направили от главата му кемане.[13]“ На пръв поглед статията няма нищо общо с темата за железниците, но се оказва, че този Симон е „френски инженерин от шуменската железница“ и той всъщност е олицетворение на всички „иностранци, за които не съществува ни чест, ни нравственост, ни чистота на нравите.[14]“ А това, че е инженер в железницата, прави и самата железница част от „злото, което се разпространява заедно с цивилизацията.[15]“

---

11 *Отговор върх проекта направен от г-на А.К.Холбана за устройство на железните пътища в Романиа.* // Дунавска зора 1868, № 30.

12 Право 1873, № 31, стр. 1.

13 *Русчук, 29 януари.* // Знаме 1875, № 8, 30-31.

14 Пак там.

15 Пак там.

Христо Ботев продължава да споделя своето мнение относно железните пътища и последиците от тях и в следващите си публикации. Той е против „усъвършенстването в науката и индустрията, ако то не може да се приложи на практика от всекиго и да принася еднаква полза както на богатия, така и на сиромаха.[16]“ Железницата се възприема като допълнителна причина за нещастието на българина. На въпроса – полезни ли са за нас железниците, се дава категоричният отговор „не са“. Но те са вредни не защото са „откритие, което съкратява времето и пространството и което служи за бързото разменяне на продуктите и на човешките услуги“[17], а защото са направени от правителствата и „частните крадци“ и съответно само те имат полза от тях. „Железниците са такова оръжие в ръцете на нашите тирани, щото чрез тях те ще да бъдат в състояние да съсредоточават бързо в известни пунктове своите войски с това да удушват всяко едно наше частно въстание.[18]“ Също така е засегнат моралният въпрос: „Различни авантюристи, вагабонти и развратни личности чрез сношението си с нашият народ ще да предадат своят нравствен сифилис на нашата непобутната още почва и по причина на своето презрение към славяните постоянно ще да са обършат с назе като робове и ще да ни предават и клеветят пред турското правителство.[19]“ Тази последна статия, свързана с железните пътища, може да се счита и като обобщаваща по отношение на отрицателното мнение за това нововъведение по българските земи. Тя едновременно дава нов поглед към коментираната тема и задълбочава вече познатите позиции.

16 Знаме 1875, № 17, стр.1-2.

17 Пак там.

18 Пак там.

19 Пак там.

## Цитирани източници

*Белово 2/14 юли 1873*. // Право 1873, № 19, стр. 2.

Богоров, И. *Железен път от Пловдив до Бургас*. // Турция 1864, № 6.

*Железен път от Русчук до Варна*. // Цариградски вестник 1858, № 373.

Железните пътища в Турско. // Турция 1869, № 9.

*Железния пут*. // Любословие 1844, № 1, стр. 7.

*Железният път от Варна.* // Турция 1869, № 41.

Знаме 1875, № 17, стр.1-2.

Лилова,Д. *Европа като колониален господар: дебатът за железниците във възрожденския печат*, http://www.bulgc18.com/occidentalism/Lilova_Bg.htm [6 април 2016]

*Отговор върх проекта направен от г-на А.К.Холбана за устройство на железните пътища в Романиа*. // Дунавска зора 1868, № 30.

Право 1873, № 31, стр. 1.

*Русчук, 29 януари*. // Знаме 1875, № 8, стр.30-31.

Турция 1869, № 31.

## Резюме

The survey presents processes of modernization of Balkan mentalities in the light of how railways are covered by the Bulgarian National Revival press. All the journalistic articles found that comment upon this technological and cultural invention in the period between the 1840s and the Bulgarian Liberation have been examined and analytically summarized.

# Българската попкултура

Bułgarska popkultura

# Kluby tańców ludowych
## nowe zjawisko we współczesnej bułgarskiej kulturze miejskiej[1]

AUTOR: *Ewgenija Grynczarowa*

PRZEKŁAD: *Julia Figacz, Iga Jechołowska, Angelika Kosieradzka, Anna Manowa, Robert Rubaj, Elena Savina, Angelika Serek*

W ostatnich latach przez Bułgarię przetacza się pewna nowa fala „powrotu" do tańca tradycyjnego i masowego tańczenia ludowych choro. Najnowszym szczególnym przykładem nauczania tańców narodowych są kluby bułgarskich tańców ludowych – „bułgarski *revival*"[2].

Pierwsze próby stworzenia formy klubów tanecznych w Bułgarii przypadają na lata 90., po 2005 roku da się natomiast zaobserwować „boom" na kluby tańca ludowego, stwarzające środowisko, w którym tańce ludowe okazują się dla coraz większej liczby Bułgarów szczególnie atrakcyjnym hobby. Zbadanie tego zjawiska ma na celu skoncentrowanie się na problemach interpretacji i analizy w całościowym ujęciu klubów tańców ludowych jako zjawiska kulturowego.

### Początki

W Bułgarii doby odrodzenia folklor nadal istnieje w formie żywotnej i produktywnej. Na początku XX wieku umacnia się znaczenie tańca ludowego jako czynnika wychowawczego oraz użytecznej rozrywki ludowej. Zajmuje on ważne miejsce w życiu narodu, stanowi jedno z najbardziej długotrwałych społecznych zjawisk kulturowych, cieszy się szeroką i wieloaspektową popularnością dzięki wprowadzeniu

---

1 Ze względu na objętość artykułu nie jest możliwe ukazanie go w całości, dlatego też publikowany jest w formie skróconej – przyp. tłum.

2 D. Iwanowa-Najberg, *Съставът за народни танци като културно явление в България*, Sofia 2011, s. 391.

go do programów edukacyjnych, oddolnym inicjatywom oraz mediom. Równolegle z nauczaniem tańców ludowych w szkołach pojawia się zarówno szkolna, jak i pozaszkolna działalność amatorska. Ta nieprofesjonalna sztuka rodzi się w środowisku miejskim: „historycznie sztuka amatorska jest owocem kultury miejskiej"[3]. W okresie tym formują się pierwsze grupy tańców ludowych (amatorskie zespoły taneczne), których członkowie, będący przedstawicielami różnych warstw społecznych, w wolnym czasie, dobrowolnie i w sposób zorganizowany, zajmują się sztuką. Zespół tańców ludowych jest jedną z form, dzięki której taniec tradycyjny przedłuża swoje istnienie. Jawi się on jako spadkobierca wzorców folklorystycznych, które interpretuje i podporządkowuje regułom sceny. Amatorski kolektyw generuje oraz rozpowszechnia określony typ tanecznego, a także kulturowego zachowania – narzuca model interpretacji tańca ludowego. Powstaje bułgarska szkoła choreografii ze swoimi czołowymi nazwiskami i przyjętymi stylami wykonania scenicznego.

Pojawiają się zinstytucjonalizowane formy inicjatywy artystycznej (*czitaliszte*[4], dom kultury, pionierski dom kultury), które odgrywają ważną rolę w procesie poszukiwania, zachowywania i popularyzacji tradycji bułgarskich. Podczas rządów komunistycznych w Bułgarii zespół tańców ludowych wyodrębnia się jako fenomen socjalizmu – nowe ogniwo kultury o charakterystycznych cechach. Władze socjalistyczne sprawują protektorat nad folklorem tanecznym, co prowadzi do umasowienia go w latach 70. i 80. ubiegłego wieku[5]. Państwo przeznacza duże środki finansowe na działalność kulturową oraz rozwój amatorskiej działalności twórczej. Gwarantuje finansowanie wszystkich kolektywów amatorskich, które otrzymują roczny budżet, pokrywający wydatki na ich utrzymanie (wynagrodzenia dyrektorów artystycznych, zabezpieczenia działalności od strony materialno-technicznej, wydatki gospodarcze). Uczestnictwo w amatorskich

---

3 T. Żiwkow, *Фолклор и съвременност*, Sofia 1981, s. 305.

4 Specyficzna bułgarska organizacja kulturowa z aktywnym udziałem społeczności w zarządzaniu. *Czitaliszte* jest instytucją obywatelską, powstałą podczas odrodzenia narodowego w celu zaspokojenia potrzeb kulturowych. Stworzone pierwotnie jako centrum oświaty i edukacji, *czitaliszte* przekształca się w instytucję kulturową i ośrodek bogatego życia duchowego. Prawie każda miejscowość w Bułgarii ma swoje *czitaliszte*. Inicjatywa twórcza jest podstawowym mechanizmem wykorzystywanym przez *czitaliszte* do transmisji kultury ludowej.

5 Twórczość amatorska jest jednym z wielu ważnych środków wychowania i rozwoju kulturowego ludzi oraz zaspokajania ich wymagań polityczno-społecznych. Jest też ważnym narzędziem agitacji.

grupach jest bezpłatne. Przewidziane są również środki na kolonie twórcze, udział w festiwalach, trasy zagraniczne i inne aktywności. Umasowienie ruchu artystycznego prowadzi do powstania centralnego społeczno-państwowego organu[6], który zarządza życiem kulturalnym.

Po 1989 roku, w nowej sytuacji polityczno-ekonomicznej i społecznej, sztuka tańca rozwija się i ulega kolejnym zmianom. Składy amatorskie muszą się zmierzyć z dużą ilością wymagających okoliczności, takich jak: poszukiwanie nowych możliwości finansowania wskutek wycofania wsparcia państwowego, odniesienie się do kwestii dotyczących powstania nowych form edukacji, szerzenie oraz popularyzacja tradycji sztuki tanecznej. Zmiany ekonomiczne i polityczne w kraju okazały się decydujące dla losów niemałej liczby amatorskich grup tanecznych. Bez wsparcia część z nich nie wytrzymała nacisku finansowego oraz rozwiązała się/rozpadła. Inne grupy przekształcono w szkoły z płatnymi kursami. Transformacja jest czasem nowych poszukiwań w zakresie choreografii (eksperymenty z tworzeniem wykształcenia choreograficznego w szkołach, nowe prywatne grupy taneczne oferujące realną możliwość zatrudnienia tancerzy profesjonalnych, powstaje nowy gatunek sceniczny dzięki pojawieniu się w przestrzeni kulturowej nowych form – show tanecznego, spektaklu folklorystycznego, nowoczesnego projektu artystycznego i tym podobnych, pojawia się nowy typ form eksperymentalnych, interpretujących folklor taneczny).

W rezultacie tych poszukiwań powstają również kluby. W ten sposób Bułgaria dołączyła do innych krajów europejskich, gdzie praktyka ta jest znana od wielu lat[7]. Klub tańca bardzo szybko zyskuje popularność, cieszy się dużym zainteresowaniem i rozwija w niewiarygodnym tempie. W krótkim czasie powstają setki klubów tańca we wszystkich częściach kraju. Z tego względu określa się je mianem fenomenu.

## Czym jest klub?

Klub łączy ludzi o wspólnych zainteresowaniach i poglądach dotyczących konkretnych idei lub tematów[8]. Trwale uformowana grupa ludzi o takich samych poglądach

---

6 Przy Ministerstwie Kultury utworzono Centrum Sztuki Amatorskiej z oddziałami w całym kraju.

7 O klubach tańca i ich odpowiednikach w Europie pisała Daniela Iwanowa-Najberg, zob. D. Iwanowa -Najberg, *Съставът за народни танци като културно явление в България*, Sofia 2011.

8 Mogą one obejmować różne dziedziny – sztukę, biznes, turystykę, ekscentryczne pomysły i tym podobne.

ze stałych, regularnych spotkań przekształciła się w ustrukturyzowany klub z własnymi organizatorami (administratorami), programem z określonymi celami i zadaniami oraz opracowaną procedurą naboru nowych członków. Jest przestrzenią realizacji i wymiany pomysłów, a także wszelkiego rodzaju inspiracji. Klub to miejsce, w którym każdy może poznać ciekawych ludzi o podobnych zainteresowaniach (czyli partnerów do rozmowy), nawiązać trwałe kontakty na podstawie wspólnych wartości i zasad, obcować ze sobą w pełni, nauczyć się czegoś nowego, bawić się. Zazwyczaj kluby dotyczą czasu wolnego – stwarzają warunki do jego sensownego spędzania. Profilowane kluby tańca zrzeszają ludzi o zbliżonych zainteresowaniach z dziedziny sztuki tańca, którzy w konkretnym czasie i przestrzeni dzielą przyjemność tańca.

Klub tańca ludowego[9] w zamyśle jest miejscem, gdzie każdy, kto chce tańczyć *choro*, jest mile widziany. Tańczy się przede wszystkim dla radości ze specyficznego ruchu, dającego dużą przyjemność. Za przyjemność tę zazwyczaj uiszcza się opłatę, odpowiednio – miesięczną lub jednorazową. To nowa forma nauki tańca w Bułgarii[10], która powstała po przemianach ustrojowych w 1989 roku. Klub tańca jest zjawiskiem miejskim, którego pojawienie się zostało poprzedzone długim okresem rozwoju aktywności związanej z bułgarskim tańcem ludowym – począwszy od pierwszych grup z początku XX wieku, które prezentowały tradycyjny repertuar taneczny, poprzez duże osiągnięcia w dziedzinie scenicznej sztuki tanecznej opartej na folklorze, a na powrocie do choro skończywszy. Podstawową ideą klubów tańca ludowego jest danie wszystkim chętnym, niezależnie od wieku i wcześniejszego przygotowania, możliwości, aby zasmakowali unikalnego folkloru bułgarskiego i poznali prawdziwą istotę sztuki tańca. Celem jest, by tańczący poczuli ogromną satysfakcję, przyjemne zmęczenie po odtańczeniu bułgarskich *choro* oraz naładowali emocjonalne oraz psychiczne akumulatory.

Jest kilka instytucji, które przygarniają ludowe kluby tańca. Nowe kluby, jako następcy i kontynuatorzy amatorskiego zespołu tanecznego, powstają przy *czytalisztach*

Motto większości klubów brzmi: „Wolny czas – wolny wybór".

9 Problem klubu tańca ludowego jako współczesnej efektywnej formy, wywodzącej się z zespołu tanecznego również został przeanalizowany przez Danielę Iwanową-Najberg w książce Съставът за народни танци като културно явление в България.

10 Pokrywa się to z modelem podobnych klubów tańca, powstałych na zachodzie już w latach 60. i 70. XX wieku.

i domach kultury. Wiele z nich to prywatne formacje, które korzystają z sal sportowych, szkolnych sal gimnastycznych albo budują własne.

Twórcy (zarządzający) klubów tańca wyjawiają, iż motywacją do ich otwierania jest chęć: „aby zachować, popularyzować i rozwijać folklor bułgarski, oderwać ludzi od szarej rzeczywistości, profesjonalnie się realizować, zaspokoić potrzebę wykonywania tańców ludowych”[11]. Lawinowy przyrost klubów tańca jest definiowany jako „moda”: „Stało się to modą. Wielu ludzi zdecydowało się na taniec, aby być modnymi. Inni, którzy tańczyli jako dzieci i znowu chcą to robić, również się zapisują”[12]; „na początku kluby te zaczęły istnieć jako <<folk fitness>>, a potem przekształciły się w modę”[13] oraz „w ostatnich latach okazały się unikalną odskocznią dla pracujących – zestresowanych i pogrążonych w swoich problemach. Przy akompaniamencie muzyki ludowej, splótłszy mocno ręce, stojąc w półkolu, ludzie odcinają się od wszystkiego, co dzieję się wokół, a ich twarze się rozpromieniają. Właśnie ta magia prowadzi ich do sali tanecznej. To z kolei przyczynia się do tworzenia wielu klubów tańca. Zainteresowanie oraz miłość tych ludzi, okazywane bułgarskiemu folklorowi muzycznemu i tanecznemu, budzą mój szacunek”[14].

