

Модернизъм и танц – паралелизми между Балканите и Западна Европа

Румяна Л. Станчева

Модернизъмът е естетическа епоха с гъвкави граници. За разлика от модерното време, което по-ясно се свързва с идеите на Просвещението и с развитието на буржоазните общества, модернизъмът се обособява не само около водещи философски идеи и културни практики, но и по критерии с естетическа наситеност и понякога смътна очертаност. Макар и да са част от модерното време, романтизмът и реализъмът не влизат в зоната на модернизма. Вярно е, че романтичният герой е бунтар, индивидуалист и се противопоставя на пошлостта на средата. Вярно е, че реалистичният роман е синоним на буржоазен роман. Но и двете течения могат да се очертаят достатъчно точно не само с идейни, философски и социологически понятия, но и с представата за обвързаност с видимия свят. Утвърждаване на индивида, възможност за движение по социалната стълбица без възпиращата бариера на абсолютните монархически структури, заплахите за моралните устои, идващи от неулегналите правила, всевластието на парите...

По-късно, с обръщането на изкуството към самото себе си, настъпва модернизъмът. С една прекомерна претенция, която ясно го обособява, претенцията изкуството да се създава самоцелно, в регистъра на игровото, заради естетически потребности, неподвластни на нормативност или създаващи собствена нова нормативност. Първи в тази надпревара са символистите, последвани от авангардите, от експресионизма и сюрреализма, но също така от психологическия роман, от новия роман, подкрепяни от структурализма и семиотиката, за да преминат по-късно към постмодерното отношение към традицията. При цялото разнообразие от манифести, мотивировки, демонстрации, общото за модернистите е, че наистина се вслушват в поръката на Пол Верлен „Хвани красноречието и му извий врата!“, че наистина ориентир, в който всички те се натигат и взаимно се продължават, е художественото боравене с езика, обвързано с индивидуалното, изключителното, а не с типологичното явление. Другата поръка, която модернистите следват, е заета от Шарл Бодлер и тя е призив към търсене на естетическото във всеки обект, отвъд моралните категории, добро и зло, в неистовото пътешествие, в новото и неоткритото, отвъд живота и смъртта.

В подкрепа на опита ни да локализираме едно от измеренията на модернизма в **танца като тема с насочен естетически и философски смисъл**, взимаме за пример редом западноевропейски и балкански

литературни текстове и художествени изображения. Тук говорим за условно приетата общност на балканските литератури. Балканските литератури, дори и в случаите, когато се различават коренно в своите местни традиции и развойни насоки (принадлежат на различни езикови семейства, съществували са в различен исторически контекст) дават немалко основания да бъдат сравнявани – по съседство, географско, историческо, икономическо, по манталитет. Едно друго основание за балканистично сравнение се разполага извън Балканите. Това е вписването на всички балкански литератури в голямото семейство на европейските литератури. С формирането на модерните идейни тенденции в просвещенска Европа, особено след промените, осъществени или посочени като необходими, покрай Френската буржоазна революция, балканските култури откриват постепенно възможност за докосване до новите утопии и реалности. Всяка от тези литератури, със свой ритъм търси да вplete собствените си стремежи и тенденции с образцовата схема на западноевропейските жанрове, както и на литературните течения. Постъпателно развивалите се литератури, непретърпявали тежки периоди на политическа зависимост или на стагнация, стават извор на амбиции и вдъхновение.

Присъствието на темата за танца в литературите ни дава богата основа за съпоставки. За разлика от фолклорната спонтанност, при която се забелязва все още съхранена в някаква степен ритуалност, *романтичният* подход се стреми да опише, за да съхрани фолклора, *национално-романтичният* се доближава до модерния и ползва, но все още описателно, фолклорния елемент като национално определящ и подчертаващ белег, а *модернистичният* подход напълно подчинява фолклорната тема на целите на естетическото и формалното внушение, за да се стигне до трансформациите при *постмодерния* възглед, който изгражда на основата на литературния канон нови прочити, съпоставки на значения, на форми и на начини на изразяване. Тези подходи не съвпадат напълно по години в различните балкански литератури, но дават възможност за по-пълноценно разбиране на всеки текст, чрез паралелно вглеждане в аналогичните балкански проявления.

1. Танцът в общия контекст на европейския модернизъм

Хорото е танцуване в кръг и съвсем не е патент на балканските народи. Една от най-известните (особено на учещите френски език деца) песничка разказва за моста в Авињон, върху който се танцува в кръг. Този кръг върти човечеството още от зорите на развитието му. Световно известният историк на религиите, тръгналият от Букурещ Мирча Елиаде, обосновава с примери от цялото земно кълбо божествените образци на човешките ритуали. Той обръща специално внимание на танца и застъпва гледището, че, подобно на много други човешки дейности, танцът вероятно е с „извънчовешки произход“. „Ритмите на хореографията имат своя образец извън делничния живот на човека; независимо дали възпроизвеждат движенията на тотемичното или символичното животно или движенията на звездите; дали самите ритми се превръщат в ритуали (ла-

биринтообразни стъпки, подскоци, жестове, извършвани с помощта на церемониални инструменти, и т.н.), един танц подражава винаги архетипен жест или възпоменава митичен момент. С една дума, танцът е повторение и следователно реактуализация на „онова време“¹. Митичното време, свещеното време или цикличното време е съвсем различно от времето, което върви все напред и се измерва със светския календар, така нареченото профанно време. Митичното време предполага повторяемост на природния цикъл, предполага постоянно обновяване, обуславя усещане за вечност, тъй различна от модерното разбиране за история и прогрес.

