

# HAEMUS

IX. évfolyam, 2000/4

Bolgár-magyar társadalmi és kulturális folyóirat

## Zenei látomások

Canko Panov, aki a zenei partitúrát a plasztikus tér területévé, a színt hanggá, a hangot színné változtatta, ezzel az alkotó tárgyiassággal nemcsak bővítette a modern kép szerkezetének értelmezését, hanem a szellemi törekvéseket is nemesebbé és magasabb szintűvé tette a beteg, nehéz, zord időkben.

Gyengéd és finom lelkű lírikus. Utolsó művei közül néhány Canko Panovban olyan művészt mutat be nekünk, aki lelke mélyén hordozza a drámai látomások megrázó hatását és erejét, amelyek a szellemi reménytelenség szimbólumához vezetnek el. A képfelületet magas művészi mércével esztétizálja és fogja át, ami nemcsak a személyes plasztikai kultúráról, hanem elsősorban az elért szellemi térről tanúskodik, melyben az emberi tapasztalás egy gazdag belső élet nemes vonásait hagyta maga után. Ezeket a szokatlan képeket nevezhetjük Zenei gyakorlatoknak vagy Egy ismeretlen és megmagyarázhatatlan világ üzenetének – mindenképpen egy igazi szellemi munkás gazdag érzelmvilágának részei, aki a zene jegyeit a plasztikus kép nyelvére fordította le.

*Szvetlin Ruszev*

Canko Panov 1950-ben született Szófiában. 1976-ban végezte el a Veliko Tirnovói Szent Cirill és Szent Metód Egyetem festészet szakát. 1992 óta dolgozik „Zenei látomások” című grafikai ciklusán, 1995 óta pedig az „Egyházi szláv éneklés” című grafikai ciklusán. Szófiában él és alkot.



## Tartalom

- Ivan Canev: Emberfőnix . . . **3**  
Földi és égi. Beszélgetés Valja Balkanszkával . . . **4**  
Borisz Hrisztov: Művészi hitvallásom . . . **8**  
Maurizio Modugno: Jó estét, Borisz Hrisztov vagyok . . . **10**  
Plamen Kartalov: A belcanto és az élet iskolája . . . **13**  
Majtényi Zoltán: Rőt láng a rivaldán . . . **15**  
Lili Panajotova: Emlékeim egy nagy tehetségről . . . **19**  
Ivan Canev: Versek . . . **22**  
Juricskayné Szabeva Aszja: Pörög-forog a körtánc a téren . . . **26**  
Ivanicska Georgieva: A parázson táncolás – a nesztinár tánc – Bulgáriában . . . **37**  
„A mitológia még mindig élénken él az emberek tudatában”. Beszélgetés Ivanicska Georgieva professzorral . . . **37**  
Juricskayné Szabeva Aszja: Adalékok a bolgár népi ének- és táncdalalkozók történetéhez . . . **39**  
Emilija Dvorjanova: Mondatkoncert . . . **41**  
Bolgár-magyar Naplegenda az Állami Népi Együttesben. „Kommerszé kell tenni a népzene, hogy eladható legyen” – beszélgetés Nikola Parovval . . . **43**  
Menyhárt Krisztina: A ritmus varázsa . . . **44**

### *Canko Panov illusztrációi*



**HAEMUS 2000/4**

Társadalmi és kulturális folyóirat

Alapította 1991-ben a Magyarországi Bolgárok Egyesülete

A Bolgár Országos Önkormányzat kiadványa

Felelős kiadó: Czuczumanov Dimiter

Megjelenik negyedévenként a Magyarországi Nemzeti és Etnikai Kisebbségéért  
Közalapítvány támogatásával

A szerkesztőbizottság elnöke: Doncsev Toso

Szerkesztőbizottság:

Kjoszeva Szvetla felelős szerkesztő

Csikhelyi Lenke, Irinkov Georgi, Petkova Adriana, Petrov Petar, Szabeva Aszja,

Szimeonova Rajna, Szivriev Szava, Szondi György, Sztojcsev Szvetoslav

Tyutyunkov Mónika szerkesztőségi titkár

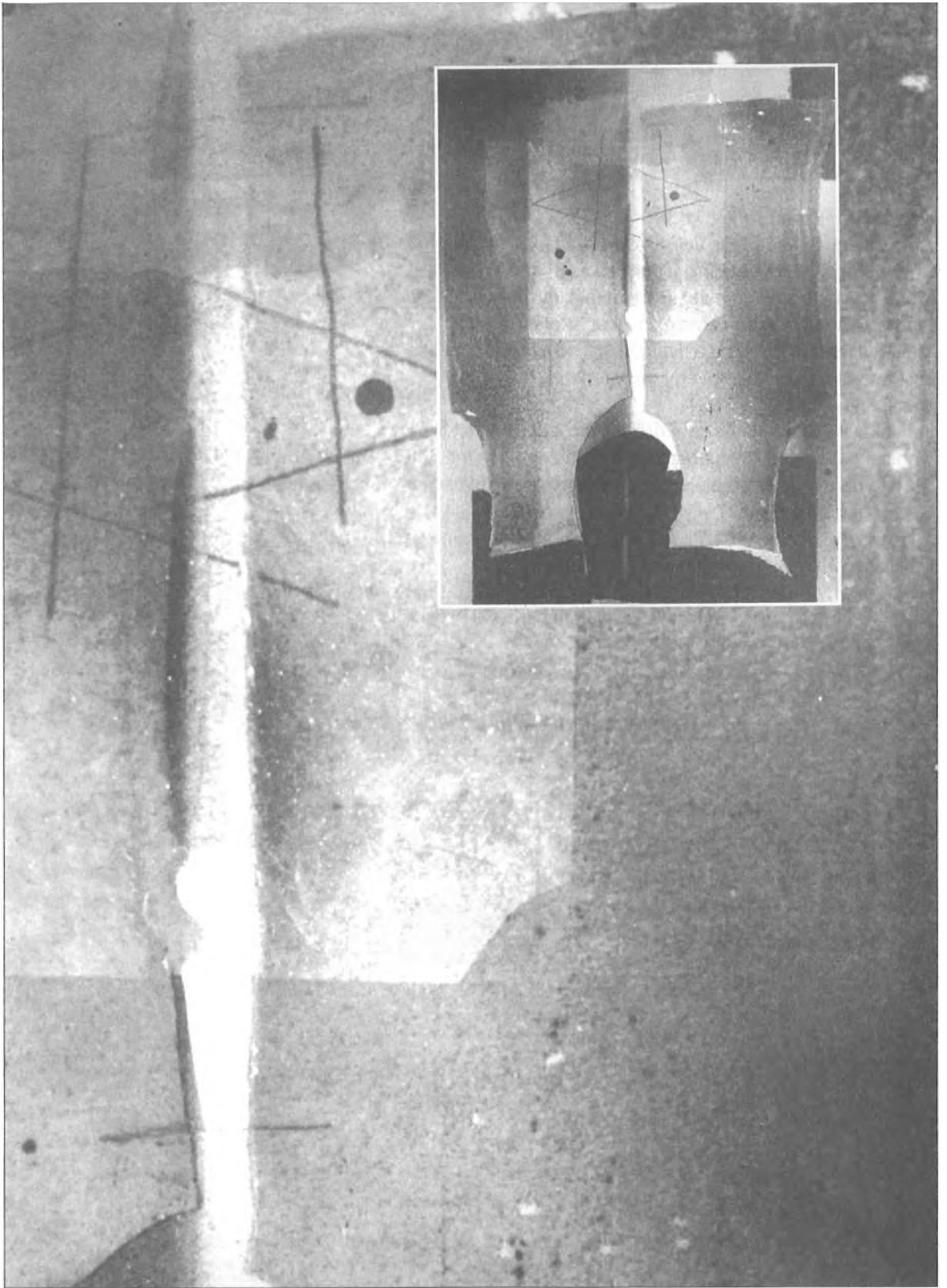
Lapterv: Kállói Judit

Nyomda: A&M BT

A szerkesztőség címe: 1097 Budapest, Lónyay u. 41, tel.: 216-4210

Egy szám ára: 200Ft. Előfizetés egy évre: 600Ft

ISSN 1216-2590



IVAN CANEV

## ***Emberfőnix***

Az értelem szelleme verte-e föl, hogy elröppent  
az éjszakából... mikor az őrült szellemek  
a levegőt szimatolták, s kivégezték a gyertyát?  
Mint némafilmen felbukfencezett, s erőtlen volt  
üvölni, de a föld alól a holtak,  
a filmkocka mögül rácsikorogtak: „Meghalsz!”  
Lidércraj robbant elő, s a vészjóslóan feldongó  
koponyában füstlőgtek az agyféltekék,  
olvadt érc zümmögött az aortában.  
Sikítottak a csontok és vijjogtak a szárnyak, s már nem  
tudta volna, vajon vére-e ontva vagy  
füstté válik a pokoli forróságban.  
Kékre pörkölt tollborzolattal eszement angyalok,  
kísértet -lelkek serege félrebeszélte mind  
Hirosimáról... hirosimákról... hirosi...  
S lelkét ezerszer is kilehelte volna a gyertya,  
az ember, a világ... ha a nyári pirkadat  
harmadszor is föl nem kukorékol.  
Mielőtt a paranoiás szellem meg nem előzi s föl  
nem szítja a vést, fújjátok a fanfárokot, kakasok:  
... az üszökmezőből emberfőnix szárnyalt fel.

*Szondi György fordítása*

Valja Balkanszka az egyik leghíresebb bolgár népdalénekes, aki 40 éve lép fel Bulgáriában és külföldön. 1942-ben született a rodopei Arda faluhoz tartozó Lagat településen. Alig 18 éves volt, amikor az újonnan megalakult Rodopei Állami Népi Együttesbe került, amelynek 1987-ig, nyugdíjazásáig szólistája volt. Az 1965-ös Koprivsticai Folk-lórtalálkozón nagydíjat nyert, 1969-ben a szófiai Világifjúsági Találkozó megnyitóján a Vaszil Levszki Nemzeti Stadionban 103 duda kíséretében énekelt. 1977-ben Valja Balkanszka hangja a világűrbe repült a Voyager 1 és 2 űrszondán. A Carl Sagan csapata által több ezer dal közül kiválasztott „Izle e Delju Hajdutin” kezdetű dal küldetése az, hogy más értelmes lényekkel való találkozásakor civilizációnk egyik szimbólumává váljon.

1997-ben az énekesnő nagydíjat nyert a Los Angeles-i kulturális olimpián.

Számos országban lépett fel (Kanada, Amerikai Egyesült Államok, Anglia, Svájc, Portugália, Jugoszlávia, Németország), és többször járt Magyarországon is.

*Balkanszka asszony, hogy fogadta annak idején a hírt, hogy az Ön hangját küldték a világűrbe?*

Kicsit értetlenül, mert nem tudtam, hogy kiválasztották a hangomat, hogy a világűrben keringjen, bár előtte jártak itt dalokat keresni. Egyszer csak jöttek Szófiából és azt mondták: „Valja, a tested a földön van, de a lelked a világűrben.” Erre azt kérdeztem: „Hogyan lehet, hogy én a földön legyek, a lelkem pedig a világűrben?” „A te hangod kering az amerikai Voyager űrszondával a világűrben.” Nem arra vagyok büszke, hogy én énekelem, hanem arra, hogy egy bolgár dal meghódította a földet és az eget.

*Tudja, hogyan választották ki ezt a dalt?*

1500 dal közül, így mesélték, mert én nem voltam ott. Ezeket a dalokat maga Carl Sagan csapata hallgatta meg. Minden ötvenedik dal után vizsgatértek hozzá, és ez így ment végig. Végül az volt a véleményük, hogy ez a dal a legföldesebb és a legégesebb hangzású.

*Ez csodálatos meghatározás. Ön hogyan kezdett énekelni?*

Már gyerekkoromban is, miközben ide-oda szaladgáltam, egyfolytában énekeltem. Talán észre sem vettem. Az édesanyám, aki már meghalt, mindig mondta: „Hallgass már el, csak akkor vagy csendben, amikor alszol.” De hát ilyen a gyerek. Később az iskolában nagyon jó tanítónk volt. Reggel az órát mindig egy dallal kezdtük. Különböző

tanyabokrokból jöttünk, négy osztály tanult együtt – a dal megszabadított minket a rossz álminktól, segített, hogy felébredjünk, felélénküljünk. Később a fonó – összegyűlt az alvóg, a felvóg, hogy gyapjúsöszöt tépjünk, dohányt fűzzünk, kukoricát hántsunk. Az édesapám is szépen énekelt, lehet, hogy tőle örököltem. Nem emlékszem rá, 1944-

ben elesett a fronton, de a szomszédok mind azt mondták: az apádra ütöttél!

*Van tanára, akitől ezeket a szép dalokat tanulta?*

Nem, mind a néptől van. Én olyan voltam, mint az itatóspapír – ha meghalottam egy dalt, otthon rögtön elkezdtem ismételtgetni, és másnap reggelre már tudtam is. Édesanyám

folyton azt kérdezte: már megint tanultál valamit? Öntudatlanul is vonzott a rodopei dal.

*Énekesi karrierjének leghosszabb szakasza a Rodopei Állami Népi Együtteshez tűződik. Meséljen valamit ottani munkájáról!*

A Rodopei Állami Népi Együttes 1960. február 15-én alakult meg. Nehéz volt az utam odáig. Nem volt könnyű, hogy az ember faluról a városba menjen. Sohase felejttem el, megboldogult édesanyám hogy átkozott meg: „Menj csak, menj, de ne legyen nagyobb nyereséged, mint amennyit egy hangya elvonszol!” Mert az ember, amikor a városba kerül, elzúllhat, bármi történhet vele, és ő nagyon félt, mert azt szerette volna, hogy becsületes ember váljon belőlem. Én azonban rövidesen férjhez mentem, családot alapítottam, három gyermekem van és öt unokám, sőt már dédunokám is született, így nagyon boldog dédnagymama is vagyok. A rodopei dal pedig mindig bennem él, és velem megyek majd a másvilágra is. Szeretném, ha a rodopei dal örökké élne, hogy gyökérenként táplálja a bolgárságot.

*Sok helyen járt a világban. Hogyan fogadják külföldön a bolgár dalokat?*

Nem tudom megmondani, hol fogadják a legjobban, mert mindenhol nagyon jól fogadták. Nemrég Spanyolországban voltunk, ahol egy spanyol hölgy azt mondta: hogy lehet, hogy ez aprócska nő (amikor balkáni nőt emlegetnek, mindenki azt gondolja, hogy természetes és teltnek kell lennie) és ez a nagy hangszer ennyire összhangban van, hogy képes azt túlénekelni?

Bármit mondanak is az emberek, boldog vagyok, hogy a földön élek. Szeretek emberek között lenni, mert egy kőből nem lesz ház – sok követ kell összegyűjteni, hogy felépíthesd. Az én köveim a közönség. Amikor csillogó szemeket látok,

## Földi és égi

Beszélgetés  
Valja Balkanszkaival

amikor látom, mennyire tetszik nekik – nem tudok különbséget tenni, hol fogadtak jobban. De sehol sem füttyültek ki.

*Már negyedik alkalommal jár Magyarországon? Megosztaná velünk az itteni közönségről alkotott benyomását?*

Negyedszer vagyok itt, de ahányszor hívnak, mindig szívesen jövök, mert az itteni közönségben van valami csodálatos. Május 24. alkalmából fent voltam a hegyen. Valjo Sztoicskov azt mondta: „Valja, csak két dalt énekelj, hogy ki ne fáradj.” Nem tudom megosztani a közönséget: amikor látom, hogy csillog a szemük, hogy mosolyognak, hogy mennyire szeretnék még valamit hallani, akkor nem tudom abba hagyni – nem megy. Az esti koncerten ismét – egy kicsit meleg volt a teremben, de még a légy zümmögését is meg lehetett volna hallani: hát hogy fosszam meg a közönséget? Ilyenkor sem megy. Ezért amikor ilyen közönség előtt lépek fel, élvezet számomra énekelni. Sokan csodálkoztak a dudáson is. Sok dudással dolgoztam – hosszú évekig Georgi bátyóval, most pedig már tíz éve Petar Janevvel. Többet vagyunk egymással, mint a családdal, kiváló az összhang közöttünk. Sokszor kérdezik: Valja, hogy állítod össze a fellépésed programját? Nem állítom össze. Minden az adott pillanatban alakul ki – egy pillantással vagy ahogy elkezdek énekelni, Petyo tudja a dalokat, és azonnal kíséreni kezd. Nagyon jó kolléga, zenei középiskolát végzett. Nekem nincs zenei végzettségem, de az Úr jó hanggal és szép dalokkal ajándékozott meg.

*A rodopei dalok különleges hangzásúak, azonnal fel lehet ismerni, hogy ebből a régióból származnak. Mi teszi őket mássá, mint a többi bolgár dal?*

A Rodope-hegység mint hegy és mint nép is megőrződött. Az itteni embereknek nem volt könnyű átvészelnii az ötszáz éves szenvedést, a török rabságot. Hogy megőrizték a nyelvüket, hogy megőrizték a vallásukat, nagy erőre volt szükségük – a Rodope-hegység pedig nagy erőt ad. A dalok is – átélésből fakadnak, nem kitalációk. Minden a kínból, az életből származik – a szenvedésből, az erőszakból, az eltörökösítésből. Van egy dalom, amelynek a szövege a következő:

A török azt mondta Janának:  
*Áruld el, Janka, a hitedet,  
ha nem adod a hitedet,  
Levágom a fejedet.*

Janka pedig azt mondja:  
*Hitemet szenvedve átadom,  
de a nyelvem emlékül meghagyom.*

A Rodope-hegység nem tudja a török nyelvet. Ha valaki általános műveltsége miatt tudja is, nem jelenti azt, hogy török. Én is ilyen mohamedán származású vagyok, de nem tartom magam töröknek vagy valami másnak. Bolgár vagyok, ahogy a gyerekeim és családom összes tagja is. A Rodope-hegységben sehol nincsenek török helységnevek, amelyek azt sugallnák, hogy az török. Azt mondjuk: a Rajcsovón, a Nikolovót, a Ruzskovón – ezek mind bolgár nevek.

A rodopei dal áradó, határtalan. Nagy szíve van, mint a népnek.

*Első nagydíjainak egyikét a koprivsticai fesztiválon nyerte. Mi a véleménye ezekről a fesztiválokról?*

Nagyon jó, hogy vannak ilyenek, mert mindenki szeretne bemutatni valamit, ami kevésbé ismert: egy dalt, egy népviseletet, egy hagyományt. Nem csak Koprivsticában és nem csak Rozsenen vannak ilyen fesztiválok. Egy kicsit elhanyagolták őket, amíg az ország valamennyire magához nem tért, de mostanra újjáéledtek. Az utóbbi időben nagyon népszerűvé vált az úgynevezett pop-folk. Szerintem a folklórt és a pop-folkot el kell különíteni egymástól. Gyökeres különbség van az igazi és a kitalált között. Ez az én véleményem.

*Annál is inkább, mert Bulgária azon kevés ország közé tartozik, ahol még mindig él az autentikus folklór. Az énekesek nagy része nem hivatásos, mégis megőrizték ezeket a dalokat, az életük részévé vált.*

A Rodope-hegységben élek, ott, ahonnan tudok meríteni, ahol fel tudok kutatni olyan dolgokat, amelyeket mások még nem fedeztek fel – sok ilyen dolog van. Még mindig járom a falvakat és keresgélek. Például az „Izlel e Delju hajdutin” kezdetű dalt az egyik legjobb énekesnőnk, Nadezsda Hvojneva is éneklie. Én is ismertem, de amikor elmentem Zlatogradba, ahonnan a dal való – a forráshoz, és ott elénekeltem, odajött hozzám egy néni, már indulófélben voltam, éppen készültem kilépni az ajtón, ő pedig ott állt, és hogy ne menjek neki, megkérdeztem: „Néni, keresel vagy vársz valakit?” Azt válaszolta: „Lányom, azt az énekesnőt várom, aki a Deljuról szóló dalt énekelte.” (Addigra már levettem a népviseletet, és civilben nem ismert fel.) Azt gondoltam magamban, ha ez a nő az énekesnőt várja, akkor vagy valami nagyon szépet akar mondani, vagy valami nem tetszik neki. Mondtam neki: „Néni, én vagyok az.” „Igen, lányom, de te nem úgy énekeled, ahogy nálunk szokás.” És a kis kiigazítás döntőnek bizonyult abban, hogy engem válasszanak ki a világűrbe.

Soha nem gondoltam, hogy egy hét házból álló tanyabokorból származó rodopei nő valahol a világűrben fog keringeni.

Az embernek elsősorban embernek kell lennie, hogy legyenek barátai, hogy legyen talaj a lába alatt, hogy ne rugaszkodjon el a földtől, mert ha leesel a magasból, megütöd magad. Én emberek, barátok között szeretnék lenni. Néha az ember kínjában énekel, máskor örömben.

*Lehet még új dalokat vagy eddig ismeretlen változatokat találni?*

Igen. Sokat. Egyszer találkoztam három amerikai lánnyal. Találtak egy dalt, amelyet mi gyakran éneklünk: *Minek éljek ezen a földön, ha nincs szeretőm, akit szeressek, ha nincs lovam, amelyet meglovagoljak, ha nincs hozományom...* Ők találtak rá egy nagyon érdekes szöveget. Le akartam írni, de aztán elfelejtettük. Megígérték, hogy majd elküldik Amerikából, de hazautaztak, és nem történt meg. Nem tudom, hol és hogyan kutatták fel azt a szöveget, és most ennek a dalnak nem tudjuk a végét. Azóta is kérdezősködöm utána, keresem.

*Bolgárok is járnak dalokat kutatni, vagy csak az amerikaiakat és a többi külföldit érdekli a bolgár folklór?*

A hozzám hasonló énekesnők, akiket érdekel, járnak keresni, kutatni. Csináltunk egy filmet is Pavka Pavlovval, amelyben sok dalt felvettünk, de nem mindent lehet elénekelni a színpadon. Ezek nagyon autentikusak, vannak nagyon érdekes szövegű dalaim. Most egy CD-hez gyűjtök dalokat, ha sikerül, mert nem könnyű szponzorokat találni. Például két ilyen dalom van:

*Anyám, édesanyám,  
engem egy lány kinevetett,  
engem egy lány megszólt,  
hogy bementem a kertjébe,  
hogy letapostam a virágait.*

Az anyja pedig így válaszol neki:

*Ne hallgass, fiam, a lányra,  
mert közeli rokonok vagytok.*

A lány győzködi és szereti őt, de nem lehet, mert rokonok.

A másik pedig így hangzik:

*Gyere ide, gyere, kislány,  
az ölembe, hogy ringassalak,  
ajándékot hoztam neked,  
egy ezüstgyűrűt.*

A lány pedig azt mondja:

*Nem kell nekem, nem kell, te fiú,  
mert a szeretőm megkérdezi majd,*

*szép kislány,  
honnan van a gyűrűd?*

A fiú így válaszol:

*Megtanítottalak furfangosan,  
hogy tegnap a portákon átment  
egy nagy lakodalmas nép,  
és az örömanya ejtette el.*

Az emberek gyakran összegyűlnek, a falvakban még él az a szokás, hogy segítsenek egymásnak: ki a házépítésben, ki a nőknek fonnai. És ahogy leülnek, elkezdnek énekelni – nagyon sok dalt ott tanultam.

A rodopei dal ad nekem erőt. A többi tájegység dalait is szeretem, de nem akarom énekelni őket. Mert egy makedón vagy egy dobrudzsai dal sohase fogok tudni úgy elénekelni, ahogy a rodopeit. Az ember a saját helyén éri a legtöbbet. Ahonnan származol, ahonnan merítesz – a legjobb, ha azt őrzöd meg.

*Bulgáriában hallgatnak az emberek bolgár népdalokat?*

Egy kicsit alábbhagyott az érdeklődés, amikor megjelent a pop-folk, de mostanra feleszméltek. Keresik az igazi népdalokat. Gyakran adok a dalaimból más énekeseknek, ha énekelni akarják őket. Ki tudja, mikor jön el a vég, legalább tudom, hogy van, aki folytassa. A dalnak nincs tulajdoni lapja, nincsenek határai – ha itt elkezded énekelni, ott is hallani fogják. Hadd énekeljék: hogy fennmaradjon, hogy segítse megőrizni a bolgárságot, hogy a dal is éljen.

*Vannak olyan énekesek és énekesnők, akikről elmondhatja, hogy az Ön tanítványai?*

Tanítványaim nincsenek, de bárki jött hozzám, mindig mindenkinek segítettem. Kértek tőlem dalokat. Atanasz Kapitanov, a Rodopei Állami Népi Együttes korábbi vezetője azt szeretné, ha összeállítanánk egy dalszöveggyűjteményt. Több mint háromszáz dalom van. De még nem rendeztem össze őket. Most még emlékszem rájuk, de eljön majd az az idő, amikor kimennek a fejemből, mert nem lehet mindet a színpadon énekelni.

Azokat, amelyekről nem készült felvétel, amelyeket nem énekeltem el, legalább le kell írnom. Atanasz Kapitanovval pedig kottázzuk is majd őket. Még vannak olyan emberek, akik törődnek a bolgár népdalokkal, amelyek még életképesek. Reméljük a legjobbat, és várjuk, hogy az bekövetkezzen. Az Úr segíteni fog.

*Meséljen el egy érdekes eseményt, amely hosszú énekesi pályafutása alatt esett meg.*

Sok helyen jártam a világon, és a rodopei dal mindenütt meghódította az embereket. Sok kellemes esténk és fellépésünk volt. Nemrég egy Pá-



rizsban élő bolgár karmester jött Szmoljanba. Azt mondta: „Életemben először élek meg ilyen csodát, milyen kár, hogy eddig nem találkoztam Önnel, az embernek el kell jönni ide, hogy hallja Önt.”

A dal kapocs, amelyet nehéz szétszakítani, embert emberrel összefűz. Aszenovgradban a következő történt meg velem. Jótékonyági koncertet adtunk, egy fiúnak gyűjtöttek pénzt csontvelőátültetésre. A szünetben veszekedés tört ki, és néhányan egymásnak akartak ugrani. Ekkor azt mondtam a dudásnak: „Georgi bátyó, fújd meg a dudát!” „Hogyan, Valja, agyonvernek bennünket!” „Nem vernek agyon, fújd meg a dudát.” Elkezdtem énekelni a „ kozmikus” dalt – és egyszerűen sikerült leállítanunk őket. Megmerevedtek, mi elénekeltük a dalt, és ők leültek a helyükre. Később odajött hozzánk egy nő és azt mondta: „Valja, a te dalod lecsendesíti az embereket, leállította őket, hogy ne öljenek. Képzeld, mi történt volna, ha egymásnak ugranak, de a dal megállította őket!” A dal olyan, mint a balzsam. Nem azért mert én éneklek, bárki énekelheti. Mert vannak jó éneke-seink: Janka Rupkina, Kalinka Zgurova, Kalinka Valcseva, Nadezsda Hvojneva, Hrisztina Ljutova, Zlatina Uzunova. Amikor az ember elkezd énekelni, egyszerűen elfelejti minden baját. Remélem,

dalainkkal még sok-sok ember életét fogjuk meghosszabbítani.

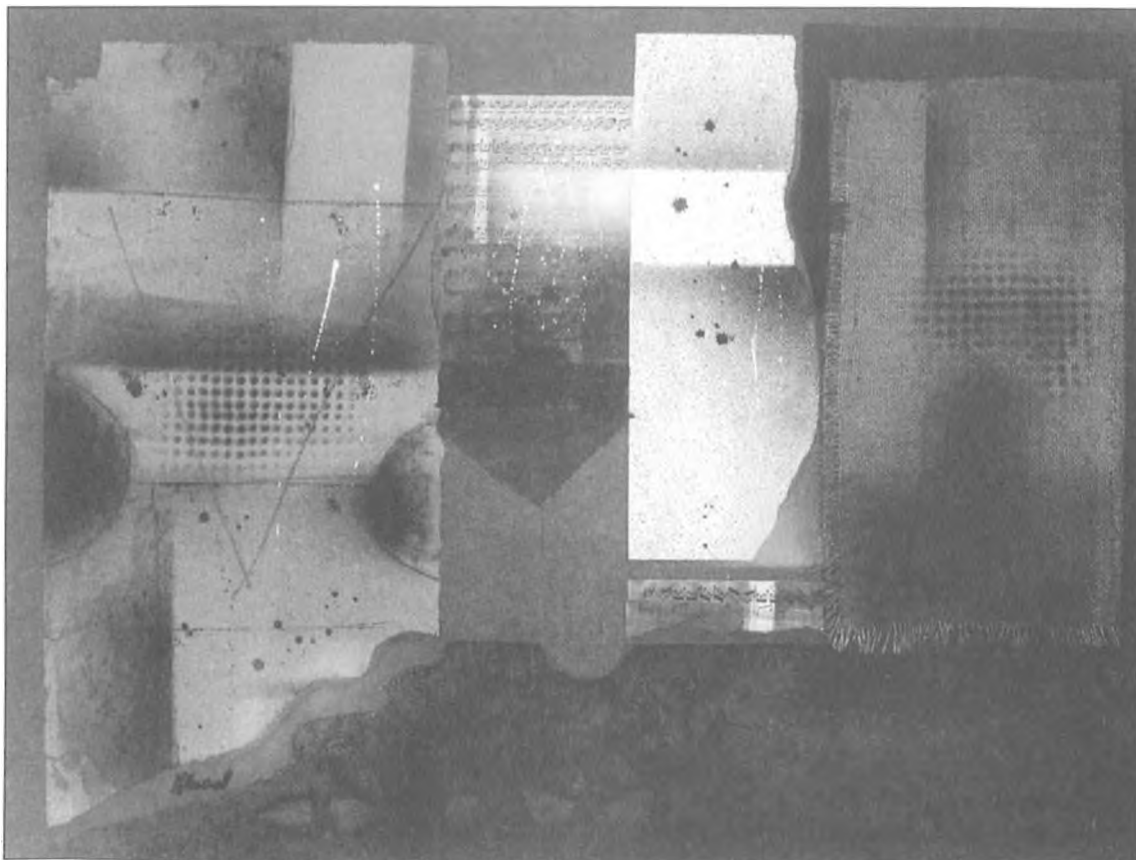
Nemrég Szófiában a Fenomének Szövetsége egy szép kis szoborral tüntetett ki. A sajtókonferencián Alekszandar Vlahov akadémikus azt mondta: „Valja is meg fog lepődni, nem tudja, hogy az ő dalával, a kozmikus dallal rákos betegeket gyógyítunk.” Ha ez így van, akkor mindig és mindenhol énekelni fogom, amíg csak képes vagyok rá. Ez egy széles hangterjedelmű dal, nagyon nehéz dal, de öröm számomra, hogy embereket gyógyíthatok vele.

*Sok ember nehezen viseli a hírnevet és a népszerűséget. Ön hogy fogadja ezeket a dolgokat?*

Szeretem az embereket. Egyenlő akarok lenni mindenkivel. Mindenkinek vannak barátai és ellenségei. De én nem foglalkozom ezekkel a dolgokkal. Számomra az a legjobb, ha az ember lenyel bizonyos dolgokat, mert két éles kő nem őröl lisztet. Az egyiknek ugyanis engednie kell. Jobb, ha vannak barátaim, jobb, ha megőrlődik a liszt, ha megértjük egymást. A kenyeret pedig ha egyszer kettétöröd, soha többet nem lesz egész.

Kjoszeva Svetla interjúja

Genát Andrea fordítása



Hivatásunk legnehezebb része otthon vár ránk. Színházban és koncerteken az ember mindig elboldogul valahogyan, jól vagy rosszul. A dicsőséghez elég, ha kihozza magából a legtöbbet, amire képes. Otthon viszont nap mint nap kitartóan kell gyakorolnia, még ha a hangja rendben is van és jó formában érzi is magát.

Nincs az a hang, akár milyen szép és erőteljes, amelynek ne volna szüksége képzésre és formálásra. Azért van ez így, mert a világ legtökéletesebb hangszerének mindig jól kell szólnia, minden elvárásnak meg kell felelnie. Egyetlenegy módja van, hogy a hang friss, életteli, lágy és engedelmese legyen: a mindennapos énekgyakorlat. De nem lapos, személytelen hanggyakorlat, csak hogy ellenőrizzük az intonálást és a különböző regisztereket. Épp az ellenkezőjére van szükség: színes, erőteljes, sőt kifejező énekgyakorlatokra.

Én személy szerint mindig egyszerű és természetes hangnemmel indítok, majd fokozatosan változtatok, bonyolítok, gazdagítok. Fokozatosan adok hozzá egy-egy árnyalatot, ahogy fél hangnemmel feljebb megyek. Egészen addig, míg el nem érem a kítűzött célt: hogy a hangom lágy legyen és a legmagasabb hangnemben, pianissimóban is színesen szóljon. Természetesen minden egyes esetre megvan a megfelelő gyakorlat: hogy ne vibráljon túlzottan a hangunk, hogyan növeljük a terjedelmét, hogyan legyen sötétebb vagy világosabb árnyalatú... A legjobb technika viszont észrevehetetlen, képes öntudatlanná válni. Akkor veszi át a munkás helyét a művész. Ilyenkor a hang egész lényedet, teljes embri kifejezőerődöt mozgósítja. Koncerten, színpadon nem azt érzem, hogy tudatosan játszom hangszalagjaimon, hanem hogy énekelek, épp úgy, ahogy kiáltani vagy sírni szoktam, amikor elragadnak az érzelmeim... Mégis hatalmas különbség van az élet és a színpad között. Az operában a mozdulatok, a viselkedés, a fizikai jelenlét arra szolgál, hogy az énekhangot alátámasszák. Ha csupán az énekhangra támaszkodnánk, sok minden észrevétlen maradna, ami csak a színpadi fogásoknak köszönhetően érvényesülhet.

De természetesen nem szabad túlzásba vinni, a színpadi fogásokat a zenével együtt kell alkalmazni. Az igazi éneklés, a belcanto szerintem a test (a fizikai jelenlét) és a hang (a zene) finom harmóniájából áll össze. Koncerten az ember

csak a hangjára számíthat. Aminek még lágyabbnak, még kifejezőbbnek, még árnyaltabbnak kell lennie, mint az opera színpadán. Akkor egyedül vagy a zenével, és csupán a zenés szöveggel győzheted meg a hallgatóságot. Ezért az előadó előtt egyetlenegy cél lebeghet: a lehető legszorosabban ragaszkodni a partitúrához. Én hű vagyok a szöveghez. Ez mindennapos olvasmányom. Sőt, meg vagyok győződve róla, hogy ha pontosan követem a dallamot, soha nem fáradok el. Akik erőteljesen és ragyogóan akarnak énekelni, nem csupán kifejezőeszközeik palettáját korlátozzák jelentősen, hanem semmi mást nem tesznek, csak száraz fűvet lobbantanak

lángra. A háború előtt az operanékesek karrierje hosszabb volt (Gigli például hatvanöt éves koráig énekelt), mert ügyeltek rá, hogy minden felesleges megerőltetést és túlzást kerüljenek. Római tanárom, Riccardo Stracciari, mindig azt ismételtette: „Az éneklés nagyon kényelmes foglalkozás: nyugodt élet, néhány utazás a legjobb körülmények között, és minél kevesebbet énekel, annál többet fizetnek neked.” Mindez megváltozott. Ma kilöknek a színpadra, még mielőtt kialakulna a saját technikád. Havonta harminc napon át énekelhet az ember, aztán már nyugdíjba is mehetne. Hogy ezzel a hivatással foglalkozhass, folyton vigyáznod kell. Mert a hang természeténél fogva változékony, állandóan alakul. Mindig tudnod kell, mit tudsz elénekelni, és mi az, amit már vagy még nem. Csak tíz év kitartó munka után kezd el megismerni a hangját az ember.