Uczestnicy/tańczący choro w klubach tanecznych. Wiadomo, że w czasie socjalizmu masowo rozrasta się artystyczna działalność amatorska, kiedy to w skład zespołów tanecznych wchodziły dzieci i młodzież. Klub tańca jest miejscem, którego działania są skierowane przede wszystkim do starszych osób chętnych, lecz niebędących w stanie (ze względu na wiek) być częścią zespołu amatorskiego. Jest też miejscem, w którym byli tancerze (weterani) mogą, mimo podeszłego wieku, kontynuować przygodę z tańcem. Oczywiście, do klubów mogą należeć również młodzi ludzie bez uprzedniego przygotowania (...).

Podczas gdy zespół taneczny przyjmuje za cel i zadanie łączenie chętnych, a także głównie tych mających doświadczenie, klub tańców ludowych jest otwarty dla wszystkich, którzy pragną tańczyć choro, niezależnie od zdolności tanecznych i fizycznych.

---

11 Dane wzięto z ankiet wypełnionych przez zarządzających klubami tańca (dalej: KT) i ich uczestników. Respondenci pochodzą z różnych regionów Bułgarii.

12 Borisław Mutafczijski, zarządzający KT „Żiwa woda”, Błagojewgrad.

13 Uczestnik KT „Żarawa”, wieś Pyrwenec, Plowdiwsko.

14 Rangeł Wangełow, zarządzający KT „Vangeloff”, Sofia.

Podstawą klubu jest zamiłowanie do folkloru, przywiązanie oraz słabość do bułgarskiej muzyki i tańców, chęć podzielenia się emocjami wyzwalanymi podczas tańca w środowisku ludzi o podobnych gustach. Bistra Jonczewa apeluje do internautów odwiedzających stronę www.horo.bg: „Bułgarskie tańce ludowe są naszym największym bogactwem, które musimy ocalić! Tańczcie, mali i duzi!".

Motywacja uczestników. Uczestnicy klubu tanecznego są zmotywowani do uczenia się. Jako przyczyny zwiększonego zainteresowania muzyką i tańcami ludowymi podają: *przyjemność z tańca*, *taniec rozumiany jako jeden z najważniejszych warunków zachowania zdrowia i długiego życia*, *wzmocnienie patriotyzmu i tożsamości*, *unikalność bułgarskich tańców*, *tańczenie w klubie jako źródło emocji* i tym podobne. Dla większości uczestników entuzjazm wynika zarówno z potrzeby tańczenia i relaksacji psychicznej, jak i z komunikacji społecznej w klubie, to jest tańczy się dla radości z ruchu, uczestniczy się dla przyjemności z więzi społecznych. (...)

Dane ankietowe pokazują kilka podstawowych motywacji, którymi kierowali się ludzie, decydując się na członkostwo w klubie tańców ludowych: *uwolnienie od stresu i stresujących obowiązków codziennych*, *nastrój*, *zdrowie*, *miłość do folkloru*, *podtrzymanie sprawności fizycznej*, *zabawa*, *znalezienie nowych przyjaciół* i tym podobne. Klub taneczny to miejsce, gdzie zbierają się ludzie o różnych cechach (zawód, wiek, status społeczny, poglądy), którzy są połączeni magią bułgarskiego folkloru. Podkreśla się również społeczną rolę klubów. (...)

Ankietowani podają, że zobowiązania zawodowe nie przeszkadzają im w ulubionym hobby. Mówią: *znajduję czas na wszystko*, *łączę pracę i tańce*, *pracodawcy nie mają nic przeciwko tańczeniu*. W klubach są także uczestnicy, dla których tańce są priorytetem: *nie pozwalam, żeby w dniu tańca obowiązki zawodowe przeszkadzały mi w tańczeniu*, *wolę zrezygnować z czegoś innego, ale nie z prób tanecznych*. Gdzieniegdzie tańczy się i w samym miejscu pracy: *nawet w pracy zorganizowaliśmy dzień tańców ludowych – po zakończeniu pracy*. Są także przykłady miejsca pracy, w których urzędnicy/pracownicy dla ruchu i relaksacji tańczą choro przez 10-15 minut. Obowiązki rodzinne także nie utrudniają udziału w klubie tanecznym. W większości wypadków członkowie rodziny akceptują to zajęcie: *Wszyscy cieszą się, że zajmuję się czymś użytecznym i przyjemnym, tym, co sprawia mi radość, rodzina mnie wspiera, tańce są częścią czegoś, co cieszy mnie najbardziej, a więc są mile widziane w domu, mąż mnie popiera, a nawet mi zazdro-*

*ści*. Tancerka z Bistricy w okolicy Sofii, członkini Klubu Tanecznego „Tanci z Wenko", opowiada: „Rodzina traktuje moje hobby ze zrozumieniem, a nawet zadowoleniem z powodu zmian, które mi to przyniosło – czuję się lepiej we własnym ciele, mój ogólny nastrój jest lepszy, jestem bardziej energiczna, rozszerzyły mi się kontakty społeczne. Zmiana jest widoczna i zdecydowanie dobrze wpłynęła na moje życie rodzinne". Prawie w każdym klubie są uczestnicy pochodzący z jednej rodziny (siostry, bracia, pary małżeńskie, rodzice i dzieci, dziadkowie z wnukami). Klub może być także miejscem, gdzie poznaje się przyszłych małżonków[15].

Liczba, skład i rozprzestrzenienie klubów. W zależności od liczby uczestników istnieje kilka kategorii klubów tanecznych. Pierwsza grupa (najmniejsza) to kluby, w skład których wchodzi około dziesięciu uczestników – takich klubów jest najmniej. Drugie składają się z od dwudziestu do czterdziestu osób – to najbardziej powszechna kategoria klubów. Trzeci typ to tak zwane liczne kluby – w ich skład wchodzi ponad pięćdziesięciu uczestników. Są także grupy, które łączą około stu tancerzy. W klubach dominują kobiety, liczba mężczyzn jest dosyć mała, w niektórych są wyłącznie kobiety.

Prawie każde bułgarskie miasto posiada swój klub tańców ludowych. Z powodu ciągłego tworzenia nowych grup dzisiaj jest szczególnie ciężko podać ich konkretną liczbę, podobnie jak liczbę uczestników. Według danych ze stron poświęconych bułgarskim tańcom ludowym takie kluby istnieją w 85 miastach, a w największych ośrodkach jest ich po kilka. (...) Miejska moda przenika również na wieś, w ostatnich latach tam też powstają kluby tańców ludowych.

Bułgarzy mieszkający za granicą również zakładają swoje grupy taneczne, które funkcjonują według innych zasad – niektóre są określone jako kluby, inne uformowały się jako ansamble amatorskie, a trzecie powstały spontanicznie przy bułgarskich szkołach lub centrach kulturowych. Wiadomo, że funkcjonują one w Brnie (Czechy), Wiedniu (Austria) – dwie grupy, Kolonii (Niemcy), Liège (Belgia), Paryżu (Francja), Seattle (USA), Toronto (Kanada), Chicago (USA) – dwie grupy, Londynie (Wielka Brytania), Budapeszcie (Węgry) – trzy grupy, Bratysławie (Słowacja) i innych miastach[16].

---

15 Za przykład mogą posłużyć Gergana i Jonko z sofijskiego KT „Bułgarsko choro", którzy stali się małżeństwem Nazurowych. Zorganizowali folkowe wesele z autentycznymi strojami ludowymi i dawnymi rytuałami, na którym byli obecni wszyscy tancerze.

16 Dane pochodzą z badań osobistych i strony internetowej horo.bg.

Celem wszystkich grup tanecznych za granicą jest nauczanie, zachowanie oraz popularyzacja bułgarskich tradycji ludowych. Mają też jeden szczególny cel – proponują nowo przybyłym pomoc w adaptacji i informacje dotyczące wszystkich bułgarskich wydarzeń kulturalnych. Założyciele tych grup są zwykle byłymi tancerzami bułgarskimi, posiadającymi wieloletnie doświadczenie w tańcach ludowych. Są także zespoły stworzone spontanicznie przez entuzjastyczną młodzież, przeważnie studentów, pragnących odrodzić bułgarski folklor. Można spotkać też zarządzających-obcokrajowców, którzy badają bałkański/bułgarski folklor i specjalizują się w bułgarskich tańcach[17]. Nie brakuje również specjalizowanych kursów dla obcokrajowców, które organizują znani bułgarscy choreografowie.

Zarządzający klubem tańców ludowych. Osoba zarządzająca i prowadząca zajęcia w klubie tanecznym nazywa się różnie: *zarządzający* (najczęściej spotykane określenie, charakterystyczne przeważnie dla klubów przy szkołach i centrach kulturowych), *wykładowca, instruktor* (w klubach przy centrach sportowych). Zarządzający zwykle posiadają średnie albo wyższe wykształcenie choreograficzne, zdobyte w specjalistycznych ośrodkach edukacyjnych. W większości są to profesjonalni choreografowie, którzy zaczęli karierę w salach ćwiczeniowych zespołów tanecznych, ukończyli specjalizowaną Szkołę Narodową Sztuki Tanecznej i/albo Akademię Sztuki Muzycznej i Tanecznej. Spotyka się także, chociaż rzadziej, zarządzających bez profesjonalnego wykształcenia choreograficznego[18]. Zwykle są to tancerze (byli lub obecni) posiadający dobre zdolności taneczne, bogate doświadczenie sceniczne oraz zestaw wiedzy i umiejętności, zdobyty przeważnie w sale ćwiczeniowej.

Większość osób ankietowanych odpowiada, że figura zarządzającego w grupie ma duże znaczenie. Ważnym warunkiem zachęcania ludzi i ich włączenia do danego klubu jest charyzma oraz wysoki profesjonalizm zarządzającego. W ankietach podano szereg cech, które musi posiadać dobry zarządzający: specjalistyczne wykształcenie, umiejętność nauczania oraz porozumiewania się z ludźmi, wyrozumiałość i tolerancja, akurat-

17 Grupę bułgarskich tańców ludowych „Sedianka" założyli Ann i Alain Sansen z miasta Liège w Belgii. Studiowali folklor bułgarski, specjalizując się w tańcach i tradycjach Bułgarii. Wzbogacają swoją wiedzę przy pomocy słynnych bułgarskich choreografów, takich jak Kostadin Rujczew, Belczo Stanew, Gergana Panowa i inni.

18 W czasach socjalizmu w Bułgarii nie można było zarządzać amatorskimi zespołami tańców ludowych bez wymaganych kwalifikacji.

ność, delikatność, cierpliwość, poczucie humoru, które tworzy dobry nastrój w czasie prób, poświęcenie i inne. (...)

Repertuar. W repertuarze bułgarskich klubów tanecznych obowiązkowo znajdują się najpopularniejsze bułgarskie choro: *prawo, kriwo, dunawsko, elenino, dajczowo, pajduszko, czetworno*. Oprócz nich program obejmuje też choro z różnych regionów kraju. Co najmniej cztery albo pięć tańców pochodzi z pięciu regionów etnograficznych – prawie każda szkoła taneczna ma w swoim repertuarze *dobrudżansko*, *trakijsko*, *szopsko*, *pirinsko*, *sewerniaszko* choro. Ogólna liczba tańców, których się uczy w jednym klubie tanecznym wynosi około pięćdziesięciu. (...) W przeszłości amatorska działalność taneczna rozwijała się w kierunku opracowania tradycyjnych wzorców ludowych[19]. W klubach widać dążenie, aby wykonywać autentyczne choro, unikając wstawek choreograficznych. Ten akcent położony na „starodawność" jest obecny we wszystkich klubach, stawiając tym samym przed nimi szereg wyzwań. Już na samym początku istnienia klub taneczny znajdował się w szczególnej sytuacji. Zarządzający dysponują bogatym repertuarem licznych kombinacji tanecznych, stworzonych na podstawie autentycznych choro, a jednocześnie małą liczbą ich pierwowzorów. Ciężko powiedzieć, na ile choro proponowane w programach klubów tanecznych są autentyczne. W wielu z nich widać adaptacje choreograficzne. Zaczyna się masowe poszukiwanie starych, tradycyjnych wzorców tanecznych. Wykorzystywane są opublikowane materiały taneczne z opisem kroków i historią tańców. Szuka się także przykładów muzycznych oraz tanecznych archiwów ze świąt i festiwali sztuki ludowej, gdzie przedstawiany jest autentyczny folklor. Niestety taka praktyka jest rzadsza. Na rynku pojawiają się również samouczki bułgarskich tańców ludowych zapisane na płytach DVD, powstają także specjalistyczne strony internetowe.

Proces pracy (uczenie). Proces uczenia się tańców ludowych, podobnie jak w przypadku zarządzającego, nosi dwie nazwy: „próba" (w klubach przy *czitalisztach*) i „trening" (przy klubach sportowych). Obecnie w Bułgarii istnieją trzy kategorie klu-

19 Wielu byłych tancerzy, którzy zdobyli swoją wiedzę w czasach socjalizmu, mówi, że zna setki kombinacji tanecznych, lecz nie autentycznych choro, które się tańczy na bazarach. Tancerze ci znają maksymalnie cztery albo pięć tańców autentycznych. Są to w większości choro, które przez pewien czas znajdowały się w programach wychowania fizycznego w szkołach. To właśnie pragnienie nauczenia się większej liczby autentycznych tańców ludowych zmotywowało tych ludzi do zapisania się do klubów tanecznych.

bów tanecznych, różniących się między sobą szczegółami w procesie nauczania. Prawie wszędzie zajęcia zaczynają się zwykle od ćwiczeń wstępnych wykonywanych przy bułgarskiej muzyce ludowej. Są także kluby, gdzie uczestnicy zaczynają, zamiast wstępnego rozgrzewania, od bardziej popularnych, łatwych choro, takich jak *prawo*, *dunawsko* i tym podobne, po czym przechodzą do uczenia się nowych, bardziej skomplikowanych tańców. Pierwsza kategoria klubów (pierwsze kroki) jest skierowana do początkujących, a wobec tego, że większość z nich zna najlepiej *prawo choro*, zarządzający zaczynają kurs od najbardziej popularnych tańców. Repertuar w tej kategorii zawiera około 10-20 tańców z różnych regionów Bułgarii (*prawo choro, kriwo, czetworno, ryka, opas, maleszewsko, szirto, arap, dajczowo, pajduszko, elenino, kopanica, swornato choro* i tym podobne). Do drugiej kategorii (zaawansowana) należą kluby z kilkuletnią historią (trzy-cztery lata) – ich repertuar zawiera już zarówno stosunkowo łatwe oraz znane, jak i trudniejsze tańce (*sitno właszko choro, petrunino, jowino, złożni kopanici, dżangurica, sitno szopsko* i tym podobne). Tutaj można spotkać także ludzi, którzy są byłymi tancerzami zespołów tanecznych i zdecydowanie preferują trudniejszy materiał. W trzeciej kategorii są kluby, które w swoim programie proponują występy sceniczne. Zarządzający, oprócz nauczania ludzi, przygotowuje repertuar sceniczny, włączający taniec na scenie, stworzony na podstawie folklorystycznej. Podczas gdy w pierwszych dwóch kategoriach tańce są wykonywane w autentycznej formie, w trzeciej można zaobserwować „opracowanie" choro przy pewnej adaptacji choreograficznej. Dostrzegalne są również starania, aby osiągnąć poziom profesjonalny. Prowadzący zaczyna modelować ciała swoich tancerzy w celu „prawie profesjonalnego" występu scenicznego. Szkoły taneczne z tej kategorii są organizowane przeważnie przy już istniejących instytucjach (*czitaliszta*, domy kultury), które podtrzymują działalność zespołów tanecznych i mają odpowiednie warunki (stroje ludowe, rekwizyty)[20]. Rozwijając się w ten sposób, klub tańca ludowego powoli upodabnia się do znanych amatorskich zespołów tanecznych.