Подчертаваме именно гледището на този учен, което косвено обяснява сходния произход на танците по цялото земно кълбо. Същият възглед подсказва и свещения смисъл на танца, който частично се запазва и в модерното време. Танцът е действие наситено със святост, независимо дали народният обичай му придава смисъл на празнично ликуване, на помен за мъртвец, на покана за любов, на надиграване, на молебен, на благопожелание, на изображение на бойна схватка, лов или на трудова дейност. Това богатство на смисъл заложено в танца го прави толкова податливо на свободни литературни интерпретации в зоната на модернизма.

Общата основа, върху която модернизмът гради отношението си към танца, се съдържа до голяма степен във философските възгледи за играта и игровото начало през XIX и XX в. А танцът и танцуването в много езици се дублират от думата за „игра“ и от глагола „играя“. Отношение към играта имат редица философи със значително влияние върху европейските литератури от XVIII и XIX век. Както проличава в един български коментар, Кант в своята „Антропология“ смята, че „Извън играта е невъзможна не само естетическата способност за съждение, но и самото изкуство, което в някаква степен се оказва игра на душевните способности. Тази игра според Кант е конструиращ фактор не само в сравнително по-тясната естетическа област, но и в несъмнено по-широката област на културата изобщо.“² За нас преди всичко е важно да отбележим връзката на играта с естетическото, от индивидуален, нетипологичен тип. Особено известен като отправна точка за няколко поколения интелектуалци е възгледът на Ницше от ранното му произведение „Раждането на трагедията от духа на музиката“, който се отнася до двете начала на европейската култура: Аполоновото и Дионисиевото. Във възгледите на Ницше танцът е поставен редом с музиката и трагедията, и разбира се, е разположен в

¹ Елиаде, М. Митът за вечното завръщане. Архетипи и повторение. Прев. от фр. Лидия Денкова, Галина Вълчинова. С., 1994, 40–41.

² Срв. Паси, И. Ното ludens ли е човекът? Встъпителна студия в: Йохан Хьойзинха. Ното ludens. Изследване на игровия елемент на културата. Прев. от холандски Злата Техова. С., 1982, с. 6.

сферата на Дионисиевото, на игровото, на творческото начало, противоположно на умозрителното Аполоново начало, присъщо на науката или на скулптурата, която съществува в определени форми. Но Ницше въздейства особено силно върху няколко поколения интелектуалци и с възгледа си за свръхчовека, човека на земята, противопоставен на човека, който мисли за отвъдното. В „Тъй рече Заратустра“, Ницше провъзгласява, че „Бог е мъртъв“. Това е философът, произнесъл гласно възгледа на Модерния човек, който съзнава, че сам трябва да решава и да действа, че не зависи от религията, от висшата сила, от съдбата. Въздействието му в България напр. проличава ясно от многобройните издания на „Тъй рече Заратустра“: в български превод на Д. Дечев през 1905 г., на Мара Белчева, под редакцията на Пенчо Славейков през 1915, на Николай Райнов през 1919 и 1938, както и един нов превод на Жана Николова-Гълъбова, публикуван през 1990 г.³ Широкият интерес към този философски текст е познат във всички европейски страни, а в частност и във всички балкански страни, и представлява сам по себе си една територия за среща на посветени, която ще разпознаем у немалко балкански писатели. Писатели, които определят сами себе си за модернисти, индивидуалисти, експресионисти, черпят вдъхновение от идеите на Ницше. Както посочва в един свой коментар Кремер – Мариети: „Ницше се представя като критик на модерния живот, в който митът се забравя и се признава само разумът“⁴. Модернизмът е вдъхновен от Ницше в това, че също се опълчва на модерния живот, че иска да възкреси личното усещане за нещата от живота, да се докосне до примитивното, което изразява истинската неподправена човешка същност, да избяга от рационалното в името на творческото начало.

Обръщането на модернизма към изучаване на Аз-а се оказва предсказано също от Ницше. В песента „За поетите“ от „Тъй рече Заратустра“ четем: Омръзнаха ми всички поети – и старите, и новите: повърхностни са те и за мене и плитки морета. (...)

Малко сладострастие и малко скука: на това се е обърнала дори и най-добрата им размисъл. (...)

Ала на мене този дух дотегна: и виждам, че ще настъпи време, когато той сам на себе си ще омръзне.

Преобразени вече аз видях поетите и насочили взор към самите себе си.“⁵

³ Николова-Гълъбова, Ж. „Тъй рече Заратустра“ в българските преводни превъплъщения. Послеслов. – В: Фридрих Ницше. Тъй рече Заратустра. Книга за всички и никого. Прев. от немски Жана Николова-Гълъбова. С., 1990, с. 354.

⁴ Kremer-Marietti, A. Présentation. – In : Nietzsche. Par delà bien et mal. Parties 1 à 3. Nathan. Paris, 1991, p. 9.

⁵ Ницше, Фр. Тъй рече Заратустра. Цит. съч., 143–144.

Наистина с поглед към самите себе си виждаме всеки писател-модернист, и от Балканите, и от Запада. Субективност, интериоризираност, възприемане на аз-формите на изказ, съобразяване с неопределени вътрешни мерки за ритъм и обем, не по предписани норми.