S ha nagyon sietsz, örökre elvesztheted.

Ma a karrier csábításában szinte lehetetlen megőrizned saját technikai kifejezőeszközeidet. Számtalan szerepet játszottam az operában, de végül csak úgy tizenötöt tartottam meg közülük. Úgy gondolják, ez boldoggá tett? Az éneklés nem hódítást jelent, sokkal inkább lemondást. Azt is el kell mondani, hogy az éneklés nem minden. Hogy feltétlenül (igen, feltétlenül!) át kell alakulnia valami mássá. Egy új szerepet megtanulni nem csak a hangjegyek megjegyzésével egyenlő, nem elég, ha átadod a torkod a hangoknak és kiválasztasz egy szerepet. A librettó minden oldalát, minden részletét ismerned kell. És az összes többi szereplő lélekrajzát érezned kell.

Hogy mindet képes legyél átélni, akár elénekelni is. Ha magammal viszem őket utamon, úgy tűnik, körülöttem élnek, arcukat a nap mint nap látott arcokban vélem felfedezni. S ez nem egy-két

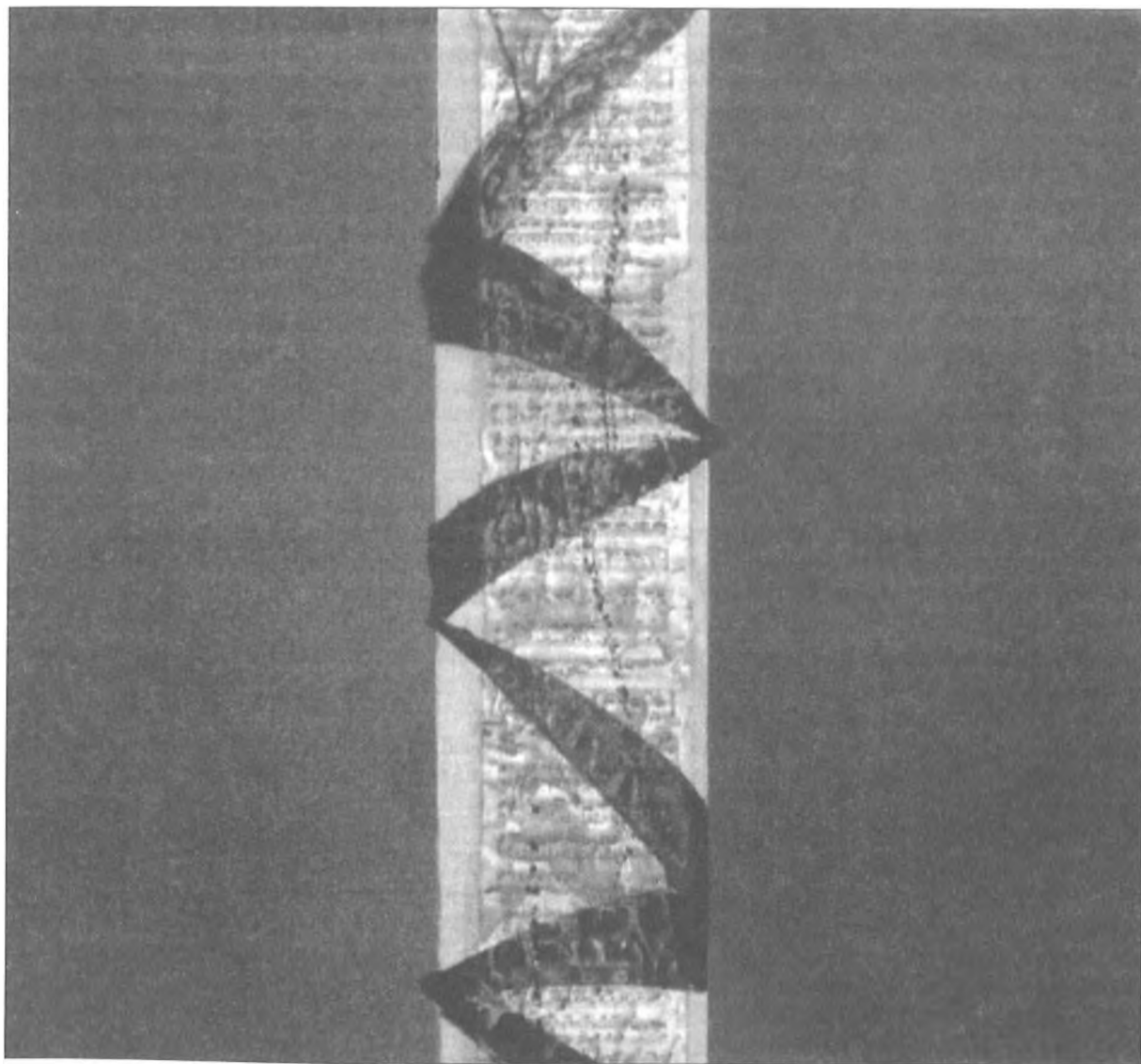


hónapig tart, hanem évekig. Az én „Boriszom” vagy az én „Don Carlosom” már több mint húsz éve bennem él. Megértetek és megöregedtek, mások, mint tegnap, és valószínűleg mások, mint amilyenek holnap lesznek. Soha nem fogják azt hallani tőlem, hogy „Boriszt vagy Don Carlost már úgy tudom, ahogy akartam”. Mindig azt hisszük, hogy már megvan, de mindig kicsúszik a kezünk közül. Nagy örömet, mélységes gyönyört akkor érez az ember, ha kipihenve ezt a gyötrelmes beleélést, visszatér a partitúrához. Akkor minden új megvilágításba kerül. Abban a pillanatban megérezzük előadói gyarlóságunkat a zene remekmű-

veinek titkaihoz képest. Az igazság bennük rejlik, csak a kulcsot kell megtalálni hozzá. Pontosabban a kulcsokat, mert a legteljesebb operák épp azok, melyekben többféle olvasat lehetősége rejlik.

Az ember képére és mintájára bennük is ezernyi ellentmondás bújik meg, amelyek nem semmisítik meg egymást, hanem átadják rezzenéseiket és otthagyják nyomukat az életnek nevezett nagy kalandon. Felmerül bennem a kérdés, az éneklés egyszerűen nem életmód-e.

*Juhász Anna fordítása*



1980. május 4., Róma, operaszínház, „Simone Boccanegra”. Prológus. Az oboa elnyúló és átható sírása alatt a karmester, Daniel Ohren viharos indítása megrázza a pódiumot és az emelvényt, lekötve a páholyok és a földszinti első sorok figyelmét. De ez csak egy pillanatig tart: minden tekintetet mágnesként vonz magára a Fiesco család palotájának lépcsőjén lejövő fenséges alak, szakála őszülő, majdnem fehér, tekintete retentés, kínokkal és gyűlölettel teli. „A te l'estremo addio”, egy patinás, bronzba hajló tónusú, de mégis telt és erőteljes hang kelt szokatlan megindultságot a nézőkben. „Genovesi! In Gabriele Adorno il vostro Doge or

acclamate!...” Az előadás véget ér. Egy fiatal kritikus (jelen sorok írója) remegve megy fel az öltözőkhöz vezető meredek lépcsőn és félénken bekopogtat a „Borisz Hrisztov” feliratú ajtón. „Szabad?” „Igen?!?” „Hrisztov mester! Szeretnék... Vajon lehetséges-e... ha Ön is úgy gondolja... hogy megbeszéljünk egy interjút?...” A fenséges, kosztümjét s talán Jacopo Fiesco lelkét még le nem vetett alak válasza nagyon hasonlít a Metro Goldwin Mayer oroszának morgására: egy ciklon hangján s az égő zsarátnok tűzével villámokat szór az operára, a sajtóközpontba, a kritikusokra... Természetesen semmilyen interjút nem sikerült megbeszéljünk. Két nappal később otthonomban csengett a telefon: „Jó estét – mondta egy mély, nyugodt hang –, Borisz Hrisztov vagyok.” „Ó, kiderítette a telefonszámomat?” „Természetesen. Jól emlékszem szívélyes kérésére, interjút akart tőlem: holnap jó lesz? A szállodámban?” Huszonnégy óra sem múlt el, s én magnóval a vállamon, három oldalnyi előkészített kérdéssel és jegyzettel elmentem a találkozóra. Hrisztov magas termetével méltóságteljesen állt „londoni köd” színű mellényes öltönyében a szálló bejáratánál öt perccel a megbeszélés időpontja előtt, ünnepélyesen és előzékenyen. Az interjú jól indult, és azonnal „egymásra hangolódtunk” az operaművészet néhány kérdésével megvitatta; majd a kultúráról beszélgettünk, kifejtettük véleményünket, felidézünk bizonyos dolgokat. Két óra telt el, amikor észrevettem, hogy jegyzeteim elején tartunk csak. „Modugno úr, szívesen folytatnám a beszélgetést, de halaszthatatlan dolgom van. Találkozhatnánk

holnap újból? Jó önnel beszélgetni!” „Kis híján azt válaszoltam: „Sire, che dite mai?”\*, de idejében észbe kaptam, és egy óvatos és prózaibb „Természetesen”-nel feleltem. Másnap a beszélgetés elmélyült és kiterjedtebbé vált, eljutottunk II. Fülöp alakjának teljes elemzéséig, néhány partneréhez fűződő emlékeihez, Callasszal, Tebaldival,

Cercuettivel, Gobival, Del Monacoval folytatott közös munkájához. Azt azonban udvariasan elutasította, hogy megrajzolja történelmi arcképeket: „Lehet, hogy egy napon úgy döntök, „meggyónok”, hogy kritikusan elemzem a kollégáimat. Félelem nélkül tenném meg, de, remélem, udvariasan.” Önmagát sem haj-

landó értékelni, sem az őt illető történelmi helyet megjelölni. „Ne haragudjon, hogy nem válaszolok erre a kérdésére. Nem vagyok képes önmagamról értékelni: a művész mások értékelésében él, függetlenül attól, hogy jó-e az vagy rossz. Természetesen jól esik, ha a visszhangok többsége pozitív, de a negatív vélemények is hasznosak, az embernek le kell vonnia belőle a szükséges tanulságot, nem pedig megsértődnie és megbántódnia.” A találkozó véget ér, s elváláskor Hrisztov azt mondja: „Én Szófiába megyek, hogy felvegyek egy lemezt Greccaninov zenéjével. Fontos, hogy magam után hagyjam ezt az emléket, amíg még lehetséges. Nincs már sok időm. A hangom nem örök életű. Nevetséges volna takargatnom... Jöjjön el nyáron Buggialóba, akkor találkozhatunk, s megismerheti Francát is. S megint beszélgethetünk...” Így született ismeretségünk, majd barátságunk. Hamarosan elkezdett tegezni, de én soha nem tudtam másképp szólítani, csak önzve. Inkább barátság volt ez, mint beszélgetés, tiszteletre, megbecsülésre épült, hasonló ízlésűnkre, néhány fontos kérdést illető egyetértésünkre (bár sajnos nem olyan gyakran, mint szerettem volna). Sokat beszélgettünk telefonon, gyakran találkoztunk, főleg Rómában. Mindig éneklésről, hangokról, s a karrierjéről beszélgettünk. Fokozatosan született meg az ötlet, hogy egy monográfiába kellene foglalni a sok órnyi magnófelvételt és a hatalmas dokumentációs anyagot, melyet ő maga gyűjtött (és Franca rendezett gondosan) össze. Néha együtt vacsoráztunk. Borisz hihetetlen beszélgetőpartner volt, nyílt, de ravasz is, vidám asztaltárs, aki szere-



\* Posa márki válasza Philip királynak a „Don Carlos”-ban.

tett jókat enni, s akinek mennydörgő nevetését senkiével sem lehetett összetéveszteni.

Első találkozásunk alkalmával Hrisztov adott nekem néhány újságkivágást, melyek márciusi New York-i, Carnegie Hall-beli koncertjéről szölk. „Azt akartam, hogy ezt a koncertet egy kivételesen jó, fiatal karmester, James Conlan vezényelje, de egyéb elfoglaltságai miatt ez lehetetlen volt. De a koncert így is jól sikerült.” Ezt a véleményt támasztotta alá az amerikai sajtó is: „Borisz Hrisztov visszatérése húsz év után a New York-i színpadra – írja a *New York Times* – igazi esemény volt, amely izgalmat és fűlsüketítő üdvözlőgást váltott ki a Carnegie Hall közönségéből. Igazi diadal volt, de a keserű szájíz mégis megmaradt, hiszen a Mac Arthur-rendelet miatt 1950-ben megtagadták beutazási vízumát az Egyesült Államokba... Próbáljuk meg elfelejteni, sőt megbocsátani történelmünk eme árnyoldalát.”

Hrisztov programja már nem volt zsúfolt, főleg nem színházi teendőkkel. 1981-ben csak egy opera szerepelt benne, a „Don Carlos” Zürichben és három koncert: az Ötöknek szentelt koncert a Palazzo Labiában, egy Genfben és egy harmadik, Muszorgszkij tiszteletére rendezett és nagyon zajos fogadtatású Bécsben. 1982 azonban egy olyan operaeseménnyel kezdődött, amely megázta Emilia Romagna egy városkájának lakosságát, s vele együtt az egész olasz sajtót és fél Olaszországot. A parmai Teatro Reggio „Don Carlos”-ának plakátján olyan sztárok nevei szerepeltek, mint Moldovianu, Brouson, Dimitrova; Hrisztov neve pedig Fülöp király szerepében történelmi jelleget kölcsönzött az előadásnak. Érdekes megemlíteni, hogy a hetvenes évektől eltérően az azt követő évtizedben milyen már-már mitologikus tisztelet övezte a nagy basszus alakját. Az opera iránt erősen megnövekedett érdeklődés és a fiatal énekesek áradata, akik csak lemezekről emlékezhetek rá, az élő legenda dicsfényével vonták be Borisz Hrisztov nevét és olyan karizmával, amellyel csak a megismételhetetlen „aranykor” művészei rendelkeznek. Ezért, s természetes vendégszeretetéből fakadóan is Parma szeretettel és tisztelettel fogadta Hrisztovot, bebocsátva néhány „szent helyére”: Luigi Magnani könyvtárába, ahol a szilvesztert töltötte különlegesen ritka, 16. századi kiadványokat és a múzeum felbecsülhetetlen értékű képeit csodálva, beengedték különböző műemlékekbe és zeneintézetekbe, még Verdi bussetoi házába is, melyet a Carrara és a Verdi család nyitott meg számára, úgy fogadva őt Santa Claraban, mint egy szentélyben, ahová csak Verdi zenéjének kevés felszentelt lovagja léphet be.

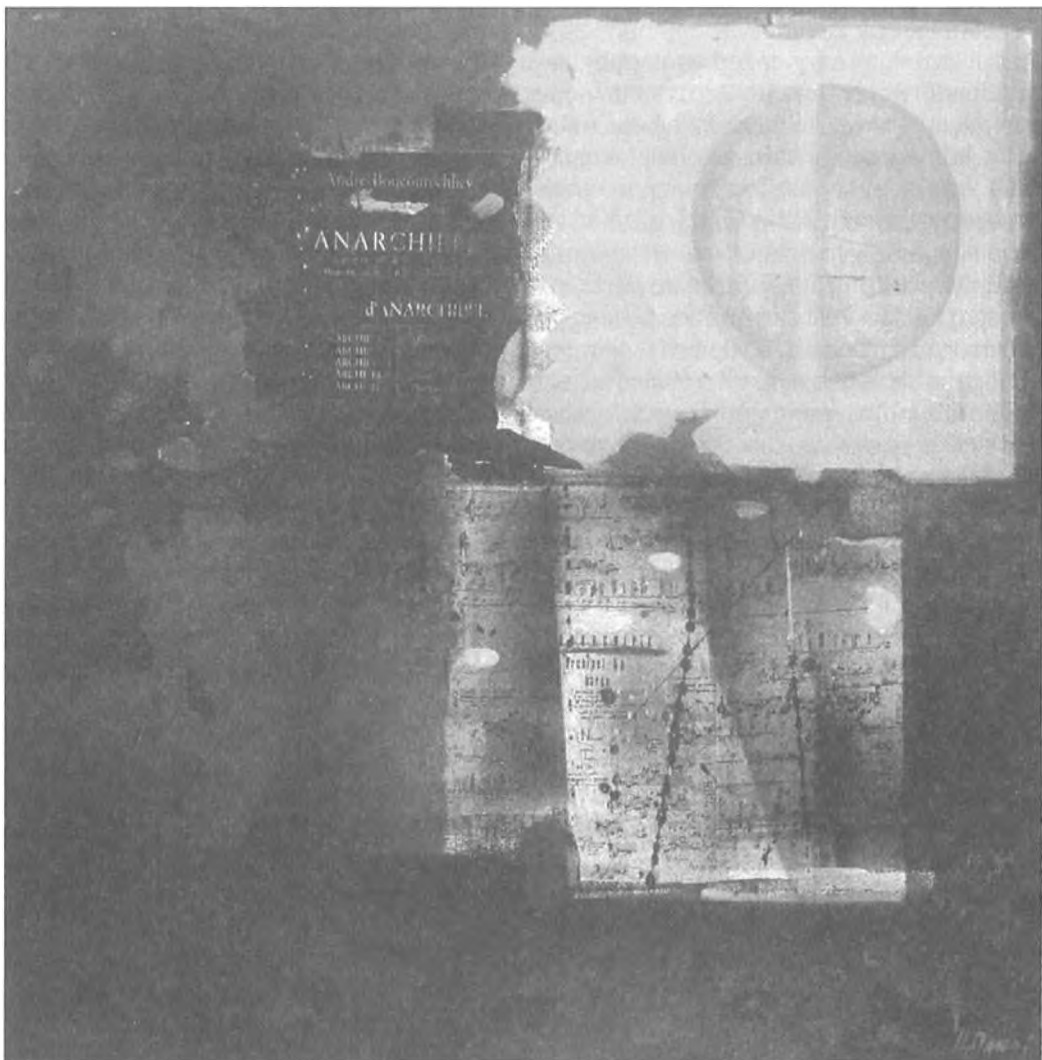
A „Don Carlos” bemutatóját és az azt követő előadásokat telt ház előtt játszották, a nézők el voltak ragadtatva Brousontól és Hrisztovtól, aki-

nek – Fülöp király monológja után – az emeletről azt kiabálták: „Isten vagy!”, ami megduplázta a tapsot és az elragadtatott kiáltásokat. A sajtó a Scala premierjeinek kijáró helyet szentel az eseménynek. A *Corriere della Sera* Hrisztovot helyezte az est középpontjába: „Nincs értelme letagadni, hogy a „Don Carlos” iránti hatalmas figyelem és érdeklődés, amely ilyen nagyszámú közönséget vonzott, nagymértékben annak a művésznek a nevéhez kötődik, aki már számtalanszor bámulatba ejtett minket és aki már régóta uralja az egész világ operaszínpadait. Mindenki hallani akarta ezt a csodálatos hangot, amely mindig ragyog, mint V. Károly birodalma felett a nap. (...) És egy olyan óriási stílusgyakorlatban és interpretációs leckében volt részünk, melyben minden hangjegy igazi, lelki és érzelmi töltetű remegett. A harmadik felvonás monológja szűnni nem akaró ovációt váltott ki a közönségből. Meg kell vallani, lehetetlen mélyebbre hatolni ebbe a zenébe, képtelenség annál eredetibben előadni, mint azt Borisz Hrisztov tette.” Buscaroli sem fukarkodik az *// Giornale* hasábjain: „Engedjék meg, hogy néhány szót szóljak Hrisztovról. Első „Don Carlos”-omon ismerkedtem meg vele, 28 éve történhetett, felejthetetlen dolog volt. Most még erősebb az élmény, de nem a szokásos vigaszok miatt, melyeket az öregedő művészeknek szoktunk kitalálni, hanem mert intelligenciája megtanította, hogyan változtassa nehézségeit előnnyé, hogy ha a fizikai erő már tűnőben, az előrelátás lángja váltsa fel. Az „Ella giammai m’amò”-t eddig talán még soha nem adták elő ilyen fájdalmas sóhajtásokkal, a felhang hihetetlen sóhajával, mint ahogy a hangok urának hatalmas, fekete palástba borított melléből tört fel. S ez csak a legkiemelkedőbb példája annak az emberieségből és stílusgyakorlatból kapott leckének, amely épp oly hosszan tartott, mint maga az opera.” A James Conlannal Londonban, majd Bécsben, Reykjavíkban és Koppenhágában tartott koncertsorozat után októberben Hrisztov ismét Parma vendége volt egy rendkívüli előadással, melyet az ő kifejezett kérésére a parmai katedrálisban rendeztek meg a helynek megfelelő műsorral (Händel, Verdi, Muszorgszkij), a Correggio freskóival díszített különleges hatású boltívek alatt. A katedrálisban összepréselődött három-ezer néző között volt egy húszéves fiatalember is, aki a Scala állandó látogatójaként már bevonult az opera történetébe. Itt azonban valóban mintha vilámlám sújtotta volna: „1982. október 16-a volt, de úgy emlékszem a parmai katedrálisbeli koncertre, mintha tegnap történt volna. Händel fennsleges „Dettinger Te Deum”-ja, Fiesco fojtogató kínjai, Padre Gurdiano elmélyültsége a „La vergine degli angeli”-ben és „A halál dala és táncai” két részlete (...), Borisz imája és halála, megannyi ütközet

„csatalova” – az uralkodó embersége és lelkiismeret-furdalása színezetet és hangot kapott a kifejező énekléstől ellágyulva, mely szinte időtlenül csengett. A koncertet zenekar kísérte, Hrisztov pedig elegáns frakkot viselt. Ennek ellenére emlékeimben a cár tragikus és félelmetes alakja parancsolóan emelkedik a bojárok fölé, utasít és könyörög, hogy imádott fiát, Fjodort ismerjék el trónörökösnek. Ez nem Borisz Hrisztov volt, hanem maga az 1982 októberében haldokló Boris Godunov. Emlékszem a cár jelmezére, egy kis lépcsőre, a bojárok padjára, a lidércnyomástól szenvedő cár alakjára, a fiától való elválás pillanatainak fojtogató kínjaira, megingó lépteire, lépcsőre zuhanására, mutatóujját az égre emelő kezének utolsó parancsoló és kérő mozdulatára. Halála előtti utolsó

sóhajára: „Bocsáss meg!” Milyen tréfát űz velünk néha az emlékezet! Nem láthattam semmi ilyesmit: koncerten voltam, nem voltak jelmezek, díszletek, Hrisztov a színpadon énekelt, és egyetlen egyszer sem mozdult meg...” (Carlo Curami). Hrisztov azzal az ígérettel hagyta el Parmát, hogy a következő évben az „Attila” színrevitelével tér vissza. Most várja Párizs, hogy az „Athéne” színház tekintélyes „Hétfői koncert”-jén vegyen részt, majd 1983 elején egy koncert Londonban, a Covent Gardenben, ismét Jimmy Conlannel. A nézők és a résztvevők közül senki sem tudhatta, hogy ez a koncert volt Borisz Hrisztov búcsúja a Covent Gardentől.

*Juhász Anna fordítása*



„Addio, fiorito asil di letizie e d’amor”.

Ég veled, boldogság és szerelem drága fészke – Puccini híres operájából a legkedvesebb emlékekkel és vágyakkal való szembesülés, a tőlük való búcsúzás pillanatában érzett boldogság és fájdalom állapota a legmegfelelőbb, hogy Borisz Hrisztovról és évtizedeken át áhított kedvenc akadémiajához fűződő érzelmi kötődéséről beszéljek.

Hosszú, fél évszázados viharos művészi életútja és egy saját, igazi mesteriskola több éven át tartó megálmodása és tervezgetése után Borisz Hrisztov 1988-ban megrendült egészséggel tért vissza Rómába, hogy álmát még felvirágozni lássa, és nemsokára, még életében elváljon tőle.

Kevés tanúja volt Borisz Hrisztov akadémiaja első, fájdalmas lépéseinek, mivel ő maga is, súlyos agyvérzése után, nehezen járt. Szemünk előtt épült fel rossz egészségi állapotából és szedte össze végletekig kimerített erőtartalékait, de tiszta tudata és önkritikája, hogy képes lesz-e valóban hasznos és komoly pedagógiai tevékenységet folytatni, rettenetesen nyomasztották. A nehézségekkel szembeni hajthatatlansága és erkölcsi elve, hogy élete végéig a művészetet szolgálja, ezúttal mások javára, nem hagyták a betegágyon nyugodni. Bizalmát elnyerve szerettem volna mindent megtenni érte, hogy megvalósíthassa titkos vágyát, saját iskolája létrehozását.

A gondok nem éppen egyszerű megoldásával egyidejűleg komoly alkotói és oktatási tevékenység folyt, amelyben Borisz Hrisztov mellett néhány jeles olasz professzor és Jolanta Magnoni, Josef Giardina, Maurizio Modugno, dr. Gadzani, Natalie és Atanasz Atanaszov bolgár zongoraművész dolgozott olyan művészeti ágakban, mint az interpretáció, olasz repertoár zongorakísérettel, kiejtés és dikció, hangtechnika és -felépítés, a belcanto stílusai és története. A programban szerepelt még egy tucat koncertfellépés tekintélyes színpadokon, a továbbképzésen részt vevők bemutatása nemzetközi versenyeken, melyeken gyakran első díjat nyertek. A hatalmas tananyag, melyet az akadémián elsajátítottak, bemutatásra került az olasz közönség előtt a televízióban és a rádióban.

Különösen fontos kiemelni: Borisz Hrisztov szándéka az volt, hogy a római akadémián az ő maga és felesége, Franca Hrisztov által kiválasz-

tott fiatal művészek vokális és művészi tehetségét magas szinten tökéletesítsék, nem pedig, hogy rosszul képzett énekesek megrögzött hangproblémáit oldják meg.

Merem állítani, hogy a szerencsés kiválasztottak találkozása ezzel tapasztalatokban, kíméletlen és nyers kritikában, igényességben gazdag világ-

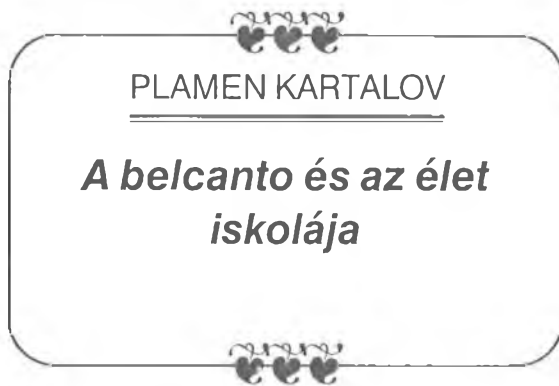
egyetemmel sorsdöntő nyomot hagyott azokban, akik megértették.

Szeretném azt hinni, hogy Mariana Cvetkova, Bojko Cvetanov, Plamen Hidzsov, Zsivko Zselve, Anton Keremedcsiev, Zsivka Markova, Bojka Vaszileva, Venciszlav Dinov, Szimeon Szimeonov, Maria Sztojcsseva, Alekszandar Marulev, Emil

Ponorszki és még sok más művész sikeresen képviseli a bolgár és a nemzetközi színpadokon a római iskolát, ahonnan kikerült. Hangtechnika- és interpretációtanárként gazdag örökséget hagyott ránk, egy énekpedagógust is felnevelt, Valeria Sirokanskát, azzal a világos megbízatással és abban a hitben, hogy továbbviszi iskoláját.

Borisz Hrisztov első órái ma már a bolgár operatudomány sikeresen megírt oldalai. Hogyan jellemezhetném ezeket az órákat? Elmesélni sem könnyű őket. De mégis az a legfontosabb bennük, hogy megértsük, csak komolysággal, elképesztő igényességgel és állandó önképzéssel „juthatsz fel, még ha nem is rögtön, a csúcsra, de ha feljutsz, azonnal meglátszik, és akkor a közönség, amint észreveszi, elnémul” – mondogatta. „Ha az operaművészetet választottad, becsületesen, állhatatosan kell szolgálnod... Csak teljes odaadással érdemelhetsz esélyt... Hang, hang! Mindenkinek van hangja, de a kifejezéstelen hang semmilyen eredményre sem vezet, nem kelti fel az érdeklődést... Érthetően kell énekelni... Az opera fejezi ki a legszebben a hang érzéseit... A hang megerősítése természetellenes... Minél halkabb az ének, annál szebb... A hangot nem szabad kényszeríteni... Ha van hangod, vigyázz rá, vedd szabályosan, és akkor maga áll szolgálatodba.”

„...Hogy valóban megértsük a zene lényegét – mondja Borisz Hrisztov –, az a dolgunk, hogy nagyon pontosan és világosan ejtsük a szöveget. Enélkül semmi sem megy. Ha nem ejtjük jól a szöveget, a zenéből sem lesz semmi. Minden egyes szó nagyon fontos. A szöveget helyezték előtérbe, a jelentése majd megmagyarázza a melódia értelmét. A művésznek mindig kézben kell tartania



a szöveget, és magának kell ehhez ragaszkodnia. . . " – követelte meg kivétel nélkül mindenkitől minden órán.

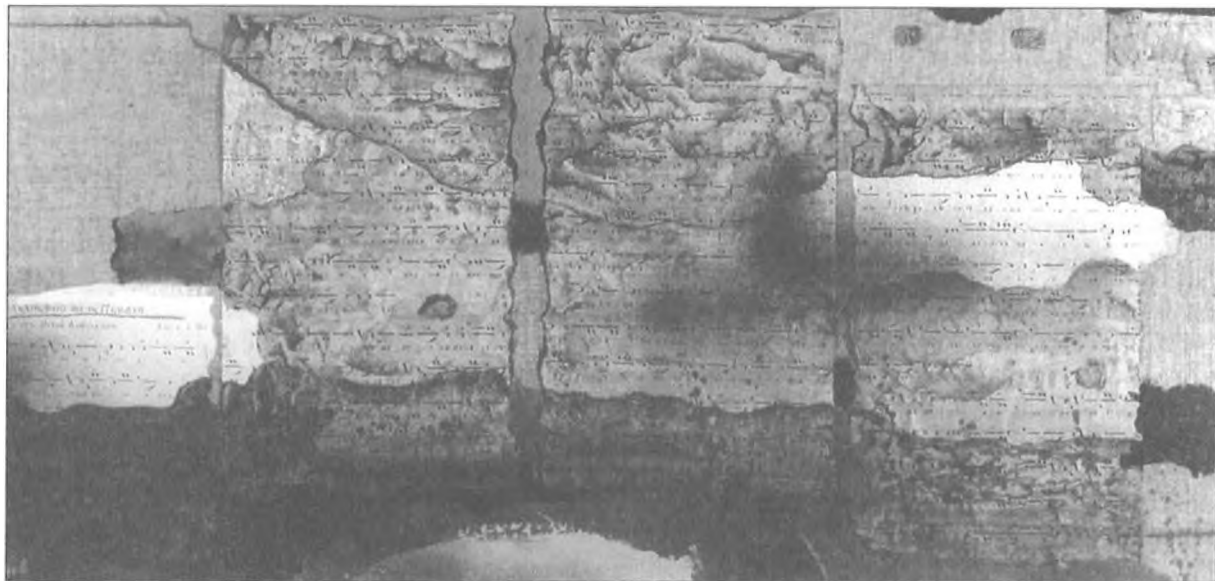
Milyen felindulást váltott ki belőle L. Pipkov „Lovasok” című dalának zenéje! Furnadzisiev szövegének és Pipkov melódiájának zseniális egybefonódása, a föld tomboló erejét szemléletesen kifejező viharos kíséret. Pipkov zenéje olyan mélyen megrázta és magával ragadta Borisz Hrisztovot, hogy tanítványával dolgozva szerette volna elénekelni. Meghatott, könnyeláradó szeme az ihletettség igazi példájává változtatták kívánságát. „Micsoda tűz ez a zene, milyen ellenállhatatlan erő rejlik ebben a Pipkovban! Igazi zseni!” – kiáltott fel. Amikor bemutatta, hogyan kell az első frázisokat énekelni, ragaszkodott hozzá, hogy a kíséret legyen az a biztos pont, amelyre az énekes támaszkodhat, ami hangját táplálja, és ezek együtt adják a mű alapgondolatát. A zongora szerepe ebben a rövid, de gigantikus zeneműben elképesztő hatású. Borisz Hrisztov előadásában a rémálom képeihez és eseményeihez a rettenet és félelem mágneses, dermesztő tekintete társult. Mintha a zongora elemi ereje nem lett volna elég számára, még erősebben akarta visszhangozni a véres tűzvész moraját. Igazi emocionális látvány mutatja be, hogyan tör fel a hang Pipkov lelkének véres sebeiből. . .

Sem gyorsan, sem könnyen, sem egyből nem várhatunk nagy eredményeket, különösen a fiatal,

pályájuk kezdetén álló operaénekesektől. Köztudott, hogy a mi szláv hangunkra a természetes szláv vokalitás jellemző. Sokszínű bolgár énekeskolánk egyesek szerint igen közel áll az olasz vokalitáshoz. De a közelség még nem hasonlóság, s vajon jelentheti-e azt, hogy azonos a belcanto kizárólagosan olasz törvényeivel? Sok példa van rá a mélyebb szláv operahangok között, különösen a férfiaknál, kitűnő adottságú basszusok esetében. De mégsem sikerült áthidalniuk az erőltetett éneklés hiányosságait, az éles és magas torokhangokat, túlzó zajosságukat. Az ilyen hanghasználat kétségtelenül árt a művészetnek. Távol áll a belcanto esztétikájától is. Ennél a stílusnál épp ellenkezőleg, „a maszkkal borított hang, kötelezően lágy képzése, különböző regiszterek használata” írott törvények, az operaénekes hangjának és e hang hosszú életének kötelező kellékei.