Wielką rolę w „boomie" na kluby tańca ludowego odgrywa również szeroka kampania reklamowa, promująca naukę ludowych choro i tańców. Jako przykład może służyć wydanie *Samouczka bułgarskich tańców ludowych* – serii pięciu płyt DVD, prezentują-

20 Kluby z występami scenicznymi pojawiają się także przy prywatnych formacjach, które z czasem zbierają własną odzież sceniczną.

cych dwadzieścia najpopularniejszych tańców bułgarskich z pięciu regionów etnograficznych kraju, wraz z płytą CD zawierającą muzykę do nich. (...) Inną formę zapoznania się z choro i tańcami ludowymi proponują kursy bułgarskich tańców ludowych (...).

Akompaniament muzyczny. W praktyce kluby taneczne masowo korzystają z nagrań muzycznych, tylko pojedyncze grupy posiadają muzykę na żywo – mają akompaniatora (akordeonistę). Z przeprowadzonych badań wynika, że duża liczba uczestników preferuje tańczenie, któremu towarzyszy muzyk: „tworzy na próbie atmosferę świąteczną, bo jest to niepowtarzalne wydarzenie"[21]. Dla niektórych zarządzających to luksus, na który z powodu ograniczeń finansowych nie mogą sobie pozwolić. (...)

Występy klubów tanecznych. „Tańczy się dla własnej przyjemności, ale dlaczego by tego nie robić przed publiką" – mówi większość uczestników. Wkrótce po utworzeniu klubów tanecznych w Bułgarii pojawiają się specjalizowane festiwale dla nich. Pierwszy festiwal to *Choro se wije, izwiwa*, zorganizowany przez *czitaliszte* „Dimityr Dinew-1937" w Sofii wiosną 2007 roku[22]. Po nim stosunek do klubów tańca ludowego w Bułgarii znacznie się zmienił, gwałtownie rośnie także ochota do występów. Ponad 90% osób ankietowanych oświadcza, że występy publiczne są bardzo ważne, motywujące oraz zajmują specyficzne miejsce w życiu klubowym. Te występy zwykle nie są związane ze sceną. Najczęściej festiwale odbywają się w salach sportowych. (...) Celem festiwalów jest ocalenie i popularyzacja tradycyjnego dziedzictwa tanecznego. (...)

***

Przez ostatnie lata tańce ludowe przeżywają swoisty wzlot, na który składają się odrodzenie bułgarskich tradycji i niesłychane zainteresowanie ze strony Bułgarów. Powrót tańców ludowych do życia ma duże znaczenie dla kultury współczesnej pod względem naukowym i humanistycznym. Coraz więcej ludzi wraca do ojczystych tradycji ludowych w poszukiwaniu swojej prawdziwej tożsamości: „To sposób na to, abyśmy nie zginęli w globalizującym się świecie i zachowali swoją unikalność – to coś, co wzbudzi jeszcze większe zainteresowanie Bułgarią i bułgarskością"[23]. Kluby tańców ludowych są

21 Elena Miłuszewa, uczestniczka TK „Bylgarski narodni tanci".

22 Udział w nim brało około dwudziestu klubów tańców ludowych, w roku następnym (2008) – 37 grup z Sofii i całego kraju, w marcu 2009 roku – około 50 grup, w następnym festiwalu (kwiecień 2010 roku) – ponad 70 grup i 1000 uczestników. Co rok wzrasta liczba klubów i uczestników.

23 Borisław Sławow, prowadzący stronę internetową poświęconą folklorowi Horo.bg.

niewątpliwie jaskrawym zjawiskiem w bułgarskiej współczesnej kulturze miejskiej. To wszystko uprawnia nas do mówienia o bułgarskim *revival*.

Wszyscy – i zarządzający, i uczestnicy, i obserwatorzy – uważają, że taka forma tańczenia ma przyszłość, ponieważ „każdy, kto kiedyś zasmakował magii folkloru, tej magii, która dotyka zmysłów, pozostawi ją na zawsze w swoim sercu”[24]. W społecznej oraz kulturowej przestrzeni kluby tańców ludowych funkcjonują jako pionierzy i prawdziwi odnowiciele napełniający folklor bułgarski nowym życiem, oczyszczając go ze sterylnej wystawności oraz przemieniając w masowy ruch narodowy.

24 Mariana Stefanowa, zarządzająca TK „Ludi-mladi” z miasta Polski Trymbesz.

## Od wspinaczek górskich do popularnej formy spędzania wolnego czasu

# Historia turystyki w Bułgarii

FRAGMENT KSIĄŻKI *ГРАДСКИТЕ РАЗВЛЕЧЕНИЯ В МИНАЛОТО*, SOFIA 2006

AUTOR: *Borisława Georgijewa*, PRZEKŁAD: *Julia Figacz*

Pojęcie turystyka (od francuskiego *tour*) jest Bułgarom znane już od połowy XIX wieku, długo oznaczało ono tyle, co *podróże dookoła świata*. Dopiero pod koniec XIX wieku w Bułgarii spopularyzowało się współczesne znaczenie tego słowa. W tym czasie wraz ze sławetną wspinaczką Aleka Konstantinowa z około 300 ludźmi na szczyt Czerni vrych w 1896 roku ukształtowały się podstawy turystyki w państwie. Osoby te były pierwszymi zarejestrowanymi turystami w Bułgarii. Na ich lidera został wybrany Iwan Wazow. Pierwszego lipca 1900 roku założono Bułgarski Związek Turystyczny, nazwany na pamiątkę Konstantinowa jego nazwiskiem.

W okresie przedwojennym turystykę praktykowała głównie inteligencja i ucząca się młodzież, robiła to w sezonie letnim. Dominującą formą turystyki były wycieczki grup zorganizowanych, w czasopismach drukowano zaproszenia dla potencjalnych chętnych. Zawierały one wszystkie informacje dotyczące trasy wycieczki, nieodzownej odzieży, imienia przewodnika itd. Wizerunek uczestników tych wycieczek ze współczesnego punktu widzenia wygląda interesująco. Turyści zazwyczaj nosili stare ubrania i obuwie, mężczyźni – długie spodnie, kobiety – długie suknie. Nie nosili plecaków, wszyscy ciągnęli torby, małe walizeczki lub tobołki, laski, a niektórzy również parasole. Pojedynczy przewodnicy byli ubrani w strój myśliwski i czapkę tyrolską.

Wraz z zakończeniem pierwszej wojny światowej w Bułgarii nastąpił szybki rozwój turystyki. Możliwe, że – jak mówi jeden z ówcześnie żyjących – „przygnębieni, szukali ulgi w górach. Raz odkryte przez nielicznych, szybko stały się miejscem świątecznego

urlopu tysięcy ludzi. Pojawiła się miłość do wspinaczki górskiej, zaraźliwa, w krótkim czasie zmieniała się w bliskie i trwałe przywiązanie tysięcy kolejnych turystów... Krótkie uroczyste spacery w pobliskie okolice zamieniły się w całodzienne wałęsanie się po górach".

Czar ścieżek górskich przyciągał już nie tylko inteligencję i licealistów, ale i dojrzalszych obywateli. W latach powojennych, w zależności od wieku i celu, turystów w Bułgarii można było podzielić na kilka grup. Duże, zorganizowane grupy, charakterystyczne dla okresu powojennego, prawie zanikły. W góry chodziły stosunkowo liczne grupy młodzieży, widzące w turystyce rozrywkę, która dawała im możliwość zapoznania się i nawiązania przyjaźni. Nierzadko w trakcie wycieczek turystycznych młodzi znajdowali miłość.

Oprócz spacerów do pięknych, zalesionych miejsc i polan, wielu turystów wydawało pokrzykiwania: „Wspięli się na szczyt jakiejś skały, witali krajobraz lub innych turystów swoim „*eho-o-o*" lub „*ajlaripi*". Inni modulowali głos, żeby jodłować, jak było wtedy modne" – opowiada P. Mirczew.

Dotarłszy w góry, turyści zaczynali śpiewać ulubione piosenki, jedną z nich był marsz „Балкани, вдигайте се в небесата". To wszystko tworzyło donośną i efektowną atmosferę, która przyciągała młodzież i zmieniała młodych ludzi w zapalonych wspinaczy. Czasem podczas wycieczek realizowano programy literacko-muzyczne i rozmawiano o aktualnych sprawach, ale szybko kończono oficjalne części tańcem. Młodzi deklamowali, opowiadali humoreski, śpiewali. W ten sposób czasem góry zmieniały się w ogromny klub, swego rodzaju scenę. W trakcie wycieczek turyści często jedli też na polanach wspólne posiłki, o czym dowiadujemy się z zapisów P. Czakadowa.

Inną formę turystyki praktykowały grupy rodzinne. Zazwyczaj zadowalały się dotarciem do niższych polan górskich. Na przykład sofijczycy cieszyli się pobytem w lasku sosnowym nad Kniażewem lub na łąkach Bojany. Ich podstawowym celem było „coś przekąsić, napić się a następnie wyciągnąć się w cieniu". Inną grupą byli samotnicy, preferujący długie przechadzki i krótkie przerwy na odpoczynek. Patrzyli z politowaniem na chodzących wydeptanymi ścieżkami i wylegujących się w cieniu „niedzielnych turystów", którzy z kolei nie rozumieli maniaków wspinających się po skałach.

W odróżnieniu od lat przedwojennych, po wojnie turyści w Bułgarii byli nie tylko liczniejsi, ale i znacznie lepiej przygotowani. Jak pisze Mirczew, w pierwszych latach po wojnie chodzili w góry wyekwipowani „jakby mieli odkrywać dalekie i nieznane świa-

ty". Nawet w gorące letnie dni nosili wysokie buty z wystającymi z podeszw niczym końskie zęby żelaznymi szpilkami, tradycyjne spodnie lub ciasne bryczesy, grubą marynarkę lub bluzę, alpejski kapelusz z piórem, grubą laskę ze szpicem, pelerynę, manierkę. W gabinetach i laboratoriach naukowych doszło wówczas do odkryć, które znacząco wpłynęły również na rozwój turystyki. „Moda miejska jako pierwsza odrzuciła parasole przeciwsłoneczne. Nagle wszyscy zaczęli szukać promieni ultrafioletowych, więc również turyści ruszali na wycieczki lżej ubrani. W modę weszły krótkie spodenki tyrolskie". Kobiety nosiły „tyrolskie suknie" i wystawiały na słońce szyje i ramiona, a mężczyźni kolana. Zamiast odpoczywać w cieniu, turyści kładli się rozebrani na gorących skałach Witoszy. Nie szczędzili sobie opalania... a w domu poparzeni smarowali się mlekiem i sokiem z ogórka. Biochemicy izolowali witaminy i promowali je jako niezbędne do życia. Dzienniki i czasopisma wypełniły się artykułami, wiadomościami i wykresami na temat zdrowia. Cały naród zaczął jeść surowe jarzyny, a plecaki turystów zapełniły się pomidorami, papryką i ogórkami".

Pod koniec lat trzydziestych i na początku czterdziestych wyjazd na wycieczkę stał się dla niektórych prawdziwym rytuałem, manifestacją i świętem. Co oznacza, że Ormianin rusza w góry, dowiadujemy się ze wspomnień pochodzącego z Płowdiwu G. Gawriłowa. Już w sobotni wieczór młodzi, żywiołowi, ustawieni w szeregi niczym ormiańscy żołnierze, maszerowali tak, że bruk się kruszył. Ubrani w specjalne uniformy – krótkie spodenki, zielone koszule, czapki, ciężkie buty turystyczne nabite ogromnymi szpilami... Na plecach każdego turysty był ogromny plecak, z boków zahaczone wojskowe manierki na wodę, nóż turystyczny, garnki, prymusy, płótna... Przed kolumną ruszała orkiestra dęta i tuzin doboszy, łopotały flagi. Celem tego widowiska nie było jednak pokonanie wysokich szczytów, jak powiada pewien Ormianin: „Ważne, żeby widzieli jak ruszasz, a dokąd zmierzasz to twoja sprawa...".

W związku z intensywnym rozwojem turystyki w Bułgarii zwiększyła się liczba towarzystw turystycznych oraz rosła ich aktywność w latach powojennych. Miłość sofijczyków, którzy już pod koniec XIX wieku odkryli swoją Witoszę, jest dowodem na wpływ rozwoju turystyki na wspinaczkę w całym kraju. Grupy skupiające amatorów wspinaczki powstawały w wielu bułgarskich miastach. Pierwsze powstało w Ruse w 1908 roku, w 1911 roku utworzono Młodzieżowy Związek Turystyczny, a w 1929 – Bułgarski Klub Wspinaczkowy i organizację na rzecz ochrony środowiska, która również miała związek

z turystyką. Rozwijały one działalność popularyzacyjną, czyniąc góry dostępnymi dla większej liczby ludzi.

Głównym celem założonego w 1931 roku Bułgarskiego Związku Turystycznego, zrzeszającego placówki z całego kraju, było wspieranie turystyki w Bułgarii, dbanie o zabytki historyczne i przyrodnicze, stwarzanie warunków do wygodnych i tanich wycieczek dla swoich członków oraz rozwój sił fizycznych i moralnych Bułgarów, zwłaszcza młodzieży. W tym celu Związek oprócz wycieczek organizował liczne spotkania, biblioteki, zbiórki, odczyty, wydawał dwie specjalistyczne publikacje – czasopisma „Български турист" i „Водач на турист". Oficjalnym świętem bułgarskich turystów stał się 2 sierpnia (Ilinden).

Dzięki entuzjazmowi i inicjatywie turystów oznaczono wiele górskich szlaków. Ważnym celem powojennych stowarzyszeń turystycznych była budowa i utrzymanie schronisk. Zaczęto je budować od XX wieku. Wcześniej turyści korzystali z noclegów w klasztorach górskich. Pierwsze schronisko – Skakawica (Скакавица) zostało otwarte 2 sierpnia 1922 roku w święto turystów, a jego budowę rozpoczęto w 1921 roku. W tym czasie ukształtował się zwyczaj, zgodnie z którym każdy turysta przynosił ze wspinaczki w plecaku jedną lub dwie cegły, żeby choć trochę pomóc przy budowie schronisk. Oprócz noszenia cegieł wielu turystów zostało budowniczymi. Nie tylko młodzież, ale też wielu członków inteligencji włączyło się w powyższe inicjatywy. Christo Bryziczkow w swoich wspomnieniach budowy chaty Aleko (Алеко) w latach dwudziestych przedstawił się jako jeden z najbardziej zaangażowanych tragarzy i budowniczych. Włączył się również Michaił Kowaczew (Miszo Dragalewski) – tłumacz *Eugeniusza Oniegina*, jak też badacz monastyru Chilandar, redaktor wiadomości „Хоро", „Българин", „Маскарад" Nikołaj Fol, karykaturzysta Kirył Bujuklijski, śpiewak operowy Stefan Makedonski i inni. W kolejnych latach inteligencja w dalszym ciągu stanowiła część najbardziej zapalonych popularyzatorów turystyki w Bułgarii.