Но Ницше дотолкова си съответства с модернистичния порив, че намираме дори и негов текст, посветен на връзката между философа и живота, изразена чрез танца. Ето как говори Заратустра на живота: „Към моя крак, бесен за танц, хвърли ти поглед – смеещ се, въпросителен, томителен люлчен поглед!

Два пъти само разклати ти своята дрънкалка с малките си ръце – и моята нога се вече залюля от бяс за танц.

Петите ми се заповдигаха, пръстите на нозете наостриха слух, за да те разберат: та нали ухото на танцувача е в пръстите на нозете му!“⁶

Този танц на творческата личност с живота не е представен като идиличен, а напротив представлява драматичен сблъсък. Нагоре и отвъд са посоки, които ще привличат неударжимо, макар че след скока и летежа на танца, танцьорът пада на земята.

Друг привлекателен център за интелектуалците след 1938 г. става книгата на холандския философ Йохан Хьойзинха за играещия човек, „*Homo ludens*“. Неговото „Изследване на игровия елемент на културата“ по същество вече може да констатира дори една първа умора на културата-игра в модернистичния ѝ цикъл. Поначало Хьойзинха разсъждава върху развитието на човешките дейности от древността до съвременното му, което е погледнато с критичен, макар и не песимистичен, поглед: „От XVIII в. насам изкуството, осъзнато като фактор на културата, изглежда, повече е загубило от игровото си качество, отколкото е спечелило. (...) В силното осъзнаване на собствената си изключителност изкуството загуби нещо от свойството си да бъде винаги дете.“⁷ Аналогични са разсъжденията му и за танца, макар че авторът признава на танца, че „е игра в пълния смисъл на думата“⁸ И при танца обаче мислителят също провижда упадък и се пита: „Дали можем да смятаме изместването на хороводния и фигурния танц от танца по двойки с въртене, както е при валса и полката, или с плъзгане напред, както е в по-ново време, като признак за отслабване или обедняване на културата?“⁹ Изгубването на игровото начало, според мислителя, е тревожен симптом на XX век. За него играта е спонтанна, но се подчинява на свои правила, едно от които е, че е самоцелна и носи наслада. Темата остава отворена за разсъждения. Но както вече отбелязахме, модернистите търсят самоцелното в изкуството. Това е успореден процес с освобождаване от

⁶ Ibid., p. 237.

⁷ Хьойзинха, Йохан. *Op. cit.*, p. 220.

⁸ Ibid., p. 183.

⁹ Ibid., 183–184.

забраните чрез нарушаването им: няма високо и ниско, няма недостойни сетива, няма ясна граница между съзнателно и подсъзнателно. Самоцелното ще може да заговори вече не само за нещата в рамките на официално приетите норми.

Насладата от играта, принципът на удоволствието ни отвеждат към друго важно звено. Психоанализата и резултатите постигнати от Зигмунд Фройд и редица негови последователи още от началото на XX век, показват в по-различна светлина човека и неговата същност. За първи път благодарение на психоанализата се изучава областта на несъзнаваното с неговите вродени импулси, от които „определящи според Фройд са сексуалното влечение (в което включва и това за самосъхранение) под общото понятие *либидо* и неговата противоположност – влечението *към разрушение и смърт*.“¹⁰ Този нов поглед към устройството на човешкото мислене, поделено между съзнавано и несъзнавано, дава силни импулси и на творческите дейности. Лицемерният морал на обществото се оказва атакуван, след философията на Ницше, и от позициите на медицината и психологията. Паралел намираме и в едно тълкуване на възгледите на Ницше през по-късните открития на Фройд: „Като показва човека като задвижен от дионисиевската „неумереност“ към аполониевата „мярка“, от опиянението към съня, от дионисиевската грубост към аполониевската репресия чрез институциите, Ницше се поставя в перспектива, които би могла да се окаже асимилирана в обвинението в конфискуване на *либидото* от културата, както го представя Фройд по-късно в „Страдание в цивилизацията“ (1929)“¹¹. В литературата тези импулси определено повлияват върху задълбочаването на психологическия анализ, включително отнасящия се до явленията под прага на съзнаваното, върху преодоляването на все повече културни забрани за коментиране на преживяванията, свързани със сексуалния живот или с насилието, а по отношение на формата – се оказват в подкрепа на разгръщането на психологическия роман, с присъщите му формални особености – потока на съзнанието, който от своя страна подчинява и схемата на развитие на събитията. Тези тенденции стават характерни за всички европейски литератури и балканските писатели не правят изключение.

2. Модернизмът като критика на модерния живот; танцът и фаталната жена.

Свещеният произход на танците, обвързването им с изгубили значението си ритуали, ги оставя в разпореждане на въображението. Игровата им същност ги превръща в градиво за творческа вариативност. Поставянето им извън правилата на религията и морала (защото танците имат

¹⁰ Стоев, Ст. Зигмунд Фройд и неговото учение. Предговор. В: Зигмунд Фройд. Психология на сексуалността. С., 1991, с. 9.

¹¹ Kremer-Marietti, A. Op. cit., p. 7.

свои древни и херметични правила) ги превръща в символ на свобода. Отвореният характер на танцовата игра за участие/неучастие е покана за вписване в нов контекст. Много от творческите преобразования на двойката модернизъм-танц водят именно до критика на модерния живот. Като в същото време тук се извършват естетически мутации.