Ha azok a fiatalok, akiknek abban a kivételes szerencsében lehetett részük, hogy megismerkedhettek a legnagyobb operaszínpadok óriásának gondolkodásmódjával, képesek megőrizni és megérteni az éneklés művészetét, meglelik saját útjukat is az énekművészet határtalan horizontján, melyen fél évszázadig ragyogott a világ zenekultúrájának hatalmas és utolérhetetlen művésze: BORISZ HRISZTOV.

*Juhász Anna fordítása*





E sorok írója hatvan esztendeje rajong a szép emberi hangokért – ez utóbb szenvedélyes operalátogatássá, majd zenei tanulmányokká és énekleckékké is fajult, olyan mesterek segítségével, mint itthon Benyhe János, majd Szabó Miklós, Romában pedig Tito Schipa; a föllépéseket ugyan idült légzőszervi betegség egyszer s mindenkorra megakadályozta, de az ősi vonzalom mindmáig él, sőt folyton folyvást fokozódik, s olyan hanglemezgyűjtemény formájában is testet öltött, amely az olasz, a német, a francia, a spanyol, a magyar, az orosz és más egyéb énekesiskolák történetét hangzó emlékek hosszú sorában örökíti meg – ezek közt igen előkelő helyet foglal el a bolgár énekművészet.

E sorok írója egyebek közt a bolgár kultúra más műfajait is nagyra becsüli, például az irodalmat, és jeles bolgár poéták tucatjait fordította magyarra a kezdetektől máig, s a bolgár értelmiség számos kiválóságával beszélgetett, és nem csupán a költészetről, hanem a fentebb említett régi kedves rögeszméjéről is – rá kellett döbbsennie, hogy míg jogos nemzeti büszkeséggel emlegetik világhírű kortárs énekművészeit, a közelmúlt egyik óriásáról fogalmuk sincs. Ami már csak azért is furcsa, mert az illető, mielőtt megtért őseihez, minden adódó alkalommal (újságban, rádióban, televízióban, filmen) az ő szeretett Bulgáriájáról beszélt, Orpheusz szülőföldjének dicsőségét hirdette, büszkén idézte föl a fiatalabb nagy pályatársai világraszóló sikereit.

Sajátos, hogy egyetlen bolgár barátom sem hallott róla semmit. Annál inkább, mert bécsi, római, kölni vagy hazai ismerőseim, amint kiejtem előttük a nevét, elismerően elmosolyodnak, minden arc földerül, feledhetetlen művészi élmények örömeit tükrözi... Ugyanolyan hatást kelt már pusztá neve is, mint amikor operabarátok társalgása közepette Gina Cignára, Galli-Curcira, Callasra vagy Stratasra terelődik a szó... (Szavam ne feledjem, de Puccini La rondine, A fecske című operája hanglemezfelvételének a lemezborítóján a főszereplőről, Ljuba Welitschről nemcsak olyan fénykép látható, amelyen Richard Strauss neki dedikált arcmása szerepel, hanem olyan is, amelyen hódolók ünneplik az elragadtatás felsőfokán Ljuba Velicskovát, a nagy sztárt, Bécs, London és New York feledhetetlen kedvencét – a háttérből pedig nem más figyeli enyhén szólva talányos arc kifejezéssel az irigylésre méltóan vidám és diadalmas jelenetet, mint Maria Callas... Csakugyan,

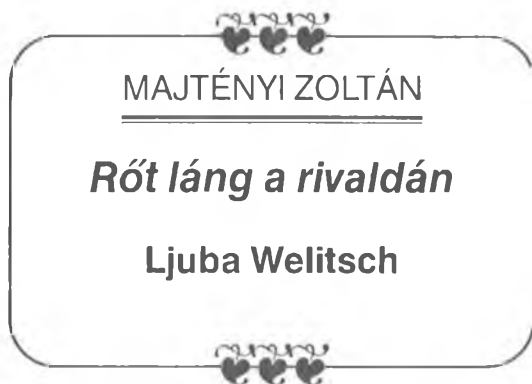
mit jelent ez a név, hogy Ljuba Velicskova? Igaz, hogy ez magyarul Nagy Szerelem?...)

A majdani legendás énekes művésznő és életművésznő a Fekete-tenger partján, Boriszovóban látta meg a napvilágot, 1913. július 10-én. Élete vége felé hosszú portréfilmet készítettek róla, a már idős hölgy sok érdekes részletet ismertetett pályafutásáról. Beszélgetőtársa, August Everding, a kiváló operaigazgató és színházi vezető a DA CAPO című, szerfölkött népszerű operadalnosorozat szerkesztője a német és osztrák tévécsatornákön közkedvelt műsor szövívője arra is rávette a művésznőt, hogy megmutassa a nézőknek, milyen is az a híres-nevezetes „bol-

gár szoba”, amelyről olyan sokan rebesgetnek csodákat, de látni csak oly kevesen látták. A bolgár népművészeti tárgyakkal, valamint ikonokkal és kegyszerekkel berendezett gyönyörű helyiségben a XX. század egyik mitikus szopránja elmondta, hogy a ritka egyéni színezetű, világszép, forrón áradó hang az ő szülőfalujában egyáltalán nem számított különlegességnek. Szülei, rokonai, földije, a tenger sós páráitól edzett torkú, tiszta tüdejű halászok mind-mind örömezt énekeltek, dalra fakadtak minden adódó alkalommal – tömérdek bolgárt áldott meg hatalmas vivőerejű és nemes zöngéjű orgánummal az Anyatermészet, az ég meg a tenger, amint ez egyébiránt köztudomású is... Sokat közülük szárnyra kapott a világhír, s elröpitette őket a földkerekség legjelentősebb operaházaiba, mint például Todor Mazarovot, a nagyszerű tenoristát Bécsbe, Nikola Nikolov tenoristát, Raina Kabaivánszka szopránt, Borisz Hrisztov basszistát és Gjaurov basszistát Romába, Milánóba, Bécsbe, New Yorkba, stb., stb... – hogy a többi nagy bolgár énekművészt itt helyszükében most ne említsük.

Ljuba Velicskova gyermekként otthon dolgozott a gazdaságban, majd amikor Sumenbe került, a tanárai fölfigyeltek értékes hanganyagára; a kislány ugyanis hegedülni tanult, ami jó zenei alapképzést adott, utóbb igencsak hasznát látta: szülei vállalták a tehetséges hajadon taníttatását. 1933-ban Szófiába ment, és ott Zlatev mester immár felsőfokú hangképzésben részesítette. A bolgár fővárosban egyébiránt még konzervatorista növendék fölvételt nyert az Alekszandr Nevszki Székesegyház világhírű kórusába, ahol már szólistaszerepeket osztottak ki rá.

Hangja és muzikalitása oly rohamosan fejlődött, hogy 1934-ben Bécsbe költözött, és Lier-



hammer professzor vezetésével tanult tovább az ottani Zeneművészeti Főiskolán (Wiener Musikakademie), 1936-ban pedig – igen bölcsen – Graz operaházához szegődött el, noha más, nagyobb-nevešebb intézmények is csábították, jócskán temesebb gázsiért. Itt viszont, Grazban nyugodt körülmények közt, bármiféle hajszoltságtól mentesen készülhetett föl későbbi világkarrierjére, nem fárasztotta agyon a hangját, hanem az akkori érettségi fokának megfelelően a Bajazzók Neddáját meg a Bohémélet Musettáját, majd a következő évben Mozart, Weber, Humperdinck és Verdi operáinak főszerepeit adta elő, valamint Csajkovszkij és Richard Strauss hősnőit is színpadra állította már.

Többszöri fölkérésre végül 1940-ben a hamburgi Állami Operaház tagja lett, s onnan indult vendégjátékra Drezdába, Münchenbe meg Berlinbe; 1942-ben olyan hírességek vezényeltek fölléptekor, mint Clemens Krauss és maga Richard Strauss!... S a zeneszerző-óriás habozás nélkül fölkérte az istenáldotta tehetségű fiatal nőt, hogy vállalja el irányítása alatt az Ariadné Naxoszban bécsi előadássorozatát 1943-ban.

Ettől fogva Ljuba Welitsch a legnagyobb Richard Strauss-dalnokok pompásan megválogatott társaságába jutott, és egyszersmind a bécsi Operaház legmegbecsültebb sztárjainak rangos társulatában is előkelő helyet kapott, majd le is telepedett a hajdani császárvárosban, mégpedig amint az 1945/46-os évad után müncheni szerződése lejárt. Világkarrierje szintén ekkor szárnyalt föl, a háborút követő békeévek fölszabadult időszakban – s ez, szerencsére, a nagy énekesnő művészeti kiteljesedésének a fénykora is...

Ljuba Welitsch az első európai kitűnőségek közé tartozott, akiknek megengedték a borzalmas világégés után, hogy az Óvilág zenei hagyatékát és stílárís értékeit megszólaltassák az Újvilág operakultúrájának fellegvárában, a Metropolitan Opera színpadán!...

(A nyájas Olvasó talán jobban megéri ennek a mérhetetlen fontosságát és jelentőségét, ha arra utalunk, hogy nemcsak nagyszerű német karmesterek és énekesek elől zárkóztak el „amott odaát”, hanem olyan legendás személyiségek orra előtt is becsapták az ajtót, mint Tito Schipa vagy Beniamino Gigli, pedig azok akkor már elhomályosíthatatlan üstökösként ragyogtak az operaművészet egén, és ma és mindörökkön a legkülönbek, a halhatatlanok fölülmúlhatatlan fényerejű jelenségei abban az egyébiránt állandóan gyarapodó csillagseregletben... Hogy mit rótt föl a sajtó a két legendás tenorista bűnéül? Azt, hogy Mussolini gratulált jól sikerült szerepléseikhez!... A tetemrehívás legcsekélyebb szándéka nélkül megkérdez-

hető: vajon a köztársasági Ausztria Állami Operaháza 1920 után ugyan miért nem tiltotta be Mozart remekműveit? – Hiszen olyan hírhedt Habsburg ügyködött a zeneszerző érdekében, mint II. József!... Vagy megaláznák-e napjainkban a Sztálin-díj kitüntetettjeit? Vagy azokat, akiket Kossuth-díjjal jutalmaztak a szocialista Magyarországon? Vagy mindazokat, akiket bolgár, lengyel vagy keletnémet államférfiak az elmúlt fél évszázadban érdemrendre vagy más effélére méltattak művészi szorgalmuk, buzgalmuk és rátermettségük elismerésképp?...)

Ljuba Velicskovát, szerencsére, efféle sanda nemezis nem fenyegette sohasem, és ezért ő lehetett a második világháború után újjáépült Covent Garden első előadásán a Salome címszereplője...

A lemezfelvételek kísérőszövegeinek tanúbizonysága szerint máig él az emlékezete annak a fölséges előadásnak!... Már az eszelős Narraboth első sóhajakor fölfakadt és szertéaradt az idegfeszültség szikrazuhataga – ez különös képi visszhangra lelt Salvador Dali szurrealista díszletei közt, és majdnem olyan botrányt keltett, mint az 1910-es londoni ősbemutatón a mű még szinte elviselhetetlenül fölháborító lélektani sugallata... A nézők lélegzete azonban csak akkor akadt el igazán, amikor néhány perc múltán fölbukkant a színpadon Salome, és végigsuhant a holdsütötte teraszon, mostohaapja érzéki vágyakozástól vörös ködben villódzó tekintete előtt! Csakhogy nem holmi ványadt, koraérett aszfaltvirág hullajtotta ott a szirmai, nem valamilyen bibliaian keletiesre maszkírozott Lulu (Albán Berg!) kígyózott ama ciszterna felé, amelyben Keresztelő Szent János sínylódott! Róten izzó lángnyelv, egzotikus tűzcsóva sugárzott keresztül a rivaldán, zsarátnokként lobogó hajzata úgy röpdösött mögötte, mint ha fékeveszett fúriák üldöznék, az érzékek, a kóros ösztönök hevesen lázító ösztökéi... Ez fáklyaként csapongó jelzótűz ugyanolyan perzselő hévvel csapott föl a kéjsóvár, ölmeleg hangból is – s ez ma is hallható Ljuba Welitsch lemezein a hangfelvételek jóvoltából!...

Zenetudósok úgy írnak róla, mint minden idők legkitűnőbb Richard Strauss- tolmácsolójáról, az operaművészet megismételhetetlen csodájaként említik a remekmű ama részletét is, amikor a gyönyörre kiéhezett Salome parázként sistergett föl: Keresztelő Szent János aszkétikus lényé úgy hatott rá, hűvösen, sőt hidegen, akár a Jordán vize – ebből más nem is robbanhatott ki égető gőzfelhőként, mint a szerelmi halál, amely aztán a pszichopatológiai halál kormos üszkébe hal... A szakértők úgy értekeznek Ljuba Welitsch teljesítményéről, mint ritka minőségről, olyan művész csúc-

pontról, ami talán egyedülálló marad, mert páratlan mivoltát, úgy tetszik, máig mindenesetre nem sikerült fölülmúlnia senkinek...

Hogy aztán Ljuba Welitsch elképesztően tökéletes Salome-alakítása mennyiben tudatos számítás, a szó jó értelmében vett kiagyalt művészi hatáskeltés eredménye, és vajon mennyi benne az ösztönös ráérzés – ezt immár döntse el a kedves Olvasó! Százszor is meghallgatja Ljuba Welitsch hanglemezeit, mindig talál új árnyalatot az oly dúsan részletgazdag vokális zenei megoldásokban!... Annyi szent, ez a bolgár szépasszony tudta, mennyivel nagyobb a szerelem titka a halálénál!...

Persze nem csak Salome vérszomjas nőiségét jelenítette meg a maga legszemélyesebb módján – a lángész bélyegét rásütötte egész sor emberibb indulatú hősnőre is! Az bizonyos, hogy minden egyes szerepében megdöbbenő életerőről és kimeríthetetlennek rémlő tettvágyról tett tanúbizonyosságot, például mint Tosca vagy akár mint Donna Anna...

Aki netán pusztá veleszületett ösztönszerű tehetségre gyanakszik, valószínűleg nagyon téved. A nemzetközi operaközönség egyetemi műveltségű hölgyet ismerhetett meg ebben a telivér és énektechnikailag példamutatóan tökéletes művésznőben, aki filozófiai doktorátust szerzett, és német, olasz, francia szerepeit nem csupán bemagolta, hanem anyanyelvi szinten beszélte is ezeket a nyelveket, a világirodalom remekeit pedig eredetiben olvasta...

Tosca szerepét példának okáért úgy oldotta meg, hogy nem holmi szeszélyeskedő, hisztériás, elkényeztetett nőszemélyt alakított (mint elődje, a gyönyörű és szintén tehetséges, de jóval igénytelenebb hanganyagú Maria Jeritza, aki sztárallúrijeivel örületbe kergette kollegáit). Ljuba Welitsch Musettája pedig olyan őrzöngő tapsorkánt váltott ki az egyébként eléggé tartózkodó, sőt többnyire halvérű angol hallgatóságból, hogy – a zenei izlés tekintetében gyakorta meglehetősen puritán – The Times élénken tiltakozott a szerep ilyen értelmezése ellen. A jeles sajtótermék műítésze nehezményezte, hogy Ljuba Welitsch énekmodora túlon túl izgató és buja, mivel a második felvonásban a „Quando me'n vo...” kezdetű áriájával egyszeriben ő válik a darab főszereplőjévé, és kacér elevenségével fölülkerekedik mindenki másan.

Ez a sajátos színezetű, varázslatosan bársonyos és érzéki hang mindazonáltal nemcsak Richard Strauss, Verdi vagy Puccini vérbő, egzotikus kádenciáiban villogatta fényeit és dallamalkotó, legátóképző erezeit!... Selymes hegedűhangzatokra is képesnek bizonyult, valamint fémes csillámlásokat is eregetett. A Don Giovanni Donna Annjaként a bécsi vagy a drezdai prima-

donnák által is csak vajmi ritkán elért tökélyű, kristálytisza Mozart-stílust valósította meg. A szenvedő, megcsalt asszony „Or sai chi l'onore...” kezdetű áriájában, az egyik legnehezebb mozarti zártzámban a könnyörtelenül mély és magas hangok ékítményszövedéket nemcsak utánozhatatlanul mesteri énektudással, fönn-lenn maradéktalan csengéssel adta elő, hanem drámai ereje szintén szívszorító hatással mutatkozott meg, a bosszúért lihegő, megalázott nő keserősége is maradéktalanul érződik a bravúrosan pergetett futamokon.

Hogy milyen kimagasló jellemábrázoló, azt Aida-alakítása is tanúsítja (szerencsére ezt is megörökítette a hangrögzítő készülék) – a diadalmenet óriási zenekart és kórust harsogató együttese fölött valóban uralkodónőien fenséges nyugalommal zeng a bolgár szoprán szólama! Az a művészi érzékenység és énektudás, ahogyan a szerep csúcspontjait tökéletes zenei biztonsággal ábrázolta, nemcsak a közönséget, hanem a munkatársakat meg a kritikát is bámulatra készítette... Az Aida – Amonasra kettősben ugyanolyan nagyszerűek a drámai nyomatékai, mint a Nílus-parti jelenetben vagy a zárórészben (a sziklás mélyén) hallatott csodálatosan lágy lírai pianói.

Mint említettük, a művésznő nemcsak Londonban vendégszerepelt, hanem voltaképp mindenütt az operavilág kultikus szentélyeiben: 1946-ban, 1949-ben és 1950-ben a Salzburgi Ünnepi Játékokon szerepelt, és a már fentebb említett szerepein kívül a Pikk Dáma Lisájával is fürgeteges diadalt aratott, valamint az Álarcosbál Amáliájaként Edinburgh közönségét szintén egyszeri és megismételhetetlenül tökéletes zenei élményben részesítette... A Metropolitan színpadán 1949-ben jelent meg, és végrehajtotta azt a mestervágást, amely eladdig semelyik pályatársnőjének sem sikerült: az ő Saloméja révületbe ejtette, megbabonázta és magával ragadta New York egészen másfajta irányultságú hallgatóságát is.

Klasszikus és modern dalok előadójaként ugyancsak eredményesnek bizonyult: 1950-ben hosszú körútra indult Észak Amerikában, s ugyanakkor nagy operaszerepeivel is színre lépett a legnagyobb operaházakba; nézőit azonban elkápráztatta operettprimadonnaként is...

Ne szaladjunk el azonban időnek előtte a Metropolitan nézőteréről! Szerencsére fennmaradt, mégpedig neves kritikusok tollából, részletesebb értékelés is erről a győzelmi mámoros időszakról. Olin Downes úrtól tudjuk, hogy az első amerikai Salome-előadásban nem más vezényelt, mint Reiner Frigyes, a híres magyar karmester, aki előzőleg Cincinnati és Pittsburgh szimfonikus zenekarainak az élén állt. Hadd idézzük Olin Downes urat: „Azon az estén Welitsch és Reiner mindörökké beírta nevét az operaelőadások történetének

aranykönyvébe! Amikor a darab végén összecsapódott a hatalmas aranyfüggöny, a hallgatóság viharos tetszésnyilvánításban tört ki, több mint tizenöt percig orkánzúgás gyanánt tombolt a közönség". Irwing Kolodin kritikus szerint pedig „Reiner karmesteri pálcája olyan feszült, átfogó, széleskörű s egyszersmind minden apró részletre kiterjedő a hangszerelés rejtett szépségeit is fölragyogtató előadást teremtett meg odalenn, a zenekari árok pódiumán, amilyen fölséges összhatást az egyébiránt igencsak elkényeztetett közönség sem élvezhetett talán soha még... a Metropolitan máskülönben tekintélyes történelmében minden bizonnyal ez lehetett a szellemileg-érzelmileg-zeneileg legelmélyültebb előadás”...

1950. február 3-án – pontosan egy esztendő múlt el a Metropolitan „történelmi jelentőségű” Salome-előadása után! – Ljuba Welitsch és Reiner Frigyes újfent együttműködött a híres operaház Don Giovanni fölújítása alkalmával. Ez alkalommal Kolodin úr szerint a művésznő „hangzataiban fémes zöngé szárnyalt föl... a dühödt bosszúvágy lihegő hanglökéseivel”; Reiner Frigyest azért dicsérik meg, mert „élesen metszett vonalvezetésű, serkentő erejű, határozatlan hangsúlyozott, a drámai nyomatékokat mesteri hatásfokkal érzékeltető” Mozart-stílussal vezényelte a remekművet. A kritikusok azt sem hallgatják el – hadd említsük meg mi is -, hogy az énekesnő színészi teljesítménye sem maradt el a hangbeli bravúrok mögött: a Tosca második felvonásában, példának okáért, a „Vissi d'arte...” kezdetű ária magasztos hangzatai után Ljuba Wlitsch karszéket gördített a gerjedten utána csörtető Scarpia, a „bigott szatír” rendőrfőnök lába elé...

„Ljuba Welitsch négy éven át lehelt új életet a Met színielőadásaiba”, mondja a fáma, majd visszatért Bécsbe, ahol operaénekesi pályája mellett (a bécsi publikum olyan szerencsés, hogy Otello Desdemonájaként, A fecske Magdájaként, a Nyugat lánya Minnie-jeként, Janáček Jenufájaként, a Trubadur Leonórájaként és Massenet Manonja-

ként is élvezhette remekléseit) operettprimadonaként szintén roppant sikereket aratott, és körülbelül hetven filmben játszott, valamit láthatták televíziós darabokban is...

1972-ben újabb vihart kavart megjelenése a Metropolitan sok lelkes égháborút látott deszkáin... New York zenerajongói nem különösképp híresek kiváló emlékezőtehetségükről, de azon az estén, amikor Ljuba Welitsch Az ezred lánya című Donizetti-vígopera hercegnőjének a szerepében, körülbelül húsz évi távollét után, ismét föllépett a színpadon, pusztá megjelenésével tizenegy perces tapsorkánt és üdvrivalgást váltott ki – mérték az időt!... Bécsben elnyerte a kitüntető Kammer-sängerin címet; az osztrák kormány jutalmazta meg ezzel az oly becses művészzanggal.

Hadd fűzzük még hozzá: amerikai, ausztriai és németországi meg angliai hangfelvételei megörökítették az utókor számára ezt a példátlanul egyéni és elbűvölően vonzó énekművészetet. Közézen forognak áriái és kettősei Weber A bűvös vadász, Csajkovszkij Anyegin, Verdi Aida, Puccini Bohémélet és Tosca, Richard Strauss Salome, Mozart Don Giovanni, Johann Strauss Cigánybáró és Denevér című művéből, valamint a már említett A fecske című Puccini-opera teljes felvétele is (olyan káprázatos szereplőtársakkal, mint Anton Dermota, Valdemar Kmentt, Walter Berry, stb.). Gyönyörű hangzó emlékei maradtak azonban dalénekesi teljesítményeinek is; helyszükében nem sorolom föl mindet, csak a szerzők nevét idézem: Brahms, Schubert, Joseph Marx szerzeményei ezek, s olyan művészek társaságában adja elő, mint Irmgard Seefried, Hans Hotter, stb...

Zárszóul csak azt remélhetjük: sem a bolgár, sem a magyar operabarátok nem felejtik el ezt az oly nagy művésznőt, hanem ápolják fennkölt emléket, tanulmányozzák és élvezik művészetét, amelyre oly meghatóan illik Goethe nevezetes mondása: „A talmi csillogás a pillanat szülötte, ám az igazi remekmű nem vész el az utókor emlékezetében”...

„Az én világom, a kapcsolatom a világgal  
a zenéből indul ki és a zenéhez kötődik.”

Emil Naumov, világhírű zongoraművész, zeneszerző, karmester és pedagógus gondolatai, művei és egész munkássága a tökéletességbe és érzékeny lelkét gyermekkorától rabul ejtő szépségbe vetett hitét támasztja alá. Sokszínű alkotói egyéniségének minden megnyilvánulása a megismerhetetlenség érzésével tölt el minket. Lelkivilágának, ötlettárának gazdagságába betekinteni ünnep, a művészi ízlés, a kiemelkedő szaktudás és a magával ragadó érzelmi nyíltság kivételes pillanatai. Koncertjein klasszikus művek előadásával és saját szerzeményeivel hódítja meg a világ színpadait. Szerzeményeinek műfaji sokszínűsége, Sztravinszkij, Muszorgszkij, Csajkovszkij és G. Fjore darabjainak egyedi átdolgozásai, komoly elméleti felkészültségre épülő hatékony pedagógiai tevékenység és lendületes vezénylés jellemzi művészi életútját.

Emil Naumov 1962-ben született. Apai nagyapja, Vladimir Naumov képzőművész. Vásznai meleg színeiből muzika árad, melyet az unoka már kiskorában megérezett. Nagyanyja, Szloboda Naumova hosszú éveket szolfézst és harmonikát oktatott, a budapesti bolgár iskolában is tanított. Ő figyelte fel Emil muzikalitására. „Egyszerűen előttem volt egy zongora és ezzel kezdődött el minden” – vallja a művész. Édesapja, Georgi Naumov, röntgenológus professzor zenei pályája rövid életű: egy évig az Állami Zeneakadémia magántanulója és megalkotója az akkoriban elengedhetetlenül szükséges „Kéziharmonika-iskolá”-t, melyet azóta 16-szor adtak ki újra Bulgáriában.

Szülei nagyban hozzájárultak Emil Naumov egyéniségének kialakításához. Időt szántak rá, hogy bevezessék a világ zeneművészetének kincsestárába. Az általuk megválasztott módon: zenehallgatással, rendszeres koncertlátogatással, észrevétlen, de szüntelen elvárásokkal; erőszak és kényszerítés nélkül, ami elutasítást válthat ki és áthidalhatatlan akadályokat gördíthet a művészet elé ilyen fiatal korban. Ezért mondja Emil később, már érett pedagógusként: „csak hogy kitáruljanak előtűk az ablakok...” Ebben a gazdag zenei kör-

nyezetben, a gyengéd és figyelmes gondozásnak, az őt körülvevő szeretetnek és törődésnek köszönhetően tehetsége igen korán kibontakozott.

A kis Emillel 1967 tavaszán találkoztam az Ivan Vazov Nemzeti Színház parkjában. A sugárzó egyéniségű kislíval megismerkedve észre sem vettem, és már elfogadtam a javaslatot, hogy első zongoratanára legyek. Óráink termékeny hangulatban és kölcsönös szeretetben teltek. Már öt évesen képes volt zenei frázisokat elismételni, néhez részeket elsajátítani. Emil felcserélte játékait az új, érdekes „játékra”, a zongorára. A kis zenész intenzíven dolgozott, kivéte-

les komolysággal és összpontosítással, meghatározó akarattal és ambícióval, kedvenc zongorája iránti, a korához képest szokatlan odaadással. Meglepett munkakedve, előadói képessége. Muzikalitása különösen nagy benyomást tett rám. Emil már ilyen kiskorában kialakította munkaképességét és akaraterejét, melyek később felbecsülhetetlen segítségére voltak a nagy művészet elsajátításában. Mintha már akkor megértette volna ez a kislí, hogy a zenének sok mindent kell szentelni – a gyerekkorból, az életből. Hatéves korában a kis zongorista elhozta első szerzeményét. Gyermeki képzeletét kitöltő gazdag zenei ötletei elragadó érzelmességgel párosítva egyre több érzelmet, megértést, zenei kötődést árasztottak, végző soron egyedi zenei jellegét megformálva. Meg kell említenem édesanyja, Eli Naumova állandó jelenlétét a zongoraórákon. Minden szavamat felírta, ellenőrizte a kiadott feladatok precíz végrehajtását, igazi védőszentje volt tehetséges gyermekének. Közös munkánk két évig tartott. Az Állami Konzervatóriumban eltöltött év után, nyolc évesen Párizsba vitte útja, ahol Nadia Boulanger keze között bontakozott ki tehetsége. A bolgár kislí kivételes tehetségéről meggyőződve, „idős kora ajándékának” nevezte, és élete utolsó tíz évét neki szentelte. Konsztantin Sztankovics bolgár zongoraművésznak kiemelkedő érdeme, hogy Emilt felkészítette és bemutatta e kivételes egyéniségnek. A kisgyerek fokozatosan elsajátította a zongorajátékot, a zeneszerzés és a karvezetés művészetét. Ebben az időben nemcsak Franciaországban vál-

LILI PANAJOTOVA\*

## Emlékeim egy nagy tehetségről

\* Lili Panajotova bolgár zenepedagógus. A „Hangszeres zene és a gyerekek” és a „A dal szárnyain” című könyvek írója. A hangszeres zenével foglalkozó gyerekek számára készülő oktató kottasorozat, a *Zvancse* (Csengettyű) és más zenetudományi kiadványok szerzője és szerkesztője. Első zongoratanáraként ő vezette be a zene világába Emil Naumovot.

tott ki nagy érdeklődést, de Budapesten, Rómában, Berlinben és Fontainebleauban is.

1971. május 24-én, a bolgár kultúra napján Emil Naumov koncertet adott a budapesti Bolgár Kultúrházban. Más szerzők (Bach, Beethoven, Vladigerov, Rosselini, Medelssohn) művei mellett Emil saját szerzeményeit is előadta (Prelüd, Imádság, Az öreg laterna, A csendes trjavnai utca, Ballada a háborúról). A *Népszabadságban* 1971. június 6-án megjelent interjúból elmondja, hogyan született a „Ballada”: „Előző nap láttam egy filmet a második világháború végéről. A katonák boldogan tértek haza szülőhazájukba, örültek, hogy győztek és vége a háborúnak. Majd hirtelen összetalálkoztak azokkal az öreg anyókkal, akikhez senki sem tért haza. Gyász és könnyek keveredtek örömükbe. Szerzeménnyel azt akartam elmondani, hogy minket is fenyeget a láthatatlan veszély, amikor labdázunk, kamionokkal vagy repülővel játszunk.” Arra a kérdésre, hogy „vannak-e vidámabb művei” a kis zeneszerző azt válaszolta: „Hát nem hallotta «Az öreg laterna»-t? Párizsban sokszor előadtam. Nadia Boulanger úgy véli, ez a legsikerültebb művem.” Emil elmondja, hogy nagyközönség előtt önálló koncertet először a Zeneiskola hangversenyén adott 1970-ben, s azt is elmeséli: „Különös hidegrázásom volt, amíg le nem ültem zongorázni. Azután már csak arra emlékszem, hogy Pancso Vladigerov, a legnagyobb bolgár zeneszerző lefényképeztette magát velem 70. születésnapja alkalmából.”

A Párizsi Konzervatóriumban Nadia Boulangernél eltöltött tanulóévek tárják fel hatalmas alkotói és teremtő képességét, állandó törekvését a tökéletesítésre, a tudás elsajátítására, melyet könnyedén és érdeklődéssel szív magába. Tehetése megszilárdul és kivirágzik, eredeti és gazdag művészi ihletet teremtve. Meglepő munkabírása, kimeríthetelen energiája, precizitása és állhatatossága termékenysége előfeltételei. A híres zenetanárnő hisz tanítványa tehetségében. „Platon tehetség volt, Sztravinszkij tehetség volt, Boules tehetség volt és én hiszem, hogy az én kis Emil Naumovom is egy tehetség! Ő nem csak országa büszkesége lesz, hanem az egész világé! – mondta a „La Republic” című újságnak 1971-ben.

A fiatal zeneszerző már kiskorában megalkotta a „Három bolgár tánc”-ot, a „Madárpiac”-ot, a „Négy invenció”-t és más műveit, melyek tíz éves korában születtek, de már az érettség és a befejezettség jegyeit viselik magukon. Emil felnő, elsajátítja a zeneszerzői technikát, saját szerzeményeivel gazdagítja koncertrepertoárját, egyre gyakrabban szerepel európai színpadokon. Sok koncertjén híres karmesterekkel és előadókkal együtt vesz részt, sok híres személyiséggel találkozik, korunk kolosszusaival: Hacsaturjan, Richter, Me-

nuhin, Berstein, ifj. Sztravinszkij, Markevics, Casadessus, P. Sancan.

1973-ban Emil Naumov megalkotta „Nagyapám képei” című kompozícióját. Nem emlékszik nagyapjára, de vonzza képeinek színgazdagsága, mert a bolgár természetet fejezik ki, a különböző évszakokat, a bolgár ember szorgalmát és munkaszeretét. Az árnyalatok gazdagságát a szülőhazától meghihletten zenévé változtatja. Egy költői pillanattól és tárgyi tényből Emil eredeti kompozíciós megoldással sajátos hangulatot hoz létre.

Belső intuíciójának köszönhetően leli meg a népdalok ihlető forrását és írja meg „12 dal zongorára” (1977), „A zene egy gyerek világában” (1979), „A csendes trjavnai utca” (1968) és más műveit. A népies intonáció, különösen későbbi munkásságában, olyan folyamat, mely a zeneszerző sajátos gondolkodására, művészi világnézetére épül.

A különleges műfajokban elért sikerei zenei palettáját gazdagítják. 1975-ben operabuffót ír: „A csoda és a gyermek” címen egy francia libretto alapján (a bolgár fordítás Miso Hadzsimisev műve), melynek hőse egy gyerek, aki legjobban az igazságot szereti. Elsőként Párizsban adták elő a szerző vezényletével 1976-ban, később pedig a „Várnai nyár” fesztiválon 1978-ban Avram Georgiev rendezésében és Ivan Angelov vezényletével.

Még két figyelemre méltó művét említeném meg: „Zongora és zenekari koncert N°2” (1982) című darabot melyet Californiában Clark Suttle vezényletével adtak elő és a „Capriccio”-t, szóló zongorára és zenekarra (1978), mely kétszer került bemutatásra: Bulgáriában Emil Csakarov vezényletével, valamint Párizsban.

1980 Emil Naumov hivatásos karrierjének kezdete. Tizennyolc évesen már a fontainebleau-i Amerikai Konzervatórium előadója, ahol Nadia Boulanger halála után (1979) átveszi helyét. A Párizsi Felsőfokú Nemzeti Konzervatórium tanára, mesterkurzusokat vezet az Egyesült Államokban, Japánban, Spanyolországban, Luxemburgban, tekintélyes nemzetközi versenyek zsűritagja. 1996 júliusában a Párizs melletti Garganville-ben, a csodálatos Rangipour kastélyban Nemzetközi Zenei Akadémiát alapít azzal a szándékkal, „hogy megőrizze Nadia Boulanger pedagógiáját”. „A zenei gondolkodás eme laboratóriuma”, ahogy Emil nevezi, eredeti hely, ahol a zene él és születik. A zongoraművész csodálatos előadásának mindennapi befogadása, a zeneelemzés és -szerzés oktatásában megnyilvánuló pedagógiai érzékével párosulva komoly előfeltétele az egyéni alkotásnak is. Már feltűntek tehetséges zeneszerzők és zongoraművészek: Argentínából Panitza, zongoraművész, Franciaországból F. Niuberge (9 éves), Lu-

xemburgból Francesco Schmile (14 éves), Brazíliából Paloma Robio. E a fiatal tehetségek számára évente kiadnak egy CD-t saját szerzeményeikkel és előadásaikkal.