Otwarcie nowego schroniska zawsze stanowiło powód do świętowania. Z gazety „Еленска защита" dowiadujemy się, że uroczystości związane z nowo wybudowanym schdoniskiem Czumerna (Чумерна) polegały na trzydniowej wycieczce na szczyt góry Czumerny, na którą zostali zaproszeni liczni goście i urzędnicy. Ku ich czci wieczorem zorganizowano wieczorek taneczny, a po poświęceniu chaty wszyscy śpiewali i bawili się przy muzyce.

W latach dwudziestych i trzydziestych XX wieku powstało mnóstwo chat, schronisk i noclegowni turystycznych nie tylko na Witoszy, ale i w innych górach. Oprócz Aleko, Sofijczycy odwiedzali również inne, później wybudowane chaty jak Kumata (Кумата), Fonfon (Фонфон), Planinec (Планинец), Momina skala (Момина скала). W Rile jedną z najczęściej odwiedzanych chat była Skakawica (Скакавица), zbudowana w 1931 roku. Mieszkańcy Płowdiwu mieli swoje: Zdrawec (Здравец), Czumerna (Чумерна), zaś w pobliżu miasta Elena chatę Weżen (Вежен).

Sypialnie w schroniskach były wspólne. Spało się na dużych, twardych łóżkach z desek, zasłanych słomą. Dziewczęta i chłopcy spali obok siebie, ale w sypialniach panowały „śmieszne dla wielu dziś zasady", które gwarantowały wszystkim spokój. W drugiej połowie lat trzydziestych pojawił się inny rodzaj chat, na przykład przeznaczonych dla urzędników bankowych na Witoszy. „Банковата хижа" jest pierwszą na Witoszy, w której zainstalowano łazienkę i pokoje z dwoma łóżkami na sprężynach. Jednak prawdziwi turyści unikali takich luksusów i w dalszym ciągu odwiedzali stare schroniska, a latem, w szczególności młodzież, preferowali nocleg pod namiotem lub pod gołym niebem na sianie, jak twierdzi D. Tenew.

Żeby zgromadzić środki na cele turystyczne, stowarzyszenia organizowały różne przedsięwzięcia. W ustępie 9. statutu Aleko Konstantinowa (Алеко Константинов, 1936) figuruje zapis, że „sekcje mogą tworzyć kasy wycieczkowe, wieczorki taneczne, żeby finansować zabawy i inne, zaś otrzymane fundusze przeznaczać na cele turystyczne, za decyzją i pod kontrolą komisji". Tak na przykład, oddział wraczański Beslec (Беслец) Bułgarskiego Związku Turystycznego urządził projekcję filmową, na którą zaprosił mieszkańców, aby wsparli oni finansowo Wraczański Dom Turysty. Stowarzyszenie turystyczne Bononija (Бонония) w Widyniu organizowało atrakcyjne programy poranne i wieczorne, aby zebrać środki na budowę schroniska.

W trakcie licznych inicjatyw promowano organizacje turystyczne, aby przyciągnąć nowych członków i sympatyków. Gazeta „Врачански новини" proponowała spędzenie turystycznego tygodnia we Wracy w 1929 roku. „Młodzi turyści odbyli dwie wycieczki do monastyru Świętego Iwana i do jaskini Ledenika. W drodze powrotnej urządzili pochód główną ulicą. Radośni i pełni życia dotarli wśród sztucznych ogni do placu Christo Botewa, śmiejąc się i śpiewając, mimo deszczu". Ugrupowanie turystyczne „Сърнена ropa" i ЮТС „Верея" w Starej Zagorze zorganizowały „tydzień szarotek" w maju,

we współpracy z miejscowym teatrem. Program zawierał koncert instrumentów dętych w ogrodzie miejskim, zabawę w dzielnicy Ajazmoto (Аязмото), deklamacje, śpiew, gry i odczyty. Przez cały czas trwania imprezy turyści sprzedawali wstążki i szarotki – symbole ruchu turystycznego.

Stowarzyszenia turystyczne aktywnie działały w życiu społecznym miast. Młodzieżowe stowarzyszenie turystyczne Murgasz (Мураш) w mieście Orhanie uczestniczyło w organizacji jubileuszu Wazowa, a turyści ze stowarzyszenia Kostina (Костина) w Tetewenie zorganizowali wieczorek taneczny wzorując się na tym z dnia Aleka.

Działalność turystów rozwinęła się również w innych kierunkach. Przy młodzieżowej grupie turystycznej z Wielkiego Tyrnowa utworzono orkiestrę, która dawała koncerty przed publicznością. Czasem wśród turystów powstawały ciekawe i niestandardowe pomysły. Takim było na przykład leczenie winoroślą, które proponował Beslec. Do tego leczenia potrzebne były specjalne biura, miejscowe wiadomości apelowały do mieszkańców o wsparcie i przystosowanie swoich upraw winorośli. Jeśli były ku temu odpowiednie warunki, organizowano wycieczki wodne. Grupa Strandża (Странджа) ogłosiła w wiadomościach zaproszenia na rejs do Sozopolu i dworu „Дерекъой", a turyści z Ruse organizowali wycieczki po Dunaju do miasta Swisztow.

Turystyka zaczęła się zatem rozwijać nie tylko jako wspinaczka górska, adaptując się do zróżnicowanych warunków przyrody. Spełniała wszystkie główne wymagania i potrzeby mieszkańców nowoczesnego miasta. Jednocześnie członkowie związków i stowarzyszeń turystycznych włączali się aktywnie w organizację świąt kalendarzowych. Dowiadujemy się o tym z dziennika „Бурраски фар", który informuje, że turyści ze Starej Zagory i Burgas w 1931 roku organizowali Wigilię na szczycie Czumerny. Wigilię i święta Bożego Narodzenia turyści z Tetewa świętowali w chacie Weżen (Вежен).

Na takie formy obchodów tradycyjnych świąt wpływ miał powojenny rozwój turystyki zimowej. Wraz z budową schronisk góry stały się dostępne dla turystów poza sezonem letnim. Stowarzyszenia zaczęły organizować zimowe wycieczki, a zdarzało się też, że studenci spędzali całe ferie w którejś z górskich chat.

Mimo budowy obiektów turystycznych, oznaczeń szlaków i innych ulepszeń, turystyka napotykała duże problemy. Trudności jednak nie zniechęcały młodych entuzjastów. Wchodzenie na Dragalewci przedstawiano w taki sposób: „Sama trasa była trudna, nie tylko długa. Szosa – rozbita, nogi się męczą przy podejściu do wsi, szcze-

gólnie w górę od cmentarza do samego stawu. W pewnym momencie światełko... Od dzielnicy Łozenec, gdzie znajduje się znany browar „Балкански" jeżdżą rozpadające się małe autobusy prywatnych gospodarzy... Mimo że turyści nie idą w góry, tylko wsiadają do autobusów, czują się bardziej zmęczeni i ze zniecierpliwieniem oczekują przybycia... Droga jest tak słaba, że autobusy, i bez tego rozpadające się, klekoczą w taki sposób, że religijni podróżni co chwilę żegnają się znakiem krzyża." – opowiada Christo Bryzicow. Mimo trudności, wielu turystów rezygnowało z autobusów i ruszało w góry pieszo już o świcie lub nawet wieczorem, żeby dotrzeć do wyznaczonego miejsca. Te wyczerpujące, czasem sześcio- lub siedmiogodzinne przechadzki nie ochładzały ich entuzjazmu i nie zmniejszały ich liczby. Na samą Witoszę w ostatniej dekadzie przed drugą wojną światową wyruszyło, według danych prof. G. Georgiewa, około 100-150 tys. turystów.

Turystyka zmieniła się w jedną z najbardziej masowych i popularnych rozrywek Bułgarów. Uczestnictwo w organizacji turystycznej nie było obwarowane specjalnymi wymaganiami wobec przyszłych członków. Statut Związku Turystycznego głosi, że stałym członkiem może zostać „każda osoba po ukończeniu 21 lat, bez względu na wyznanie, płeć i narodowość". Młodsi skupiali się w sekcjach młodzieżowych, które przyjmowały w swój poczet członków niezależnie od płci. Ci, którzy nie ukończyli 18 lat, mogli zapisać się za zgodą rodziców. Turystyka stała się ważną aktywnością, cenioną przez obywateli coraz bardziej zaludnionych bułgarskich miast.

# Dające satysfakcję filmy o rzeczach poważnych
## – wieloznaczność bułgarskiej animacji

AUTOR: *Angelika Kosieradzka*

W *Encyklopedii Kina* animację określono jako *proces pozornego ożywiania statycznych przedmiotów wykorzystywany podczas realizacji filmu animowanego*[1]. Już z powyższej definicji wynika, iż często jest ona traktowana jako technika wykorzystywana podczas wytwarzania filmów. Chociażby ze względu na łacińską etymologię słowa, *animatio* pochodzi od *anime* oznaczającego duszę lub życie, akcentowanie aspektu animacji związanego z dynamizmem obrazu oraz rozumienie jej w charakterze narzędzia wprawiającego martwe obiekty, postaci, zdjęcia czy też klatki filmowe w ruch, wydaje się logiczne i uprawnione. Jednak definiowanie animacji jedynie na podstawie jej potencjalnej użyteczności w dziedzinie sztuki filmowej jest redukujące, odbiera filmom animowanym autonomię, a samą animację ogranicza jedynie do postaci metody wytwórczej. Po przyjęciu takiej definicji nie sposób mówić o potencjale artystycznym animacji, jej zdolności do samodzielnego kreowania obrazów, a także nadawania im znaczeń. Animację często starano się interpretować jako gatunek, określano ją także mianami medium czy kodu, a również sprowadzano wyłącznie do postaci techniki poklatkowej.

Raz Greenberg w artykule z 2011 roku, będącym przeglądem rozmaitych sposobów definiowania animacji, za jeden z najtrafniejszych jej opisów uznał charakterystykę stworzoną przez Johna Halasa i Joy Batchelor, brytyjskich animatorów, którzy proponują uznanie filmu animowanego za twór *skupiony na rzeczywistości metafizycznej – nie tym, jak rzeczy wyglądają, lecz na tym, co znaczą*[2]. Animacja jest więc medium, lecz nie

1 *Animacja* [w:] *Encyklopedia kina*, pod red. T. Lubelskiego, Biały Kruk, Kraków 2003, s. 36.

2 R. Greenberg, *The Animated Text: Definition*, „Journal of Film and Video", vol. 63 no. 2 (Summer), University of Illinois Press, s. 5.

w znaczeniu pośrednika przy przekazie treści, lecz podmiotu zdolnego do przenoszenia pojęć czy idei, a nie jedynie wizualnych obiektów. Wykazuje to niepełność definicji ograniczających ją do sposobu prezentacji obrazu oraz techniki jego obróbki, która jest wprawdzie bardzo ważna między innymi ze względu na swój innowacyjny charakter, lecz nie powinna być uznawana za jedyną cechę, poprzez którą definiuje się filmy animowane w ogóle. Ujęcie Halasa i Batchelor znacznie pogłębia zakres tego pojęcia, gdyż według artystów nie stanowi ono jedynie metody, sposobu wytwórstwa konkretnych efektów wizualnych, lecz staje się nośnikiem znaczeń wyposażonym we własne narzędzia służące ich wyrażaniu. Animacja nie odgrywa więc roli wyłącznie instrumentu eksploatowanego przez dominujący film nieanimowany, a dzięki temu może być rozpatrywana jak pełnoprawna dziedzina sztuki. Owa nośność animacji oraz uznanie jej za twór wyposażony w znaczenie wpisują się w nurt koncepcji socjologicznych dotyczących zwrotu wizualnego w humanistyce. Amerykański badacz niektórych aspektów kultury ponowoczesnej, Tom Mitchell, postulował konieczność odcięcia się od tradycyjnej, tekstocentrycznej perspektywy badania współczesnej kultury, ponieważ to, co wizualne wcale nie ma opozycyjnego charakteru w stosunku do tego, co napisane. Jest względem niego równoważne, nie podporządkowane czy jedynie odtwórcze, wypełniające rolę narzędzia adaptacyjnego, lecz równowartościowe. Uznanie obrazu za znaczące (w semiologicznym rozumieniu) wiedzie do nowych sposobów interpretacji – pojawia się światoobraz, który *nie oznacza więc obrazu świata, lecz świat pojmowany jako obraz*[3].

Pierwszy bułgarski animowany film kolorowy powstał w 1952 roku, jednak wtedy jeszcze zjawisko, jakim jest animacja, nie posiadało zbyt profesjonalnych przejawów – technikę tę stosowano w reklamach, a utwory, w których ją wykorzystywano, charakteryzowały się nieskomplikowaną fabułą oraz prostą estetyką. W 1955 roku ukazał się film *Юнак Марко* (*Junak Marko*) Todora Dinowa, który został przeznaczony głównie dla dzieci. W warstwie graficznej utworu widać inspiracje klasycznymi animacjami Walta Disneya z tamtych czasów, co można zaobserwować na przykład w obłych kreskach obrysowujących twarze bohaterów, na których osadzono duże oczy. Film ten zainicjował epokę coraz bardziej profesjonalnej animacji bułgarskiej. Z czasem zarówno

3 M. Heidegger, *Czas światoobrazu* [w:] *Audiowizualność w kulturze*, oprac. J. Bocheńska, A. Kisielewska, M. Pęczak, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 1993, s. 16.

pod względem fabularnym, jak i estetycznym kino multiplikacyjne (w Bułgarii, określając kino animowane, bardzo często stosuje się tę, rzadko używaną w Polsce, formułę) dojrzewało – zmiany dokonywały się w zakresie przeznaczenia konkretnych utworów, które częściej dedykowano dorosłym niż dzieciom, oraz na obszarze fabularnym – moralizatorskie, naiwne opowiastki zostały odrzucone na korzyść pogłębionych wątków. Boriana Mateewa, reżyserka oraz krytyczka filmowa, w artykule opublikowanym z okazji pięćdziesięciolecia bułgarskiej animacji pisała o zwrocie od linearnej fabuły w kierunku przypowieści[4]. Właśnie Todor Dinow, nazywany „patriarchą bułgarskiej animacji", był jedną z najważniejszych postaci związanych ze środowiskiem tamtejszych animatorów skupionych wokół instytucji takich, jak pierwsze bułgarskie studio filmowe zajmujące się animacją oraz Narodowa Akademia Sztuki Teatralnej i Filmowej. Zgromadził wokół siebie najwybitniejszych ówczesnych twórców, których animacje nie były kreskówkami, lecz dojrzałymi projektami artystycznymi. Weszli oni potem w skład Bułgarskiej Szkoły Animacji, która wprowadziła Bułgarię w, panującą od połowy lat 60. ubiegłego wieku, złotą erę rozwoju twórczości animowanej. Lata 70. w dziedzinie animacji właściwie zdominował Donio Donew, reżyser animowanego serialu *Тримата глупаци* (*Trimata glupaci*) utrzymanego w konwencji satyry ocierającej się wręcz o karykaturę. Kolejne dziesięciolecia przyniosły systematyczny rozwój dziedziny – tematyka fabuły była coraz skrupulatniej dobierana z myślą o dorosłych widzach, twórcy chętnie sięgali po bardzo skomplikowaną problematykę dotyczącą abstrakcyjnych zjawisk, takich jak polityka czy ludzka egzystencja. Ciągle następował więc rozwój bułgarskiej animacji, którego prześledzenie ujawnia dążenie twórców do czerpania inspiracji z coraz to nowszych tematów oraz intensywne poszukiwania najodpowiedniejszych środków estetycznych przydatnych podczas ich wyrażania.