За пример бих посочила един австрийски писател с широка известност – Артур Шнитцлер (1862–1931). В прочутата му театрална пиеса „Хоровод“ (1900) е представена не само атмосферата на някогашна Виена. Както се подчертава в една статия, посветена на писателя¹², според изказване на Фройд, Шнитцлер се оказва един от най-близките до неговите възгледи. Изводите, до които психоаналитикът достига в практиката си, писателят поставя като проблем в пиесите и новелите си. Десет действащи лица в пиесата „Хоровод“, в десет диалога, търсят тревожно любовта, без да я намерят, объркани между вродения порив към близост и цензурата на обществените условности, класови разделения, морални правила. Едва ли писателят е имал предвид със заглавието си само танцът полка, която духовият оркестър свири в една от сцените. Именно лесното завоюване на купената/продадена любов и откровеното представяне на поредица от подобни мимолетни връзки сред всички слоеве на виенското общество, от уличницата, слугинята, младата госпожа, сладкото момиче, актрисата до графа, поета, съпруга, младия господин, войника всъщност навързват на хоро моралната и социална нестабилност, и мотивират критичния поглед.

Фаталната жена е друга общоевропейска тема, която не остава чужда на никоя от европейските модерни литератури. За нас тя е интересна с факта, че неин символ са литературните декадентски превъплъщенията на една библейска фигура – Саломе, която в замяна на своя танц поисква главата на Йоан Кръстител от юдейския цар Ирод. Невинност и съблазнителност, изящен танц разменен за убийство – една само спомената в Библията тема, разгръщана от редица писатели: Флобер, Юисманс, Метерлинк, Маларме, Оскар Уайлд, сред българските писатели присъстваща напр. в поезията на Ем. Попдимитров (стихотворения като „Демони“, 1909, „Змеица“, 1932), а в румънската литература откриваема в героините на Матей Караджале. Става дума за фаталната женска красота, понякога под формата на привидна невинност и за предизвикателния съблазнителен танц, които носят нещастие. Символизмът и декадентството се проявяват с известно закъснение на Балканите, но много от текстовете-моделни, за които става дума, са познати в превод и при това доста съвременно. Напр. в България драмата на Метерлинк „Пелеас и Мелизанда“ има издания през 1909 и през 1910 г., а „Принцеса

¹² Мирчев, Б. Едно негероично завръщане. Послеслов. – В: Артур Шнитцлер. Завръщането на Казанова. Новела. С., 1990, 114–118.

Мален“ – през 1909 и през 1911 г., в превод на Иван Ст. Андрейчин. „Саломе“ на Оскар Уайлд е издадена в превод на Яворов, като второто издание е от 1911 г. От този мотив за фаталната красота е вдъхновена и поемата на Маларме „Еродиада“, която българският критик Георги Цанков тълкува така: „Иродиада на Маларме е именно полъхът на отвъдното, тя е красотата на смъртта, на студената, безплътна, абстрактна хармония, която не би понесла допира на земното.“¹³ Прочитът на библейската легенда от френския поет-символист Маларме всъщност обосновава една от тенденциите на модерната поезия, която търси херметичност на формата, затварянето на смисъла само за посветените и търпеливи читатели-тълкуватели на чистото изкуство. Но в поемата можем да открием и тревога-критика към обществения момент, който буди страх и отчужденост.

Емблематично българско участие в тази тема имаме чрез една оперна певица, Люба Велич, която е първата изпълнителка на ролята на Саломе в едноименната опера на Рихард Щраус, създадена по написаната първо на френски език драма на Оскар Уайлд (1892). В историята на Виенската Щаатсопер изпълнението на българката Люба Велич от 1918 г. се помни като възплъщение на „композиторския идеал за вокално и артистично покритие на образа“¹⁴

Романът на румънския писател Матей Караджале „Безделниците от стария дворец“ (1929) привлича най-напред вниманието с декадентското поведение на персонажите си, трима интелектуално издигнати благородници, попаднали в епохата на буржоазната, модерната пошлост. Ако се обърнем към второстепенните женски персонажи, ще забележим, че те всички са различни превъплъщения на фаталната жена, с прелъстителна красота, носеща смърт. Без да е създадена танцова ситуация, поведението на тези жени излъчва характерната амбивалентност на неотразима привлекателност и застрашителна власт. Приликата между женската красота и танца е в голотата. „Танцуващото тяло е голо: ...голотата не се разкрива, но всеки порив я прави възможна“, коментира Даниел Сибони в своето есе „Тялото и танцът“.¹⁵ Можем да си представим с подобна двойственост една от героините на Матей Караджале: „Рашелика беше от добре по-добре сложена; по-прекрасна не можеше и да бъде; топлото, упоително сладно ухание, което лъхаше от нея при всяко движение, неволно навяваше мисълта за смътна прилика на жената с цвете – черно тропическо цвете, напоено с отрова и мед. Гледана обаче отблизо, без красотата ѝ да губи от блясъка си, в нея имаше нещо отблъскващо, в нея по-силно, отколкото при другите жени се чувстваше

¹³ Цанков, Г. Песните на един фавън. Предговор. – В: Стефан Маларме. Следобедът на един фавън. Подбор и превод Кирил Кадийски. С., 1983, с. 16.

¹⁴ Дочева, Е. Виенската Саломе. – В Култура, бр. 26 (2234), 28 юни 2002.

¹⁵ Sibony, D. Le corps et sa danse. Editions du Seuil. P., 1995, p. 42.

Ева, непознатата и непримирима вечна душманка на мъжа, извор на съблазни и смърт.¹⁶ Това не е жена, с която се танцува, това е жената, която с поведението си сякаш танцува своята заплаха, скрита в съблазн, тя е кошмарът и примамливото видение за декадентската литература.