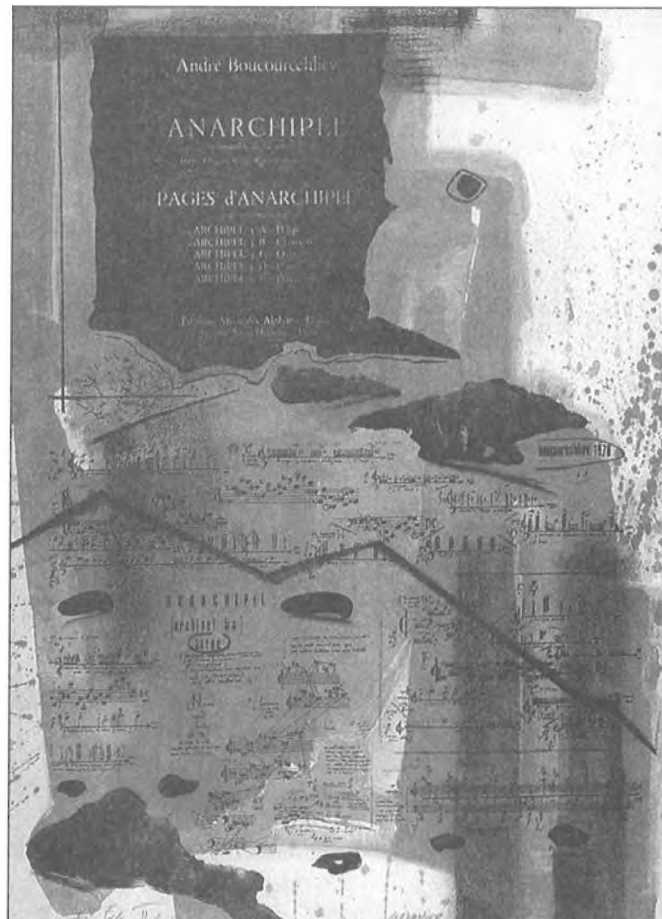
Emil Naumov tehetsége gyorsan beérett. Harmincnyolc évesen már sokoldalú zeneművész, két zeneszerzői díj tulajdonosa, melyeket a Francia Művészeti Akadémiától kapott, elnyerte Párizs emlékérmét és más magas kitüntetésekét. 1994 áprilisában lázba hozta a washingtoni Kennedy Center közönségét Muszorgszkij „Egy kiállítás képei” című művének gazdag átíratával, a „Zongora és zenekari koncert”-tel Msztyszlav Rosztropovics vezényletével. Ez Emil Naumov karrierjének csúcsa, itt érte fel a zeneszerző és a zongorista mesterségének magaslatára. Célját, hogy a hallgató a zenei impresszióknak köszönhetően élje bele magát az orosz valóságba, az orosz harangok tipikus kongásával (a zongorabillentűk leütésével) éri el, a „sétában”, amely az egész művön végighúzódo vezérmotívummá válik. Ez a siker még ugyanabban az évben megismétlődött Párizsban, ahol az év zeneművészevé választották, 2000-ben pedig a Berliini Filharmonikusokkal.

A zeneszerző legutóbbi nagy műve, a „Szent koncert”, amelynek 2000. március 19-én Stuttgartban volt a bemutatója, a Stuttgarteri Szimfonikus Zenekarral Beethoven Kilencedik szimfóniájának két zongorán való előadásakor történt ihlető találkozásának eredményeképpen született. A „Szent koncert” Emil veleszületett és kialakított Énje: szláv lelke és Nadia Boulanger francia nevelése. „A forma és a cím is a latin mise felé irányított... két vezérmotívum, a gregorián „elmélyülés” és a keleti harangok zúgásának kettős szembeállításához.”

Az ifjú zeneszerző művészetét műfaji gazdagság jellemzi, opera- és szimfonikus zene, hangversenyek zongorára és zenekarra, kamarazene, szólózongorára vagy két zongorára, orgonára írt darabok, kórusművek stb.

E nagy tehetség zenei portréja, gazdagon árnyalt korunkban tovább alakul. „Egy zeneművész mer különbözni: Naumov rendelkezik Rubinstein mer különbözni: Naumov rendelkezik Rubinstein költői érzékével, Horovitz lendületével, sőt, egyes kritikusok az új Horovitznak tekintik. De már létezett egy Horovitz, és nem lesz másik. Most létezik egy Naumov, és ő is utánozhatatlan.” (Charl Saff, „Indiana News”, USA, 1990)

Juhász Anna fordítása



IVAN CANEV

## ***Szervusz és Isten veled***

Mert azt mondtam néki: „Szervusz, te fa!”  
Aranyló enyvvel sebét tapasztottam,  
Mert fejsze után voltam amnesztia,  
Kezem nyújtottam s ellombosítottam.

Mert madársereggel benépesítem,  
csak leszállottam rá és burukkoltam,  
ő szarvát adta ág helyett, míg én  
zöldellő véremből beléontottam.

Mert veselkedetten a vég felé  
hajlott, mert kakukkfészekben kezdetnek  
szófia szokat költött ki teljén  
a gyökérről, mely élte volt életnek.

Mert elkorhadott s kiszáradt a fa,  
mely búcsútűzre is oly érdemtelen.  
Utolsóelőtti élet barátsága,  
szervusz, viszontlátásra, Isten veled!

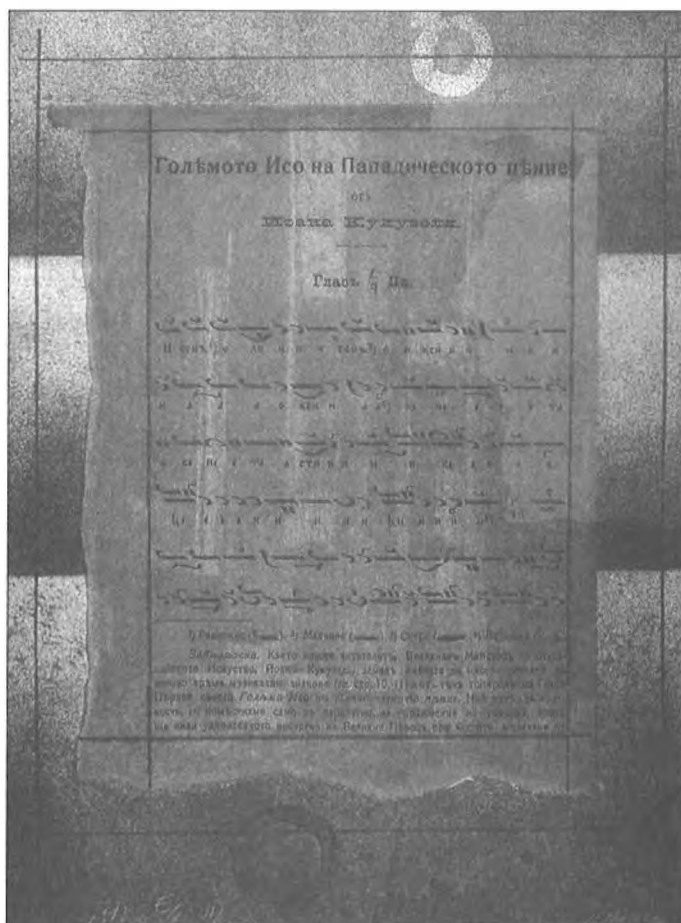
Mert... valaki más lesz még a bakó...  
én meg égek a keveseknek már majd,  
s kitörhetek, mint a sírás fakón  
ha bennem kihamvad fónixe fának.





## Kétség-ballada

Történt ott valami, suttojják. De mi hát?  
Mi ez a füst, erdő tűzvésze enyész?  
Villám büntette a korhadó fát,  
vagy ledér lelke kinek ég, az erdész?  
Nem tündérláng, szó száll, terjed,  
magát hogy a szesz gyújtotta fel éjjel.  
Dugóját bolondok kihúzták, s illant, elégerjedt  
a szellem, tavaszig csak bitangol széjjel.  
Eszét felejtette a bölcs is, hajnalott,  
ám ablaka még fénylett önfeledten.  
(Hova még Isten se láthat be, ott  
a százszerű szóbeszéd kürtől már menten.)  
Babérokat fosztogattak évadján az éjnek,  
antik szobor üldözte a tolvajt, így a fáma.  
Zsebesek az esetről dúltan mesélnek  
a téren. De ki látta, egy sincs utána.  
Gyanúaknákon ilyen s olyan  
talánok közt kanyarog az út.  
Mások szavát nem vallom, megyek magam,  
S tekintetemmel örökítek, leszek tanu.



## **Mese az életről**

Ha a jövő alma volna, kettészelem én,  
s nem álomban, látom ébren  
holnapi életem közepén  
ember vagy féreg rejlik rég benn.  
Nem is sejlik, sötét csak előttem,  
vége a fellapozott mesének,  
lelkem pedig kusza, jaj, mióta Isten  
három zöld sors mellé rendelt kertészének.  
Vetettem három kicsi magot,  
s a titkos természetben sarjaimat őrzőn árván  
lestem, mint erősödnek, kiszabott  
sorsuk a porzók keresztútján hogy végigjárják.  
Nyárnak mélyén ha nem omlottam  
annyi szülő serkenéstől össze,  
az élet-mese hogy véget érjen ottan,  
az almáskertekben várom én ősszel.  
Ízét vegyem annak is – ágakból alá  
aranypillanat hull s engem eltalál.  
Majd érett almáival aztán  
Ellephet az égi fa roskasztván.

## **A bolgár titok**

Mikor felkapaszkodtunk a pihegő hegyre,  
s a kis templom faragott kapuszárnyát  
kítárta lassan előttünk,  
izzott a szentek szeme a sötétben,  
de hideget szitált, úgy tetszett,  
szikár és mélyedt tekintetük,  
az ezüstbe kovácsolt jobbok  
néma feddéssel térdre parancsoltak.  
Hallgattunk csak egymástól elmagányosodva.  
S megszólalt akkor a szentély, hangot hallottunk  
(égit?, földit?, lélek volt vagy ember,  
ki az élet a szenttel szeretné igeszóval  
békíteni?), s zengte a hang:  
"Koprivstica ama dicső áprilisán  
az ikonok szentjei önkezűkkel  
vették le glóriájuk és ajándékozták  
a szent összeesküvés avatottjainak."  
Nem a legbolgárabb titkot hallottuk?  
E rengő földön még az imát is  
Lázadásillat lengi át, s a szilaj papok  
A bitóról szállnak mind az egekbe:  
Bujdosó-fogadó a kolostor,  
az ikonosztázon s a faragott fákön  
féktelen utak pora fényesül.



A 19. század végi és 20. század elejei klasszikus bolgár falumodellben, amely bizonyos strukturális és demográfiai változásokkal ugyan, de mind a mai napig fennmaradt, két alapvető településforma figyelhető meg: a központból és a körülötte, vele területi egységben elhelyezkedő negyedekből álló összetett falu; illetve a szétszórt tanyasi falu, amelyik egy központi negyedből és néhány, tőle többé-kevésbé eltávolodó, de a központ felé gravitáló negyedből áll. A falu típusától, formájától, területi és kommunikációs sajátosságaitól függetlenül, struktúrája három, egymástól elválaszthatatlan alapelemből tevődik össze – lakóterület (kertes házak,

amelyek negyedeket alkotnak); közösségi rész (főtér, a negyedek terei, utcák, ösvények, temetők, rituális és szakrális helyek stb.) és szántók (a falu körüli termőföldek, illetve más megélhetést biztosító területek – szántóföldek, kertek, szőlők, legelők, tejgazdaságok, nyári aklok stb.).

Ez a racionális felosztás olyan területi létformát nyújt a lakosság számára, amely az életfeltételeket biztosítja, ahol mindenkinek jut kenyér és megélhetés, és ahol a faluközösség minden tagja teljes értékű társadalmi életet élhet.

A falu társadalmi életének központi eleme a főtér (tánc tér). A központban elhelyezkedő főtér a bolgár etnikai területen több elnevezéssel is illetik: főtér („megdan”), tánc tér („horiste”), faluközép, gyülekező, piactér, vásártér. A különböző elnevezések, amelyek ugyanarra a falurészre vonatkoznak, történelmi és funkcionális információt hordoznak. Egyrészt kiemelik a központi tér összegyűjtő és központosító lényegét. Másrészt jellemzik azokat a funkcionális paramétereket, amelyeket a tánc tér betölt a hétköznapi és az ünnepek során.

A bolgár hagyományos kultúrában a falu központját jelölő leginkább elterjedt szó a főtér, „megdan”. A szó perzsa és arab eredetű és a török nyelv közvetítésével került a bolgár nyelvbe. Jelentése tér, főtér, szeletterület, átvitt értelemben pedig „munkaterület, lehetőség a ténykedésre”, továbbá „7-8 méter hosszúságú terület, ahol a szücs dolgozik” (Bolgár értelmező szótár, 3. k. 1986, 705. o.). Az utolsó jelentés pontosabb térbeli kiterjedésében határozza meg a fogalmat, mint olyan szabad terület, ahol munkát lehet végezni. Néhány jellemző kifejezés és közmondás még árnyaltabban jellemzi a „megdan” fogalmát – „van tér” tehát adott a lehetőség; „osztom a teret

valakivel” vagyis ellenfelek vagyunk, vagy „hazugság gyorsan a térre (vagyis napvilágra) kerül” (N. Gerov: A bolgár nyelv szótára, 3. k. 1975, 58. o.). Itt a központi falutér társadalmi jelentőségű, nyílt területté válik, ahol minden leellenőrizhető, minden kiderül, és ahol a falusi közösség gyakorolhatja a társadalmi normák ellenőrzésének jogát.

A tér második legelterjedtebb elnevezése a „horiste” – tánc tér. Ez mutatja a gyülekezőhely egyik legfontosabb funkcióját – az ünnepi, rituális faluközösségi rendszer központját, amelyben az ünnep elképzelhetetlen a „horo” néptánc nélkül. Az elnevezések sokasága egyértelműen utal a faluközponti tánc-

folklor jellegére. Az a közmondás, amely szerint „Ha a falunkba jöttél, a mi táncunkat járod” (N. Gerov, Szótár, 5. k. 506. o.) kötelező normarendszerben köti össze a tánc színhelyét és a helyi hagyományt.

A „faluközép”, „faluban”, „középpont” elnevezések (Szusica falu, Karlovo) arra utalnak, hogy a gyűléshelyet a történelem folyamán mindig úgy választották ki, hogy az mértani középként, a falu különböző részeitől közel egyforma távolságban helyezkedjen el. Miután a középpontot választották ki faluközpontnak, a lakók minden negyedet könnyedén el tudtak érni. Az így azonosított „faluközép” elnevezés leginkább Bulgária síkságain és a dombvidékein elterülő, kör formájú összetett falvakra jellemző. Ott a lakóterület természetes központja egyben főtér is, hiszen nincsenek terep akadályok.

A faluközponti „piac”, „vásár”, „boitutca” elnevezése (Turkovci falu, Tran) azzal a gazdasági funkcióval függ össze, amelyet ez a terület a falu életében betölt. Így nevezik a nagy falvak és a kisvárosok központjait, amelyek már kereskedelmi és kézműipari központokká váltak. Polikraiste faluban (Tirnovó) a főtér egyik elnevezése tánc tér, míg a másik a „rég-i vásártér”, itt zajlott a vasárnapi piac. Ezzel ellentétben, a kis falvakban és tanyákon, ahol a főtér a prezentációval együtt mezőgazdasági funkciót is betöltött, és itt gyűjtötték egybe a legelőre kihajtandó jószágot, elnevezései között néhány esetben megtaláljuk a „gyűjtő, gyülekező, elnevezést is (Alino falu, Gucal falu, Szamokov, a Vakarel környéki tanyák, Zsivkovo falu, Ihtiman stb.).

A szétszórt tanyasi falvak központi helyeinek fejlődése más jellegzetességeket hordoz, amelyek a falu struktúrájával függnek össze. A szét-

JURICKSKAYNÉ SZABEVA  
ASZJA

## *Pörög-forog a körtánc a téren*

szórt falvak, amelyek zömmel a Rodope-, a Balkán-, a Szredna Gora-, Sztrاندزsa-, Ograzsden-hegységekben fordulnak elő, egy nagyobb, központi negyeddel rendelkeznek („anya”, Nyugat-Bulgária – „matica”). Körülötte található a kisebb negyedek, amelyek ugyan területileg távolabb esnek a központtól, de gazdasági és rokonsági okoknál fogva elválaszthatatlan egységet alkotnak a központtal. Ennél a településtípusnál figyelhetjük meg a terek halmazát. A központi negyedben fejlődik ki a nagyméretű főtér, ahol a falu és a tanyák egész lakossága gyűlik össze megünnepelni a nagy naptári ünnepeket (húsvét, Szent György-nap), illetve itt rendezik a búcsúkat vagy az esküvőket. A kisebb tanyák bizonyos távolságra helyezkednek el a központtól, rendszerint a termőföldek között. Ezek is kialakítanak kisebb méretű főtereket, amelyek a közelben lakó emberek igényeit elégítik ki. Ezeken a kis tánctereken járják a vasárnapi körtáncot vagy aratás idején a mindennapi esti táncot. Ezeket használják mindig, amikor nem mennek el a központi negyedbe, vagyis csak a helyi szükségletekre. Ilyen kisebb terek a nagyobb összetett falvakban is kialakulnak, ahol a központi mellett, ezek a terek elégítik ki a kis helyi közösségek társadalmi-közösségi igényeit. Így alakul ki egy koncentrikus struktúra a faluszervezetten belül – lakóter és közösségi rész (nagy főtér és kis kerületi terek), amelynél még a legkisebb falusi közösségek is rendelkeznek saját területtel, ahol kommunikálhatnak és mulathatnak. A bolgár falu eme racionális és mélyen humanus területi és társadalmi struktúrája lehetőséget ad arra, hogy még a legkisebb csoportok is bekapcsolódjanak a társadalmi életbe, továbbá biztosítja a lakosság ökológiai és pszichológiai jólétét.

Már a falu benépesülésének kezdetén választják ki a táncter helyét. Az egyik régi falualapítási szokás funkcionális kapcsolatban áll a főtér kijelölésével. Az a szokás, hogy a terület középpontjába cölöpöt vernek, mind nyelvi, mind pedig terepadatokból rekonstruálható. Az olyan kifejezések, mint a „beverte a cölöpöt és letelepedett” (Plana falu, Szófia) vagy „Hogy jutott annak az embernek (az alapítónak) az eszébe, hogy ilyen szép helyre verte a cölöpöt” (Alino falu, Szamokov) egy valós hagyomány maradványai, amelynél a faluhely kiválasztásakor a terep közepébe belevernek egy cölöpöt. Ez általában 2-2,5 méter magas és tölgy-, fűz- vagy fenyőfából készült, a csúcsára pedig piros cérnával átkötött virágokból és gyógyfüvekből készült csokrot tettek, esetleg piros kendőt vagy néhány helyen állati koponyát, amellyel a szemmel verés ellen védekeztek. Knezsi Lag faluban (Troján mellett), a múlt században, miután kiválasztották a negyed helyét, a kiválasztott terület

közepébe cölöpöt vertek, hogy „sokasodjanak, ne szóródjanak szét, hogy szerencsét hozzon és minden jól menjen!”. A terep közepébe vert cölöp funkciója a központ hagyományjogi meghatározása és megerősítése, illetve a környező szabad hely birtokba vétele. De felfedezhető itt a falu szimbolikus letelepedésének mint állandó települési egységnek, mint a stabilitás és a biztonság szimbólumának gondolata is. A hely, ahová a cölöpöt beverik, egyben a főtér megközelítőleges helye is. Sztargel faluban (Pirdop) találunk „Cölöpös” („Koldzsiovci”) nevű családot. Ezt tartják az egyik legrégebbi családnak, amelyik a falut alapította, és a népi etimológia nevüket onnan eredezteti, hogy a Koldzsiovciak elsőként verték le a cölöpöt, vagyis ők telepítették le az új falut.

A főteret általában természetes adottságok alapján választják ki. Ahhoz, hogy a hely be tudja tölteni a társadalmi tér szerepét, több feltételnek kell megfelelnie – elég nagynek kell lennie, sík terepen, fáktól, bokroktól és szikláktól mentes helyen kellett lennie, hogy megkönnyítse a közösségi kommunikációt. Ha a terep erre lehetőséget ad, olyan helyet választanak, amelyet természetes kőlapok borítanak, ugyanis így a táncter tiszta marad, nem lesz sáros és poros. Brjagovo faluban (Aszenovgrad) táncternek „fehér partot”, vagyis kövekkel borított térséget választottak, hogy ne sárosódjon. Az enyhe lejtő biztosította a víz gyors elfolyását erős esőzésekkor, így a táncter mindig használható volt. Ezen a alapon választották ki például Banja falu (Razlog) vagy Zaszele falu (Szvoze) főtereit is. Ott ahol a táncter talaja földes, különös gondot fordítottak rá. Nyáron, amikor a terep beporosodott, az ünnepek és a tánc előtt bepermetezték vízzel, hogy ne szálljon a por, télen pedig, amikor a talaj megfagyott, homokkal szórták be, hogy felolvadjon. Ahol erre lehetőség volt, a falutanács befedette a táncteret kővel, ami által a faluközpont is rendezetté vált. Minden héten a vasárnapi tánc előtt, illetve a nagyobb ünnepek előestéjén a főteret megtisztították.

A főterek helyének kiválasztását és kiépítését mind a mai napig megfigyelhetjük a nem is olyan rég alapított hegyi falvakban, ahol a negyed alapításának emléke még él. A régen alapított falvakban azonban, amelyek betelepülése a távoli múltban történt, gyakran a falu növekedésével, az új negyedek létrejöttével a központ is eltolódik, a régi központ pedig, amennyiben a településrendezés lehetővé teszi, továbbra is betölt bizonyos társadalmi funkciókat.

A főterek formája általában kör alakú vagy kerek, amelyik leginkább alkalmas arra, hogy táncoljanak rajta és ünnepeket rendezzenek. A hegyi falvakban, ahol kisebb, a házak által eleve behatárolt terület áll rendelkezésre, mint ahogyan ez

a balkáni kisvároskákban van, a főtér, az útkeresztezések miatt háromszögletű is lehet (Trjavna), több utca találkozásakor pedig csillag formájú is (Karlovó). A történelmi korszaktól és a lakosság megélhetésétől függően körülötte csoportosulhat néhány adminisztratív épület is. Ide épül a templom, a polgármesteri hivatal, az iskola, itt formálódik a település gazdasági központja a kézművesműhelyekkel, boltokkal, kocsmákkal, a városkákban pedig kialakul a kereskedelmi utca, amelyik közvetlenül a főtérre nyílik, és amelyen az ipari és kereskedelmi épületek állnak. A kisebb települések kereskedelmi tevékenysége a nyílt téren is lebonyolódhat, a főtéren, amely bizonyos napokon az árueledás, a természetes termékcsere és a szomszéd falvakkal való árucserre színtere lesz. Cerova Koriya faluban (Tarnovó) a „falu közepén” a templom előtt elenai fazekasok álltak meg szekereikkel és árulták portékájukat, minden vasárnap pedig bozakészítők jöttek Makedóniából és árulták ezt az italfajtát. Nacovci faluban (Kilifarevo) a „terecskén” kereskedők vertek tanyát, és fehér agyagot, meszet, tojást árultak. Drjanovó faluból mosók jöttek, akik szintén a főtéren gyűjtötték be a szennyes nemezeket és más szötteket. Néhány helyen a főtérre ülőköveket helyeznek, a rendezettebb falvakban pedig fapadokat. Így a főtér a lakosság mindennapi találkozóhelye is, főleg este, munka után. Gyakra található ott kút vagy csap és nagy fák is, amelyek a nagy nyári hőségben árnyékot adnak. A népköltészet híven tükrözi a főtéren zajló élet képét:

...A falu közepén nagy tér,  
a téren táncot járnak...  
(Lovecs-környéki népdal  
költészet, Szófia, 1970,  
604 o.)

...Kelj fel, Zlata, öltözködj,  
(...)  
menjünk táncolni,  
táncolni a tánctérré,  
a körtáncba kapcsolódn...  
(Rodopei régiségek, III. k.  
45 o.)

...szeretek, mama, szeretek,  
reggel korán kelni,  
fehér vödörrel a kútra menni,  
a kereskedők mellett elmenni,  
a fehér hordókat meglátni,  
a hordókból bor folyt,  
a dohányárosok dohányt vágtak...  
(a Néprajzi Múzeum és Intézet archívuma,  
N:834-II Hr.Vakarelszki archívuma, 186. o.)

A településközpont egyben a településen folyó élet jogi és társadalmi szabályozásának színtere. A főtéren, a kocsmában, a boltokban, a templom-

ban a falusi tanács és vezetőség olyan döntéseket hoz és hajt végre, amelyek az egész közösséget vagy csak bizonyos személyeket érintenek, illetve itt szereznek az emberek tudomást a fontos hírekről. Itt zajlik a lakosság társadalmi normatív élete, amelynél a főtér a népi álláspont társadalmi „fórumának” szerepét tölti be. Érdekesek azok a népdalok, amelyek a főtérre a hagyományjog szabályainak megfelelően, a népi beismerések, jóváhagyások, büntetések, megrovások színterévé tesszük. Az egyik mitikus népdalban megbüntetik a bűnös Sztojkovicát, mert szárazságot idézett elő:

...Fogjátok meg Sztojkovicát,  
Sztojkovicát, a bojárasszonyt,  
A falu közepén, a főtéren  
Dobjátok elevenen a tűzbe,  
Akkor ered el az eső...  
(Sztara Zagora környéke, BNT, 8.  
k. 146-147)

Egy másik dalban a férfi tetten éri bűnös parázna feleségét a falubeliek szeme láttára:

...galagonya tüskét vágott,  
két szekérre rakta,  
és a falu közepére vitte,  
két kupacra halmozta,  
az egyikre Rádát dobta,  
a másikra Sztójánt dobta...  
(Kajnardzsa falu, Szilisztra;  
Dobrudzsa 1974, 383)

A táncter legfontosabb funkcióinak egyike, hogy a falusi közösség rituális-ünnepi egységét szolgálja. A bolgár népi kalendáriumban nincs olyan ünnep, amely ne a főtéren folya, és amelyiken ne táncolnának körtáncot, horót vagy racsenicát. Nem véletlen ez a népi találós kérdés sem: „Melyik a legöregebb élőlény a faluban?” A válasz: „A körtánc” (BNT, 12. k. 1963, 55; Banszko). Dimitar Marinov, a népi hagyományos és ünnepi élet neves bolgár kutatója a következőképpen határozza meg a körtáncot: „A horóra mindenki eljön, fiatalok is, öregek is – a fiatalok táncolni, az öregek meg nézni és beszélgetni. Ennek az összejövételnek más neve is van – búcsú.” (D. Marinov, Válogatott művek, II. k. 1984, 589).

Az ünnepi ciklusban a főtér két időbeli ponton válik gyülekezőhellyé. Vagy kiindulópont, ahol az ünnepi rituálé elkezdődik, vagy végpont, ahol az véget ér. Kiindulópontként ott találkoznak a szertartás résztvevői, majd elkezdődik a falu többi részének ünnepélyes körbejárása. Végpontként itt gyűlik össze az egész falu és ér véget az ünnepi ciklus. Vazul-nap előestéjén a falusi főtér a „veregető-legények” találkozási pontja, ők itt gyűlnek össze, tüzet gyújtanak, melegednek és horót táncolnak, azután pedig elindulnak házról házra, és

hátba veregetik somfavesszőkkel a lakókat, hogy egészségesek legyenek. A „kukerek”, „öregek”, „babugerek” (busók) farsangi játéka a falu körjárása után a főtéren érnek véget, ahová az egész falu összegyűlik. Ilyenkor a főtéren végzik el a rituális szántást és vetést, és körtáncot járnak. Ivánnapkor az ország legtöbb régiójában rituálisan megfürdetik az Iván nevűeket a folyóban, azután férfitársaságban elmennek a kocsmába, majd a főtéren „fértáncot” járnak. Bábanapkor, a bába (a falu szülészője) házában rendezett női lakoma után az asszonyok kimennek a főtérre, és sötétedésig „nőtáncot” táncolnak, amelyet a bába vezet. Nyugat-Rodopében a régi szokásnak megfelelően bábanapkor „vad táncot” járnak, amelynél az összes asszony a hideg időtől és hótól függetlenül mezítláb táncol (Kovacevica falu). Hamvazószerdán a főtéren tüzet gyújtanak, amelyet átugranak és horót táncolnak. A húsvéti ünnepeket igen ünnepélyesen ülik meg, a húsvéti horó pedig három napig tart. A következő húsvéti népdalból pontos képet kaphatunk az ünnepről:

...jőjön a néne vendégségbe,  
a szép húsvéti napon,  
a mi falunk nagy,  
sok ember gyűlik ott össze,  
kilenc nagy faluból,  
minden faluból egy körtánc,  
a miénkől három körtánc.  
*Kocserinovo falu, Kjusztendil*  
(a Néprajzi Intézet és Múzeum  
archívuma N:713-II-Hr. Vakarelszki  
hagyatéka, 138. o.)

Szent György-napkor az ünneplés a juhaklok és a házak után a főtéren ér véget össznépi lakomával, vigadalommal és körtáncokkal. Ezen a napon a horót főleg a juhászok vezetik. Egy húsvéti népdalban maga Szent György vezeti a főtéren a táncot:

...Virágos György a horót vezeti,  
táncoltatja a táncot,  
a ifjú lányokat kifárasztja...  
*Debarstica falu, Pazardzsi*  
(SzBNU, 28 k. 1914, 441)

A dal folytatásában Szent György húga, Ranipole arra kéri őt, hogy engedje el a horót, és menjen ki a mezőre, nézze meg, milyen szárazság van és mennyire szenved mindenki a gyér terméstől. Végül a szent ráhallgat, kimegy a szántóföldre, kinyitja az eget és a földet, majd apró harmattal szórja be a földet, és véget vet a szárazságnak.

Szt. Konstantin és Elena napját tűzön járással ünnepli meg a Sztrandza és a Szakar hegységben. Az ünnep előestéjén a tánctéren előkészítik a rituális tüzet és hagyják parázslani. Este az ünnepnapon ott gyűlik össze az egész falu, a tűz-

táncosok, „nesztinárok” pedig a parázson táncolnak kezükben a szentek ikonjaival. A „hőség-napokon” (július 15-16-17.) kezdődnek el a „fonók”, ekkor a lányok és az asszonyok tüzet gyújtanak a negyedek terein, amelyeket körtáncolnak. Ha a faluban járvány tör ki – pestis, kolera, himlő vagy más súlyos, embereket vagy jószágokat megtámadó betegségek, akkor ún. „vad” vagy „eleven” tüzet gyújtanak. Úgy tartják, hogy a falu minden házában el kell oltani a tüzet a tűzhelyeken, és csak az új gyógyerejű tűzből szabad meggyújtani újra, amelyet szigorú rituális előírásoknak megfelelően készítenek el. Komarevo faluban (Ajtosz) az eleven tűzből nagy közös tüzet gyújtanak a főtéren. Minden férfi átugorja, ugyanis az tartják, hogy az, aki a tűzön átment, nem kap el semmilyen betegséget (SzBNU, 28. k. 1914, 561. o.). Petkónapkor néhány régióban az egész falunak rendeznek áldozati lakomát, és tehenet vagy ökröt főznek mindenkinek. Egész nap járkál a körtáncot. Plovdiv környékén „Petkó-napi körtáncot” táncolnak, ezzel nyitják meg az őszi táncévadot és kezdik meg a háztűznézőket és a leánykéréseket. Az inasok és pásztorok nagy ünnepe a Demeter-nap. Ezen a napon kötnek egyezséget a gazdák és a munkások, féléveset húsvétig, vagy egész éveset, a következő Demeter-napig. Az ünnepi falusi körtáncon olyan dalt is énekelnek, amelyben az inas megszókteti a gazda leányát. A rodopei falvakban ezen a napon falusi állatáldozatot és gazdag lakomát rendeznek. Néhány faluban ezen a napon cserélik le a legöregebbik kakast – a házi kakasokat kiviszik a főtérre, ott vágják le őket, majd vérüket egy erre a célra ásott gödörben folytatják ki. Azután nagy közös körtáncot járnak. Miklós-napkor (Nikulden) a plovdivi falvakban a kistéren szintén körtáncot lejtenek. Karlovó környékén ekkor kezdődik a koledárok csapatainak összegyűjtése és felkészülése. Az esküvőkön, búcsúkon az ünnepi szertartások befejező részeként szintén voltak játékok, énekek, táncok. A külföldön dolgozó szezonális munkások, illetve kertészek fogadása és búcsúztatása szintén nagy falusi ünnepélyekké vált, amely vidámsággal és főtéri táncolással telt (Polikraiste, Draganovo, Cerova korija, Gorna Orjahovica).

Az anyák gyermekeiket még kiskorukban megtanították horót táncolni, és bevezették őket a tánc ritmusvilágába. A gyermekeket külön tánctéren vagy a nagy körtánc végén tanították. Dalgí Del faluban (Mihajlovgrad) rögzített adatok szerint a gyermekek egy szántóföldön gyülekeztek, ahol egy idősebb asszonytól tanultak táncolni. Hogy el ne tévesszék a ritmust, ő szénát és szalmát kötött az egyik, illetve a másik lábukra, úgy tanította nekik a lépéseket, hogy felváltva kiabálta: „Széna – szalma, széna – szalma” (Bolgár Folklór, 1 k.

1985, 55 o.). A legjobb táncosokat dicsérő jelzőkkel illették. Szvidnya faluban (Szvoze) azt mesélik, hogy a közeli tó mellett volt egy üres terület. A múltban ott gyülekeztek a legények és a férfiak, hogy a táncokat gyakorolják a nagyobb ünnepekre. Ha valaki nem tudott táncolni és folyton hibáztott, büntetésül bedobták a tóba, és nem engedték meg neki, hogy az ünnepen táncoljon, amíg rendesen meg nem tanulja a lépéseket. Így a főtér olyan térére is válik, ahová a csoport már megtanult és gyakorolt „repertoárral” lép fel, vagyis olyan színpad, ahol csak a legjobbak léphetnek fel.