Istnieje wiele przykładów bułgarskich filmów animowanych, które poświadczają konieczność oglądania ich z przeświadczeniem, iż ma się do czynienia po pierwsze, z dziełami sztuki, a po drugie, z tekstami kultury. Nicolas Mirzoeff zauważył, iż cechą charakteryzującą kulturę wizualną jest dokonywanie przez jej uczestników czynności wizualizowania tego, co wcale nie posiada wizualnego charakteru. Jedną z przyczyn

4 Por. B. Mateewa, Приказка за пътя, разказана с вяра в ритника, http://www.kultura.bg/media/my_html/2050/lesidren.htm (dostęp 09.09.2017 r.).

takiego zachowania jest, również właściwa ponowoczesnemu społeczeństwu, ogólna ekonomizacja sposobu postrzegania – wizualizowanie dyskursu czyni go bardziej zwięzłym i zbiorczym, szybciej poznawalnym oraz łatwiej przyswajalnym. Często jest także bardziej atrakcyjne ze względu na rozrywkowy wydźwięk sztuk wizualnych, a także ich, angażujący wiele zmysłów, charakter. Twórcy animacji bardzo często sięgają po wątki związane z uniwersalnymi kwestiami, które do tej pory częściej poddawane były adaptacji w formie tekstowej. Stąd w twórczości wybitnych światowych animatorów pogłębione analizy najgłębszych ludzkich uczuć, takich jak cierpienie, ból, umieranie, strata, które zdecydowanie nie należą do tworów łatwo poddających się wizualizacji. Przykłady można mnożyć – *Walc z Baszirem* Ariego Folmana opowiada o syndromie stresu pourazowego, z którym zmaga się główny bohater po doświadczeniach wojny w Libanie z 1982 roku, w *Persepolis* Vincent Paronnaud i Marjane Satrapi prezentują walkę młodzieży o wolność własnych przekonań i gustów po rewolucji islamskiej w Iranie, a bohater słynnej *Anomalisy* Charliego Kaufmana pyta już na początku zwiastuna *Co to znaczy być człowiekiem?*

Zadania wizualizowania tego, co niełatwo poddaje się temu procesowi, w Bułgarii podjął się między innymi Zlatin Radew. Jego, wyprodukowany w 1990 roku, dwukrotnie nominowany do Oscara, *Консервфилм* (*Konserwfilm*) to studium działania wszelakich reżimów, skupiające się na roli mas w procesie legitymizacji brutalnej władzy absolutnej. W świecie puszek, prezentowanym w filmie Radewa, władzę przejmują kolejno opakowania zawierające różne rodzaje przetworów, a społeczeństwo bez żadnego oporu przyjmuje wszystkie te zmiany i jedynie bezrefleksyjnie przemalowuje plakaty wielbiące każdego kolejnego dyktatora oraz zmienia swoje etykietki na te przedstawiające owoc bądź warzywo, które jest atrybutem aktualnie rządzącej jednostki(choć należy zaznaczyć, iż występuje także postać dysydenta, który za malowanie wywrotowego *graffiti* trafił do więzienia). W filmie pojawia się scena z fabryki, gdzie puszki siłą są wrzucane na taśmociąg oraz poddawane brutalnemu procesowi produkcji, podczas którego wtłaczane są w nie kilogramy przetworów symbolizujące treści propagandowe wmawiane ludziom zmuszanym do podporządkowania. Symulacja losu społeczeństwa totalitarnego zaproponowana przez Radewa jest przerażająca, a obrazuje ją ostatnia scena filmu, w której puszki nie nadążają zmieniać etykiet i wmuszać w siebie przetworów (słodkich, słonych, kwaśnych, ostrych),reprezentujących kolejnych dyktatorów, w wyniku czego

zaczynają je zwracać i wybuchać, pokrywając cały kadr resztkami przetrawionych owoców oraz warzyw.

Radew wizualizuje problem, jakim są relacje społeczeństw z brutalną władzą, także na poziomie obrazu. Akcja filmu toczy się w nocnej, przytłaczającej scenerii kartonowych bloków zamieszkiwanych przez społeczność puszek. Podczas osiemnastu minut animacji nie zaczyna świtać, nagromadzenie ciemnych, sprawiających wrażenie brudnych, barw wywołuje wrażenie jakby noc w tym świecie trwała od zawsze oraz była nieskończona. Jedynym wyrazistym i nierozmytym kolorem jest czerwień wiśni na etykietach puszek, która znika z przestrzeni po przejęciu władzy przez pierwszego dyktatora. Od tego momentu cały świat pogrążył się w ciężkich, smolistych barwach od czasu do czasu rozjaśnionych żółtym, rachitycznym światłem punktowym. Sceneria nie zmienia się już do końca filmu, ponieważ żadna z licznych rotacji na stanowisku głowy państwa nie przyniosła poprawy lub przynajmniej zmiany.

*Консервфилм* to smutna wizualna konstatacja, iż historia wcale nie jest nauczycielką życia, a zdobywane doświadczenia nie wzbogacają ludzkich zdolności decyzyjnych, ani nie powstrzymują przed powielaniem błędów. Radew stawia w filmie kontrowersyjną tezę dotyczącą tego, że wszelakie reżimy bardzo często utrzymują władzę ze względu na brak krytycyzmu ludzi bądź też po prostu ich głupotę, a społeczeństwa są uciskane, ponieważ się na to zgadzają.

Filmy takie, jak *Консервфилм* potwierdzają to, iż generalizowanie, polegające na przyznawaniu kreskówkom, zawierającym wprawdzie morał, ale dosyć infantylnym w swoim dydaktyzmie, wiodącej roli w zbiorze określonym ogólnie jako film animowany, jest znacznie redukujące. Jednak próby przekazu poprzez film animowany złożonych idei oraz założeń światopoglądowych są dowodem na przeświadczenie twórców o nośności animacji oraz jej większej zdolności, w porównaniu z klasycznymi bajkami zakończonymi zwyczajowym *happy endem*, do przekazywania głębokich sensów. W historii bułgarskiego kina animowanego można znaleźć przykłady filmów wykorzystywanych jako środek przekazu treści politycznych w wymiarze bądź to propagandowym, sprzyjającym władzom, bądź – odwrotnie – antyreżimowym.

Wśród dzieł o kontekście politycznym wymienić można na przykład pierwszy animowany film bułgarski wyreżyserowany przez Dymitra Todorowa-Żarawę w 1952 roku. *Горска република* (*Gorska republika*) to utwór, w którym zasady funkcjonowania

państwa socjalistycznego zaprezentowano, wykorzystując grupę leśnych zwierząt realizujących postulaty ideologii komunizmu, takie jak kolektywność życia codziennego społeczności (co rano są one nawoływane przez megafony do wykonywania wspólnej gimnastyki), etos pracy (uprawiają ziemię, bez utyskiwań załadowują także plony na państwowe ciężarówki, które wywożą je w formie kontyngentów), wspólnej własności środków produkcji czy równości społecznej (jeże, kaczki czy lisy pracują oraz żyją razem). *Горска република* jest przykładem tego, iż animację wykorzystywano do prezentowania treści agitacyjnych oraz moralizatorskich – para lisów celowo próbujących szkodzić porządkowi panującemu w sielankowej wspólnocie lasu została przykładnie ukarana, a scenę umieszczenia jej w więzieniu skontrastowano z tą, w której mieszkańcy lasu, w nastroju ogólnej szczęśliwości, tańczą i świętują.

*Маргаритката* (*Margaritkata*) Todora Dinowa z 1965 roku to kolejny przykład nasycenia filmu animowanego treściami odwołującymi się do polityki, jednak w tym przypadku osiągają one wymiar antyreżimowego manifestu. W filmie ogrodnik, narysowany za pomocą ostrych linii układających się w kanciasty kształt, z ogromną frustracją sięga po coraz bardziej brutalne narzędzia, za pomocą których próbuje ściąć stokrotkę – ostatni kwiat pozostały w ogrodzie po dokonanym przez ogrodnika akcie zniszczenia. W ostatnich sekundach filmu w kadr rezolutnie wkracza uśmiechnięta dziewczynka, nakreślona miękko, przy użyciu zaokrąglonych linii, która zrywa stokrotkę, jedynie delikatnie łapiąc ją za łodyżkę. Ta pozornie prosta opowiastka przedstawiona została za pomocą dość oszczędnych środków artystycznych – tło jest monochromatyczne, perspektywa płaska i niepogłębiona, kadr wypełniają obiekty rysowane odręcznie oraz bardzo schematycznie, a rolę oprawy dźwiękowej odgrywają proste dźwięki i wykonywana przez dzieci piosenka. Dinow udowodnił, iż animacja jest formą nośną na tyle, iż nawet zredukowane środki wyrazu wzmacniają ostateczny wydźwięk opowiadanej historii, ponieważ struktura filmu, do tego stopnia wypełniona szczegółami, spośród których każdy obiekt bardzo rzadko odpowiada swojemu fizycznemu (rzeczywistemu) desygnatowi, wymusza na odbiorcy skupienie, sugeruje, iż w animacji nie ma elementów nieznaczących.

Boriana Mateewa dostrzegła co najmniej trzy sposoby odczytywania filmu krótkometrażowego Dinowa. Według badaczki można rozumieć go jako *fundamentalną kry-*

*tykę myślenia ograniczonego ideologią*[5], a także dostrzec w nim *filozoficzny aspekt relacji ludzkich, w których miłość zawsze zatriumfuje nad przemocą*[6]. *Маргаритката* odkrywa kolejną immanentną cechę animacji – jej wieloznaczność oraz mnogość możliwych interpretacji. Mateewa dostrzega fenomen animowanych filmów krótkometrażowych zawierających treści potencjalnie niezgodne z oficjalną ideologią państwową. Badaczka wspomniała o swoistej grze rozgrywanej pod koniec lat 50. XX wieku w Bułgarii między widzami, twórcami oraz cenzorami. Podczas gdy kino autorskie przechodziło kryzys związany z działalnością tych ostatnich, filmy animowane nadal swobodnie funkcjonowały w powszechnym obiegu. Ten sposób podejścia wynikał właśnie z owej wieloznaczności, unikalnego rodzaju mowy ezopowej, za pomocą której wyrażała się bułgarska animacja. Zarzuty władzy dotyczące nasycenia filmu treściami o nieodpowiednim wydźwięku politycznym, można było bardzo łatwo obalić, argumentując, iż dane dzieło jest po prostu opowiastką o zwierzętach lub dziewczynce i ogrodniku. Z tego samego powodu filmy animowane często traktowano pobłażliwie, nie dostrzegając ich potencjału sensotwórczego.

Greenberg, analizując wspomnianą definicję Halasa i Batchelor, twierdzi, iż takie rozumienie animacji uprawnia do traktowania jej jako tekstu wyposażonego w swoiste cechy, a mianowicie elementy metafizyczny oraz reprezentujący. W filmie animowanym pojawiają się obiekty fizyczne, jednak nie muszą one pełnić funkcji takiej, jaką posiadają poza nim, ponieważ animacja *de facto* jest tworzeniem nowej rzeczywistości, a nie odtworzeniem tej realnie istniejącej. Dlatego też w filmie *Маргаритката* postaci oraz kwiaty odzwierciedlają konkretne idee, *Горска република* to obraz, w którym zwierzęta tworzą społeczność państwa socjalistycznego, a puszki konserwowe u Radewa zostają ożywione, aby odegrać rolę członków antyutopijnej zbiorowości.

Uznanie animacji oraz, szerzej, sztuk audiowizualnych za teksty kultury pozwala uznać je za systemy znakowe oraz, co za tym idzie, wprowadzić do ich analizy elementy zaczerpnięte z semiotyki, które okazują się szczególnie przydatne podczas rozważań poświęconych relacjom, jakie filmy animowane nawiązują z tekstami w tradycyjnym rozumieniu tego słowa. Konrad Chmielecki wymienia typy pojmowania intermedial-

5 Ibidem.

6 Ibidem.

ności, które wskazują na udział elementów pochodzących z semiotyki oraz teorii tekstu. Dziedziny te mają sygnalizować swoją obecność w ujęciu intermedialności jako zjawiska dotyczącego każdej transpozycji danych treści czy segmentu tekstowego z jednego medium na drugie oraz w tym, iż jest ona szczególną formą intertekstualności[7]. Według Ryszarda Nycza *relacji międzytekstowych nie da się ograniczyć do wewnątrzliterackich odniesień. Obejmują one wszak (...) intersemiotyczne powiązania z pozadyskursywnymi mediami sztuki i komunikacji*[8]. W tym ujęciu można rozciągnąć koncepcje tekstu jako mozaiki cytatów lub palimpsestu także na sztuki audiowizualne, w tym animację. Jak już wspomniano, audiowizualności nie należy traktować jako kategorii przeciwstawnej tekstualności, lecz równowartościową.

Przykładem intersemiotycznego (czyli dotyczącego przeniesienia znaku skonstruowanego w jednym systemie znakowym na system inny) przekładu literatury na film animowany jest *Слъната Вайша* (Sljapata Waisza) – krótkometrażowy film z 2016 roku (w Bułgarii premierowo wyemitowany przez Bułgarską Telewizję Narodową w marcu 2017 roku) wyreżyserowany przez Teodora Uszewa, nominowany do Oscara. Utwór ten to adaptacja opowiadania Georgiego Gospodinowa o tym samym tytule do medium, jakim jest film animowany. Jest to więc swoiste przystosowanie, polegające na dokonaniu modyfikacji w obrębie tekstu celem przysposobienia go do użycia w nowym medium, a więc animowany film Uszewa nie jest jedynie odtworzeniem historii głównej bohaterki w formie takiej, jaką nadał jej Gospidonow. To swojego rodzaju zagospodarowanie jej, reinterpretacja, mimo że stosunkowo bliska oryginałowi. W utworze opowiedziano historię dziewczyny, która od urodzenia cierpiała na dziwną przypadłość – lewym okiem widziała jedynie przeszłość, a prawym – tylko przyszłość. Głębi wydźwiękowi opowiadania w interpretacji Uszewa nadał zabieg polegający na rozdzieleniu ekranu na dwie części. Analogicznie do sposobu, w jaki widziała bohaterka – po lewej stronie kadru pojawiają się dopiero larwy, po prawej – motyle zjadane przez żaby, po lewej – pretendenci do ręki dziewczyny są kilkuletnimi chłopcami, po prawej –podpierającymi

---

7 Por. K. Chmielecki, *Od intertekstualności do interkonektywności. Perspektywy teoretyczne refleksji nad intermedialnością*, http://www.academia.edu/3838351/Od_intertekstualno%C5%9Bci_do_interkonetywno%C5%9Bci._Perspektywy_teoretyczne_refleksji_nad_intermedialno%C5%9Bci%C4%85 (dostęp 12.04.2017 r.).

8 R. Nycz, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 1993, s. 61.

się laskami starcami, po lewej – ukazano wschód słońca, po prawej – księżyc. Na uwagę zasługuje także oprawa dźwiękowa filmu, na monologi wewnętrzne Waiszy nakładają się szepty z zewnątrz, co podkreśla jej psychiczne rozedrganie oraz rozdarcie wywołane uciążliwą przypadłością. Utworem przewodnim filmu jest *Mandra* skomponowana przez Kottarashky'ego, bułgarskiego muzyka, który wykorzystuje motywy pieśniowe o ludowym pochodzeniu oraz zestawia je z nowoczesnymi gatunkami muzycznymi. Utwór stanowi bardzo dobre tło historii przedstawionej w animacji, rozgrywającej się w bliżej nieokreślonej wsi bułgarskiej, gdzie nadal funkcjonują znachorki oraz zabobonne wierzenia, ponieważ podkreśla ludowe akcenty bułgarskie obecne w utworze, jednak robi to bardzo subtelnie ze względu na zatarcie efektu anachroniczności poprzez *włączeni*e nowszych dźwięków.