Темата за фаталния женски танц ще открием и в жанра на есето. Като пример нека споменем двете прочути есета на българския писател-експресионист Чавдар Мутафов: „Танцът в миражи и преobraжения“, публикуван през 1922 г. и „Хронология на танца“ – от 1929 г. Запознат с детайли от развитието на танца, но и със скандалите, свързани с прочути балерини, Чавдар Мутафов все пак поставя ударението върху функционирането на танца в съвременното му. Като ярък представител на експресионизма в България, Ч. Мутафов откроява модни тенденции, които подемат старото, традиционното, за да му придадат модернистичен смисъл: „...изморени от времето и от изкуството, критиците се завърнаха към своите прадеди, за да вземат, от там благословението за всяка теория и практика. Първото – така нареченият примитивизъм, второто като негова рожба – чарлстонът.“¹⁷ Чавдар Мутафов тълкува и мотива за фаталната жена в лицето на балерината: „...аз си мисля понякога за тях – за тези вечни жени, които танцуват живота си и живота на всички влюбени с върха на крака си: – нежни, хищни и все още целомъдрени под ледената електрическа светлина.“¹⁸ Възхвалата на танца все пак е доминанта в есетата му и една фраза на българския писател обобщава преплитането на традицията в усета за модерното: „Ах, скъпи спомени, видения на толкова епохи, сплетени с нашата собствена участ, танци! – танците на Вечната Душа, която слива своето безпогрешно движение с линиите на телата, които сме обичали, – за да тъгуваме след това през целия си живот.“¹⁹

Независимо от литературния жанр, в драмата, в романа, в поезията и в есето, различаваме и критика на модерния живот, и възхвала на изкуството на модернизма, в стремежа му да проникне в дълбините на индивидуалното, макар и скандално, смущаващо, фатално красиво понякога...

3. Аз-ът в танц-полет

В творческия свят на модернизма танцът се обвързва с няколко основни значения. Едното е, че танцът се мисли във връзка с характерното и обособяващо модернизма явление – осмислянето на изкуството като пространство със свой език, който не съответства непременно на природата и обществото, нито е призвано да „отразява“ видимото. Това са тенденции, които силно накърняват представата за изкуството като подражание на света. Модернистичното изкуството се стреми да се създава

¹⁶ Караджале, М. Безделниците от Стария дворец. Прев. Сп. Кануркова. НК. С., 1984, с. 25.

¹⁷ Мутафов, Ч. Избрано. С., 1993, с. 279.

¹⁸ Ibidem, p. 285.

¹⁹ Ibidem.

за себе си (l'art pour l'art) и да се поражда от себе си (по принципите на партеногенезата). Тогава танцът ще бъде призван да има някакво специфично послание за модернистичната идентичност. Ще изразява освободеност, самоувереност, способност за трансцендентално политане на твореца, разбирано и като критика на съвременността. Тази освободеност се отблъсква очевидно от традиционната зависимост от обществените и религиозни норми, без това да бъде самоцелен акт, а напротив, в името на красивото. Например още у Ницше (в песента „За пътя на твореца“) се поставя и въпросът „свободен за какво?“²⁰ И макар че няма експлицитен отговор, разбира се „за творчество“, а то е свързано с издигане, с оразличаване/критика, с красивото: „Ти се издигна над тях, ала колкото по-високо се изкачваш, толкова по-дребен те вижда око̀то на завистта. Ала най-много от всичко мразят този, който лети.“²¹ В многозначността на посланието на този философ и поет, модернизмът има своя емблема за полета-танц на аз-а.

Поети авангардисти като Блез Сандрар, или румънецът Йон Барбу дори споменават философа изрично. Интертекстуалните препратки, посочени от самите поети, ни задължават да цитираме конкретно. Неслучайно в стихотворението „Моят танц“ (Ma danse, 1914) Блез Сандрар споменава името на Ницше в контекста на измъкване от тиранията на „литературния живот“, от „маските“, във връзка с движението, скитничеството, при което губиш тежестта си, за да завърши:

Не пейзажът повече не ме интересува
Само танцът на пейзажа
Танцът на пейзажа
Тракатракатактът
Аз световъртя
(Le paysage ne m'interesse plus
Mais la danse du paysage
Danse-paysage
Paritatitata
Je tout-tourne)

Йон Барбу сред румънските поети посвещава цяло стихотворение на Ницше, като обаче определя значението на мислителя в настойчивата му борба за нов смисъл на земния живот: „Твърд воин, страховит, завладял хоризонтите – / Атакувал вечно плашешите ни порти / Понесъл трескавата гордост на силата си /

По-високо и по-далеч, към новите преценки“.²²

²⁰ Ницше, Фр. Тъй рече Заратустра. Книга за всички и никого. Прев. Жана Николова-Гълъбова. Изд. „Христо Ботев“. С., 1990, с. 79.

²¹ Ibidem, p. 80.

²² Barbu, Ion. Nadir latent. Traduction et préface par Paul Miclău. (Edition bilingue). Bucarest, Editura Monerva, 1985, 80–81.