A főtér képe, mint a falusi kollektíva és folklór szellemi életének helye a hagyománykövető bolgároknak a túlvilági kísérek létezési formájáról alkotott elképzeléseiben is tükröződik. Ez az elképzelés tulajdonképpen azoknak az anyagi életkörülmények és területi rendnek a kivetülése, amelyeket maga az ember vezet be a saját településeinél. De ez egyben számos régi világnézeti elemet hordoz, és kötődik a holtak világához, a természetfeletti lények (tündérek, villók, sellők, sárkányok és más mitológiai és démonológiai lények) létezésébe vetett hithez. A valós és a valóson kívüli világ kapcsolatáról szól a következő találós kérdés is: „Mi az, ami nélkül sem az ember, sem az isten nem tud élni?” A válasz: „A hely”. Ennek lényege, hogy a természetfeletti lények is, amelyek a 19. sz. végén és a 20. sz. elején élő hagyománykövető bolgárok szellemi világát benépesítik, szintén bizonyos területet birtokolnak. Ez mindig távol esik az emberi településtől, és a vad, lakatlan, nehezen elérhető természetben vagy az odaát lévő meta-világban található. A település csoportos életviteléről alkotott elképzelés pontos tükörképe a halottak lakhelyének „más világon” (vagyis a túlvilágon). A néphit alátámasztja, hogy a túlvilágon a halottak ugyanúgy élnek, mint a földön, falvakban, negyedekben, lakásokban. Ott találkoznak halott rokonaikkal és szomszédaikkal, akik a „kapuban Isten hozottal fogadják őket, illetve halott házastársukkal és kereszteleetlenül meghalt gyermekeikkel laknak együtt” (D. Marinov, Válogatott művek, II. k., 546-549). Nem véletlen, hogy a halottakat esküvői ruhájukban temetik, hogy a túlvilágon a férj és a feleség felismerjék egymást.

A tündérek, villók, sellők a „világ végén” laknak, egy olyan faluban, amelynek neve a folklór szerint Sárkányfalva, Tündérfalva vagy „Kuskundevo”. Ezek a falvak nagyon szépek, ott senki sem dolgozik, a lakók pedig „se nem szönek, se nem fonnak, hanem egész nap énekelnek, zenélnak és táncolnak”. Mint a természet vegetációjával kapcsolatban álló mitológiai lények, a tündérek is csak télen tartózkodnak a falvakban, tavasszal pedig visszatérnek a földre, és az elérhetetlen erdőket, a magashegyi legelőket, hegycsúcsokat

és tavakat lakják. Kedvenc hegyeik a Belaszica, Rudin, Vitosa, valamivel kevésbé a Rila, a Rodope és a Balkán, legkedvesebb lakóhelyük azonban a Pirin-hegység, amelynek 77 tava és 77 csúcsa van (I. Georgieva, Bolgár népi mitológia, 1983, 110-111.). Egy Zseleznica faluból (Szófia környéke) származó elbeszélés őrizte meg a tündérfalu legendáját, amelyet „senki sem ismer, ott van a hegyen, alakja kerek, erdők veszik körül, és úgy el van rejtve, hogy senki se lássa.” A toponímiában fennmaradtak olyan elnevezések, mint a Tündérkút, Tündércsap, Tündérfalva, Tündérhágó. A népköltészetben igen gyakoriak az olyan elnevezések, mint a „tündérek tánchelye”, vagy a „tündérek tanyája”. Calapica falu (Plovdiv) közelében volt egy olyan hely, ahol tündérek gyűltek össze táncolni. Malko Tirnovo területe, mielőtt még betelepült volna, a „tündérek csúszdája” volt (I. Georgieva, id. mű, 122). A tündérek ezeken a helyeken nemcsak táncolnak, de még mulatoznak és étkeznek is, ezért ezeket nevezik még „tündérek lakomájának” vagy „tündérek asztalának” is.

A nép bizonyos jelek alapján ismeri fel a tündérek tánchelyeit. Ezek kerek vagy kerekített formájú helyek, amelyek táncterekre emlékeztetnek. Ezeken vagy nem nő fű, vagy igen különös – fekete, sárga vagy barna – színe van. Néhányon különösen sűrű fű nő körben, vagy különböző mérges gombák nőnek. Tavasszal a környéken foszforoszkaló tüzeket és fényeket látni. Az emberek kerülnek az ilyen területeket, nem ajánlatos rájuk lépni, leülni, építkezni, mert az ember megbetegszik, lebénel és meghal. A tündérek veszélyes természeti csapások formájában halált hoznak, amely város alakját ölti.

...Dimna tündér várost épített,  
se a földön, se az égen,  
hanem a Pirin-hegyen,  
ami cölöpöt levert,  
csupa nőtlen legény,

amivel körbefonta  
csupa fehérbőrű leány,

ahány lécet levágott,  
csupa karon ülő gyermek...  
(Kocserinovo falu, Kjusztendil;  
A Néprajzi Intézet és Múzeum  
Archívuma, N:713-II-Hr.  
Vakarelszki Archívum, 105. o.)

A hasonló témájú népdalokban általában, a tündér egyenesen a falusi táncterről szerzi be az „élő építőanyagot”, a falusi körtánc alatt rabolja el a legényeket, leányokat és gyermekeket.

A tündérek tánchelye azzal a hiedelemmel is kapcsolatos, hogy a tündérek hősöket (junáci)

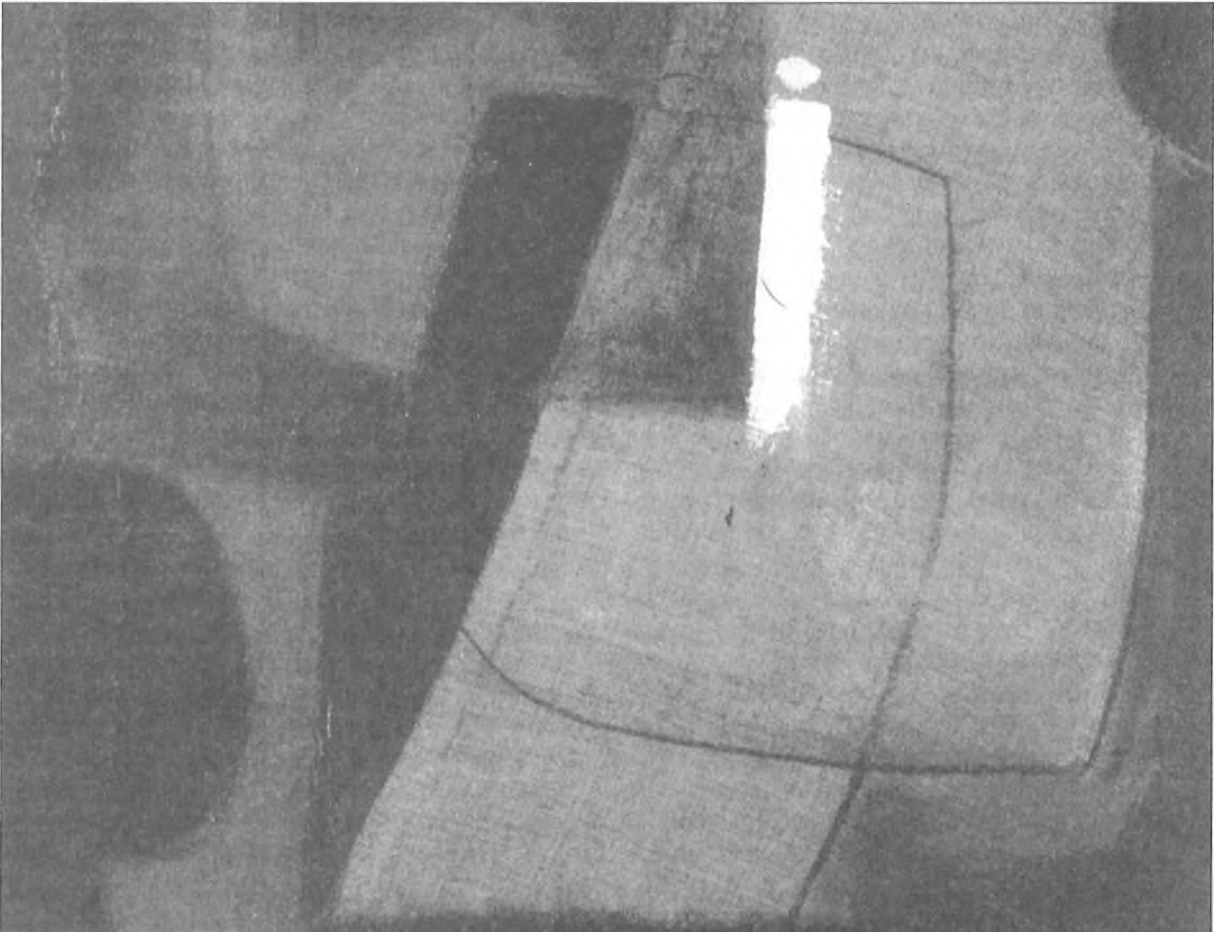


vagy olyan pásztorokat, akik a magashegyi lege-  
lőkön legeltették nyájukat, raboltak el, hogy nekik  
zenéljenek. Így a táncter közepén állt a zenész,  
körülötte pedig a tündérek táncoltak fehér ingek-  
ben. A hősök fogadást kötöttek, hogy addig ze-  
nélnék, amíg a tündérek el nem fáradnak, és  
gyakran meg is nyerték a fogadást. Az egyik nép-  
dalban Bozsko junák három napon és három éj-  
szakán át játszott pihenés nélkül, míg a végén a  
tündérek összeestek és beismerték vereségüket  
(SzBNU, 28. k. 203.). Egy másik népdal szerint  
Sztóján pásztor megleste a tündéreket fürdés köz-  
ben és ellopta az ingüket, a zöld öveiket és a szár-  
nyukat, ami által ők elveszítették természetfeletti  
képességeiket, és egyszerű leányokká változtak.  
Így sikerült neki a legszebbet, Radkát hazavinnie  
és feleségül vennie. Gyermeük is született. A ke-  
resztelőn Sztóján megkérte Radkát, táncoljon egy  
kicsit „tündértáncot”, de a felesége elkérte a tün-  
dér ruháját, azt mondva, hogy nem szökik meg.  
Sztóján elhitte neki. Ahogy a tündér így felöltözve  
táncolt, mindenkit elbájolt, a végén azonban kire-  
pült a kéményen, s így szólt férjéhez:

...A tündér házat nem vezet,  
a tündér gyereket nem nevel,  
keress engem ott fenn, Sztóján,  
a Rila-hegy csúcsán,  
a tündérek tánchelyén,  
a tündértó mellett.  
(SzBNU, 28. k. 204-205.)

A népi életmódban és annak anyagi, szellemi, tár-  
sadalmi és folklórtevékenységeinek összességé-  
ben, a főtér fontos szervezeti és társadalmi terület  
és közösségi tér. Egyrésztől a főtér hivatalos tér,  
ahol jogi-normatív, illetve rituális téren megerősítik  
a közösség kollektív hagyományait. A főtér a sze-  
mélyek közötti kommunikáció és a falusi közös-  
ség minden egyes tagjának szocializáló helye.  
Mint az ünnepi szertartásrend kiinduló- és vég-  
pontja, a főtér kulcsfontosságú szerepet játszik a  
falu belső struktúrájának egységesítésében és  
szabályozásában. Kiterjesztése mitológiai aspek-  
tusban, a természetfeletti erők világában pedig  
ékesen bizonyítja a főtér mint egyensúlypont sze-  
repét a reális emberi lét és a bolgár társadalom  
szellemi tradíciója között.

*Menyhárt Krisztina fordítása*



A parázson járást a világ sok népe ismeri. Nesztinár tánc elnevezés alatt ismert Délkelet-Trákiában is, ahol Szent Konstantin és Szent Heléna kultuszának és a hozzájuk kapcsolódó szokásrendszernek a része.

A nesztinárok rituáléját P. R. Szlavejkov, bolgár publicista és etnográfus 1866-ban figyelte meg először. A XIX. század végétől és a XX. század elejéről származó adatok szerint ezt a népszokást a Sztrandzsa-hegység (Délkelet-Trákia) mintegy 30 bolgár és görög lakosságú falvában üzik. A falvak lokalizálása arra enged következtetni, hogy elszigetelt, nehezen megközelíthető, erdős részeken található, ami hozzájárul a rituálé megőrzéséhez.

A XIX. század első negyedében a nesztinár tánc elterjedési területén nagy demográfiai változások következtek be. A Balkán-háborúk (1912–1913) után a görög lakosság elhagyja falvait és Észak-Görögországba települ át, de nesztinár rituáléját ott is megőrzi. A Sztrandzsa-hegység déli része török fennhatóság alatt marad, az itt élő bolgár lakosság átköltözik Bulgáriába.

Már a XIX. század 70-es éveiből származó első publikációk is tükrözik a pravoszláv egyház azon törekvését, hogy ezt a szerinte pogány népszokást kiirtsa. A pogány, bálványimádó, műveletlen és elmaradott embereknek tartott nesztinárokat mind az egyházi, mind a világi hatalom üldözte. Ezért a XX. század első évtizedeiben gyors ütemben csökken a nesztinár falvak száma. A Sztrandzsa-hegység déli részéből Bulgária különböző területeire áttelepült bolgárok nem tudják meghonosítani a nesztinár hagyományokat új falvaikban – a népszokást megmosolyogják, mint valami színjátékot vagy szemfényvesztést. A 30-as években a bolgár tudósok kutatásai és a sajtóban megjelenő publikációk felkeltik a bolgár társadalom érdeklődését a parázstánc iránt. Még kirándulásokat is szerveznek a nesztinár ünnepekre. A nesztinár népszokás azonban csak Balgari (1934-ig Urgari) faluban marad fenn, az egyházi és a világi hatalom által gyakorolt erős nyomás ellenére. A legnagyobb csapást a 40-es évek vége és az 50-es évek mérték rá, amikor a hatalmon lévő Bolgár Kommunista Párt betiltotta mint vallási csökevényt, amely összeegyeztethetetlen a kulturális politikával és a propagált ateizmussal. A demográfiai tényezők is nagy szerepet játszottak a nesztinár tradíciók kihalásában.

A fiatalok nagy része gazdasági okok miatt elhagyta a falut, és a városban keresett megélhetést. Ezáltal megszakadt a nemzedékek közötti kapcsolat, amely nagyon fontos a tradíció továbbéléséhez. A magasabb iskolai végzettség és az ateista propaganda miatt a parázstáncot a kulturális elmaradottság jelének, csökevényének tartották.

1970-ben elhunyt az utolsó nesztinár nő is, aki 1967-ben táncolt utoljára parázson. A lakosság továbbra is megtartotta a Szt. Konstantin és Szt. Heléna kultuszához kapcsolódó népszokásokat, de tűzön való táncolás nélkül.

A 60-as évekből vannak adatok arról, hogy a fiatalok az építőtáborokban, honvédelmi táborokban vagy nyaralás idején parázson jártak. Ennek gyakran az volt a célja, hogy bebizonyítsák, hogy a parázson járásban nincs semmi vallási és természetfeletti. Az ezután következő időszakban a parázson járás a Fekete-tenger bulgáriai partvidékén pihenő nyugati turistáknak mutogatott attrakciók részévé válik. A hatóságok ugyan tiltották a parázstáncot, de ugyanakkor felvették a községi ünnepek és falunapok programjába. A lakosság nem fogadja el a hivatásos előadókat, hamis nesztinároknak tartja őket. A bolgár egyház ellenzi a nesztinársztvót, de a görög egyházhoz képest sokkal nagyobb türelmet tanúsít a népszokás iránt. Az egyház ma is távol tartja magát Szt. Konstantin és Szt. Heléna ünnepétől, mert az utolsó nesztinár nő úgy végrendelezett, hogy az emberek ne változtassák meg az ünnep dátumát. Ezért van az ünnep június 3.-án és nem május 21.-én, amikor az 1969-ben bevezetett Gergely-naptár szerint ünneplik a két szentet. 1996-ban nem tartották be a dátumot, később ellopták a három nesztinár ikont, és sok más szerencsétlenség is érte a falut. Az emberek ezt a végrendeletet be nem tartásával magyarázták.

A parázson táncolás ma is része különböző szervezetek által a hagyományos ünnephez legközelebb eső munkaszüneti napon megrendezett községi ünnepnek, falunapnak. Emellett továbbra is fennmaradt Szt. Konstantin és Szt. Heléna hagyományos ünnepe, amelyen néha görög nesztinárok táncolnak.

Észak-Görögországban, ahova a görög lakosság a Sztrandzsa-hegységből áttelepült, megvan a parázstánc gyökerei. A szertartást titokban

## IVANICKA GEORGIEVA

### *A parázson táncolás – a nesztinár tánc – Bulgáriában.*

### *Nesztinár tánc... nesztinárok nélkül\**

\*Ez a kutatás a Nyitott Társadalom Alapítvány anyagi támogatásával valósult meg.

végzik, a papság üldözi. A XX. század 70-es éveiben kapott csak nagyobb nyilvánosságot, amikor a népszokást máig is őrző falvak (Hagia Eleni, Langada, Mavrolevki, Meliki és Kerkin) sok vendéget és turistát kezdenek vonzani. Ezekben a falvakban néprajzi társaságok is alakultak, hogy kutassák és megőrizzék a hagyományt. Így a nesztinársztvo a közösségi élet részévé válik.

Az emberek jól emlékeznek gyökereikre Koszti falu történelmével és hagyományaival kapcsolatban. Már a 70-es és 80-as években is jöttek görög nesztinárok a bulgáriai Koszti faluba, ahol az év bármely napján táncolnak parázson a régi Szt. Konstantin-kápolna (konak) előtt. A bulgáriai politikai változások után, 1990-ben Balgari faluban Szt. Konstantin ünnepén először táncoltak görög nesztinárok, akik a Koszti faluból áttelepült görögök leszármazottai voltak. Nagyon szívélyes fogadtatásban részesültek, az emberek így kommentálták az eseményt: „megjöttek a görögök, és velük visszatértek a szentek is”.

A fekete-tengeri üdülőhelyeken parázson táncolók egy része saját képességét a hittel kapcsolatosnak tartja, és kiemeli az ikon szerepét is, amely védelmezi őt vagy amelyet tánc közben a kezében tart. Különösen érdekes, hogy nemzedékrendjükben keresik a nesztinár származást. Az egykori nesztinár falvak lakossága nem tartja valódi nesztinároknak őket, függetlenül attól, hogy jól és hosszan táncolnak a parázson, és nem égnek meg. Ennek több oka van. A nesztinár tánc nem csupán a parázson járás képessége, ami elsajátított technikai és akarati tényezők kérdése. Egyik legfontosabb eleme az átszellemülés, a transzba esés, ami mély érzelmi és vallási átélés és szügesztio eredményeként létrejövő pszichofiziológiai állapot. Ezeknél a nesztinároknál hiányzik a szertartásos viselkedés. Nincs kapcsolatuk a szenttel az ikonon keresztül sem. Nincs meg a jövődőlő képességük sem. Idegenek, nem a faluból valók. Parázson táncolásuk nem a számukra ismeretlen népszokási és szertartási hagyomány része. Pénzért táncolnak, ami által szintén távol kerülnek az igazi nesztinároktól. Másrészt a parázson táncolás ma különböző alkalmakkor a nesztinár tánc régiójától messze fekvő helyeken is teret nyer, ami azt bizonyítja, hogy egy olyan hagyomány részévé kezd válni, amelyben erős a látvány- és a szórakoztató tartalom. Egy előadót és nézőket felsorakoztató színházi előadás vonásait ölti magára. A folkshow részévé válik.

A Sztranzsa-hegység lakossága kétnyelvű volt, szokásaik és kultúrájuk közös vonásokkal bírt. A bolgár Balgari és a görög Koszti falu együtt ünnepelt. A legenda szerint a nesztinár tánc a Veleka folyó melletti Pripor (Tripori) helységből származik. Az öregek azt mesélik, hogy ott volt a

régi Balgari falu is, amelynek maradványai még ma is láthatók. Nem messze onnan, Dalecsna ajazma helységben a XX. század első negyedének végéig Szt. Konstantin napja előtti vasárnap öt falu gyűlt össze ünnepelni. Koszti és Balgari valószínűleg egy helyről származnak, és az új falvak megalapítása után megőrzik a közös ünnep elemeit. Szinte a XX. század közepéig a nesztinársztvo a vallási, kulturális és helyi identitás, és nem az etnikai hovatartozás ismertetőjegye.

Az eddigi kutatások azt mutatják, hogy a nesztinár tánc mint szertartásrendszer az egész naptári ciklust átfogja. A legfontosabb Szt. Konstantin (a nyelvjárásban Kosztadin) kultusza, amely mélyen behatolt a közösség életmódjába, felöleli annak vallási, népszokási és szertartási, valamint erkölcsi rendszerét. Ezen kívül úgy szervezi meg a szertartás idejét és helyét, hogy szakrális tárgyak és objektumok rendszerét hozza létre. A nesztinár tánc más szentek tiszteletére is kiterjed.

Az összegyűjtött adatok szerint a XX. század közepéig a falu évente néhány alkalommal csatlakozott a nesztinár ünnepekhez: ősszel októberben, amikor a falut körbejárták a nesztinár ikonokkal; télen januárban, Szt. Evtim (vagy Szt. Atanasz) napján, amikor a nesztinár ikonokkal bejárnak a házakat; nyáron májusban, júniusban, júliusban és augusztusban. Májusban a nyári Atanasznapon a Balgari faluban élő nesztinár nők felkeresték Szt. Konstantin kápolnáit Kosztiban. Szt. Konstantin napja előtti csütörtökön – a Kis Szt. Konstantin napon vagy az Áldozat napján megnyitják és kitakarítják Szt. Konstantin és Szt. Heléna szentkútjait, áldozati állatot vágnak, és előszedik a nesztinár ikonok lepleit. Szt. Konstantin napja előtti vasárnap a Dalecsna vagy Goljama ajazma forrásnál öt falu gyűlik össze ünnepelni. Magán Szt. Kosztadin napján a szertartások közé tartozik, hogy az ikonokat kihozzák a templomból és beviszik a konakba, szertartásosan felöltöztetik az őket ünnepi leplükbe, megszentelik Szt. Konstantin szentkútját, áldozati állatot vágnak, parázson táncolnak és ünnepi ételeket fogyasztanak. A következő napon van Szt. Heléna ünnepe, ilyenkor felkeresik az ő szentkútját, áldozati állatot vágnak; a nesztinár ikonokkal körbejárnak a házakat, parázson táncolnak, ünnepi ételeket fogyasztanak, leveszik az ikonok ünnepi ruháját és visszaviszik őket a templomba. A szertartásos tűzön járást csak ezen a két napon végzik.

A Péter-napot követő napot Kis Szt. Illés napjának nevezik. Ilyenkor tisztítják ki a szent kútját. 20 nappal később van Szt. Illés napja. Az ünnepen körmenet megy az ikonnal a szentkúthoz, áldozati állatot vágnak, és ünnepi ételeket fogyasztanak.

Azok a hónapok, amelyekben a szertartásokat végzik, az egyik évszaktól a másikba (ősz-tél, tél-

tavaszi, tavasz-nyári és nyár-őszi) való átmenet idejére esnek. Szt. Konstantin és Szt. Heléna, Szt. Illés és Szt. Atanasz ünnepe szoros kapcsolatban áll a nappal és a tűzzel. Szt. Konstantin és Szt. Illés kápolnáit az év más napjain is látogatták, különösen Szt. Miklós, karácsony és Szt. Iván napján.

A XX. század utolsó negyedében a nesztinár ünnep nesztinároknak nélkül is tovább él, de nagy változásokon megy keresztül. A szertartások rendszere szűkül. Az ünnepek Szt. Konstantin, Szt. Heléna és Szt. Illés napjára korlátozódnak. A Szt. Konstantin-napi szertartások középpontjában a következők állnak: az ikonok kihozatala a templomból, felöltöztetésük a konakban, a szentkút meglátogatása, áldozati állat vágása, ünnepi ételek fogyasztása. Szt. Heléna napján körmenet megy a szentkúthoz, áldozatot mutatnak be, szertartásosan körbejárják a házakat (ez néha elmarad), ünnepi ételeket fogyasztanak és visszaviszik az ikonokat a templomba. Kivételes esetekben egyes években görög nesztinárok vagy a bolgár üdülőhelyekről érkezett nesztinárok táncoltak parázson.

A szertartást végzők státusza és szerepe is megváltozott. Nő a szertartások szervezőjének (*vekilin*, *pitrop*) szerepe, aki egyes esetekben a pap funkcióját is betölti. A *pitropka*, aki a termékeny koron túljutott nő, megkapta a nesztinár nők és a pap általános, a nesztinár szertartáson kívüli funkciójának egy részét. Az ikonokat, amelyeket minden esetben fiatal fiúknak kellene vinniük, felnőtt, sőt idős férfiak viszik.

\* \* \*

Konstantin bizánci császárnak három olyan cselekedete volt, amelyekre évszázadok múlva is emlékszünk – lerakta egy birodalom alapjait, felépített egy várost és felvett egy vallást. Így Európában új kulturális modellt hozott létre – a keresztényt. Ezért a középkortól napjainkig sem szűnik az érdeklődés iránta. A tudományos irodalomban azonban viszonylag keveset találunk a parázstáncossal való kapcsolatáról.

A Konstantin név a bizánci császárok dinasztikus neve és különleges helyet foglal el a világ balkáni modelljében. Több történelmi személyiséget ölel fel és egyesít, akik fokozatosan folklorisztikus alakokká válnak – Nagy Konstantin a IV. századból, aki létrehozta a bizánci birodalmat és IX. Paleologosz Konstantin, az utolsó bizánci császár. A Konstantin az a név, amellyel egy állam hagyománya kezdődik és végződik.

I. Konstantin családjában a konst- (állandó) tövel kezdődő nevek voltak túlsúlyban. Apjának, Constantius Chlorusnak Helénával való kapcsolatából Konstantin nevű fia és Teodórától Constantia nevű lánya volt. Konstantinnak három fia volt, II.

Konstantin, aki az apja nevét örökölte, II. Konstancius, aki nagyapja nevét viselte, és a harmadik – Konstans, ami „kemény és állhatatos embert” jelent. Lányát Konstantinának hívták. A népköltészeti szövegek alapján egyes tudósok feltételezik, hogy a Sztojan név (amelyben a szto- tő, /álló ember/) jelenik meg, rövidülésből származik, és a Konstantinnak felel meg (állandó, állhatatos ember). A Konstantin, nyelvjárási változatban Kosztadin név az egyik leggyakoribb név a Sztranzsa-hegységben. Görögországban ma nagyon elterjedt az a szokás, hogy az újszülött gyermeknek Konstantint ábrázoló pénzérmét vagy medált – constantinatát – ajándékoznak.

Szt. Konstantin és Szt. Heléna tisztelete nagyon erős a Sztranzsa-hegységben, ahol állandó párost alkotnak. Szt. Konstantinnak erőteljes égi-szoláris szemantikája és sárkányölő vonásai vannak. Szt. Helénát Dél-Bulgáriában a jégeső úrnőjeként tisztelik, amit ruhája ujjában tart. Ő a mennydörgés és a vihar istenségének vonásait hordozza.

A népi hagyomány szerint Szt. Konstantin és Szt. Heléna testvérek vagy házaspár, és nem fiú és anya. Isten segítőtársat keresett magának. Tüzet rakott az ég mellett, és összegyűjtötte az összes fiút – aki a tűzön táncol, az lesz a segítője. Csak egy fiú táncolt – Konstantin. Ugyanígy választotta ki neki Isten a feleségét – Helénát. A legenda megmagyarázza a nesztinár rituálé eredetét, és a szentek mint közvetítő szerepét Isten és az emberek között és mint Isten földi helyetteseit.

A pogány napkultuszok Bizáncban éltek tovább, amihez maga a császár is hozzájárult. Szt. Konstantin kultusza ősi napistenségek vonásait örökölte. A nappal és a tűzzel való kapcsolata az ünnepében és sok legendában is napvilágra jut. Konstantin császár katonái megmentették Koszti falu templomát és ikonjait a tűzvészől. Háborúban serege átkelt a tűzön, és így győzött. Ellenségeik üldözték Konstantint és Helénát, és birodalmukat tűzzel járták körül. Ők ketten Isten segítségével átkeltek a tűzön, és győztek. Ennek az eseménynek az emlékére gyűjtanak tüzet és táncolnak rajta.

Sok hiedelem fedi fel Szt. Konstantin és a parázstánc közvetlen kapcsolatát. A szent bírja rá a nesztinár nőket, hogy a tűzre lépjenek. Hogy táncolni tudjanak a parázson, a szent lelke meg kell hogy ragadja őket, hogy révületbe essenek. Azért nem égnek meg a tűzben, mert a szent előttük megy és vizet önt eléjük.

A nesztinár szokások fontos része az áldozatbemutatás – a kurban. Ez összekovácsolja a faluközösség tagjait, akik a szenthez könyörögnek termékenységért és egészségért. Személyes kurbant betegség, szerencsétlenség vagy valami-

lyen jósló álom esetén mutatnak be. A Sztrandzsa-hegység lakossága erősen hisz abban, hogy ha a felajánlott áldozatot nem mutatják be, szerencsétlenség éri az utódokat. Ezért ha egy családban betegség vagy haláleset következik be, a nesztinár nő a felajánlott, de be nem mutatott áldozatban keresi ennek az okát.

Azt tartják, hogy a falu kurbánján bikát kell vágni, hogy Szt. Kosztadin megerősödjön – amikor a szent teleissza magát vérrel, erőssé válik. Az állat levágása közben harci dallamokat játszanak, mert úgy tartják, hogy egy erős szellemmel harcolnak, amely Szt. Konstantinnak megy segíteni.

Az utolsó nesztinár nő, Zlatka néni „látta”, hogy szerencsétlenség fogja érni Borisz bolgár cárt és családját. Hogy megmeneküljön ettől, fel kellett volna ajánlania egy kilencéves bikát Szt. Konstantin napján.

Balgari faluban három nesztinár ikon van. Ezek Szt. Konstantint és Szt. Helénát ábrázolják az Úr keresztjével. Az emberek azonban Szt. Kosztadin, Szt. Heléna és az öreg Szt. Heléna vagy Szt. Heléna édesanyja ikonjának tartják őket. Egy tömbből faragott fából készültek hosszú rúddal, amelynek egykor fémfoglalata volt. Fémfoglalatúak maguk az ikonok is, amelyeken pénzermék és egyéb díszek lógnak. Lepel borítja őket (riza, redve), erre tűzik fel a fémből készült fogadalmi táblákat, amelyekkel az emberek és a jószág gyógyulásáért könyörögnek. A lepellet borított ikonok csak a Sztrandzsa-hegységre jellemzők, Görögországban pedig csak a nesztinár ikonokra.

Az ünnep napján végzik a legfontosabb szertartást – az ikonok ünnepi ruhába öltöztetését. A vekilin és a pitropka teljes csendben leveszi róluk a régit, és ráteszi az ünnepit, amely szintén piros színű, de pénzermék és más díszek ékesítik. Amikor az ünnepnek vége, leveszik róluk, összehajtogatják, és egy speciális tarisznyába teszik. Ez az eljárás a bepólyázásra, a felöltöztetésre és a jobb oldalra fektetésre emlékeztet. Amikor a nesztinár nő a parázson táncol, az ikont keblei felé fordítva tartja.

Évente kétszer (a régebbi időkben háromszor) járnak be a falut és a házakat az ikonokkal. Ezzel a szertartással megszentelik a teret, ahogyan az ősi társadalmakban a cár járt körbe rituálisan.

A hiedelmekből, tiltásokból és az ikonoknak a szertartásokban betöltött szerepéből világossá válik, hogy azokat tabuként tisztelt szent alakoknak tartják. A fennmaradt legendákban a nesztinár ikon nem élettelen tárgy, lelke van. Benne rejlik az erő, amelyet szellemnek, istenségnek tartanak. Az ikon a nesztinárok vezetője, ő mutatja nekik az utat. Az ikonok nyöszörögtek, amikor Koszti falu templomában tűz ütött ki. A törökök előli menekülés idején a legendás nesztinár nő, Makru Marula

elrejtette az ikonokat egy fa odvában; ekkor megjelent neki Szt. Konstantin és megkérdezte – „hol hagyatok engem?”. A Koszti és Balgari faluban található ikonok testvérek voltak, egy fából készültek. Az ünnep idején találkoztak, köszöntötték és megcsókolták egymást, ami az ikonok és tartórúdjaik összeérintésével és összeütögetésével történt. A görögök kitelepülése után a bolgár ikonok állandóan kérdezték a nesztinár nőn keresztül, hogy hol vannak a testvéreik.

Ezek az elképzelések azonosítják az ikonokat és az alakokat, az ábrázolást és a személyt. A görög papság üldözte a parázstáncot, mert az ikonokat bálványként tisztelte. Az idézett legendákból és hiedelmekből kitűnik, milyen mélyen gyökerezik az anyagi objektumokba zárt hit az isteni erőben. A korai keresztény egyház, hogy az embereket magához vonzza, képekkel és ikonokkal hatott a képzeletükre. A kép mágikus erejébe vetett hit különösen a VI. század második felében válik jellemzővé a népi tiszteletadásban. A nép elképzelését a képben rejlő és a képen keresztül áradó természetfeletti erőről nem tudták kiirtani a képrombolók.

Nagyon érdekes az a tény, hogy csak a nesztinár ikonoknak van tartórúdjuk. Ezek egy császár és egy szent ikonjai. Ez a császár kultuszához vezet el bennünket, amelyben a portré az uralkodó helyettesítője. A portré tisztelete a császár tiszteletét jelenti. A portrét hosszú rúdon hordozták. A korai bizánci időszakban a császár képének tisztelete a politikai és vallási élet része volt. A császár képét a következő évszázadokban is hordozzák a processziókon (Krisztusét csak a VI. század közepétől), a VII. század elejétől pedig a templomokban őrzik a papság tiltakozása ellenére. Az ikonokkal kapcsolatos hiedelmek és a szertartásokban elfoglalt helyük azt bizonyítja, hogy a Sztrandzsa-hegység lakossága nagyon archaikus, a bálványimádáshoz hasonló formában őrizte meg a korai keresztény kultusz egyik megnyilvánulását – a császár és a szentek tiszteletét.

A szakrális objektumok vizsgálata szintén alátámasztja az ikonokat szakrális személyiségeknek tartó eszmét. Szt. Konstantin kápolnája Balgari faluban egyrészes építmény. Szerkezetét tekintve a legprimitívebb épület a faluban. A török *konak* elnevezés szép házat, palotát, éjjeli szálláshelyet jelent. Ez az a hely, ahol a szent pihen. Az ott lévő lyukas polcra, amelyet *sztolnina*-nak neveznek, teszik az ikonokat. A sztolnina székhelyet, fővárost jelent. A falon függ a szent dobja is.

A Sztrandzsa-hegység vidékére jellemző az általában a szent források környékén kialakított fekhelyek. Ezek fából készült pihenők korlattal és sztolninával. Az odar, odarcse szó a ház nyitott bejáratát, nagy pihenőteraszt, szalont, ágyat jelent. A

pihenőhelyekre leteszik az ikonokat, hogy kipihenjék magukat vagy hogy örüljenek az embereknek és a körtáncnak.