Estetyka filmu Uszewa przywodzi na myśl awangardowe dzieła malarskie, zwłaszcza te z dziedziny ekspresjonizmu. Nurt ten największy nacisk kładł na barwy i ludzkie emocje oraz kwestię zazębiania się tych dwóch elementów, ich kooperację w procesie przedstawiania. Kanciasta kreska uwidaczniająca się zwłaszcza w sposobie prezentacji bohaterów silnie kojarzy się na przykład z malarstwem artystów świadomie wybierających barwy, którymi wypełniali zdeformowane kontury postaci, oddające ogólny nastrój dzieła, często refleksyjny bądź pesymistyczny. Oglądając film Uszewa, można dostrzec stylistykę ekspresjonistów takich, jak Egon Schiele czy Amedeo Modigliani, a sceneria wygląda prawie tak, jakby historia dziewczyny rozgrywała się na którejś z, malowanych przez Maurice'a de Vlamincka, uliczek. W ten model przedstawiania świata, zaproponowany przez ekspresjonistów, wpisuje się także *Слъната Вайша* – obiekty prezentowane w kadrze obrysowano mocnym, niejednokrotnie postrzępionym, konturem, po czym zarys ten wypełniono nasyconymi kolorami, wśród których dominują barwy ziemi (ochra, brązy, szarości, żółcie, butelkowe zielenie). Estetyka ta koresponduje z ogólnym wydźwiękiem opowiadanej historii osnutej wokół dojmującego smutku zrodzonego z obserwacji, iż ludzie zajęci wspominaniem przeszłości oraz planowaniem przyszłości balansują na granicy tych dwóch porządków czasowych, w wyniku czego nie zauważają teraźniejszości, a ich los jest jeszcze straszniejszy niż Waiszy, gdyż ona przynajmniej ma świadomość utraty chwili obecnej.

Wszystkie powyższe argumenty poświadczają to, że *Слъната Вайша* nie jest jedynie bezrefleksyjnym przeniesieniem opowiadania na ekran, lecz przemyślaną adaptacją

historii stworzonej przez Gospodinowa do nowego medium. Narzędzia audiowizualne z repertuaru animacji, odpowiednio wykorzystane, bardzo dobrze sprawdzają się więc także podczas procesu adaptacji, ponieważ wzbogacają architekst, reinterpretują go, po czym opowiadają w nowy sposób.

Przykładem potwierdzającym możliwość powodzenia syntezy najnowocześniejszych środków wyrazu, takich jak filmy animowane i motywów zaczerpniętych z rezerwuaru tylko pozornie przepracowanych już inspiracji, którym jest folklor jest seria *Златната ябълка*. Wielu twórców młodego pokolenia zauważa więc konieczność zaprezentowania rodzimej mitologii, rozumianej jako atut, coś godnego przybliżenia szerokiemu odbiorcy, także (a nawet przede wszystkim) zagranicznemu. Wśród nich jest bułgarskie studio Zmei oraz grupa dwudziestu ośmiu osób reprezentujących różne odmiany twórczości artystycznej związanej ze sztuką filmową, a więc twórcy animowanego serialu przygodowego *Златната ябълка*. Tematykę słowiańskiej ludowości artyści ci postanowili odświeżyć, uzupełniając ją o autorskie wątki, a także prezentując w nowoczesnej formie poklatkowej animacji. Koncepcja to dość nienowa, choć w tym przypadku jej realizacja okazała się bardzo udana. Bałkański folklor, bułgarska mitologia i tamtejsze przedchrześcijańskie wierzenia stały się podstawą uniwersum, w którym twórcy serii animowanych miniatur osadzili fabułę, także bardzo silnie zapośredniczoną w ludowości chociażby poprzez postaci bohaterów (wśród pierwszoplanowych pojawiają się samodiwa Tina czy kukeri Vlad i Bran).

Aktualnie projekt znajduje się na etapie zbierania funduszy, do tej pory w sieci obejrzeć można oficjalny zwiastun serii oraz pierwszy odcinek przybliżający historię *kukeri*. Imponują one jakością wykonania, kadry są wyraziste, we fragmentach retrospektywnych postaci przedstawiono nieruchomo, otoczono je dynamicznymi elementami, takimi jak wstęga oplatająca kadry, ogień w kominku czy poruszające się na wietrze trawy. Sposób zbudowania świata będącego tłem fabuły, drugim planem, na którym rozgrywają się perypetie, podobnie jak paleta barw, są inspirowane geometrycznymi grafikami Eyvinda Earle'a, dzięki czemu *Златната ябълка* w odbiorze przypomina disnejowską animację w jej najlepszym wariancie, przy czym punktuje daleką od sielankowości i *happy endów* fabułą pogłębioną zręcznie skonstruowaną problematyką. Ogromne wrażenie sprawia także pieczołowicie dobrana muzyka, niepozbawiona elementów ludowych charakterystycznych dla śpiewu bułgarskiego, specjalnie na potrzeby serii skompono-

wana przez Georgija Strezowa, wykonana przez chór Kosmiczeski glasowe przy akompaniamencie Sofia Session Orchestra. Ponadto z twórcami w charakterze konsultanta stale współpracuje doktor Wihra Baewa – folklorystka i etnografka związana z Bułgarską Akademią Nauk. Zaangażowanie tylu profesjonalistów odpowiedzialnych za estetyczną i przedmiotową oprawę serii przed zebraniem funduszy na jej wydanie w całości świadczy przede wszystkim o jakości przedsięwzięcia. *Złote jabłko* jest projektem jeszcze nieskończonym, acz już zachwycającym estetyką i kunsztem wykonania, zarówno w technicznym, jak i merytorycznym aspekcie.

*Златната ябълка* jest przykładem zręcznej rekonfiguracji motywów zaczerpniętych z bułgarskiego folkloru oraz wpisania ich w absolutnie nowatorski kontekst. Ich tajemniczy aspekt ma odegrać rolę pozyskującą odbiorcę, z kolei elementy wspólne z tradycją europejską grają rolę wartości uniwersalizujących przekaz, zwracają uwagę na poruszone w serii problemy, które współcześnie dotykają cały świat, niezależnie od wartości reprezentowanych przez mieszkańców jego poszczególnych części czy kultur, w jakich wyrośli. Określenie „animowany" staje się wyznacznikiem nowego medium, które dzięki swojemu nowoczesnemu charakterowi wpisuje w nowe ramy motywy pozornie już wyeksploatowane. Serial ten ukazuje zatem, iż stosunkowo młode sztuki audiowizualne takie jak kino animowane z powodzeniem mogą stać się nie tylko nośnikami treści o faktograficznym charakterze (z dziedzin historii, etnografii czy folklorystyki), lecz także narzędziem uwspółcześniającym je oraz popularyzującym. Ten sposób ujęcia animacji nie pozwala zredukować jej do roli środka wyrazu czy też techniki tworzenia filmów, staje się ona nośnikiem pewnych sensów, zdolnym do modyfikowania ich przy wykorzystaniu nowoczesnej estetyki.

Artystom dostrzegającym potencjał motywów oferowanych przez przeszłość często udaje się uniknąć implikowanej przez nie, siłą rzeczy, anachroniczności poprzez zaprzęgniecie do prezentacji tematów ogranych, nowych, czy też unowocześnionych, środków przekazu.

Animacji nie sposób zatem sprowadzić ani jedynie do techniki wypracowanej przesz sztukę filmową, ani niewiele znaczącej miniatury, pozbawionej możliwości kreowania sensów czy transportowania złożonych idei. O trafności takiego sposobu rozumienia tego zjawiska świadczą powyższe przykłady bułgarskich animacji, które były wykorzystywane do transpozycji skomplikowanych treści ideologicznych, a także stawały

się narzędziem umożliwiającym wizualizację treści, które w swojej istocie wcale nie są wizualne. Ponadto twórcy bułgarskich filmów animowanych zauważyli egalitarność tego sposobu przedstawienia, jej odpowiedniość dla szerokiego spektrum widzów, dzięki temu dostrzegli potencjał tego środka wyrazu artystycznego. *Слъната Вайша* jest kolejnym poświadczeniem potencjału kreacyjnego animacji, która nie jest ani podległa literaturze, ani w stosunku do niej opozycyjna, lecz z powodzeniem może zrealizować zadanie reinterpretacji tekstu pisanego. Wieloznaczność oraz sensotwórczy charakter tego aspektu bułgarskiej kultury można posumować słowami Boriany Mateewej, która stwierdziła, że *animacja jest karnawałem kina bułgarskiego, gdzie wartości się odwracają, autorytety są burzone, niewygodne prawdy wypowiadane, a ludzie się śmieją i odczuwają satysfakcję*[9].

## Bibliografia

B. Mateeva, Приказка за пътя, разказана с вяра в ритника, http://www.kultura.bg/media/my_html/2050/lesidren.htm (dostęp 09.09.2017 r.).

Chmielecki K., *Od intertekstualności do interkonektywności. Perspektywy teoretyczne refleksji nad intermedialnością*, http://www.academia.edu/3838351/Od_intertekstualno%C5%9Bci_do_interkonetywno%C5%9Bci._Perspektywy_teoretyczne_refleksji_nad_intermedialno%C5%9Bci%C4%85 (dostęp 12.04.2017 r.).

Giżycki M., *Film animowany czy sztuka animacji*, „Ekrany", nr 1, Kraków 2015.

Greenberg R., *The Animated Text: Definition*, „Journal of Film and Video", vol. 63 no. 2 (Summer), University of Illinois Press, Chicago 2011.

Heidegger M., *Czas światoobrazu* [w:] *Audiowizualność w kulturze*, oprac. J. Bocheńska, A. Kisielewska, M. Pęczak, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 1993.

Mirzoeff N., *Czym jest kultura wizualna?* [w:] *Fotospołeczeństwo. Antologia tekstów z socjologii wizualnej*, pod red. Sztompki P., Boguni-Borowskiej M., Wydawnictwo Znak, Kraków 2012.

Mitchell W. J. T., *Przedstawianie widzianego: krytyka kultury wizualnej* [w:] *Fotospołeczeństwo. Antologia tekstów z socjologii wizualnej*, pod red. Sztompki P., Boguni-Borowskiej M., Wydawnictwo Znak, Kraków 2012.

9 B. Mateeva, op. cit.

Nycz R., *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 1993.

*Słownik Języka Polskiego*, pod red. Doroszewskiego W., Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1996-1997.

*Słownik Języka Polskiego*, pod red. Sobol E., Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2005

Sztompka P., *Wyobraźnia wizualna i socjologia* [w:] *Fotospołeczeństwo. Antologia tekstów z socjologii wizualnej*, pod red. Sztompki P., Boguni-Borowskiej M., Wydawnictwo Znak, Kraków 2012.

## Filmy

Dinow T., *Junak Marko*, 1955.

Dinow T., *Margaritkata*, 1965.

Donew D., *Trimata glupaci*, 1970-1990.

Folman A., *Walc z Baszirem*, 2008.

Kaufman Ch., Johnson D., *Anomalisa*, 2015.

Radew Z., *Konserwfilm*, 1990.

Satrapi M., Vincent Paronnaud V., *Persepolis*, 2008.

Studio Zmej, *Zlatnata jabylka*, 2016.

Todorow-Żarawa D., *Gorska republika*, 1952.

Uszew T., *Sljapata Waisza*, 2016.

# *Кравай, Синьото*
## jako przestrzenie sofijskiej kultury alternatywnej

AUTOR: *Robert Rubaj*

*Na pytanie „Co łączy Was na* Krawaju*”?, młodzi odpowiadają najczęściej, że jest to miejsce, gdzie mogą się spotkać, spokojnie porozmawiać i przebywać ze sobą z dala od podejrzliwych spojrzeń i niewygodnych pytań ze strony przedstawicieli starszego pokolenia.*

Grupą będącą bohaterem zbiorowym poniższego tekstu jest bułgarska młodzież z lat osiemdziesiątych XX wieku, która znalazła własne generacyjne nisze, zbudowane obok panującej wtedy sytuacji[1] społeczno-politycznej i kulturowej w kraju.

Ławki pośród zieleni parku, a na nich grupa młodych ludzi. Ekscentrycznie ubrani, uśmiechnięci, zajęci rozmowami lub zaczytani w książkach. Tak wygląda młodzież końca lat 80' w bułgarskiej stolicy na swoim „skrawku” miejskości, pokazana w pierwszych kadrach filmu dokumentalnego z 1988 roku pod tytułem *My z Krawaju*[2]. Głos lektorki spoza kadru określa ich wygląd jako: niecodzienny, karnawałowy. Jej słowa brzmią niczym encyklopedia. Dzieli ich na subkultury metalowców, punków, nowofa-

1 J. Werenstein-Żuławki, Między nadzieją a rozpaczą, Warszawa 1993, s.5-7

2 Film do obejrzenia w serwisie youtube.com pod adresem https://www.youtube.com/watch?v=URno-2GHWhdg [dostęp 28.05.2017]

lowców i inne, a kryterium podziału stanowić mają różnice w odzieży i guście muzycznym. Dodaje również, że wspólną cechą bohaterów filmu jest właśnie miejsce zbiórek – słynny *Krawaj*, nazwany tak od pobliskiego baru śniadaniowego na skrzyżowaniu ulic Patriarchy Eutymiusza i prof. Nansena (miejsce w ścisłym centrum Sofii).

Na pytanie „Co łączy Was na *Krawaju*"?, młodzi odpowiadają najczęściej, że jest to miejsce, gdzie mogą się spotkać, spokojnie porozmawiać i przebywać ze sobą z dala od podejrzliwych spojrzeń i niewygodnych pytań ze strony przedstawicieli starszego pokolenia.

Film zrealizowano na zamówienie oficjalnej instytucji państwowej, jednak w wypowiedziach bohaterów ujawnia się wiele autentyzmu, zwłaszcza gdy młodzi ludzie opowiadają w nim o swoich celach, sposobach manifestowania buntu. Film pozwala też na głębszą analizę mechanizmów tworzenia się kultury punk-rockowej w Bułgarii lat 80'. Bohaterowie opowiadają o relacjach i braku zrozumienia w rodzinie, akcentują pokoleniowy konflikt, mówią o bezsensie szkolnictwa i innych instytucji organizujących czas wolny (komsomoły). Wyrażają rozczarowanie tym, że rodzice angażują się w ich wykształcenie, plany zawodowe, a nie rozmawiają o wartościach takich jak przyjaźń, szczerość, mądrość, sprawiedliwość, akceptacja (fryzury, stylu ubioru). Pytani o wygląd stwierdzają, „że wyglądając źle, nie są źli". Ich nieufność budzi szkoła, bo nauczyciele wprawdzie uczą „jak naprawić telewizor", ale nie potrafią zrozumiale dla ówczesnej młodzieży odpowiedzieć na pytanie „co robić w życiu". Według głosów młodzieży rolą oficjalnych instytucji (jak np. komsomoły, kluby studenckie) powinno być tworzenie nowych miejsc spotkań, np. dyskotek, organizacji koncertów muzyki alternatywnej.