Става дума за нови търсения на поети и успоредно с тях на художници, еднакво задължени на предшестващите философски идеи. Художниците Робер Делоне или Марк Шагал, всеки по своему ще предаде динамиката, нестабилността, на света, видян от една индивидуалност. Чувствителност към подобни насоки са видими и на Балканите. Още през 1919 в списанието на българския авангард „Везни“ е публикуван превод от стихотворението „Портрет“ на Сандрап, но с променено, конкретизирано заглавие „Марк Шагал“ (Marc Chagall). Без да е посочено, можем да предположим, че този превод е дело на Гео Милев. Поет, у когото нека прочетем заради аналогията личното му стихотворение „Ад“:

и ние
носим се шеметно
– изстрел от божия лък –
там, дето ний сме родени:
в ада.
Или в стихотворението му „Трета стража“:
Но – аз съм съчетан от диви танци.
Но – аз съм въплътен в игра и смях
(Човек! За смях над всичко ти призван си).²³

Примерите могат да продължат със стиховете на Елисавета Багряна, със стихотворението „Искам да танцувам“ от румънския поет Лучиан Блага, всички повече или по-малко вдъхновени от времето на експресионизма. Чрез Марк Шагал модернистичната препратка може да се превърне чак до наши дни. Неговите „политаци/танцуващи“ козички се превръщат в емблема на един роман, озаглавен „Времето на козите“ на Луан Старова²⁴, писател от Република Македония, за да изразят творчески порив от модернистичен тип, но и политическо послание срещу тоталитаризма. Експлицитното напомняне за Шагал в романа на Луан Старова ни дава увереност за установяване на подобни, наглед раздалечени паралели. Независимо дали са свързани с авангарда най-общо или с негови прояви като сюрреализма или експресионизма (определящ за някои от цитираните по-горе поети) обвързванията на танц, индивидуалност и изобразително нова форма (в текст или в рисунък) са отчетливи и служат на аргументацията ни.

4. Модернизъм, танц и несъзнавано.

По-наситен по отношение на темата, която ни интересува, е периодът между двете световни войни. Тук се усещат импулси дошли

²³ Милев, Г. Съчинения. Т. 3, София, Български писател, 1976, 47–49.

²⁴ Starova, Luan. Le temps des chèvres. Paris, Ed. Fyard, 1997. Издание на български език от 1993.

от няколко посоки. От една страна, за първи път писателите на Балкани-те преоделяват сантименталното си, носталгично отношение към мина-лото и стават чувствителни за съвременния, модерен свят, за сблъсъци-те, различията, грозотата, които в действителност съществуват. В пе-риода между двете световни продължават да се забелязват импулси, дош-ли от философията на Ницше („Дионисиевото начало“), от психоанали-зата на Фройд, които се вграждат в търсенията на писателите в областта на романа („психологическия роман“ и „преживеният роман“) или на поезията (експресионизъм).

Емблематично в нарушаването на канона на българската литература въздейства романът на Антон Страшимиров „Хоро“, посветен на граж-данската война в България през 1923 г. Хоро в този текст е призвано да изрази трагиката на сблъсъка, в който сватбата се превръща в погре-бение и съответно бързите и натъртени стъпки на ръченицата, вместо жизнерадостна игрова ситуация, изразяват скръб, от която се полудява.

Цял един роман на Ливиу Ребряну носи заглавие с име на народен танц *Чуляндра*, а сюжетът обвързва разплитането на психологическите мотиви за едно убийство с подсъзнателните състояния, като посочва зав-ръзката на сюжета в буйния младежки народен танц. В този психологи-чески роман, писателят бавно довежда читателите си до мотивите за престъплението. Това ще стане в сеансите на психиатричното разслед-ване на престъплението. Син на човек от висшите политически кръгове, Пую Фаранга изглежда твърде много женкар и прахосник, та баща му решава да го задоми за момиче „с нова, здрава кръв“ от народа.

Еротичните импулси, сплетени със социалните зависимости и нап-ластяванията, придобити от възпитанието, са възел, който всеки писа-тел от тази епоха би желал да докосне и види по своему. Танцът е език на тялото. Какво по-точно място би събрало сексуалния импулс и об-ществените условности? В модерното общество танцът е изгубил риту-алното си значение, но е запазил обществената си роля – той позволява общуване и себеизразяване, което думите рядко могат да постигнат. Именно по време на народното хоро *чуляндра* богатият Пую Фаранга си избира за жена селското момиче Мадалина. Тя ще получи подходящо образование в чужбина, ще се превърне във фина дама, съпруга на из-вестния светски лъв, но завинаги ще остане в душата си чужда на този нов за нея свят. Романът не дава еднозначен отговор дали мъжът ѝ я убива, защото наистина е луд, или постепенно полудява от невъзмож-ността да я притежава и опознае изцяло. „И тия очи никога не се усмих-наха на мен! Нейната меланхолия не беше страдание заради мене, а тъга по другия...“²⁵, по младежката ѝ любов.

²⁵ Ребряну, Л. Чуляндра. Прев. Гергана Стратиева. С., 1972, с. 143.

Танцът не е само употребен като заглавие. Той структурира основните моменти на сюжета, вплита се неотделимо в него. Ливиу Ребряну умело и многократно подчертава и мотива за биологичната изхабеност на високия социален пласт, и своеобразната комична трагичност на експеримента с шлифоването на селското момиче. Достатъчен е един детайл: Мадалина, станала вече Мадлен, от време на време свирела *чудляндрата* на пиано по молба на съпруга си.