A tűz mellett a víznek is fontos szerepe van a nesztinár szokásokban. A hiedelem szerint a víz nagy erőt ad. A szent forrásokból (görögül ajazmókból) csak a szent napján szabad vizet venni. A szertartásoknak rituális megtisztítási és megszentelési jellegük van. Ott mossák meg a nesztinár ikonok tartórúdjait is. A Sztrandzsa-hegységben található falvak, amelyeket szent források vesznek körül, megközelíthetetlenek a gonosz erők számára.

A XIX. század végéről és a XX. század elejéről származó adatok szerint a nesztinár nő a szent húga. A szent széken ülve, fehér ingbe öltözve és három sor aranypénzzel ékesítve jelenik meg. Ebben az időszakban a görög parázstánc-rituáléban a férfiak, a bolgárban a nők vannak többségben. A nők túl vannak termékeny korukon, de kritikus helyzetbe kerültek férjük elvesztése, valamilyen súlyos betegség, a változó kor vagy valamilyen stresszhatás miatt.

Az emberek számára a nesztinár tánc betegség, nagy kín, amely sokáig tart, és a parázson táncolással múlik el. A nesztinár nőnek ahhoz, hogy a parázusra lépjen, transzba kell esnie, a szellem hatalmába kell kerülnie. Elszibbad, megmerevedik, szédelegni és remegni kezd, jéghideggé válik. A tűztől való félelme szertefoszlik. Nem érzi. Transzba esni és táncolni tud más ünnepeken is, de csak Szt. Konstantin és Szt. Heléna napján lép a parázusra. A zene különösen nagy hatással van állapotára – a bolgároknál duda és dob, a görögöknél hegedű és dob szól. A dobütések provokálják őt. Fiatal nő is képes transzba esni, de fiatal nő nem lép a parázusra. Az eksztázis és főleg a tánc alatt a nesztinár nő jövődőt mond. A nesztinár nőket nagyon tisztelték. A hozzájuk való viszonyról tanúskodik az a körülmény is, hogy ma, 30 évvel az utolsó nesztinár nő halála után is emlékeznek még jövődöléseire és tanácsaira.

Mik a fő okai a nesztinár tánc megőrzésének nesztinárok nélkül is? Elsősorban az erős hit. A lakosság nagyon konzervatív. Azok a szertartások,

amelyeket az egyház pogánynak tart és üldöz, számára a mély keresztény vallásosságot fejezik ki. Szt. Konstantin az emberek védelmezője. A belé vetett hitet a nép emlékezetében fennmaradt legendák és a tiszteletére végzett rituálék őrzik meg. Az emberek viselkedésének fontos szabályozói az álmok, amelyek az őket körülvevő természetföldrajzi és szociokulturális környezetet tükrözik. A szent és a nesztinár nő gyakran álmokon keresztül sugallják, mit kell cselekedni – ki legyen a pitrop, melyik nő törődjön a konakokkal. Sok szent forrást ma is álmok hatására fedeznek fel.

A parázstánc összetett, többretegű jelenség. Sok korai keresztény elemet tartalmaz a paleobalkáni lakosság kultúrájából. Magában foglal különböző, a tűzzel, a vízzel és a nappal kapcsolatos kultuszt és szertartást. Megtalálhatjuk benne Dionysos-Sabbasius, Mithrász, Heliosz, és a Hatalmas Istenanya kultuszának nyomait. A nesztinár szertartások magja valószínűleg a bizánci korban alakult ki egy erős kisázsiai hagyományokkal és az istenített Konstantin császár nagy kultuszával rendelkező területen. Ha Szt. Konstantin az istenített császár, aki a napisten vonásait örökölte, akkor Szt. Heléna a hivatalos verzió szerint a jószágos anya, aki a Hatalmas Istenanya helyét foglalja el. Így születik újjá a keresztény talajon az Istenanya és a fia vagy férje sémája, amelyben a férfi szerepe a meghatározó.

A modern nesztinár tánc több tendenciát mutat. Nyílttá válik, elveszíti titkos jellegét. Észak-Görögországban már a társadalmi élet része. Összekapcsolja a hitet, a művészetet és a látványt. Ezáltal vonzza a turistákat. Bulgáriában a parázson táncolás kikerült a szertartások rendszeréből. A vendégek és turisták által látogatott világi ünnepek és látványosságok részévé vált. Másrészt a parázson járás rituáléja nélkül is megőrződik a szertartásrendszer magja, a hangulat és annak a környezetnek szakrális objektumai, amelyben a nesztinár tánc megszületett és élt. Ebben az értelemben a Szt. Konstantin tiszteletére vonatkozó sztrandzsa szokások őrizték meg a legtovább hagyományos jellegüket.

*Genát Andrea fordítása*

Ivanicska Georgieva professzort az etnológia-tudományban eredeti és precíz kutatóként tartják számon, aki mindig új és néha meglepő ötletekkel áll elő. Olyan szerző, aki képes a bolgár népi mitológia érdekes világába kalauzolni az olvasót.

*Professzor asszony, kérem, mutakozzon be a Haemus olvasóinak és meséljen etnológiai kutatásairól, konkrétan a bolgár népi szellemi kultúra és mitológia kérdéseiről.*

1937-ben születtem Szevlievóban. 1960-ban végeztem el a Szófiai Kliment Ohridszki Tudományegyetem történelem szakát régészetre szakosodva. Abban az időben elvégeztem azt az etnográfiai kurzust is, amelyet Cvetana Romanszka professzor tartott. Tulajdonképpen véletlenül kerültem a néprajztudományba, de nem véletlenül maradtam ott. Már akkoriban megkaptam a néprajz mint „élő tudomány”, amely „élő emberekkel” foglalkozik ellentétben a régészettel, amelyben inkább „holt tudást” láttam. Az átlagemberekkel való kapcsolat, a néphagyományok és a történelem közötti összefüggés keresése volt a fő ösztönző erő, amely későbbi érdeklődésemet és témáimat meghatározta. 1974-től tanársegédként dolgoztam a Szófiai Tudományegyetem bolgár néprajz szakán, amelynek fő irányvonala közé a bolgár népi kultúra és a néprajz alapjai tartoztak (1990 óta etnológia szakként működik). 1978-ban docenssé léptettek elő, 1984-ben megvédtem a disszertációt és a történelemtudományok doktora lettem, majd 1988-ban kineveztek professzornak.

*Mi készítette Önt arra, hogy megírja „Bolgár népi mitológia” című könyvét? Ez az első ilyen témájú átfogó monográfia.*

A bolgár mitológia témája régóta közel áll a szívemhez. Minden kollégám azt mondta: „Minden meghalt”, nem hittek benne, hogy a néphit, a régi világnézeti és szokásrendszer emlékei még mindig élnek és lehet őket kutatni. Elhatároztam, hogy megpróbálom, és elkezdtem dolgozni. Az emberekkel folytatott beszélgetéseim bebizonyították, hogy a mitológia még mindig élénken él a nép tudatában. A „Bolgár népi mitológia” című könyv megírása és megjelenése sok örömet szerzett nekem. 1984-ben Cirill és Metód-díjat kapott, 1986-ban Palermóban pedig a Pitre-Salomone Marino Nemzetközi Etnoantropológiai Díjjal tüntették ki. De a legfontosabb az, hogy sok új barátot szereztem általa, sok melegségben és szívességben volt részem.

*Mit gondol, a bolgár néprajz korifeusai, a nagy tudósok, például Dimitar Marinov, Marin Drinov, Mihail Arnaudov, Hriszto Vakarelszki stb. miért nem jutottak el a bolgár mitológiáról szóló összefoglaló mű megírásához, pedig sok európai nép már a XIX. században megjelentette könyv alakjában saját mitológiáját?*

Dimitar Marinov műveivel: a többkötetes, 1891-ben Ruszében kiadott „Élő múlt” című könyvével és a „Néphit és vallási népszokások” című munkájával (SzbNU, t. 28, Szófia, 1914) komoly alapokat rakott le, egyedülálló dolgot vitt véghez a bolgár tudomány, különösen a mitológia területén. Joggal állíthatjuk, hogy ez a

bolgár néprajz és a hagyományos szellemi kultúra bibliája. G. Sz. Rakovszki az etnogenezist, a bolgár nép gyökereit keresve írja meg az 1859-ben Odesszában kiadott első „Mutató vagy kézikönyv mindennapjaink legrégebbi vonásainak felkutatásához és egyebek” című művét. A mitológia nem esik kívül a nép nemzeti érdekein. A Bulgária felszabadulása és az I. világháború közötti időszakban Dimitar Matov, Ljubomir Miletics és Ivan Sismanov magas, európai szintre emelik ezt a tudományt. Az összefoglaló mitológia hiánya talán abból ered, hogy Bulgária abban az időben egy kicsit kívül áll azokon az európai szellemi irányzatokon, amelyek hatására az ilyen művek keletkeztek.

*Kutatásaira a nagyfokú analízis és a hiedelmekben, legendákban, szokásokban és a világnézeti rendszer elemeiben rejlő társadalmi és természeti törvényszerűségek racionális megismerése jellemző. Ezen az alapon a mitológiát tarthatjuk-e „babona” helyett népi tudománynak, népi ismeretnek, amelynek segítségével a lét törvényeit megismerhetjük?*

Ez a kérdés mindig is foglalkoztatott. A hitben és a szokásokban tükröződnek a jelenségek gyökerei, valamint azok a történelmi periódusok és rétegződések, amelyekben keresztülmentek. Racionális alapjuk van. Jó példa erre a gabonáról szóló bolgár legenda, amely szerint valamikor régen, amikor az Úr még a földön járkált, egy száron több kalász is termett. Az emberek azonban vétkeztek. Egy nő egy darab kenyérral (vagy gabonakalászsal) törölte meg a gyereket. Az Úr megharagudott, és felemelte az eget és vele együtt a gabonát is a magasba. Csak a kutyának sikerült elkapnia egy kalászt. Azóta a gabonának egy szárán csak egy kalásza van, az emberek pedig a kutya sze-

## „A mitológia még mindig élénken él az emberek tudatában”

Beszélgetés Ivanicska Georgieva professzornal

rencsését eszik. Ekkor feltettem magamnak a kérdést, vajon a legendában szereplő gabonakalász csak a bőség szimbóluma-e, vagy ténylegesen létezett állapotot tükröz. Konzultáltam egy szakértővel – a gabonakultúrák professzorával, és így született meg az a feltevés, hogy a régmúltban az egyik fajta gabonát egy másik váltotta fel. Konkrétabban az egymagú tönkölyt a kétmagú tönköly vagy az ún. „kemény búza” váltotta fel, amely a Földközi-tenger vidékén, Abesszíniában és Egyiptomban volt ismert, sőt egyik változatában Angliában is, és amely a Tigris és az Eufrátesz völgyéből terjedt el. A Nílus-folyó völgyében ez a búza szétágazó kalászokat hoz, és „különös búzának”, „jótéteménynek” nevezik, de más országokban nem megfelelő termesztési körülmények közé került, és elvesztette a jelentőségét. Mitológiai síkon pedig a legendában az elveszett paradicsom bibliai elképzelése tükröződik.

Egy másik kérdéskör pedig az erdei tündérek (szamodivák) eledeleivel kapcsolatban vetődött fel. A népi elképzelések szerint a szamodivák mézzel, a gyümölcsök belsejében található fehér nektárral, kovásztalan fehérkenyérrel, gombával, a kányafa termésével, meggyel, cseresznyével, aszalt gyümölcsből készült kompóttal táplálkoznak, az emberek pedig rozsszemeket, árpát, főtt körtét, borsikát, bazsalikomot visznek nekik ajándékba. Ők vegetáriánus, nyers kosztot fogyasztanak. Nem ismerik az olajban sütést és a fermentálást (kovásztolt kenyér és bor), de esznek főtt, sültben sült és szárított ételeket. Az ételkészítés módjából kiindulva a szamodivákat mint mitikus lényeket a mezőgazdaság kialakulása előtti, gyűjtögető kultúrájú időszakra tehetjük. A néphitben ismert az ún. „szamodivák asztala”, amely egy a nép szerint mérgező gombával és hánytató galambgombával (csiperkével) sűrűn benőtt kör. Konzultáltam egy gombatermesztési szakemberrel. Kiderült, hogy a gombák így, kör alakú területen szaporodnak, ez a gombavegetáció. A gombák és a szamodivák közötti kapcsolatról a termékenységéről és a bőségről alkotott elképzelésre lehet asszociálni.

*Minden művéből sugárzik a bolgár nép tisztelete. Ön azt vallja: „Hallgasd meg a népet, mert mindig az igazat mondja”.*

Ellene vagyok a nép idealizálásának. A bolgár népnek vannak nagyon jó, de nagyon rossz voná-

sai is. A mi feladatunk, hogy megfejtjük, megmagyarázzuk őket. A bolgár nép egyrészt nagyon racionális, e nélkül a tulajdonsága nélkül nem is tudott volna fennmaradni. Nincs benne fanatizmus, felindultság, nincs misztika. Másrészt viszont irigy, néha rossz, de mindig, majdnem minden esetben toleráns – ez is alaptulajdonságai közé tartozik.

*Az utóbbi időben a „hétköznapi kereszténység” kifejezés tudományos körökben is polgárjogot nyert. Ön szerint milyen arányban van jelen a bolgár mitológia és a keresztény pravoszláv vallás a bolgár nép hagyományos szellemi kultúrájában?*

Bulgáriában a kereszténység egy nagyon régi formája maradt fenn, amely szoros kapcsolatban áll a nép életével és szertartási-világnézeti rendszerével. Ehhez egyrészt az 500 éves török rablás járult hozzá, amikor az egyház önálló intézményből a nép rétegeinek támaszává és etnikai stabilizátorrá vált. A hétköznapi kereszténység egyidejűleg létezik a keresztény és a pogány hosszú történelmi időszakokban. A II. világháború után a kereszténység betiltásával az 50-es évek is hozzájárultak a régi, archaikus formák megőrzéséhez.

*Nyílt titok, hogy jelenleg a parázson táncolás (nesztinar tánc) kérdéseivel foglalkozik. Az a tudományos cikk, amelyet a mostani Haemusban olvashatunk, is ehhez a tematikához kapcsolódik. Mi ösztönözte Önt arra, hogy ezt a jelenséget vizsgálja?*

A parázstánc mint életforma és világérzékelés komplex jelenség. Sok mítosz, világnézet, szokás, szertartásszervezés csoportosul köré, amelyekkel egységes rendszert alkot. Nem annyira a parázson táncolás keltette fel az érdeklődésemet, mint azok a szertartások, amelyek összességükben egy bizonyos életmódot tükröznek. Bejártam a sztrandsai nesztinár falvakat – Gramatikovót, Marzevót, Kondevót, Kosztit, Brodilovót. Minden apró részlet érdekelt. Az emberek megismertek és elfogadtak. Sőt a tudós-adatközlő különös szerepébe kerültem. Ha elfelejtették egy nesztinár szókas valamely részletét, engem kérdeztek meg ezekről a részletekről. Ez az a pillanat, amikor a tudósból adatközlő válik, és visszahelyezi az elfelejtett dolgokat természetes környezetükbe.

Juricskayné Szabeva Aszja interjúja  
Genát Andrea fordítása



A 19. század folyamán, a bolgár néprajztudomány kezdeti lépéseivel egyetemben kezdetét veszi az a tevékenység is, amely a népi hagyományok összegyűjtését és megőrzését tűzte ki céljául. Vitaindító tanulmányában („Néprajztudományunk jelentősége és feladatai”, SzBNU, 1 k. 1889) Iván Sismanov professzor az irányzat egyik legfontosabb feladatára hívja fel a figyelmet – a népi életmód és kultúra anyagainak tudatos és tervszerű felgyűjtésére és a népművészet megmentésére. Így konkrétan felveti a néprajzi tevékenység megszervezésének kérdését is – a néprajzi társaságok és múzeumok létrehozását. A népi szájhagyomány és ének-művészet bemutatása más

módon történik. A múzeum a tárgyi néprajz „otthona”, a népi zenei és táncművészet bemutatkozásának színhelye viszont az ének- és tánctalálkozó. Iván Sismanov professzor kezdeményezésére, ebbe a tudatos tervbe beillesztve rendezték meg az első népdaltalálkozót. Erre a plovdivi Első Bolgár Mezőgazdasági és Ipari Kiállításon került sor 1892. szeptember 15-e és október 13-a között. A bolgár néprajztudomány történetében először a népművészet kiszakadt eredeti környezetéből és átkerült a színpadi előadás művi világába. Az előadók személye is rendkívül érdekes. A tehetséges énekesek és zenészek mellett, akik természetes úton választódtak ki a népi közegből, a találkozóon professzionális előadók is részt vettek – gadulkások, guzlicások, énekmondók, néhányan közülük vakok. Egy kérdőíves felmérés adatai (végezte Hriszto Vakarelszki és Atanasz Primovszki 1956-ben) a találkozó számos résztvevőjét így jellemzik: „Játszott és énekelt táncmultságokon, kirakodó vásárokon, búcsúkon, eljegyzéseken és esküvőkön”. Tehát a fellépők, a folklór hordozóinak egy része professzionális előadó, akik a bolgár területet járták és kiszolgálták a búcsúk és vásárok igényeit.

A bolgár népdalnak szentelt első találkozó egyben kifejez egy mélyen gyökerező, spontán hagyományt is. Dimitar Marinov, bolgár tudós, akit a bolgár nép szellemi kultúrájának egyik legjelesebb ismerőjeként tartunk számon, a „búcsút” úgy határozza meg, mint az egész falu számára közös ünnepséget, amelyet a falu védőszentjének tiszteletére rendeznek: „Búcsú nélkül nincsen falu. Sem az emlékekben, sem a mesékben vagy a dalokban, legendákban nincsen falu búcsú nélkül”. A kolostori és templomi ünnepek, amelyekre a környező települések lakossága gyűlik össze,

de jönnek messzebből is, szintén népi búcsúk jellegét öltik. A helyi jelentőségű faluközi búcsúk, amelyek ugyancsak nagy tömegeket vonzanak, „kirakodóvásárokká” nővik ki magukat, ahol a népi vigadalom mellett árucseré is zajlik – agyagedények, cukorkák, sütemények, karperecek, nyakláncok, gyűrűk, kelmék, játékok, mezőgazdasági eszközök, sőt néha még haszonállatok is cserélnek gazdát. Híresek azok a regionális búcsúk, amelyek nagy vásárokká lettek, és ötvözték gazdasági szerepüket a lakosság mindennapi és folklór életével. Ilyeneket még a közép-korból ismerünk, például a Bacskovói kolostor templomi ünnepét, amelyet Szűz Mária napján, au-

gusztus 15-én rendeznek. Nagy búcsú volt a Szkopjei Szt. György kolostornál is november 8-án. Utalásokat találunk róla egy 1300-ból származó oklevélben, ahol rögzítették azt a tényt, hogy a búcsút Roman cár (I. Borisz cár öccse) idején rendezték. Búcsúkról esik szó abban a kiváltságlevélben is, amelyet II. Iván-Aszen cár adott a ragusai kereskedőknek. Az újjászületés idején keletkeznek az olyan nagy vásárok, mint az uzundzsovoi, eszki dzsumajai (Targoviste), karnobati, dobricsi, pazardsziki stb., amelyek rendszerint a nagyobb keresztény ünnepekhez kapcsolódnak – Szt. György-nap, húsvét, Mária-nap, Péter-nap, Miklós-nap, Demeter-nap, Arkangyal-nap.

A hagyomány keretében a népi búcsúk a vigadalom, a lakoma, a védőszentnek felajánlott áldozat jelében zajlottak, körtáncokkal, népdalokkal és nem utolsósorban különböző vetélkedőkkel – zenélő, éneklő, táncoló, lovagló, ugró, birkózó, kőhajító versenyekkel.

A népdalban is megjelenik a búcsú képe:

Az a Kotel városka,  
Kicsi volt a tiszta negyed...  
Halottak napján szombaton  
Akkor is horót táncolnak,  
Nagy búcsút tartanak,  
Nagy körláncot járnak...  
Loznica falu, Razgrad  
(„Nekem dalol a csalogány”,  
Szófia 1988, 211.)

...majd én elmegyek  
a Delijuszi vásárba,  
a vásárra elmegyek,  
a szép lányokat megnézem,  
a szép delijuvi lányokat,  
s a még szebb tarnovóiakat...  
Sztrandzsa  
(M. Madzsarov, Bolgár Folklór,  
1988/1, 78.)

A bolgár történelmi hagyomány részeként a népi búcsúk alárendelődnek annak a hagyományos társadalmi mechanizmusnak, amely a tradicionális bolgár társadalmat mozgatta. Ebben szabad folyást engedtek a szellemi szükségletek kielégítésének, amelyek tánc, zene, dal vagy szokás formájában fejeződtek ki.

Még az utóbbi időkig is folytatódik a búcsúk spontán hagyománya. Ismertek az ún. „határ menti búcsúk”, olyan helyeken, ahol politikai okokból (határváltozások) az azonos származású lakosságot kettéválasztották. Miután szükségét érezték annak, hogy a határon túl élő hozzátartozóikkal a kapcsolatot fenntartsák, felmerült egy közös hely, egy közös ünnepség, közös találkozó gondolata. Így keletkeztek a búcsúk Gjusevóban (Kjusztendil), Petrics, Szlivnica mellett (a szerb-bolgár határon), illetve Boszna térségben a bolgár–török határon (Sztrandzsa). Magának a rozseni búcsúnak is hasonló a története. Eredetileg a közép-rodopei lakosság regionális búcsúja volt, amit július 27-én Szt. Panteleimon gyógyító szent napján ünnepeltek, közel a róla elnevezett kápolnához. Az idős emberek még emlékeznek erre a búcsúra, és így jellemzik: „Minden boróka-bokorban egy zenész, minden fenyő alatt – hússütés.” A Berlińi Szerződésből fakadó politikai változások következtében, ott a hegygerincen húzódtott a határ Görögország és Bulgária között. Miután a Bolgár Fejedelemség és Kelet-Rumélia egyesült, a közös rokoni szálakkal összekapcsolt falvak természetellenes elválasztása átértékelte a rozseni búcsú jelentőségét, amely a határ két oldalán mesterségesen elválasztott lakosság kapcsolatának kifejezőjévé vált. A 19. sz. végétől a rozseni búcsút az elválasztott lakosság látogatja, és csak 1912-ben, amikor a Rodope újra Bulgária része lesz, tűnik el a mesterséges határ. Így Rozsen az egyesült haza szimbóluma lesz, és ezáltal őrizi meg jelentőségét mint búcsú.

A spontán módon keletkező népi búcsúk tipikus példája napjainkban a Szófia környéki három falu, Gorni Paszarel, Kalkovó és Sismanovó, ünnepe. 1952-ben, az iszkari víztározó megépítésekor mindhárom falut elárasztották, a lakosság pedig rákényszerült arra, hogy más közeli vagy távoli településeken keressen új otthont. Az otthonukat elveszített emberek közös sorsa egy új ünnep létrejöttének kedvezett – az elárasztott falvak közelében megrendezett éves búcsúnak. Augusztus 2-án, Illés-napkor tartják, Gorni Paszarel falu régi ünnepe napján, hogy emlékeztessen az eltűnt falvakra, és összekössön a régi hagyományokkal. Fokozatosan ezt a búcsút a környék más falvaiból is elkezdték látogatni, így regionális jelentőségre tett szert.

Ez az alap, melyre Bulgáriában a hivatalosan megrendezett népművészeti találkozók ráépültek. Az ötlet eredetileg a szófiai rádió népzenei szerkesztőségéből származik. Egy a népzene szerepéről szóló vita keretében merült fel, ahol módot kerestek az egyre inkább változó és lesúlylyedő folklór feltámasztására. Koszta Kolev, akkor népzeneész, azt ajánlotta, rendezzenek zenei találko-

zókat az olyan régiókban, ahol még mindig él a népzenei hagyomány, az előadók pedig mutassák be tudásukat, versenyezzenek a régi hagyomány szellemében, majd ezért kapjanak díjat. A főszerkesztő, Georgi Bojadzsiev elfogadta a tervet, és így került sor az első Néptánc és Népzenei Találkozóra, Gramatikovó faluban (Burgasz) 1966 májusában. E kezdeményezés fő szervezői a szófiai rádió népzenei szerkesztősége, a Bolgár Tudományos Akadémia Zenei Intézetének munkatársai és a Népművészet Központi Háza (a Művészeti Önképző Központ). Így született újjá az a hagyomány, amely tulajdonképpen soha sem halt ki, csupán bizonyos változásokon ment keresztül.

Ez az új mozgalom erőre kapott, és Bulgária minden szegletébe eljutott. 1960 szeptemberében a dobrudzsaiak szerveztek találkozót Tervel városban 1400 résztvevővel. 1961-ben zajlott le az első hivatalos rozseni búcsú, amely három éjjelen és három napon át tartott, tüzekkel, sült hússal, táncokkal és énekekkel. Ekkor lép színpadra először a „100 rodopei dudás”. 1962-ben a jamboliak Elhovóban rendeznek búcsút, ugyanebben az évben jön létre a „Pirin énekel” találkozó is Predel mellett. Ez a kezdet felszabadít egy erőteljes hullámot, amely a felszínre hozza a még élő, el nem felejtett népdalokat, népköltészetet, folklórt, a helyi szokások felelevenítését, a ládákból elővett régi népviseletek mutogatását, a rég elfeledett helyi hagyományokat. Egész Bulgária bekapcsolódott a tradíció feltámasztásába és újra átélésébe – Szliven, Haszkovó, Pernik, Szófia, Pazardzsjik, Vidin, Razgrad, Gabrovó stb. A terjedő mozgalom elvezetett az Első Nemzeti Népművészeti Találkozó megszervezéséig is, amelyet Koprivsticában rendeztek 1965-ben. Ezt később ötvenente megismétlik. A legutolsó két találkozót az idén (2000-ben) rendezték Koprivsticában és a rozseni tisztáson.

Függetlenül a szervezett búcsúk néhány gyenge pontjától, a szövegek, szokások, viseletek, előadások nem mindig elégséges autentikusságtól, a túlzott „folklorizációtól”, a népi elemek gyakran torz, hamis bemutatásától, akarva vagy akaratlanul, de a búcsúk a modern korban is helyet kapnak, jövőjük biztosított. Minden bolgárt a közös gyökerekre emlékeztetnek, egyesítik az etnikumot határon innen és határon túl, felszínre hozzák a népi lét és művészet legszentebb állandó értékeit. Így teszik lehetővé, hogy megkülönböztessük a napjainkban terjedő alacsony értékű profán zenei és kulturális egyveleget, és világosan kirajzolják a bolgár identitás vonalát az egyre inkább előtérbe kerülő, uniformizáló globális kultúra érájában.

*Menyhárt Krisztina fordítása*

Amati, mert a hangja magába fon, fojtottan befelé fordul, s az a különös patina vele, melyet az e-húr soha nem ont, csupán ha Amati, s ez a trilla ezüsten csengene, s nem hullana alá a matt fehérségbe, krémszínű csipke, akárha a d-n dallana..., de nyugodtan lehetne Guarneri, ha az „a” lágysága nem csalfa, s ujjainak varázsa, midőn a színeket kéjesen csalja elő, akárha simogatna... olyan gyönyörű volt, felséges..., a Guarneri pedig fölszikkasztott volna, s merő világoskék..., de csak nem érttem meg, milyen hegedű, mert tizenöt percet késtem, ő tajtékozott, s kérdésemre se kegyeskedett szólni, ha még a semmiért gyanakodna..., ha gyanakodott volna, megértem dühét, s egyáltalán nem kérdezném – Amati vagy Guarneri? – nem is volt ideje a kérdésnek, a terem teljesen elcsöndesedett, hallgatott, várt...csak lépteink csikordultak, mikor a hang a hűrről elpendült, s az a dallam felbolygatott, magamtól bolygatott meg, majd ahogy az alsó régiókba áradt szét... mintha húrok feszülnének bennem, oly gyöngéden simogatott, soha nem éreztem ilyet, s azt mondtam neki: – nem akarom, hogy így menjen tovább, nem tűröm már a gorombaságot, a ridegséget, a kezet, melyet a támlán nyugtatott mellettem, s a legmesszebbre kell húzódnom, hogy ne érintsen, ott meg egy szörnyen magas férfi hajlogatja fejét, nem látok...kibírom, s majd ha véget ér a koncert, egyszerűen bevallom...fogadni mernék, hogy Amati, de megkérdezi még – mennyiben? – s gúnyolódik, azonkívül miként engedheti meg magának, hogy én finoman kérdezzem, mert mégiscsak nemhogy házastársak vagyunk, lehetnénk barátok is: Amati vagy Guarneri?, ő pedig válasza se méltasson azzal a szemöldökrántó haragos pillantással, pusztán mert elkéstem, ha oly nagy a hó, mindent elfedett, de ő nem sejtí, honnan érkezem, alig vergődünk el a kocsival idáig, az úton semmit se lehetett látni, rajban kavargtak bolondul a pelyhek, az üstdob egy század szekundumnyit késett, a klarinét azonban észbekapott s belépett – semmi galiba – a kocsi csaknem elmerült, iszonyúan csúszkált... neki hogyan sikerült visszaélnie, sikerült-e egyáltalán, miután engem ott hagyott a sarkon, a hó pedig zuhog, szakad tovább, s elképzelem, ha maradtam volna ott a hegy lábánál, s betemet mindkettőnket a hó, még a hangversenyt is elmulasztottam, elcseréltem volna a kandallóval, melyben égett a tűz, s szikkra vetettek a fahasábok, akár lobbanó hópelyhek, elhamvadnék bennük, mert a keze... ennek az em-

EMILIJA DVORJANOVA

## *Mondatkoncert*

bernek zseniális ujjai vannak, hogyan érinti s mi csoda fogások, mintha egyé lenne a hegedű lelkével, úgy iramlik benne le-föl, hogy még a virtuozitásról is elfeledkezel...mégis Amati vagy Guarneri? – úgy gyűlölöm, ha valaki nem válaszol, de nem engedem meg, hogy elrontsa a koncertet, csak a kellemetlen érzéstől kell szabadulnom, hogy mellettem ül és dühöt lövell – hát még a zene se békítheti?, dühöt lövell, jól lehet hegedűs, éreznie kellene a lelket, meg kellene enyhülnie, de engem nem érinthet, ha véget ér, elmondom – a beismerés a legjobb, hogy legyen miért dühöngenie, miután mégiscsak időben idehozott a kezdés előtt egy pillanattal, hogy ne legyen kellemetlenségem, még megcsókolni se maradt időnk egymást... becsaptam a kocsiajtót, s futottam... Szomorú vagyok ezért, mintha a csók nélkül csöndhanggal telt, váratlan szünet nyelt volna el, s nem tudok belőle kivergődni, s most a téma következik, mely szomorúságával mindig bekerít, oly hömpölygőn játszsza, tágan kezeli, átöleli még az egész zenekart, szinte beszippantja színre matt, de mindent átható hangjával, áthat engem, és soha ilyet nem éreztem, keze alig-alig érint, csak semmi erőfeszítés, semmi erőszak, gyöngéd erő, mágia, melyben a hullámok egymást kergetik... a pizzicatok fönt szakadtak fel, fölszaladtak, zenehullám itt mintha elülne – melyik kádenciákat játszsza majd? – igen, ezeket, bennük a muzsika oly fokról fokra erősödik, addig a tremolóig erősödik, mely után hihetetlenül ütemremérett szünetben sikerült a szólamot kivánnia, hogy úgy íveljen onnan föl, mintha belőlem zengetné ki, milyen érzékenysége a tetőpontra, Istenem, egészemben megrendít... nem, nem éltem át az egygyéolvadást az utolsó akkord végén, melyen túl már nincsen vég, egyszerűen a largo következik... boldog vagyok, hogy ezt hallom, boldog vagyok, s bevallom, elmondom neki egyenesen, hogy más férfit szeretek, el kell válnunk, mert nem élhetek így, a bőrömmön érzem még illatát... most minden ellágyul, akárha megcsillapodna a levegő, s gyöngéd vibratóban alig érintve a húrokat szüntelen zengésben rezegnek az ujjak... mintha örökre továbbtűnne, a legmélyebb hangzásig száll le az oboával együtt, de én tudom, hogyan riasztja föl a fuvola, Istenem, milyen gyönyörű!, miért kell gyötrőd-nöm, miért nem mesélem el neki, hogyan sóvárog a tűz a kandallóban és szórja a fényt, meleg pásmái testem ölelték, s lelkem világosságra derült, most is, ahogy csak erre gondolok, szaladnak

össze a hullámok, hogy aztán újra buzduljanak neki, hogyan fogta ezt a flageoletet, nemcsak ezt, egész sor flageoletet gyöngyözött föl a levegőben, szinte szemlátomást szálltak le sorban láthatatlan szálakra a térben – micsoda hegedű, micsoda ujjak! – Amati vagy Guarnieri? – nincs jelentősége, megtudom, lehet, hogy a műsorfüzetben szerepel is, nem volt azonban idő, s amikor beléptünk a terembe, a fények már kialudtak, mindenki a felcsendülő hangra várt... nem, nem akarom, hogy vége legyen, az üstdobok hamarosan a kihunyó tremolóval jelzik a finálét, s az a – később az e – húron fölragyognak az utolsó trillák... Amati kell hogy legyen, az a-húron még sincs meg a különleges tónus, mely mindig simogat, s mintha lefelé húzná...akkor talán Guarnieri... s úgy szeretnék sírni, mert mindennek vége, s az emberek őrrjöngenek, frenetikusán tapsolnak, én pedig szeretném az időt visszafordítani, újra és megint...  
...újra...halljuk...