Rolę miejsca, w którym możliwa była ekspresja, stanowiącego enklawę alternatywną wobec oficjalnych instytucji, spełniał w latach osiemdziesiątych *Krawaj*. W filmie *Krawaj* jest określany jako miejsce, w którym młodzi mogli znaleźć podobne towarzystwo, opowiadać o swoich problemach, zainteresowaniach, tracić czas, rozmawiać. Z drugiej strony, w filmie pojawiają się również komentarze innych przedstawicieli młodego pokolenia, którzy stwierdzają, że to, co stało się z tym miejscem od 1985 do 1988 roku, przeraża. Są to głosy nierozumiejące fenomenu tego miejsca oraz ludzi znajdujących tam dla siebie społeczną niszę.

Sam *Krawaj* został wybrany na tę niszę spontanicznie przez sofijską młodzież. Początkowo, po pożarze sofijskiego cyrku, został tam przeniesiony nieoficjalny „bazar"

kaset muzycznych, wszywek, przypinek, skórzanych kurtek i innych akcesoriów kultury punkrocka, w większości sprowadzanych nielegalnie z Zachodu. Sprowadzali je ludzie, mający możliwości podróży za zachodnią granicę „żelaznej kurtyny" lub mający dostęp do kanałów pozwalających wejść w posiadanie różnych produktów. Pośrednikami w ich zdobyciu byli znajomi marynarze, piloci i inne osoby często jeżdżące za granicę. Szara strefa kontrolowana była pobieżnie, według relacji młodych ludzi, można było poczuć się tam swobodnie. Miejsce to z czasem zyskało uwagę coraz większej liczby młodych ludzi, także spoza Sofii.

Dawny bywalec miejsca, Krawajowiec (bułgarska nazwa na przesiadujących tam młodych), Emo Todorow komentuje fenomen tej przestrzeni stwierdzając[3], że było ono po prostu wygodnie usytuowane, znajdowało się blisko centrum, niedaleko nowopowstałego wtedy Pałacu Kultury, jak również przyjazne dla oka:

> Miałem 18 lat, kiedy w miejscu warsztatu rowerowego założono bar śniadaniowy Krawaj. W tym czasie byłem trochę jak sympatyczny hipis, którego zatrzymywano bardzo często i z byle powodu (proszę sprawdzić). Z tego powodu było mi wszystko jedno, skąd mnie zwiną – czy będzie to skrzyżowanie Eutymiusza i Nansena, czy z samego Krawaju. Wszystko jedno skąd, i tak będę spał na komisariacie rejonowym, a moja matka będzie z nerwów wyrywać sobie włosy. Jednak to miejsce otworzyło mi oczy na muzykę, na ludzi, na świat... stało się moją rodziną i zmieniło mnie na zawsze.

Emo był także pomysłodawcą założenia grupy na portalu społecznościowym Facebook.com o nazwie *Kravaj reunion*. Stworzył ją, bo jak mówi, chciał znowu spotkać się w tym miejscu z dawnym towarzystwem. Spotkania z cyklu *Kravaj reunion* zaczęły się w 2008 roku. Wtedy około 1000 osób odwiedziło to miejsce znowu, jak również przed rozgrywanym w 2010 roku po raz pierwszy w Sofii koncertem grupy *AC/DC*. Spotkania z cyklu *Kravaj reunion* z lat 2008, 2010, 2011 były transmitowane w telewizji internetowej *Music space TV* oraz jako krótki reportaż do wiadomości w roku 2008.

Wasil Gjurow, basista popularnego w latach 80' i 90' zespołu *REWJU*[4], zapytany o Krawaj mówi, że nie wyróżniał się niczym szczególnym. Dodaje, że po roku 1989 popularność miejsc tego typu osłabła, a jako powód wskazuje rozwój prywatnej przedsię-

3 http://www.temanews.com/index.php?p=tema&iid=608&aid=14477 [dostęp 28.05.2017r.]

4 https://www.youtube.com/watch?v=Ws7KEbKX3rU [dostęp 28.05.2017r.]

biorczości i otwieranie wielu nowych barów, co powodowało wzrastającą konkurencję między lokalami. Wspomina dwa miejsca: *Синьото* i *Кравай*, dodając, że były to miejsca „gdzie można było zamówić kawę czy piwo, a wokół znajdowało się kilka ławek, gdzie można było spokojnie się spotkać i porozmawiać. Przy ładnej pogodzie ludzie siadali też na trawie. Oba miejsca istniały wcześniej, ale popularność zdobyły już w latach 80', kiedy zaczęli się w nich spotykać przedstawiciele drugiej fali rocka w Bułgarii, bardziej buntowniczej od tej pierwszej z lat 60' i 70' – członkowie tzw. pierwszej fali (głównie hipisi, pokolenie rythm&bluesa) wybierali inne miejsca. Z późniejszej grupy „buntowników" wywodzą się także takie nazwiska, jak Daniel Belowarski (lepiej znany w tych kręgach jako Danny Gumata) – jeden z najbardziej znanych przedstawicieli *Krawaju*. Belowarski jest obecnie informatykiem, pracującym i mieszkającym na stałe w Szwecji. Wtedy był znany jako „drzewko reklamowe AC/DC" z powodu dużej ilości przypinek na kurtce, oraz jako pojawiający się w kręgach handlujących „zabronionymi gadżetami z Zachodu". Do Krawajowców należał też Dimityr Woew – poeta, tekściarz i propagator kultury alternatywnej w Bułgarii w latach 80', który był założycielem kultowych zespołów, takich jak: Kale i Nowa generacja. Tak Belowarski wspomina początki tego miejsca:

> W końcu po 1983 wszyscy zaczęliśmy się tam zbierać, punki przenieśli się zza Cerkwi rosyjskiej, hipisi, później przyszli i ci, którzy zbierali się w „Синьото". Później zrozumieliśmy, że wpadliśmy w paszczę lwa. „Tutaj powstały zespoły Кале, Ера, Нова генерация. Niektóre zespoły przychodziły szukać wśród nas basistów, perkusistów. Byliśmy w 50% muzykami, a w 50% fanami tej muzyki. Nie robiliśmy nic złego, a mimo to nazywali nas faszystami, terrorystami, narkomanami, cinkciarzami i obrzucali innymi obelgami, kończąc na tych dotyczących naszego wyglądu zewnętrznego.

O konflikcie pokoleniowym, częstym temacie piosenek tamtego czasu, opowiada piosenka zespołu *Rewju* zatytułowana *NLO*[5] (dosł. UFO):

> Rewju – NLO
> Mam dość ludzi,
> bez krzty fantazji,
> pozbawionych wyczucia rytmu.

5 Skrót od „neindentificiran letjaszt obekt" – po polsku niezidentyfikowany obiekt latający, UFO

Patrzą nam na włosy,
albo zerkają w oczy
jakby
szukali kontaktu z kosmitami.

Mam swój czar,
ale nie chcę się z nim kryć,
bo i ja jestem człowiekiem.
Nie przybyłam z Marsa,
żyję wszak jak Wy,
w nudnym dwudziestym wieku.

Ref.: „Jesteś inna, jak UFO" – właśnie tak się o mnie mówi

Uwielbiam się śmiać,
mogę nawet i śpiewać,
choćby tak: lalala,
a komu się nie podoba
słuchać wcale nie musi
i mnie wiele się nie podoba.

W powyższym tekście zawarty jest autowizerunek pokolenia lat 80'. Są oni niezadowoleni z faktu, że nie mogą być tacy, jakimi chcą być. Podobne zdanie wyrażają ankie-

*„(...) utwór NLO stał się, wraz z kilkoma innymi sztandarowymi piosenkami, hymnem pokoleniowym, w którego dźwiękach wybrzmiewa bunt wobec panujących wówczas schematów".*

towani bohaterowie przytaczanego wcześniej dokumentu *My z Krawaju*. We wszystkich wypowiedziach wyraża się chęć wyjścia poza ogólnie panujący w państwie system wartości, uważany przez nich za ogólnie opresyjny i niedający możliwości autentycznej egzystencji w zgodzie ze sobą[6].

6 J. Werenstein-Żuławki, *Między nadzieją a rozpaczą*, Warszawa 1993, s.7

Jedną z przyczyn niezrozumienia kultury rocka w krajach demokracji ludowej było to, że nadeszła z Zachodu, co powodowało jej „obcość”[7]. Choć szybko zaakceptowana przez młode pokolenia, przez wiele środowisk była marginalizowana i pomijana jako niechciana część kultury masowej. Sytuację dobitnie pokazującą zupełne jej niezrozumienie i brak podstawowej wiedzy o tej kulturze, pokazują słowa Wasila Gjurowa z konferencji organizowanej na Uniwersytecie Sofijskim w roku 2012, poświęconej pamięci Dimityra Woewa. Gjurow przytacza historię związaną z wydawaniem „nowej muzyki”

*„Krawaj był jakby bułgarskim Woodstockiem. Toma zatkało. Czuł się pijany widokiem, rozpościerającym się wokół niego. Przed oczami szumiało morze młodości, kontrastów, wolności, niepokorności i świeżości”.*

w Bułgarii, która zanim mogła zostać wydana, zostawała poddawana wielu ocenom organów cenzury[8]. Jeden z pracowników komisji oceniającej nagrania miał zapytać: „Kim wy jesteście? I co to jest ten Heavy metal? Dajcie jakąś kasetę, posłuchamy, może nagramy kilka piosenek”, co pozwala stwierdzić, że heavy metal był, jego zdaniem, nazwą zespołu, a nie nazwą podgatunku muzycznego.

Dużą popularność w latach 80’ zdobyła obok Krawaju kawiarnia *Синьото* znajdująca się naprzeciwko budynku radia. W radiu siedzibę miała komisja, było to miejsce spotkań muzyków sceny alternatywnej, oczekujących na werdykty pracowników państwowych. Jak mówi jeden z bywalców:

> Było to miejsce, gdzie spotykaliśmy się poza *Krawajem*, bardziej oficjalnie, wszyscy czekaliśmy i tak zawiązywały się znajomości trwające i do dnia dzisiejszego. Chociaż, oczywiście, spotykaliśmy się tam i wcześniej, tak po prostu[9]. Nie dziwi więc również

7 J. Werenstein-Żuławki, *Między nadzieją a rozpaczą*, Warszawa 1993, s.45-48

8 Zajmowała się tym wtedy Narodowa Artystyczna Komisja Radia i Telewizji, kontrolująca cały proces, od dopuszczenia, które grupy będą wydane, do liczby przysługującego im czasu zapisu.

9 Tłum. autora

> fakt, że utwór *NLO* stał się z kilkoma innymi sztandarowymi piosenkami, hymnem pokoleniowym, w którego dźwiękach wybrzmiewa bunt wobec panujących wówczas schematów.

Bunt wobec wartości oficjalnych widać również w twórczości Dimitra Woewa i jego zespołów z tamtego okresu. Sam Woew, aby uniknąć wcielenia do wojska, symulował chorobę psychiczną. Jeszcze jako uczeń założył zespół „Парадокс" wraz z Kristianem Kostowem i Kirilem Manczewem. Z tym ostatnim unikał poboru w klinice psychiatrycznej, lecz ostatecznie, po wcieleniu Kirila do wojska, zespół się rozpadł. Następnie od 1984 roku wraz z Georgim Marinowem tworzyli duet jazzowy „Воцек", a w 1985 wraz z basistą Vasilem Gjurowem, Woew zakłada pierwszy bułgarski zespół postpunkowy o nazwie „Кале". Przez kilka lat oba zespoły pozostawały nieznane, tworząc podstawy bułgarskiej sceny alternatywnej. W 1987 roku podczas pierwszego festiwalu muzyki rockowej w Sofii, Woew wystąpił z *Кале* przed szerszą publicznością. W czasie trzeciego utworu wyłączono prąd i zdjęto zespół ze sceny[10]. Powodem były zapewne teksty piosenek i wyzywający ubiór członków. Wasil Gjurow przytoczył tę historię podczas wspomnianej konferencji, organizowanej na Uniwersytecie Sofijskim. Jego zdaniem oficjalnym powodem przerwania koncertu był fragmen piosenki *Epitaf na kale*, a dokładniej słowo *sikam*:

> Świat jest tym czymś,
> Na co ja sikam
> i wyleczony tym...
> idę do raju[11]

Nagrania z festiwalu robiono w sposób amatorski, przy użyciu magnetofonów, a same kasety przekazane bratu basisty (oddolnie rozpowszechniane wśród znajomych i producentów muzycznych) zaginęły. Jedyne oryginalne nagranie powyższej piosenki znajdowało się na kasecie nagranej już po koncercie, na życzenie goszczącego na festiwalu obywatela NRD, który chciał zawieść ją do Niemiec, aby pokazać, że i w Bułgarii grają

---

10 [online] http://metalhall.net/първи-софийски-рок-фестивал-1987г-едно-на/ [dostęp 28.05.2017r.]

11 [online]https://www.youtube.com/watch?v=kQrlGGi_EIY (tekst w tłumaczeniu autora) [dostęp 28.05.2017r.]

„dobre zespoły newwave'owe"[12]. Kaseta ta również zaginęła. W opiniach ludzi, będących na festiwalu, kiedy członkowie *Kale* wchodzili na scenę po innych alternatywnych zespołach, nagle można było dosłyszeć, że stroją instrumenty, a zespół jest lepiej zorganizowany i przygotowany do koncertu niż inne biorące w nim udział[13].

Wkrótce zespół się rozpadł, a Woew założył nową grupę „Вход Б", która wkrótce zmieniła swoją nazwę na „Нова генерация". Zespół wydał 5 płyt, z czego 3 z nich z udziałem Dimitra Woewa. Następnie poeta wycofał się z życia publicznego, przeprowadzając się z żoną i dwójką dzieci do Ruse, gdzie zorganizował pierwszy festiwal muzyki rockowej po przełomie demokratycznym, nie stroniący od politycznych manifestów. Festiwal w Ruse z 1991 roku był zatytułowany „Eko rock-fest, ratujcie Ruse", nawiązując tym samym do wydarzeń w Ruse, gdzie pod koniec lat 80. doszło do lokalnej katastrofy ekologicznej, co było spowodowane ogólną polityką państwa od 1944 roku i bardzo silną industrializacją państwa przez kilka powojennych dekad. Brak przestrzegania norm ekologicznych przez dużą ilość budowanych w kraju zakładów i kombinatów przemysłowych sprawił, że Bułgarii nadano niechlubne określenie brudnego demoludu.

Utwory zespołów tworzonych przez Woewa reprezentują nurty postpunk i nową falę. Sam poeta zmarł w wyniku raka mózgu w 1992 roku. Miał 27 lat, jest wpisywany do „klubu 27", czyli znanych postaci zmarłych w wieku 27 lat, takich jak: Jimi Hendrix, Janis Joplin, Jim Morrison i innych. To również tworzy legendę tego *undergroundowego* przedstawiciela bułgarskiej alternatywy lat 80'. Nadal funkcjonuje fanklub Dimitra Woewa o nazwie *Nowa Generacja*, który organizuje spotkania z przedstawicielami ówczesnych wydarzeń, przyjaciółmi muzyka. Na stronie internetowej fanklubu są publikowane wiersze Woewa i wywiady z ludźmi z nim związanymi. Założyciele postulują wprowadzenie wierszy Woewa do programów szkolnych jako część kanonu literatury bułgarskiej.

Fenomen *Krawaju* omawia też w swojej wspomnieniowej książce *Врати от небеса/ Или когато Джими Хендрикс беше българин* Simeon Gasparow:

> „Krawaj" był jakby bułgarskim Woodstockiem. Toma zatkało. Czuł się pijany widokiem, rozpościerającym się wokół niego. Przed oczami szumiało morze młodości, kontrastów,

12 [online] film z konferencji https://www.youtube.com/watch?v=pM-zkZk-iLs [dostęp 28.05.2017r.]