Неотдавна беше издаден един от последните романи на друг румънски писател, Мирча Каргареску (роден през 1956 г.), един от най-нашумелите през последните двадесетина години румънски писатели, вече преведан на френски, немски, български и на други езици. Той убедително представя преди всичко своята необикновен мисъл и стил, но и най-младата и утвърдена вече линия в румънската литература, която обобщено се привежда под общия знаменател на постмодернизма. Романът *Ослепително*²⁶ борава със събития, които замесва в сложна амалгама от дълбоко лични, смущаващо лични понякога изживявания на главния герой, ярки, шокиращи картини и образи, разноречие от стилове и гледни точки. В наглед автобиографичния разказ се появяват паралелни мотиви и случки, в които изпъква понякога ужасяващата красота/грозота във въображението на румънския писател. Във втория том, който също се появи в български превод у нас, легендата с българите продължава, като този път се свързва с един танц и последвалата го оргия. Василе, потомък на емигриралото в първия роман село никога не е виждал подобен див празник, тъй като споменът от първата трагедия повелява въздържание от вино и от всичко, което може да те упои. Случката, в която той все по-зашеметен участва, е в друго село. Тя задържа вниманието ни по няколко причини. Едната, че съдържа танц. Второто че този танц води до крайности, които литературата в повечето случаи се свени да обсъжда или разбулва. Т.е. прекрачва се някаква граница.

Освен този паралелизъм, който отрежда място на народния танц в един съвременен текст, можем да се запитаме какъв е смисълът от сцената на последвалата сексуална оргия между мъже и жени, които не се разпознават в тъмното. Не можем да сме сигурни дали писателят е имал фолклорно-етнографски данни или си е послужил с фантазното заради специфично изобразителни и смислово натоварени моменти в романа. Попаднахме обаче на обяснение, което сближава някои народни празници на Балканиите от Нова година до края на пролетта с преливащи и смесени елементи, сред които се откроява и възможността за лечение на бездетство. В коментара на Михаил Арнаудов за „Русалийски игри у българи и румъни“ забелязваме, че има сходства между кукери и русалии: „Потърсим ли първоизточника на всички тези русалски обичаи, както и на свързаните с тях вярвания, натъкваме се на старинския народен празник, донесен от римс-

²⁶ Каргареску, М. Ослепително. Лявото крило. Прев. Иван Станков. С., 2004.

кия Запад, т.нар. Rosalia. Тепърва чрез него ние сме в състояние не само да схванем от какво естество е общността между кукери и русалии у балканските народи, но и да си съставим по-правилна идея за характера на целия цикъл обичаи и вярвания, прикрепени към периода от Коледа до Великия пост.²⁷ В същия контекст се вписват и игрите на румънските *калушари*. Повечето от тези ритуални шествия с танци имат за цел и да лекуват болни. Както у Арнаудов, така и подето в книгата „Българска народна митология“ от Иваничка Георгиева²⁸ се цитира един обичай по време на русалиите, описан от Иван Богоров.

Подсъзнателното, което изразява танцът придобива по-пълнен смисъл благодарение на подобни текстове, най-често обвързани с модернизма, но прехвърлящи се, в естествено продължение, и към постмодернизма.

Ще посочим още един последен пример, който илюстрира обвързаността на модернизма и на танца, силният паралелизъм между тях. Става дума за романа на известния белетрист от Република Македония Миле Неделковски. В неговия роман „Подковица на смъртта и надеждата“ виждаме събрани в едно тенденции, които се ширят през целия XX век в европейските литератури. Ще забележим и как, в съвременето ни, импулсите дошли от модернизма, в диалога му с танца започват да функционират все по-силно: формата на текста и вече множественият разказвач от постмодерен тип (вместо аз-формата) продължават да служат и на критиката на актуални обществени проблеми, и на разкриването на подсъзнателни импулси.

За Миле Неделковски регионалното е умален модел на историята, ядро на цялото. Топосът Подковица е средоточие на историята в този край, персонализирано от няколко родове, но особено от стария благороден род Акиновски, чиито представители съумяват през вековете, не само да опазят себе си и позициите си, но и да бъдат своеобразни покровители на другите семейства, чиито страдания и неволи се опитват да смекчат, сякаш са призвани с по-доброто си образование, традиция и богатство да им осигурят защита. Едно от силните послания на книгата е създаването на чувство за автентична приемственост.

Вторият роман от същата трилогия на Миле Неделковски, „Епитрахил за вечната земя“²⁹, се превръща в изповед на и за Подковицата, в нещо съкровено. Макар че и в този втори том продължава историята на родовете от Подковицата, на преден план излиза Кръсте Янчевски, последният войвода, доживял да види поредното разочарование – действията на комунистическия режим в югославска Македония.

²⁷ Арнаудов, М. Студии върху българските обреди и легенди. Том II. С., 1972, с. 129.

²⁸ Георгиева, Ив. Народна митология. Второ преработено и допълнено издание. С., 1993.

²⁹ Неделковски, М. Епитрахил за вечната земя. Скопје, 1989. (Преводите от тази книга са на автора на статията.)

Народният танц в този роман има структурираща роля. Още в първите страници на романа народното хоро е посочено като определящо за пълноценния духовен живот на хората от Подковицата. Към края на романа в надиграването и облога, главният герой получава своеобразна морална победа преди смъртта си, която сам желае, поради невъзможността да се примири с поредната чужда власт. Хорото в романа има и метафорична натовареност. Забравата/забрана на хорото е представена като загуба на идентичност: „Мегданите опустяха, затвориха се и тревясаха, а народът, тези които останаха, полека-лека оглушаха за себе си и за своето. Рядко понякога ще се случи на сватбите и на празниците да чуеш нашенска песен и нашенско хоро да видиш на мегдана. Пък и да се намери някой мъж, някой ербап, който против чуждото хоро ще поведе нашенско, или пък който против чуждата песен ще запее нашенска, от това само кавги се раждат, пък и сбивания, в които пак само нашенецът пострадва. Властите го обвиняват за подкопаване на братството и единството³⁰, за разпространяване на международна омраза и нетърпимост и го затварят, а той след това, тръгва накъдето му видят очите – в Европа или през морето: в Австралия или в Америка.“³¹ Без хорото народът губи своя образ, а отделният човек – своята морална опора, внушава писателят.