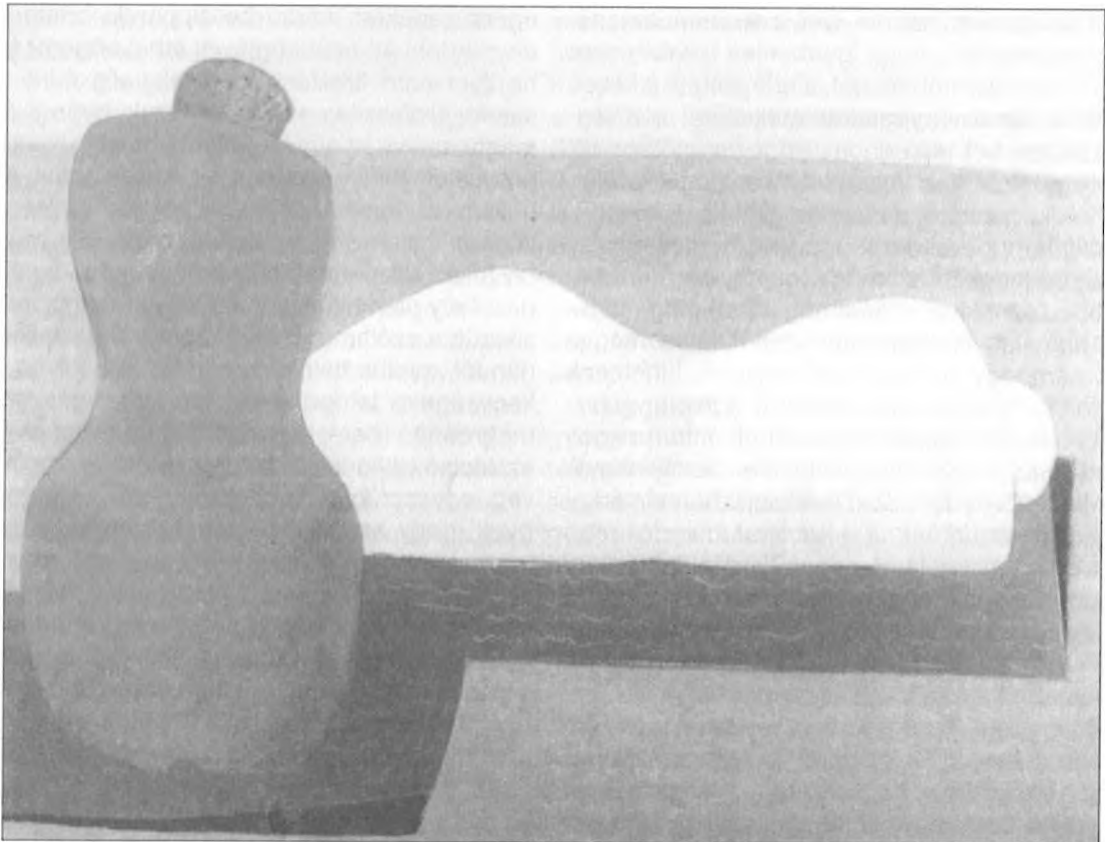
...csak kezébe, az ujjába minden visszatér megint pillanatra, akár az öröklét...

– Istenem, drágám, hihetetlen volt, egyszerűen elképzelhetetlen, senki sem nyitott meg engem így eddig,... nem, nem áthatott, egyenesen átlényegített... hallottál már finomabb ujjakat? Nincs kedvem hazamenni ebben a téli mesében, olyan romantikus, nem akarod, hogy gyalog menjünk? – édesanyád vigyáz a gyerekekre... különben amikor megérkeztünk, nem válaszoltál, milyen hegedűn játszik, sőt egy pillanatra azt hittem, haragszol, de látod, a hó... Amati vagy Guarnieri?

– Maggini, drágám, Maggini, szándékosan nem válaszoltam, hogy magad jöjjél rá... soha nem tudsz különbséget tenni, soha nem tanulod meg... egyszerűen nincs hallásod, kincsem...

– A gyönyörűség... mégis fontos...hogyszól... hogy hangzik...

*Szondi György fordítása*



A kilencvenes évek közepén Amerikát meghódította a nagyrészt ír zenészekből és táncosokból álló folkshow-csapat, a Riverdance. A ma már világhírű formációban öt éve játszik egy bolgár-magyar muzsikusként, Nikola Parov<sup>1</sup>, az egykori Zsarátnok együttes frontembere, aki jelenleg az Állami Népi Együttes új műsorát állítja színpadra.

*A rendszerváltás előtt a Zsarátnok együttes évekig mopolhelyzetben volt, hiszen kevesen juthattak el zenéjükkel a vasfüggöny másik oldalára.*

Akkoriban nagyon népszerűek voltunk, kicsit divat is lett a Balkán zenéjét hallgatni; bolgár, román, szerb, albán táncházba járnak. Óriási ovációval fogadtak bennünket Nyugaton. Ebben persze az is benne volt, hogy itt egy zenekar a „szocitáborból”. A rendszerváltás után, amikor a határok kinyíltak, egész Kelet-Európa meglódult kifelé, és attól kezdve nekünk „végünk volt”...

*Öt éve járja a világot a Riverdance műsorával. Hogyan került a produkcióba?*

Ezeket az ír fiúkat nagyon régóta ismerem, még abból az időszakból, amikor folyamatosan jártunk külföldre. Tudták, hogy több hangszeren játszom – bár egyikén sem vagyok virtuóz –, és szükségük volt egy emberre a zenekarban, aki a kelet-európai hangzást képviseli.

*A Riverdance hihetetlenül látványos, fergeteges show-elemekkel díszített folkprodukció. Elképzelhető, hogy Magyarországon is létrejöhet valami hasonló?*

Most éppen ezen dolgozom az Állami Népi Együttesben. Megpróbálom felhívni a szakma figyelmét arra, hogy a magyar népzene és néptánc tíz évvel ezelőtt megállt az autentikus adatgyűjtő, hitelesen interpretáló szinten, és ettől kihalófélben van az egész. A táncházakban ugyanaz a pár száz ember váltja egymást, a táncgyűttesek jó ideje nem tudnak semmi újat felmutatni. A „nagy mogulok” pedig azzal vannak elfoglalva, hogy elhalász-szák egymás orra elől az állami támogatást. Nincs termék, nincs műsor. Ahhoz, hogy az egyre igé-

nyesebb hazai közönséget – amelyik ki tudja fizetni a borsos jegyárakat is – be lehessen csalogatni egy néptáncműsorra, olyan látványában és hangzásában is profi produkciót kell nyújtani, amelytől a néző beleszegeződik a székbe. Az Állami Népi Együttes vezetését sikerült meggyőzőnem arról, hogy át kell alakítani a hangzás és látványtechnikát, nem elég csupán tehetséges embereket színpadra vinni, hanem show-elemekkel kicsit „kommerszé” kell tenni a népzene, hogy eladható legyen.

*Ez a fajta szemlélet vajon mennyi idő alatt válhat általánossá a magyar művészet életében?*

Legalább két évtized kell ahhoz, hogy az eddigi

szterotípiák megszűnjenek és kinevelődjön egy új generáció, amely számára már természetes lesz a művészetek menedzselése. Ma még senki nem gondolkodik el azon, hogy a folkzene hogyan kerül az utánunk jövő fiatalok elé. És nincs utánpótlás a közönség soraiban sem, hiszen a rendezvényekre maximum a régi táncházak viszik el a gyermekeiket.

*Az Állami Népi Együttes új műsorában mennyire lesznek érzékelhetőek ezek az újítások?*

Az egész produkció erre épül. Persze nem volt könnyű az első csata. A táncosok, zenészek és koreográfusok között, amikor meghoztam például az új zenéket, amelyek megdöntik a hagyományos vonós felállás – nagybőgő, brácsa, hegedű – egyeduralmát. De az új szemléletnek az is az egyik fontos alapelve, hogy a közreműködőket érdekeltté kell tenni, a plusz próbákat plusz pénzekkel kell honorálni, és csak akkor lehet bármit is követelni, amikor ez működik. A produkció júniusi bemutatójáig – amely az Erkel Színházban lesz Naplegenda címmel – még rengeteg munka áll előttünk. Addig is elkészítettünk egy videoklipet – és reményeink szerint ez már nem csupán Magyarországon lesz piacképes.

Csontos Gabriella írása  
2000. február

<sup>1</sup> Nikola Parov 1960-ban született Szófiában, magyar anyja és bolgár apa gyermekeként. Apai nagyapja hivatásos népzene-szerző volt. Nikola 10 éves volt, amikor édesanyjával Magyarországra költözött. Pengetős, húros és fúvós zenészszerzőknek – kaval, gadulka, buzuki, tambura, bolgár duda, klarinét, szaxofon – játszik. Korábbi zenekara, a Zsarátnok bolgár, román, szerb, macedón, horvát, görög és albán népzene-t játszott. Öt éve a Riverdance első zenekarának a tagja.

A népi táncok professzionális bemutatásának kutatása gyakran számos problémába ütközik és vitákat provokál. Az okokat kereshetjük egyrészt a különböző irányzatok hozzáállásában, másrészt pedig a folklórkutatók tisztázatlan viszonyában a professzionális táncsoportok iránt.

Önálló tudományágként a táncantropológia a 20. század 60-as éveiben jött létre. A két meghatározó irányzat, az amerikai és az európai, eltérő, de mégis kölcsönösen összefüggő módszerekkel közelíti meg a tánc vizsgálatát. Amíg azonban az európai iskola a népzene és a tánclépések gyűjtésére összpontosít, addig az amerikai arra helyezi a hangsúlyt, hogy mit tud mondani a tánc a társadalomról. Más szavakkal, az európai kutatók a táncot mint a folklór "termékét" vizsgálják, ezért számukra fontos annak autentikus volta; az amerikaiak viszont a táncot folyamatként szemlélik, amely szorosan kapcsolódik valamilyen társadalmi kontextushoz (Starbanova 1994, 101).

Ha elfogadjuk a holisztikus kutatási módszereket, vagyis megpróbáljuk abban a környezetben kutatni a táncot, amely azt létrehozta és működteti, felmerül a kérdés, lehet-e ezt a tánc professzionális, nemrituális előadására is alkalmazni. A válasz mindenképpen pozitív, ugyanis a tánc körül más, új szociokulturális jelenségek szerveződnek, még akkor is, ha a hagyományos kulturális háttere hiányzik, és ezek lehetővé teszik széleskörű vizsgálatát.

A cél az, hogy megtudjuk, mit is mond a tánc az emberről, de ez túlszárnyalja a táncfolklór határait, és egyformán fontossá teszi mindegyik tánc-tevékenység kutatását, legyen az rituális, népi, professzionális vagy akár balett. Nem a formák sokszínűségét vizsgáljuk, hanem azt a jellegzetes módot, ami által a testmozgás egy adott társadalom számára kulturális tartalommal telik meg (Starbanova 1994, 106).

A professzionálisan előadott néptánc nincs kapcsolatban eredeti mikrokultúrájával, de rendszerint még összekapcsolható a makrotársadalommal, például bolgár néptáncot zömmel bolgár együttesek adnak elő. Így a tánc megmarad saját kultúrájában, amely többé-kevésbé rendelkezik a benne rejlő háttérgondolatok megértéséhez szükséges tudással. A tánc társadalombeli státusa gyökeresen megváltozik, amikor más etnikai környezetben adják elő. Az „idegen” kultúra nem képes megérteni az „idegen” tánc rituális értelmét,

ugyanis hiányoznak belőle azok az ismeretek, amelyek értelmet adnak a mozdulatoknak és a gesztusoknak, és segítik dekódolásukat a kultúra nemverbális nyelvére. A befogadó kultúra szempontjából ez a tánc az idegenség és az ismeretlenség szférájához tartozik. Befogadásához meg kell szerezni azt a szükséges tudást, legalább egy

időre be kell lépni a másik kultúrába, hiszen „a mozdulatok olyan kulturális jellegzetességeket hordoznak, amelyeket vagy a hagyományon belüli hosszas tanulás, vagy célirányos és tudatos belépési kísérletekkel szerezhetünk meg.” (Keali’i nohomoku 1975, 77-83.). Ez az átmenet rendszerint időszakos

identitáscserével történik, ami nem jelenti az eredeti kulturális identitás végleges cseréjét (ez ugyanis nemigen lehetséges).

A magyarországi bolgár néptánc együttesek tevékenységét is lehet ilyen szempontok szerint vizsgálni, egy részről az átadó-befogadó viszony szempontjából, másrészt magát a táncot, mint különleges kultúraközi közvetítőt.

A bolgár néptáncsoportok megjelenése nem tekinthető véletlenszerű eseménynek. Ezek is, mint annyi más hasonló, a magyar táncmozgalomból nőttek ki, amelynek eredeti célja megismertetni a magyar néptáncokat a fiatalokkal. Tevékenységük eredménye nem csak a magyar néptáncok népszerűbbé válása volt, hanem a magyarországi kisebbségek (görögök, szerbek) táncházainak megnyitása is. Ezeket nemzetiségiek és érdeklődő magyarok egyaránt látogatják. Így ez a mozgalom a magyar társadalom szélesebb rétegeire is hatást gyakorolt, továbbá arra ösztönözte a kisebbségeket, hogy ápolják tánc-kultúrájukat.

Bolgár néptánc a 80-as évek elején szerveződik, zömmel magyar fiatalok látogatják, akik más Balkán-táncházakban is megfordulnak. Sokan közülük érdekesnek és egzotikusnak tartják a zenét és a lépéseket, a hangzás idegen a magyar fülnek. A magyar közönség eltérő mértékben sajátítja el a balkáni néptáncokat – a legegyszerűbbek és legdallamosabbak a görögök, a „délslávok” már nehezebbek, míg a bolgár táncok bonyolultak és összetettek, a zene és ritmus „nyersebb”, „ínyencségnek” számítanak, de nem biztos, hogy bárkinek elsőre megtetszenek.

Az első bolgár táncegyüttest („Martenica”) 1982-ben alapítják lelkes táncház látogatók, Lili Zafirova és Szilvássy István koreográfusok vezeté-

MENYHÁRT KRISZTINA

## A ritmus varázsa

*Bolgár tánc együttesek  
Magyarországon*

sével. Megalakulása és a táncosok kiválogatása nagymértékben véletlenszerű. Első fellépésük a Bolgár Kultúrház március elsejei (Martenica) ünnepeéhez kapcsolódik, innen ered az együttes neve is. Ezután rövid fellépések következtek a Zsarátnok együttesrel, ekkor formálódik az együttes későbbi magja. Az áttörést az 1983. évi „Ki mit tud? vetélkedő hozza meg, amikor L. Zafirova egyszerű traktánc-koreográfiájával első helyen végeznek. Ekkor kerül a bolgár néptánc tartósan a magyar köztudatba. Etnikai szempontból a csoport összetétele elég vegyes – hét emberből három magyar, kettő-kettő pedig bolgár, illetve görög. (Ez idő tájt alakul egy másik táncscsoport is, mely „Zdravec” vagy „Zarzala” néven működik, először mint a Martenica tanulóegyüttese, majd önállóan is, de szervezési gondok miatt szétesik. 1990-ben alakítják újjá.)

A kezdetek kezdetén a táncrepertoár kidolgozása és betanítása is számos nehézséget okozott. A korai koreográfiákat videofelvételekről vagy bulgáriai koreográfusoktól tanult táncokkal egészítették ki. A táncosok csak a lépéseket tanulták meg, a táncok kulturális háttéréről semmit sem tudtak. A bolgár hagyományos kultúra megismeréséhez szükséges tudásra csak 1987-ben tesznek szert a koteli (Bulgária) nemzetközi néptáncanfolyamon. Ekkor teremődik meg az együttes szakmai háttere, addig minden valahogy a „levegőben lóg”.

A megfelelő népviseletek beszerzése is gondot okoz, annak ellenére, hogy a kulturális egyesület és a bolgár iskola is rendelkezik néhány használható viselettel. Az újrászervezett Zdravec együttes tagjai maguk készítették el jelenleg használt ruhájukat.

1988 után megváltozik a Martenica együttes addigi koncepciója: a kis, 8-10 fős csapat kibővül a jelenlegi kb. 35 táncosra, és megszervezik a saját zenekart is.

A táncosok számának növekedésével lehetőség nyílt összetettebb tánc-koreográfiák kidolgozására is. Az alapot az északi, a sop és a trák táncok alkotják. Legkönnyebbek a sop és az északi táncok, ezekre tanítják a kezdőket. A trák és a dobrudzsai táncok már nehezebbek. A Martenica együttesnek van már pirini koreográfiája is, de ennek előadásához ügyesebb és tapasztaltabb táncosok kellene. Ennek ellenére tudatosan törekednek arra, hogy Bulgária mindegyik néprajzi régióját bemutassák

A tánc erősen függ a zenétől, amely fontos része a színpadi hatásnak. Ezért a saját zenekar megléte nagyon lényeges, hogy a mozdulat és dallam között harmónia legyen. Az élő zene alkalmazkodik a táncosok igényeihez, és segíti az előadást. Éppen ezért a magyarországi bolgár tánc-

együttesek is igyekeznek saját zenekarral dolgozni, de a jó zenészek toborzása és főleg megtartása nem könnyű feladat.

Az előadott táncok autentikusságának kérdése feltétlenül felmerül a magasabb szakmai színvonal elérése után. Más részről viszont a bolgár néptánc autentikus volta némileg másképpen fest Magyarországon, mint Bulgáriában, sokkal nehezebb megítélni az előadás minőségét, és a táncosoktól sem lehet teljesen autentikus interpretációt elvárni. Bár a tánc-koreográfiákat neves bolgár szakemberektől tanulták, ők maguk sem képesek megítélni, mennyire pontosan adják azt vissza. A professzionális együttesek másképp táncolnak, mint a falusi csoportok a Koprivsticai Néptáncfesztiválon. Magyarországon a közönség meg se nézné az előadást, ha az nincs elég változatosan megszerkesztve, vagyis a magyar elvárások lényegesen eltérnek a bolgároktól. A falusi ünnepek táncaival ellentétben, itt egy lépésfajta maximum kétszer ismételhető, hogy ne legyen unalmas. Ennek ellenére nyugodtan elmondható, hogy a Magyarországon előadott bolgár néptáncok nagymértékben megfelelnek a bulgáriai kívánalmaknak.

A szakmai színvonal megítélése is összetett kérdés, ugyanis ezek az együttesek inkább baráti társaságok, nem pedig teljesen professzionális csapatok. Más részről viszont a Martenica már 18 éve működik és ezalatt táncosai jelentős szakmai tapasztalatokra tettek szert, amelyeket a fiatal nemzedéknek is átadnak.

A bolgár származású táncosok kis száma arra indította a Martenica néhány bolgár tagját, hogy vasárnapi néptáncoktatást szervezzenek a helyi bolgár fiataloknak. Ezekből fokozatosan alakult ki a Jantra együttes (16 éves kortól) és a Roszica együttes (óvodáskortól 13-14 éves korig). A táncosok száma 40-50 körül mozog, és kis kivételekkel mindnyájan bolgár származásúak. A résztvevőket nem válogatják, ugyanis a cél az, hogy minél több bolgár gyermeket és fiatalot vonzzanak. Az elmúlt 4-5 év alatt a tánc tudás szintje jelentősen növekedett mindkét együttesnél, ennek ékes bizonyítékai a bulgáriai előadások is, amelyek mindig nagy kihívást jelentenek a táncosok számára.

A gyermekek tanítása a legegyszerűbb bolgár néptáncokkal kezdődik, majd fokozatosan professzionálisabbá válik (bemelegítés, konkrét mozdulatok tisztázása, a kész előadás próbálása), a fiatalok csoportja pedig lassan tánc együttes alakjává ölti. A koreográfiákat általában bolgár szakemberek készítik, itt Kaja Ivanova és Hriszto Ivanov nevével kell elsősorban kiemelni. Reálisan szemlélve, az autentikus bolgár néptáncok bemutatására nem nagyon van lehetőség, ugyanis nincs mód az

eredeti anyagok gyűjtésére. Ennek ellenére ez a vonalat sem szabad elfelejteni, ezért tesznek arra is erőfeszítéseket, hogy autentikus néptáncok is bekerüljenek a programba. Mindkét együttes számára állandó gond a népviseletek beszerzése és az élőzene biztosítása. Igen sajnálatos, hogy ez alatt a 17-18 év alatt, amióta a bolgár folklór jelen van Magyarországon, egyetlen egy bolgár zenészt sem sikerült kitanítani.

A Roszica és a Jantra táncegyüttesek rendkívül fontos szerepet játszanak a legfiatalabb bolgár nemzedék bolgár identitásának formálásában és megőrzésében. Bár néha érik olyan kritikák a Bolgár Ifjúsági Egyesületet, hogy ott minden csak a tánc körül forog, mégis szemmel kell tartani azt a tényt, hogy nagyon nehéz ilyen nagy számú gyermekeket és fiatal becsábítani és megtartani. A fontos az, hogy ezek a gyermekek a bolgár kultúrházba járnak, élő kapcsolatuk van, ha a táncon keresztül is, a bolgár kultúrával. A néptáncok segítségével ki lehet tolni az asszimiláció határát, mert van aki folytassa a hagyományt. Azok a gyermekek és fiatalok, akik a Roszica és Jantra együttesben táncolnak, népzenet hallgatnak, és azért is mennek Bulgáriába, hogy néptáncfesztiválokon vegyenek részt. A résztvevők többsége nem jár a bolgár iskolába, problémáik vannak a bolgár nyelvvel is, így a tánc és a zene az egyetlen kötésük a bolgár közösséghez és kultúrához.

\* \* \*

A tánc egyrésztől kapcsolatot létesít egy másik, idegen kultúrával, amelyik más nyelvet beszél, más szokásai és hagyományai vannak; másrésztől pedig olyan eszköz, amellyel lehetőség nyílik arra, hogy a magyarországi bolgár kisebbség újra felfedezze és megőrizze saját kultúráját.

A magyar származású táncosok nem csak a tánclépéseket sajátítják el, hanem mélyebben ismerik meg a bolgár kultúrát, a folklórt, a történelmet és a nyelv segítségével. A helyi bolgárokkal fenntartott állandó kontaktus, a részvétel az ünnepeken, a gyakori bulgáriai látogatások nyomot hagynak tudatukban. Ők maguk állítják, hogy kicsit már bolgárnak is érzik magukat, hiszen sok időt töltenek bolgárok között. A magyarországi bolgár közösséget képviselik, de miután annak nincs saját helyi táncfolklórja, ezért bulgáriai táncokat adnak elő.

Folklorista szemszögből a következő paradoxonnal találkozunk – elvileg, az, amit a professzionális néptáncgyüttesek csinálnak, mondjuk Bulgáriában, a táncfolklórhoz „termékként” viszonyul, vagyis csak külső forma, nem pedig folklór mint életmód (Starbanova 1994, 107) Az, amit táncfolklórfolyamatnak nevezhetnénk (tipikus pél-

da a diszkó) semmilyen módon sem kapcsolódik a bolgár hagyományos kultúrához. Azonban a bolgár táncházak és az amatőr táncegyüttesek, amelyek egy másik országban működnek, szintén a táncfolklórfolyamat részét képezik, hiszen itt sajátos életformával találkozunk. Hogy a lépéseket elsajátítsák, a táncosok próbálnak, maga a próba és az előadás pedig újfajta „falutérre” alakul (Starbanova 1994, 107). Más szavakkal, ez a tánc ugyan „professzionális”, de attól még életforma.

A kommunikáció egy idegen és ismeretlen (vagy a saját, valamilyen okból ugyanolyan kevésbé ismert) kultúrával óhatatlanul változásokat idéz elő a táncosok identitásában – önként behatolnak más kulturális közegbe, de ahhoz, hogy ott szabadon tudjanak mozogni, meg kell szerezniük bizonyos tudást, de éppen ezért kezd el eredeti kulturális közegük őket relatíve idegenként kezelni. Bizonyos értelemben a táncosok mediatív státuszt kapnak, hiszen két eltérő kultúra között léteznek, és kapcsolatot hoznak létre közöttük. Ez természetesen nem változtatja meg radikálisan a hétköznapi életet, túlzás lenne azt állítani, hogy az, aki bolgár néptáncot táncol, automatikusan bolgárrá válik, de amint felveszi a népviseletet és kiáll a színpadra, ez a másodlagosan felvett identitás azonnal megjelenik. Ahhoz, hogy a tánc előadása meggyőző legyen, a táncosnak át kell élnie, meg kell éreznie a benne rejlő gondolatokat és érzéseket. Ez csak úgy lehetséges, ha ismeri a jelenségek szélesebb kulturális kontextusát. Tulajdonképpen itt zárul be a kör – az idegen tánc azért meggyőző, mert a táncos megszerezte a szükséges ismereteket, de éppen ez a tudás teszi őt viszonylag idegenné saját kultúrájában.

A bolgár származású együttestagok számára a bolgár néptánc más jelentőséggel bír. Egyrésztől lehetőséget ad az elődök kultúrájának megismerésére és a Bulgáriával való kapcsolattartásra, másrésztől pedig eszköz a bolgár identitás megőrzésére egy másik nyelvi és kulturális közegben.

Tevékenységükkel a táncosok kapcsolatot teremtenek a külvilággal, és akaratlanul is valamilyen viszonyt provokálnak. Köztes státuszuk miatt a magyar és a bolgár társadalom is viszonylag idegen elemként kezeli őket, de ez nem jelent negatív viszonyt. Végeredményben mind a magyar, mind a bolgár származású táncosok a magyarországi bolgár közösség képviselőiként jelennek meg. A magyar nézők szempontjából a bolgár táncok érdekesek és egzotikusak. Bolgár részről szintén pozitív a hozzáállás, hiszen más előadásban látják viszont az ismerős táncokat.

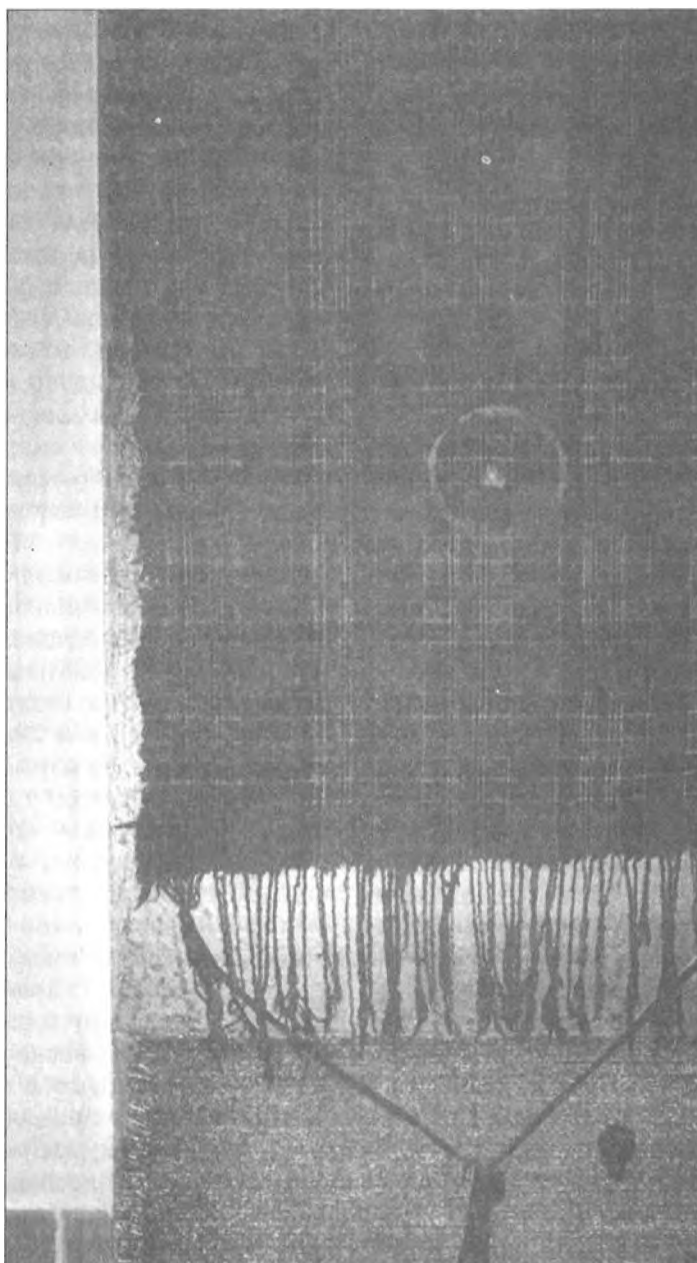
A bolgár népi tánc- és zenei kultúra stabil alappal rendelkezik Magyarországon. A siker okai többértéűek – egyrésztől a bolgár néptáncok talán



a legszebbek és legtemperamentumosabbak közül valók; az öt régió (északi, sop, trák, dobрудzai és pirini) stílusban, viseletben, lépésekben és zenében igen nagy gazdagságot jelentenek. Másrészt nagy hatást gyakorolnak a koreográfiák kidolgozásában szerzett tapasztalatok és hagyományok, nagyon látványos előadások láthatók (ugyanúgy, ahogy a Martenica és a Jantra koreográfiáit is szakemberek készítik). Ez a két alapvető (a gazdag forrás és a professzionálisan kidolgozott előadások) sokban hozzájárul a bolgár néptáncok sikeréhez nemcsak Magyarországon, hanem az egész világon is.

#### Irodalom és felhasznált anyagok

- Keali'inohomoku, J.: You dance what you wear, and you wear your cultural values. In: *Fabrics of Culture. The Anthropology of Clothing and Adornment*. 1975, 77-83.
- Koleva, Sztefka: A televíziós folklór – az illúzió és a színház között. *Bolgár Folklór*. 5-6. 1996, 41-46.
- Starbanova, Anna: A tánc antropológiája. *Bolgár Folklór*. 2. 1994, 101-109.
- Starbanova, Anna: Test és tánc. *Bolgár Folklór*. 2. 1995, 68-79.
- Interjú Deli Leventével, a Martenica táncegyüttes vezetőjével, 1995.
- Interjú Dancsó Muszevvel, a Roszica és a Jantra táncegyüttesek vezetőjével, 2000.



## *Музикални видения*

Творец със своя предметност, превърнал музикалната партитура в територия на пластическото пространство, цвета в звук, а звука в цвят, Цанко Панов не само разшири разбирането за строежа на съвременната картина, но облагороди и извиси духовните стремежи в едно болно, тежко и сурово време.

Нежен и изтънчен лирик, с някои от последните си творби Цанко Панов се разкрива като творец, който носи дълбоко в себе си разтърсващата мощ и сила на драматични видения, изведени до символа на една духовна безнадеждност. Картината повърхност е естетизирана и овладяна с една висока артистична мярка, свидетелство не само за лична пластическа култура, но преди всичко за постигнато духовно пространство, в което човешката опитност е оставила благородните знаци на един богат вътрешен живот. И дали тези необичайни картини ще ги наречем Упражнения по музика, или Послания от един непознат и необясним свят – те са част от богатия емоционален живот на един истински духовен труженик, който преведе знаците на музиката на езика на пластическата картина.

*Светлин Русев*

Цанко Панов е роден през 1950 г. в София. През 1976 г. завършва Великотърновския университет „Св.св.Кирил и Методий“ – специалност живопис. От 1992 г. работи над графичния цикъл „Музикални видения“, а от 1995 – над графичния цикъл „Черковнославянски песнопения“. Живее и работи в София.



## Съдържание

Иван Цанев: Човекофеникс . . .	3
Земна и небесна. Разговор с Валя Балканска . . .	4
Борис Христов: Моето артистично кредо . . .	8
Маурицио Модуньо: Добър вечер, аз съм Борис Христов . . .	10
Пламен Карталов: Школа за белканто и живот . . .	13
Золтан Майтени: На рампата пурпурен пламък . . . . .	15
Лили Панайотова: Спомен за един голям талант . . .	19
Иван Цанев: Здравей и сбогом, Мнителна балада, Приказка за живота, Българската тайна, Водопад в два варианта (стихотворения) . . .	22
Ася Събева-Юричкай: Хоро се вие на мегдана . . .	26
Иваничка Георгиева: Нестинарството в България – нестинарство... без нестинари . . .	32
Митологията е все още много жива в съзнанието на хората . . .	37
Ася Събева-Юричкай: Из историята на българските народни събори . . .	39
Емилия Дворянова: Концерт за изречение . . .	42
Българо-унгарска „Слънчева легенда“. Разговор с Никола Паров . . .	44
Кристина Менхарт: Вълшебството на ритъма . . .	46

*Илюстрации: Цанко Панов*



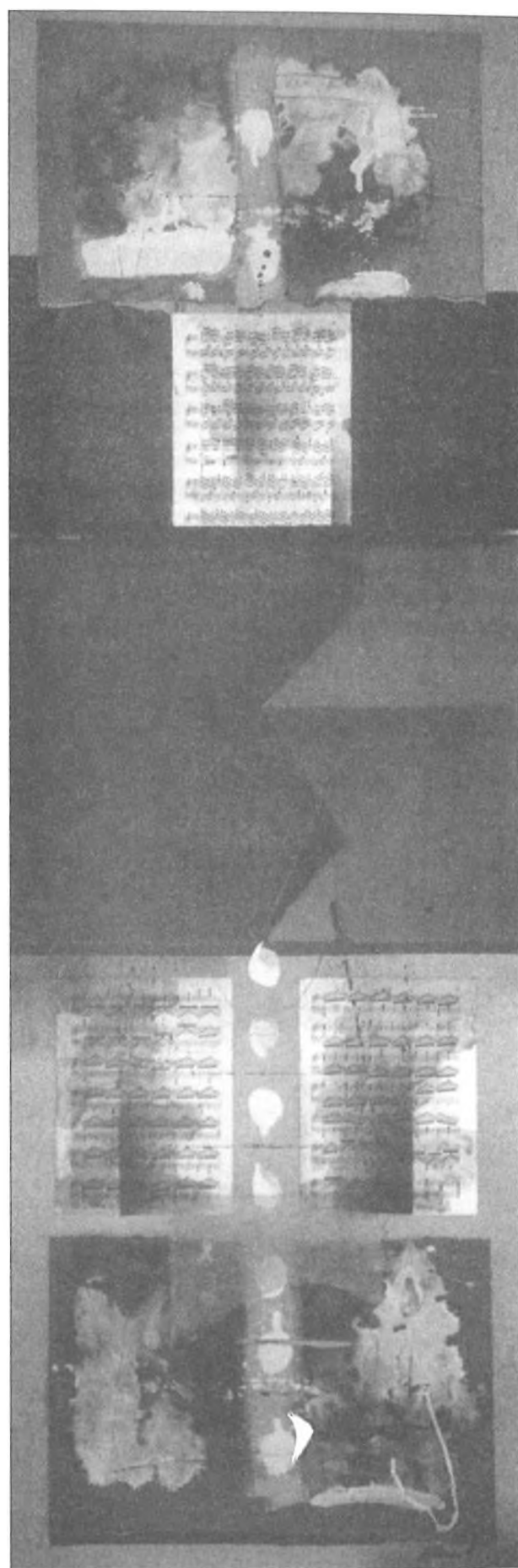
**ХЕМУС 2000/4**

Списание за обществен живот и култура  
Основано от Дружеството на българите в Унгария през 1991 г.

Издание на Българското републиканско самоуправление  
Отговорен издател: Димитър Цуцуманов  
Списание то се издава с материалната подкрепа на Фонд „За националните и  
етнически малцинства в Унгария“

Председател на редакционната колегия: Тошо Дончев  
Редакционна колегия:  
Светла Кьосева: отговорен редактор  
Адриана Петкова, Ася Събева, Георги Иринков, Дьорд Сонди, Ленке Чикхеи,  
Петър Петров, Райна Симеонова, Сава Сивриев, Светослав Стойчев  
Секретар на редакцията: Моника Тютюнкова  
Оформление: Юдит Калои

Печатница: A&M BT  
Адрес на редакцията: 1097 Будапеща, ул. „Лоняи“ №41. Тел.: 216-0197  
Цена на броя: 200 форинта. Годишен абонамент: 600 форинта  
ISSN 1216-2590



ИВАН ЦАНЕВ

## **Човекофеникс**

Духът на разума ли го разбуди, за да изхвъркне  
от нощта... когато духовете луди  
душаха въздуха, екзекутираха свещта?  
Като в ням филм се бе замаял, безсилен сам  
да изкрещи, но мъртвите изпод земята  
зад кадър скърцаха:...умираш ти!  
Изригна кошер от кошмари и в черепа, зловец  
зажужал, димяха мозъчните полушария,  
в аортата журчеше разтопен метал.  
Пицяха костите и виеха крилата, вече нямаше  
да знае той дали кръвта му е пролята  
или се изпарява в пъкления зной.  
С опърлена до синьо перушина обезумели ангели,  
рояк от призрачни души, бълнуваха за  
хирошима... за хирошими... хироши...  
И щяха да умрат хилядократно свещта, човекът  
и светът... ако развиделяването лятно  
не е изкуригало за трети път.  
Преди духът параноик да изпревари и да раздуха  
гибелта, петли, надувайте фанфари:  
...от пепелището човекофеникс излетя!