13 [online] http://metalhall.net/първи-софийски-рок-фестивал-1987г-едно-на/ [dostęp 28.05.2017r.]

> wolności, niepokorności i świeżości. Wpadł w ramy surowej miejskiej poezji, zrodzonej spontanicznie wśród kilku młodych buntowników. Złośliwy punk i kilku rozczochranych metalowców w skórzanych kurtkach siedzieli przy stolikach przed barem. Pili, śmiali się, rozmawiali, dyskutowali, słuchali muzyki to znów kłócili się, skacząc sobie do gardeł, a potem godzili... po prostu żyli. Żyli momentem, nie dniem dzisiejszym, czy patrząc na jutrzejszy. Momentem, który był tu i teraz i który za minutę stanie się już daleką historią. Żyli bez strachu, bez zobowiązań i bez norm. Tom poczuł się jakby znalazł się w świecie z okładki płyty, jak w teledysku czy czasopiśmie o rock'and'rollu. Bar znajdował się na rogu Eutymiusza i Nansena. Było to miejsce, niczym żywy organizm, pulsujący w rytm zdziczałej ulicy. Magicznie przyciągało. Trochę jak ołtarz, przed którego oblicze szli codziennie młodzi sofijczycy, uczcić nowy prąd, bunt, muzykę, a więc te wszystkie rzeczy, które ich jednoczyły, po czym znikali pośród tajemnic wąskich uliczek miasta[14].

Na podstawie książki Gasparowa ma zostać stworzony film o zbuntowanej bułgarskiej młodzieży lat 80'. Inicjatorem filmu jest zamieszkały w USA właściciel wytwórni filmowej, Ilko Dawidow, związany z wydarzeniami tamtego czasu. Obecność takiego filmu z pewnością pomogłaby utrwalić wiele z ważnych relacji dotyczących zjawisk kultury alternatywnej Sofii w latach 80', co jest cenne chociażby z tego względu, że miały one znaczący wpływ na rozwój miejskiej kultury młodzieżowej w Bułgarii lat 90'.

14 Tłumaczenie autora.

# Nowa fala kina bułgarskiego

ROZMOWA Z MONTAŻYSTKĄ I PRODUCENTKĄ FILMOWĄ *Wesełką Kirjakową*
ROZMAWIAŁA *Iga Jechanowska*

15 marca 2013 roku odbyła się premiera filmu „Alienacja" w reżyserii Miłko Lazarowa. We współtworzeniu tego debiutanckiego projektu wzięła udział także montażystka Wesełka Kirjakowa. Wkrótce potem obraz bułgarskich twórców został doceniony przez krytyków na międzynarodowych festiwalach – otrzymał prestiżowe dla europejskiej branży filmowej nagrody: w Wenecji (w tym za najlepszą reżyserię), Warszawie, Warnie i Sofii.

W 2015 roku scenariusz kolejnego filmu, na planie którego Miłko Lazarow współpracował z Wesełką Kirjakową, zdobył nagrodę ScripEast w Cannes. Jury było oczarowane projektem, a dyrektor artystyczny programu docenił poziom i oryginalność scenariusza.

O pracy nad najnowszym filmem, niezwykłej lokalizacji planu zdjęciowego, kondycji bułgarskiego kina, problemach i sukcesach młodych twórców rozmawiam z Wesełką Kirjakową, absolwentką montażu telewizyjnego i filmowego na Narodowej Akademii Sztuki Teatralnej i Filmowej (NATFIZ) w Sofii, producentką filmu „Nanook", jednego z najbardziej intrygujących i wyczekiwanych bułgarskich projektów filmowych ostatnich lat.

*O czym opowiada twój nowy film „Nanook"?*
To film o miłości, historia pary starszych inuitów, którzy wybrali życie w zgodzie z tradycją, ale już ich córka postanawia zamieszkać w mieście.

*W 2013 roku, kiedy prezentowałaś na Warszawskim Festiwalu Filmowym obraz „Alienacja", jego reżyser, Milko Lazarow, wspomniał o pomyśle na kolejny film, dotykający tematu rdzennych, północnych ludów. „Nanook" pozostawał wówczas w sferze marzeń i dalekich planów. Dziś przebywacie na planie zdjęciowym na Syberii. Jaką drogę musieliście pokonać, żeby urzeczywistnić to marzenie?*

Pokonaliśmy bardzo długą drogę. Od wnikliwego zbadania tematu przez reżysera Miłko Lazarowa i scenarzystę Simeona Wencisławowa, przez poszukiwania koproducentów, źródeł finansowania, odpowiedniej lokalizacji, aż po organizację zdjęć. Kończymy właśnie zdjęcia w Jakucji.

*Jak to się stało, że bułgarska ekipa filmowa znalazła się w dalekiej Jakucji? Z czego wynikał wybór właśnie tej lokalizacji?*

Długo szukaliśmy odpowiedniego miejsca. Problemem było nie tylko odszukanie terenu, który spełniałby nasze oczekiwania, ale też zapewnienie ekipie najbardziej podstawowych warunków bytowych. Zdjęcia na Grenlandii nie były możliwe z przyczyn logistycznych. Kanada i Szwecja nie spodobały się Miłko. Wtedy odkryliśmy Jakucję. Urzekła nas przyroda i autentyczność tego miejsca, znaleźliśmy odpowiednie plenery dość blisko miasta, spotkaliśmy się z miejscową społecznością, która okazała nam wsparcie.

*Jakie – jak dotąd – były największe wyzwania i trudności, związane z realizacją tego projektu?*

Po pierwsze zdobycie funduszy. Zdjęcia powstają w Jakucji, na taśmie 35 mm. Korzystamy z obiektywów anamorficznych Cooke, a ekipę stanowią głównie Bułgarzy i Niemcy. Miałam ogromne szczęście trafić na wspaniałych koproducentów: 42 Film z Niemiec i Arizona Productions z Francji, którzy nas wspierają.

Mieliśmy problemy z wwiezieniem taśmy filmowej do Rosji, przez kilka dni dostęp do rzeki był ograniczony z powodu gwałtownego ocieplenia, musieliśmy stawić czoła kilku innym, drobnym wyzwaniom. Na szczęście jednak, jak na razie „maszyna" pracuje i wszystko idzie zgodnie z planem.

*Czego nauczyłaś się podczas pracy nad filmem? Co było najciekawsze dla Ciebie, jako producentki?*

Odkryłam zupełnie nowy świat. To pierwsza koprodukcja, w której realizacji biorę udział i cała droga, którą pokonaliśmy, jest dla mnie czymś zupełnie nowym. Trzy lata zajęły nam prace przygotowawcze do projektu, a niemal rok trwały przygotowania do zdjęć. Nasi lokalni partnerzy: Liubow Borisowa i Sardana Sawwina dołożyły ogromnych starań, żeby wszystko było odpowiednio przygotowane. Panujące tu warunki są bardzo surowe. A czego się nauczyłam? Jeżeli pracujesz ciężko i wytrwale, nie ma rzeczy niemożliwych.

*Jak wygląda praca na Syberii? Co zrobiło na Tobie wrażenie, a co Cię zaskoczyło w tej dalekiej, północnej krainie?*
Na Syberii pracuje się ciężko ze względu na warunki pogodowe i logistyczne. Nie realizowano tu jak dotąd wielkich kinowych produkcji. Ludzie są natomiast niezwykle serdeczni i szczerze kochają kino. W Jakucji trwa niesamowity boom na produkcję filmową. Kręci się tu wiele obrazów z niskim finansowaniem, ale wielką pasją i miłością do kina.

*Po sukcesie twojego poprzedniego filmu „Alienacja", nad którym pracowałaś z Miłko Lazarowem, „Nanook" jest kolejnym wyczekiwanym filmem. Scenariusz został nagrodzony przez ScripTeast w Cannes. W jaki sposób nagroda pomogła temu projektowi?*
To niezwykle ważna nagroda, dzięki której „Nanook" został zauważony przez europejski przemysł filmowy. ScripTeast bardzo mocno wspiera wszystkie nominowane projekty, nie tylko w trakcie trwania programu, ale i później. Jestem bardzo wdzięczna organizatorom projektu, którzy wkładają w swoją pracę tyle energii i miłości.

*Jak przedstawia się wizualna strona filmu „Nanook"?*
Kręcimy w niezwykłym otoczeniu, wspaniałe zdjęcia powstają na taśmie filmowej, mamy dostęp do najlepszej optyki, a operatorem jest niesamowity Kalojan Bożilow. Jestem pewna, że strona wizualna będzie imponująca.

*Jakie były poszczególne etapy procesu przygotowań do realizacji projektu?*
Tych etapów jest wiele, a sam proces bardzo długi. Po pierwsze musieliśmy zebrać odpowiedni zespół. Byliśmy bardzo precyzyjni w doborze bułgarskiej ekipy, szczególnie

że mieliśmy zabrać ją w miejsce, gdzie warunki są wyjątkowo ciężkie. Stworzyliśmy jednak niezwykły zespół, zarówno od bułgarskiej, jak i jakuckiej strony. Następnie musieliśmy zapewnić ekipie odpowiednie warunki pracy, nocleg, ciepłe posiłki, toalety plenerowe... Przygotowań wymagały dekoracje i rekwizyty. Musieliśmy odtworzyć całkowicie odmienny świat. W tym celu zbudowaliśmy jurtę po środku zamarzniętej rzeki Leny. Trzeba było zorganizować transport ekipy i sprzętu na plan zdjęciowy, podróże zajmowały półtorej godziny w jedną stronę, każdego dnia. W filmie pojawia się wiele zwierząt: pies, jeleń, lis czarny, lisy polarne. Musieliśmy znaleźć odpowiednie zwierzęta, weterynarza, zapewnić zwierzetom opiekę między zdjęciami... To tylko część niezbędnych przygotowań.

*Wspomniałaś, że jednym z największych wyzwań było zdobycie funduszy. Jak wygląda dziś kwestia finansowania bułgarskiego kina? Na ile dostępne są środki publiczne?*
Kwestia finansowania bułgarskiego kina jest banalna: pieniędzy jest mało. Dlatego według mnie rozwiązaniem jest finansowanie większej liczby filmów z niższymi budżetami oraz zdobywanie środków przez koprodukcję.

*Na czym polega proces poszukiwania i rozpoczęcia koprodukcji? Z kim możliwa jest tego typu współpraca*?
Poczatek stanowią fora koproducenckie. Idziesz, przedstawiasz swój projekt, a jeśli ktoś wykaże zainteresowanie, umawia się z tobą na spotkanie. Jeśli znajdziecie wspólny język, polubicie się, pozostajecie w kontakcie. Następny krok to ubieganie się o dofinansowanie w odpowiednich krajach i jeśli wszystko się powiedzie, prace są kontynuowane. Mieliśmy ogromne szczęście, ponieważ bardzo szybko otrzymaliśmy dofinansowanie zarówno z Niemiec, jak i z Francji.

Koprodukcja jest obecnie możliwa z większością państw. Oczywiście współpraca z krajami, należącymi do Unii Europejskiej jest znacznie łatwiejsza.

*W jaki sposób koprodukcja wpływa na dobór tematów filmowych?*
Pomaga poszerzać horyzonty.

*Oprócz trudnosci dotyczących finansowania, jakie według Ciebie są w tej chwili największe problemy bułgarskiego środowiska filmowego?*

Obecnie bułgarskie kino osiąga duże sukcesy na prestiżowych, międzynarodowych festiwalach filmowych. Dlatego młodzi twórcy powinni otrzymywać większe wsparcie.

*Co było najtrudniejsze na początku Twojej kariery? Czy bułgarskie środowisko filmowe jest hermetyczne, czy otwarte na utalentowane osoby, stawiające swoje pierwsze kroki w tej branży?*
W żadnym wypadku nie jest to zamknięty, hermetyczny krąg. Środowisko filmowe z radością przyjmuje utalentowanych, pracowitych ludzi, którzy chcą tworzyć kino.

*Jak oceniasz kondycję współczesnego bułgarskiego kina i aktualne tendencje, jakie w nim występują?*
Obserwowaną tendencją są bułgarskie filmy, wyróżnione wielkimi nagrodami, przyznawanymi na całym świecie. Przykładem mogą być obrazy „Bez Boga" Ralitzy Petrowej, jak również „Sława" oraz „Lekcja" duetu: Petar Wyłczanow / Kristina Grozewa. To trzy bardzo różne, ale niezwykle umiejętnie opowiedziane historie.

*Jakie tematy uważasz za najciekawsze?*
Wszystkie tematy są ważne i ciekawe. Istotny jest punkt widzenia i ich przedstawienie oraz to, jaki dobierze się do nich klucz. Przewodnią rolę w każdym tego typu projekcie pełni reżyser.

*A co w pracy stanowi dla Ciebie źródło inspiracji?*
Ciekawy jest cały proces tworzenia filmu. Każdy etap ma swój wyjątkowy urok. Inspirujące jest dla mnie obserwowanie pracy ekipy, ich zapału i zaangażowania w realizowanie projektu, reakcje i opinie publiczności oraz gdy widzę, że moja praca jest ważna, a jej efekty były warte włożonego wysiłku.

*W ostatnich latach obserwujemy nową falę w kinie bułgarskim. Skąd się ona wzięła, co ją wyróżnia na tle reszty kina europejskiego?*
Tworzą ją młodzi. Jest częścią kina europejskiego. Właśnie to jest dla niej charakterystyczne.

*Jakie są społeczne, finansowe, instytucjonalne przyczyny obserwowanego zwrotu w kinie bułgarskim?*
Prawda jest taka, że większość filmów tak zwanej nowej fali to produkcje z bardzo niskimi budżetami. Większość z nich powstała jako wynik współpracy w grupie przyjaciół. Nie potrafię podać konkretnych przyczyn – ten temat jest bardzo złożony.

*W ostatnich latach bułgarskie kino skupia sie na problemach i dramatach zwykłych ludzi, na bułgarskiej codzienności, nierównościach społecznych. Część filmów, jak choćby „Bez Boga" może zostać uznana za szokujące i drastyczne. Czy istnieją tematy, na które bułgarska widownia nie jest gotowa, którymi jest znudzona lub które wywołują szczególne emocje i dyskusje?*
Współczesny bułgarski widz znudził się tematami dotykającymi czasów komunizmu.

*Jaki własciwie jest bułgarski widz? Czego oczekuje od współczesnego kina?*
Hollywood – tego oczekuje bułgarski widz, ale jest to ogólnoświatowa tendencja. Publiczność, która docenia kino artystyczne wciąż się kurczy. Wierzę jednak, że widzowie nasycili się kinem komercyjnym i zaczną poszukiwać pokarmu dla duszy.

*Co wywołuje w Tobie większą tremę: przedstawianie filmu przed własną, bułgarską publicznością, czy jego prezentacja na zagranicznych festiwalach?*
Emocje są takie same, niezależnie od miejsca na świecie. Spotkanie z publicznością zawsze jest emocjonujące.

*Zdjecia w Jakucji dobiegają końca. Możesz opowiedzieć o swoich planach na kolejne tygodnie i miesiące? Zaplanowałaś już prace nad kolejnymi projektami?*
Po zakończeniu zdjęć i powrocie do Bułgarii rozpocznie się proces postprodukcji: montaż, dźwięk, korekta kolorów... Pracuję też nad kilkoma nowymi projektami z młodymi reżyserami bułgarskimi – jesteśmy na etapie rozwijania scenariusza i pozyskiwania funduszy.

*Dziękuję za rozmowę.*

## Бележки / Notatki:

## Бележки / Notatki:

ISSN 2392-3091