Разказвачът в романа на Миле Неделковски неусетно се вмъква в мислите на героите и говори сякаш от тяхно име. Едва ли е възможно да бъде истински поделен на две този глас. Персонажът ли – комита разказва или писателският глас. Тази магия на словото, която постига Миле Неделковски, изисква много подробно вглеждане в текста, което тук излиза извън задачата ни. Но за нас е важно да знаем повече за този, който ще се хване на облог за надиграване. Кръсте е един от войводите в Подковицата, той символизира идеала за свобода, той е силен, но още по-силен е с духа си.

Кулминацията на романа е свързана с хорото и при това с надиграване. Кръсте е от едната страна, а облогът е с друг комита, но и известен „играорец“. Напрежението на сцената се подсилва от факта, че това е първият ден след дълъг задължителен траур, наложен от сръбската власт след убийството на Александър Карагеоргиевич от Владо Черноземски, на 9 октомври 1934 г. Кръсте побеждава в надиграването, защото изразява цялата мъка на неуспешните дългогодишни борби на хората от Македония, това е и последната му възможност да изрази едновременно удовлетвореност, че никога не е бил равнодушен, че се е борил, но и тъгата, че потисничеството е останало. „... Кръсте взе да играе...; клякаше, ставаше; падаше на колене; лягаше по корем, целуваше земята; вър-

³⁰ „Братство и единство“ е официалният лозунг на федеративна Югославия в комунистическия период, но този лозунг се опитва всъщност да прикрие хегемонията на Сърбия във федерацията. – бел. моя Р.С.

³¹ Неделковски, М. Петрафил... *Op. cit.*, 14–15.

теше се в кръг и на всички страни; небръснат и неподстригван като облак се тресеше над свиращите и над целия мегдан; махаше с ръцете, поставяше една ръка отзад на кръста, другата на челото над очите и се вглеждаше в народа. А като привърши с играта и като почна народът да вика, че е надиграл другия, той извика: „Ох, леле мори майчице, ох леле мори жална Макодонийо, тресна кърпата о земята, измъкна се из народа и (...) дойде в Комитската колиба, влезе вътре, плесна се по корем на земята и взе да реве, както никога дотогава, сякаш искаше да събори колибата, заедно с небесата над нея.“³²

Употребата на танца в романа на Миле Неделковски е своеобразна, дълбоко обвързана със структурата на книгата и с определена смислова натовареност. Нека в края подчертаем и начина, по който писателят изобразява хорото. Единственото по-подробно описание е в случката с надиграването. В другите случаи хорото бележи веселие, или прекъснато веселие, радост и мъка; отбелязва също така общност и обособяване от чуждите. Дори и в сцената с надиграването, описанието е съдържано, само маркирано, но наситено с напрежение, подготвено от натрупаните огорчения в душата на героя. В танца на Кръсте е изразено онова, за което няма думи, което е в зоната на неизреченото, дори на подсъзнателното. Повествованието на Миле Неделковски привидно има формата на хроника, но всъщност и като строеж, и като изразяване носи всички елементи на прозата на модернизма, със свободното ѝ конструиране, подвластно на субективното начало, с експресивното използване на материала, със специфичното умножаване на гласовете на разказвача и с очакване на активност от страна на публиката.

* * *

Примерите, които приведохме в статията са малка част от съществуващите текстове, в които паралелно си взаимодействат модернизъм като естетически избор и като форма/послание и танц като конкретизация. Философски, естетически, морални и социални промени се материализират в движението/танц. Без да е уникална възможност за изразяване на модернизма и неговите търсения, танцът е силно привличаща възможност за това. Някои критици дори оприличават чисто лингвистични търсения на модернистичната проза с танца (както това прави френският литератор Ален Монтадон по отношение на прозата на Селин).³³ От друга страна, свободата при преноса от езика на едно изкуство към езика на друго изкуство служи на целия комплекс от послания на модерниз-

³² Ibidem, p. 238.

³³ **Montandon, Al.** *Ecrire la danse. Introduction.* – In: *Ecrire la danse. Sous la direction d'Alain Montandon.* Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 1999, p. 27.

ма в европейските литератури. Отказът от типологичното води до обогатяване със смисъл, с критични гледни точки, с емблематични персонажи, с интериоризация на аз-а и наратора, с подсъзнателни досещания, с фатални предсказания. Важно е да отбележим и съзвучието между европейските литератури, които откликват на сходни импулси и послания. Балканските литератури се вписват пълноценно в това усилие на модернизма към усъвършенстване на художественото. В спойката на модернизма и на танца сме свидетели не само на трансформации от едно изкуство в друго, но и на преминаване на древни, монолитни, традиционни символични практики в елементи на модернизма с многозначния му смисъл и употреба. В паралелите между мощното модернистично течение на изкуствата през XIX и XX в. и темата за танца виждаме едно от средоточията на тези тенденции.