Валя Балканска е една от най-популярните български народни певици, която оглася родните и световни сцени вече 40 години. Тя е родена през 1942 г. в махала Лъгът край родопското село Арда и едва 18-годишна постъпва в новообразувания Държавен ансамбъл за народни песни и танци „Родопа“, където е солистка до пенсионирането си през 1987 г. На националния фолклорен събор в Копривщица през 1965 г. спечелва голямата награда, а на откриването на Международния младежки фестивал в София през 1969 г. пее на Националния стадион „Васил Левски“ в съпровод от 103 гайди.

През 1977 г. гласът на Валя Балканска полита в космоса със спътниците Вояджър 1 и 2. На избраната от екипа на Карл Сейгън измежду хиляди изпълнения нейна песен „Излеп е Делю хайдутин“ е отсъдено да стане една от емблемите на нашата цивилизация при срещата ѝ с други разумни същества.

През 1997 г. певицата спечелва и голямата награда на културната олимпиада в Лос Анжелис.

Изнасяла е концерти в редица страни (Канада, САЩ, Англия, Швейцария, Португалия, Югославия, Германия) и неведнъж е била в Унгария.

*Госпожо Балканска, как приехте навремето новината за изпращането на вашия глас в Космоса?*

Малко недоумяващо, защото не знаех, че моят глас е избран да лети в Космоса, макар че бяха идвали да търсят песни. В един момент от София дойдоха и казаха: „Валя, ти си тялом на земята, а духом в космоса.“ Викам: „Как тъй – аз да съм на земята, а духом в космоса?“ „Твоя песен лети с американската совалка Вояджър в космоса.“ Не се гордея, че аз съм изпълнителката, но се възгордах, че българска песен покори земята и небето.

*А знаете ли как е избрана тази песен?*

Тя е избрана измежду 1500 други, както са ми разказвали – защото аз не съм била там. Тези песни са били прослушвани лично от екипа на Карл Сейгън. По петдесет песни и все се е връщал на тази, после пак петдесет – и пак тази. И накрая неговото мнение е било, че тази песен звучи най-земно и най-небесно.

*Това е едно чудесно определение. А как започнахте да пеете?*

Ами, детска му работа: навън-навътре, ти-

чане – и все пеех. Може би и не го усещах, мойта майка, лека ѝ пръст, тя казваше: „Млъкни мъри, че само когато спиш мълчиш.“ Но аз – дете. След това, в училище имахме много добър учител. Той започваше учебния час сутрин с една песен, за пет минутки. Ние идвахме от махалите, четири класа учехме заедно – тази

песен за нас беше освобождаване от лоши сънища, от недоспиването, ободрявахме се с нея. След това поперките – събирахме се по махалите да чоплиме вълна, тютюн да нижем, царевича да белим. А и баща ми е пеел много хубаво, може би него съм наследила. Аз не го помня, той е убит на фронта през 1944 г., но съседите всички казваха:

ти си се метнала на баща си!

*А имате ли някой учител, от който сте учили тези хубави песни, които пеете?*

Не, всичко е от народа. Но аз бях като попивателна – само да чуя някоя песен, като се прибера си я приповторя и до другата сутрин вече съм готова. Мойта майка все викаше: пак ли научи нещо? Просто несъзнателно ме е привличала родопската песен.

*Навярно най-дълга част от кариерата ви като певица е свързана с Държавния ансамбъл за народни песни и танци „Родопа“. Какво бихте ни разказали за работата си в него?*

Ансамбъл „Родопа“ се сформира на 15 февруари 1960 г. Моят път дотам беше труден. Не беше лесно от село човек да отиде в града. Лека ѝ пръст на моята майка, няма да забравя каква клетва отправи: „Иди, мари, иди, но най-голямото парче мравка да ти влачи!“ Защото човек, като отиде в града, може и морално да се провали, и какво ли не да стане с него, а тя много се страхуваше, защото искаше да бъде честен човек. Ала аз не след дълго се омъжих, създадох семейство, майка съм на три деца, на пет внуци, а сега ми се роди и правнуче и съм много щастлива – прабаба – вече. А родопската песен винаги живее в мене и сигурно с нея ще си и отида от този свят. Искам да живее тази родопска песен, да укоренява българщината.

*Вие сте пътували на много места по света. Как се приема българската песен там?*

Не мога да различа къде най-добре се приема, защото навсякъде се е приемала много добре. Неотдавна бяхме в Испания и там една испанка казва: как тази дребна жена (като се каже балканка, и си мислят, че трябва да е много едра и тежка) и този голям инструмент

## Земна и небесна

Разговор с Валя Балканска

постигат такъв синхрон, как успява да го надвика?

Отстрани всичко могат да казват хората, но аз съм щастлив човек, че съм на земята. Обичам да съм между хората, защото един камък къща не прави – трябва да имаш много камъни, за да я построиш. А моите камъни са хората от публиката. И когато видя светли очи, когато видя тяхното възхищение – не мога да различа къде съм била по-добре приета. Но никъде не съм била освиркана.

*Вие сте вече за четвърти път в Унгария. Бихте ли споделили впечатленията си от тукашната публика?*

За четвърти път съм тук, но колкото и пъти да ме повикат, бих желала да дойда, защото в тази публика виждам нещо хубаво. Бях на поляната по случай 24 май. Вальо Стоичков ме предупреди: „Валя, две песни ще направиш, да не се мориш.“ Не мога да лиша публиката: като гледам как всички са със светнали очи, с усмивка, с голямото желание да чуят нещо, а аз да прекъсна – не става. Вечерта също – малко топло беше в залата, но и мушичка да бръмне, ще се чуе: как ще лишиш публиката? Не става и така. Затова, като съм на сцената пред такава публика, за мен е удоволствие да пея.

Мнозина се учудиха и на гайдаря. Аз съм работила с много гайдари – дълго време с бай Георги, а сега работя с Петьо Янев вече десет години. Ние сме повече заедно с него, отколкото със семействата си и имаме много добър синхрон. Питат ме: как, казва, Валя, подреждаш програмата си? Аз не подреждам програмата. В момента става всичко – с един поглед или като запя, Петьо знае песните и веднага ме следва. Той е един много добър колега, завършил е музикално училище. Аз не съм с музикално образование, но господ ме е дарил с глас и с хубави песни.

*Родопската песен се отличава с особен колорит, тя веднага лесно може да се разпознае, че е от този регион. Какво я прави различна от другите български песни?*

Родопска планина е съхранена като планина и като народ. Този народ е изживял нелеко петстотинте години мъчение, турското робство. За да съхрани език, за да съхрани вяра, е имал нужда от сила – а Родопска е много силна. И песните – те са преживяни, те не са измислени. Всичко в тях иде от този тормоз, от този живот – мъчения, изнасилвания, потурчвания. Имам песен, чийто текст е такъв:

*Турчин на Янка думаше:  
Предай си, Янке, вярата,  
ако си вяра не дадеш,  
главата ще ти отрежа.*

А тя казва:

*Вяра си с мъка предавам,  
но език си спомен оставям.*

Родопска планина не знае турски език. Някой, ако за обща култура го знае, това не означава, че е турчин. Ето, и аз съм също от такова мохамеданско потекло, но не смятам, че съм туркиня или някаква друга. Аз съм българка, и децата ми, и всички в семейството ми. В нашата Родопска никъде няма турско име на местностите, което да подсказва, че тя е турска. Казваме: на Райчовото, Николовото, Ружковото – това са все български имена.

Родопската песен е широка, волна. Има широко сърце като народа.

*Една от първите ви големи награди е на надпяването в Копривщица. Какви са впечатленията ви от тези народни събори?*

Много е хубаво това, което се прави, защото всеки иска да покаже нещо интересно, което не е достатъчно известно: и песни, и костюми, и традиции. Не само в Копривщица, не само на Рожен се правят такива събори. Малко ги бяха поизоставили, докато ни се пооправи държавата, но сега вече започнаха да се възстановяват. В последно време много популярен стана така наречения поп фолк. Мисля, че фолклора и попфолка трябва ясно да се разграничат. Има коренна разлика между истинската и измислената песен. Това е моето мнение.

*Още повече, че България е една от малкото страни, където все още може да се открие автентичен фолклор. Много от тези певци не са професионалисти и въпреки това пазят тази песен, тя е част от живота им.*

Живея в Родопите, там откъдето мога да черпя, да издиря още нещо, което не е издирено – а има много неща. Все още обикалям, търся. Например, песента „Излял е Делю хайдутин“ я пее и една от добрите ни певици Надежда Хвойнева. Аз също я знаех, но като отидох в Златоград, откъдето е песента – на самия извор, и я запях там, една баба дойде, аз вече си бях тръгнала и тъкмо исках да изляза от вратата, тя застанала там и за да не я блъсна ѝ казвам: бабо, търсиш ли някой или чакаш? Тя казва: дъще, чакам певицата, дето пееше Делювата. (Бях си съблякла костюма и цивилна тя не можа да ме познае.) Викам си, таз жена, за да чака певицата, има нещо или много хубаво, или нещо нередно. Викам ѝ: бабо, аз съм. Да, дъще, ама ти не я пееш тъй по нашенски. И малката поправка се оказва решаваща за моето избиране в космоса. Никога не съм предполагала, че една родопчанка от махала със седем къщи, ще лети някъде из космоса.

Човек трябва да е най-напред човек, за да

има приятели, да има твърда земя под краката си, да не хвърчи нависоко, защото като паднеш от високо лошо се удряш на земята. Аз искам да бъда между хора, между приятели. Понякога човек пее и от мъка, друг път пее от радост.

*А могат ли да се намират още нови песни или нови непознати варианти на песни?*

Има. И то много. Имах една среща с три момичета американки. Те бяха намерили една песен, която ние много пъти пеем: *Защо ми мене да живеам на сая деня, като нямам любе да любя, като нямам конче да яздя, като нямам руба...* Та те бяха намерили един текст, много интересен. Исках да я запиша, но после забравихме. Обещаха да ми я пратят после от Америка, но си заминаха и така остана. Не знам откъде са го издирили този текст и по какъв начин, и сега я имаме тази песен незавършена. Все още питам и търся.

*А българи ходят ли така да търсят песни или само американци и други чужденци се интересуват от нашия фолклор?*

Като мене певици, които се интересуват, ходят и търсят, и издирват. Правихме и един филм с Павката Павлов, на който са записани доста от песните, но не всичко можеш да изпееш на сцена. Те са много автентични, имам песни с много интересен текст. Сега набирам песни за един компактен диск, ако успея – защото не е лесно да се намерят спонсори. Имам, например, две такива песни:

*Майчинко, мила майчинко,  
мен се е мома присмяла,  
мен ме е мома бедила,  
че съм ѝ влизал в градинка,  
че съм ѝ утълпал цветята.*

А майката му казва:

*Не слушай, сине, момата,  
защото сте близка рода.*

Тя го набеждава и го обича, ама не става, защото са роднини.

А другата е:

*Яла ми яла, девойко,  
на skutчек, да те покутя,  
армаган съм ти донесъл,  
до един ми пръстен сребърен.*

А тя казва:

*Не ща го, не ща, юначе,  
че ще ме любе попита,  
девойко мари хубава,  
откъде ти е пръстена?*

А той казва:

*Аз ще те хитро науча,  
че вчера през двори минаха  
една ми сватба голяма,  
та го е сваха свалила.*

Много често се събират хората, по махалите все още тези традиции ги има – да си помагат: кой на къща, кой жените да попредат. И като насядат, запяват – много от песните там съм ги учила.

Родопската песен ме крепи. Обичам песните от всички фолклорни области, но не искам да ги пея. Защото няма да изпея една македонска или добруджанска песен така, както ще си изпея родопската. Човек си тежи – като камъка – на мястото. Откъдето си, откъдето черпиш – най-добре това да съхраняваш.

*Слуша ли се в България българската народна песен?*

Беше малко поотвяла, когато преднина взе попфолка, но вече се усетиха. Започнаха да търсят истинските народни песни. Аз често давам от моите песни на други певици, когато те поискат да ги пеят. Утре ще си отида, но ще знам, че има човек, който ще продължи. Тя песента няма натурален акт, няма и синур – тука като я запееш, там ще се чуе. Нека да я пее: за да се съхрани, за да има българщина, за да има и песента живот.

*Има ли певци и певици, за които можете да кажете, че са ваши ученици?*

Ученици нямам, но който е дошъл при мене, винаги съм помагала. Искали са ми песни. Бившият ръководител на Държавния ансамбъл „Родопа“ Капитанов иска да направим един сборник с текстове на песни. Имам над триста песни. Но все още не съм ги подредила. Засега ги помня, но ще дойде време, когато ще взема да ги позабравям, защото и не всичките можеш да ги пееш на сцена.

Трябва тези които не са записани, не са изпяти, поне да ги напиша. А с Атанас Капитанов ще ги нотираме. Все още има хора, които са загрижени за българската народна песен, тя носи живинка в себе си. Надяваме се на доброто и чакаме доброто да дойде. Господ ще помогне.

*Разкажете ни някакъв интересен епизод от вашия дълъг певчески път.*

На много места по света съм пътувала и навсякъде родопската песен е покорявала хората. Много приятни вечери и концерти сме имали. В Смолян неотдавна дойде един българин от Париж, диригент. Той каза: аз за първи път попадам на такова чудо, как досега не съм



имал такава среща, човек трябва да дойде тук и да ви чуе.

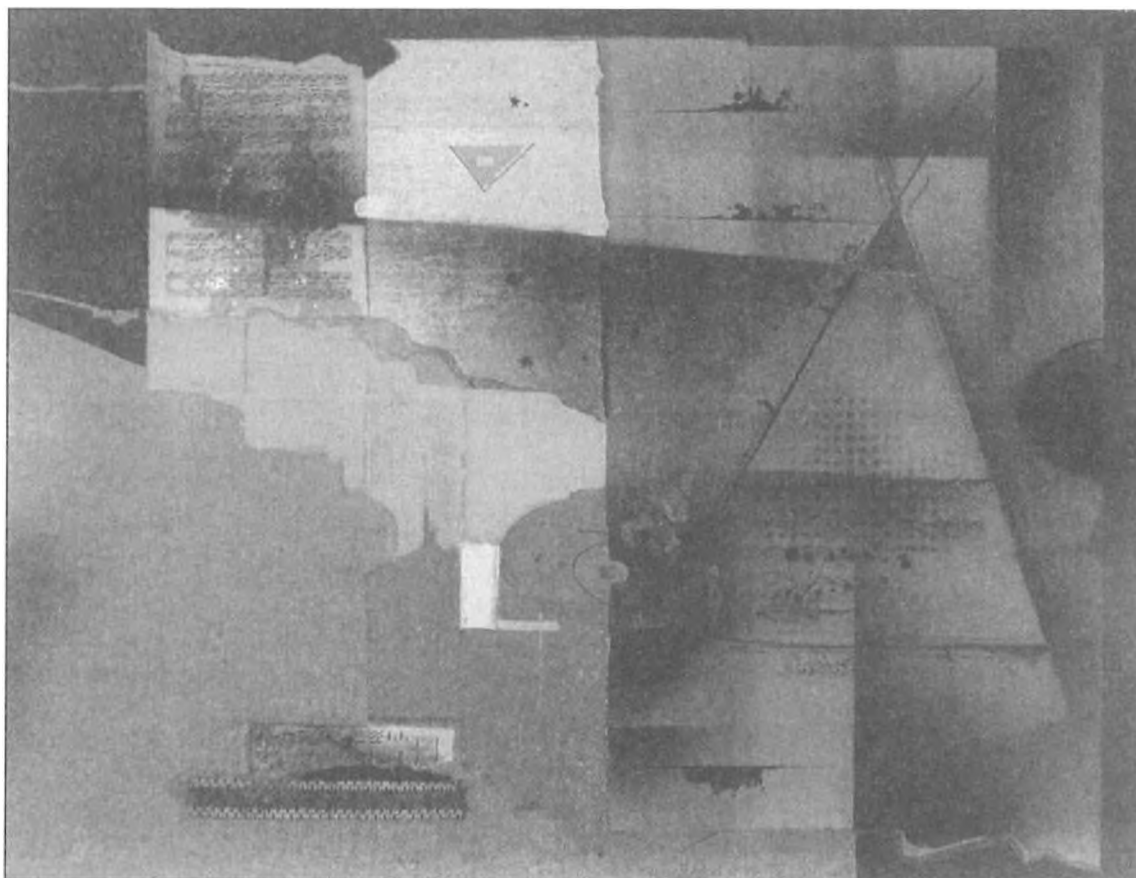
Песента е връзка, която много трудно може да се скъса, тя прелива от човек в човек. Имам една такава случка в Асеновград. Направихме благотворителен концерт, за да се съберат пари за едно момче, на което трябваше да се извърши трансплантация на костен мозък. В почивката, стана някаква кавга и наскачаха да се бият. Тогава казах на гайдаря: бай Георги, надувай! Как, Валя, те ще ни изтрепат! Няма да ни утрепат, надувай гайдата. И запях „космическата“ песен – просто ги застопорихме като със спирачка. И така си застинаха, ние си изпяхме песента, те си насядаха по местата. После дойде една жена и каза: „Валя, твоята песен усмирява хората, тя ги застопори, спря ги от убийство. Представяш ли си, както бяха наскочили какво можеше да стане – а песента ги спря!“ Тя е като мехлем. Не че аз пея, който и да е. Защото имаме добри певици: Янка Рупкина, Калинка Згурова, Калинка Вълчева, Надежда Хвойнева, Христина Лютова, Златина Узунова. Когато човек запее, той просто забравя немотията. Нека с песен да удължим живота на много-много хора.

Неотдавна ме наградиха в София от Асоциацията на феномените с много красива статуетка. На пресконференцията академик Александър Влахов каза: „И Валя ще бъде изненадана, тя не знае, че ние с нейната песен, с космическата песен, лекуваме раково заболяване.“ Щом е така, аз ще я пея навсякъде и винаги, докато мога да я пея. Тя е песен с много широк диапазон, много тежка песен, но за мен е удоволствие, като знам, че лекувам хора.

*Много хора трудно понесат такава слава и популярност. Вие как ги приемате тези неща?*

Аз обичам хората. Искам да съм наравно с всички хора. Всеки човек си има хора, които да го обичат и които да го мразят. Но аз не обръщам внимание на такива неща. За мене най-добре е човек да преглъща някои неща, защото два остри камъка брашно не мелят. Единият, така или иначе, трябва да отстъпи. По-добре да имам приятели, по-добре брашното да се мели и да има разбиране. А хляба – разчупиш ли го веднъж, си остава разчупен.

*Разговора води: Светла Кьосева*



Най-трудната част от нашата професия се осъществява вкъщи. В театъра или на концерт човек винаги успява да се справи, по-добре или по-лошо. Достатъчно е да даде най-много, което може, от себе си и се спасява. Но вкъщи трябва да има упоритостта да се упражнява всеки ден, дори когато гласът му е здрав и се чувства в добра форма.

Няма нито един пример за глас, който, макар и хубав, макар и естествено голям, да не е имал нужда да бъде обработен и моделиран. Това е така, защото най-съвършеният инструмент в света трябва да е винаги в състояние да „свири“ добре и да отговаря на всичко, което се

очаква от него. А за да бъде гласът буден, жив, мек, послушен, има един-единствен начин: всекидневните вокализи. Но не равни, безлични вокализи, правени единствено за да се контролират интонацията и различните регистри. Трябва точно обратното: оцветени, силни вокализи, дори изразителни.

Лично аз започвам винаги с прост и естествен тон, а после постепенно го променям, усложнявам го, обогатявам го. Добавям постепенно по един нюанс всеки път, когато се изкачвам с един полутон. И така, докато стигна до поставената цел: гласът ми да е лек и да е оцветен дори и в най-високия регистър в пианисимото. Естествено, има си упражнения за всеки различен случай – за да не вибрира твърде много гласът, за да се разшири обемът, за да бъде звукът по-тъмен или по-светъл... Но най-добрата техника е незабележимата, която успява да те накара да не мислиш за нея. И тогава работникът отстъпва мястото си на артиста. Това значи, че гласът мобилизира цялото ти същество в големия човешки порив на изразителността. На концерт или на сцената нямам чувството, че играя с разум с вокалните си струни, а че пея така, както викам, или плача в мигове, когато се отдавам на емоциите си... И все пак има огромна разлика между живота и сцената. В операта жестът, поведението, присъствието служат, за да усилят гласа. Музиката трябва и да се вижда така, както се слуша. Много неща, които не биха се забелязали, ако се разчита само на гласа, се налагат благодарение на театралните похвати.

Но естествено, не бива да се прекалява и физическият израз трябва да се прилага заедно с музикалния. Истинското пеене, белкан-

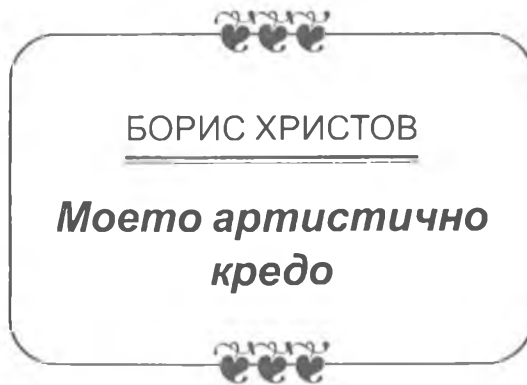
ното, според мен се състои в тънката хармония между тялото (присъствието) и гласа (музиката). На концерт човек може да разчита единствено на гласа си. И той трябва да е още по-мек, по-изразителен, по-богат на нюанси отколкото на оперната сцена. Тогава си сам с музиката и единствено музикалният текст трябва да убеди

слушателите. Това значи, че изпълнителят трябва да има една-единствена мисъл и само нея: да остане колкото е възможно по-близо до партитурата. Аз съм верен на текста. Това е всекидневната ми настолна книга. Дори съм убеден, че ако следвам точно музикалната линия, никога няма да се уморя.

Онези, които искат да пеят силно и блестящо, освен че с това ограничават твърде много изразната си палитра, не правят нищо по-различно от огън от суха тева. Преди войната оперните певци имаха дълга кариера (като Джили, който пъ до шестдесет и пет годишна възраст), защото гледаха да избягват каквото и да е ненужно натоварване или прекаляване. Рикардо Страчари, учителят ми в Рим, ми повтаряше винаги: „Пеенето е много удобен занаят: спокоен живот, някое пътуване, при най-добри условия и колкото по-малко пееш, толкова повече ти плащат.“ Всичко това се промени. Днес те изстрелват на сцената още преди да е улегнала собствената ти техника. Пее се по тридесет дни в месеца две години подред и после човек е готов за пенсия. За да се занимаваш с този занаят, е необходимо постоянно да внимаваш. Защото гласът, нестабилен по природа, е и в непрестанна еволюция. Трябва винаги да знаеш какво можеш да пееш и какво вече или още не можеш да пееш. Едва след десет години упорита работа човек започва да познава донякъде гласа си.

И ако много бързаш, можеш да го погубиш безвъзвратно.

Днес е почти невъзможно да успееш да запазиш собствените си технически средства независимо от съблазните на кариерата. А още по-невъзможно е да запазиш свежестта си. Аз съм изпълнявал безброй роли в операта, но в крайна сметка запазих около петнадесетина от тях. Мислите, че това ме е направило щастлив? Да пееш не значи да завладяваш, значи повече да се отказваш. Трябва да се каже също, че пеенето не е всичко. Че то трябва задължително (да, задължително) да премине в

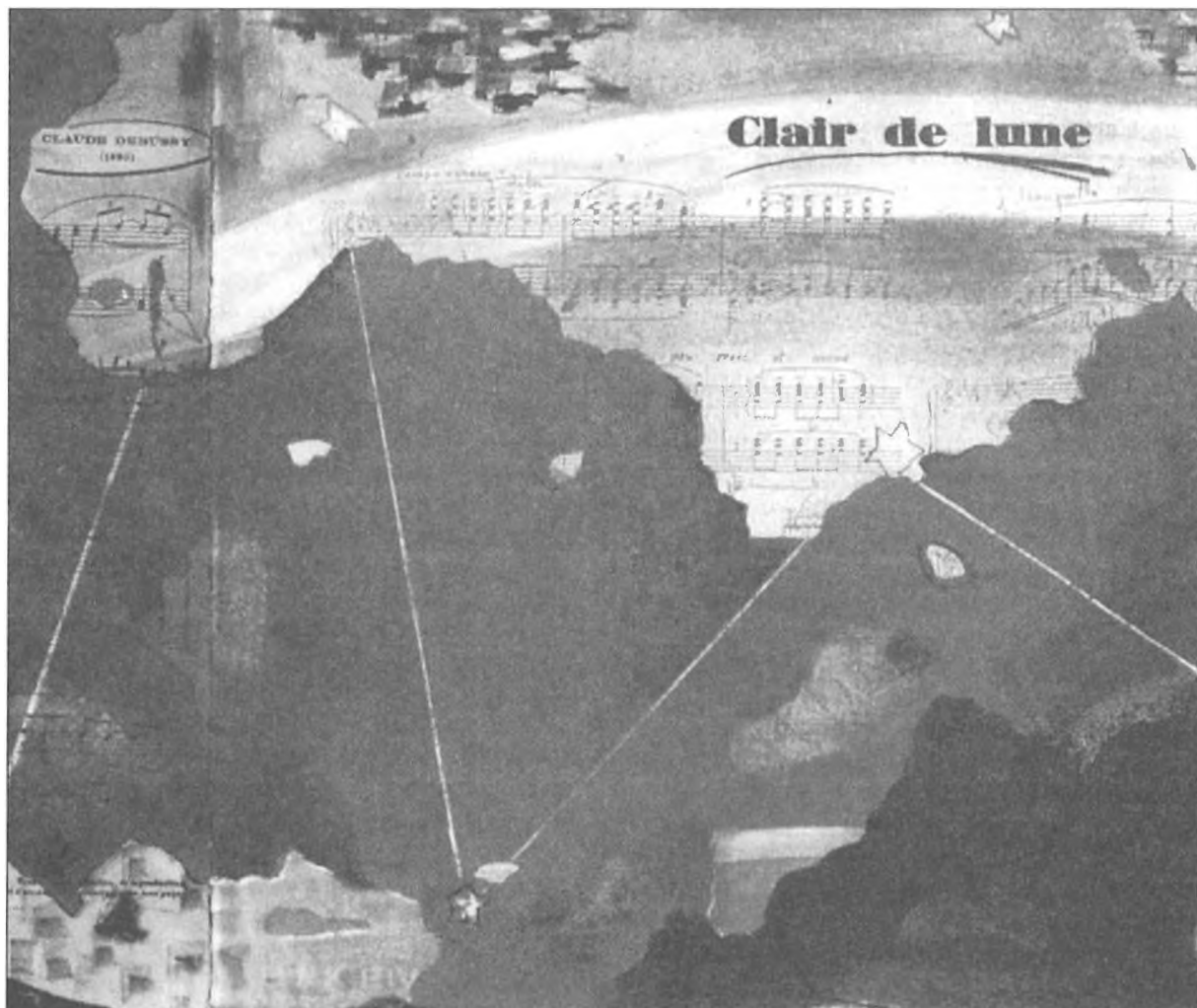


нещо друго. Да разучиш нова роля не значи само да запомниш нотите, да сложиш музиката в гърлото си и да си избереш героя. Значи още да познаваш всяка страница, всяка подробност на либретото. И да си проникнал в психологията на всички останали герои.

Да си в състояние да ги изживееш всичките, ако не да ги изпееш. Аз ги вземам със себе си на път, виждам ги как живеят около мен, налагам лицата им върху лицата, които срещам всеки ден. И това продължава не месец или два, а с години. Моят „Борис“ или моят „Дон Карлос“ живеят с мен вече повече от двадесет години. Те узряха и остаряха, различни са от това, което бяха вчера, и вероятно и от това, което ще бъдат утре. Никога няма да ме чуете да кажа „Стигнах до „Борис“ или до „Дон Карлос“, както го искам“. Всеки път човек вярва, че е стигнал и

всеки път му се изплъзват. Голямата радост, дълбокото удоволствие се изпитват, когато, след като човек си почине от тази мъчителна идентификация, се върне отново към партитурата. Тогава всичко се осветява от нова светлина. И в този момент виждаме собствената си суета на изпълнители пред тайната на музикалните шедеври. Истината е в тях, трябва само да се намери ключът. По-точно в ключовете, защото най-завършените опери са именно онези, в които се крият повече възможности за прочит.

По образ и подобие на човека и в тях има хиляди противоречия, които не се унищожават взаимно, а предават трепета си и оставят отражението си в голямото приключение, наречено живот. Питам се дали пеенето не е просто начин на живот.



4 май 1980 г., Рим, оперният театър, „Симон Боканегра“. Прологът. На фона на протяжния и пронизващ „плач“ на обой, бурната атака на диригента Даниел Орен разтърсва подиума и пулта, заковавайки вниманието на ложите и първите редове от партера. Но това продължава само миг: погледите на всички са привлечени като с магнит към фигурата, която слиза по стълбите на двореца на фамилията Фиеско: величествена, с прошарена, почти бяла брада, с ужасен поглед, пълен с мъка и омраза. „A te l'estremo addio“, един глас, чийто тембър с бронзови оттенъци вече патиниран от времето, но пак плътен и мощен,

поражда у зрителите необикновено възмущение. „Genovesi! In Gabriele Adorno il vostro Doge or acclamata!...“ Спектакълът е свършил. Един млад критик (пишещият днес тези редове) изкачва с трепет стръмните стълби, които водят към гримьорните и почуква плахо на вратата с надпис „Борис Христов“. „Може ли?“ „Да?!?“ „Маестро Христов! Бих искал ... Дали ще е възможно... ако Вие мислите... да се уточним за едно интервю?...“ Отговорът на величествената фигура, още с костюма, а може би и с душата на Якопо Фиеско, е много подобен на ръмженето на лъва от Metro Goldwin Meyer: с глас като на циклоп и поглед като разпалена жаравата той сипе гъмотевици срещу операта, срещу пресцентъра, срещу някакви си критици... Естествено, не се уговаря никакво интервю. Два дни по-късно телефонът вкъщи извън: „Добър вечер – каза един дълбок и спокоен глас, – аз съм Борис Христов.“ „Ах, намерили сте номера ми?!“ „Естествено. Спомням си добре любезната Ви молба за интервю: утре добре ли е? В моя хотел?“ Не бяха минали и двадесет и четири часа и аз, с магнетофон през рамо, с три страници предварително подготвени въпроси и бележки отивам на срещата. Христов, висок, представителен, с костюм с жилетка в цвят „лондонска мъгла“ стои пред хотела пет минути преди часа на срещата ни, тържествен и вежлив. Интервюто тръгва добре и веднага „влизаме в тон“ по някои аспекти на оперния театър; следват разговори за културата, различни мнения, спомняме си разни неща. Минават два часа и аз виждам, че сме в началото на трите ми листа. „Господин Модуньо, с удовол-

ствие бих продължил разговора, но имам един неотложен ангажимент. Може ли да се видим пак утре? С вас се говори добре!“ Без малко да отговоря „Sire, che dite mai?“\*, но се осъзнавам навреме и казвам едно препазливо и по-прозаично: „Разбира се.“ На следващия ден разговорът се задълбочава и разширява, стигаме до

анализа на целия образ на Филип II, до спомени за работата му с някои партньори – Калас, Тебалди, Черкуети, Гоби, Дел Монако. Той обаче отказа любезно да им прави по-подробен исторически портрет: „Някой ден може би ще се реша да се „изповядам“, да анализирам критично колегите си. Ще

го направя без страх, но, надявам се, вежливо.“ Отказва да даде преценка и за себе си, както и да определя историческото място, което му се полага. „Не се сърдете, че няма да отговоря на този Ваш въпрос. Не мога да се оценявам сам: артистът живее в оценката на другите, независимо дали тя е добра или лоша. Разбира се, ако повечето отзиви са положителни, това е приятно, но и отрицателните преценки са полезни и човек трябва да си извади от тях необходимата поука, не да се обижда и засяга.“ Срещата завършва, на сбогуване Христов ми казва: „Аз тръгвам за София, за да запиша една плоча с музика на Гречанинов. Важно е да оставя това свидетелство, докато още е възможно. Нямам много време. Гласът ми не е вечен. Смешно ще е да го крия... Елате в Буджано през лятото, така ще се видим, ще видите и Франка. Ще говорим пак...“ Така се роди познанството, после приятелството ни. Много скоро той ми заговори „на ти“, аз не можах никога да се обърна към него по друг начин, освен с „Вие“. Това беше повече приятелството отколкото споделяне, изградено от уважение, почит, общи вкусове, близост в няколко важни момента (за съжаление не толкова често, колкото бих искал). Дългите телефонни разговори, срещите особено в Рим бяха многобройни. И пак говорихме за пеене, за гласове, за кариерата му. И така постепенно се роди идеята за монографична книга, в която да включа часовете магнетофонни записи и огромния документален материал, събран от него самия (и грижливо подреден от Франка). Понякога вечеряхме заедно. Борис беше невероятен събеседник,

\* Реплика на маркиз Поза, отправена към крал Филип, „Дон Карлос“

открит, но и лукав, весел сътрапезник, който обичаше да си хапва и чийто гръмогласен смях не можеше да се сбърка с никой друг.

При първата ни среща Христов ми беше дал няколко изрезки от печата, посветени на концерта му през март в Карнеги Хол в Ню Йорк. „Исках този концерт да е под диригентството на един изключително добър млад диригент, Джеймс Конлън, но беше невъзможно поради други ангажименти. Но и така концертът мина добре.“ Това мнение се потвърждава от американската преса: „Връщането на Борис Христов на нийоркската сцена след двадесет години – пише *New York Times* – беше истинско събитие, което държа Карнеги Хол в състояние на вълнение и оглушително одобрение. Той постигна истински триумф, но въпреки това остава привкусът на огорчение, дължащ се на макартистката вълна, заради която през 1950 г. му е отказана виза за САЩ... Нека се опитаме да забравим, ако не да простим тази мрачна страница от нашата история.“

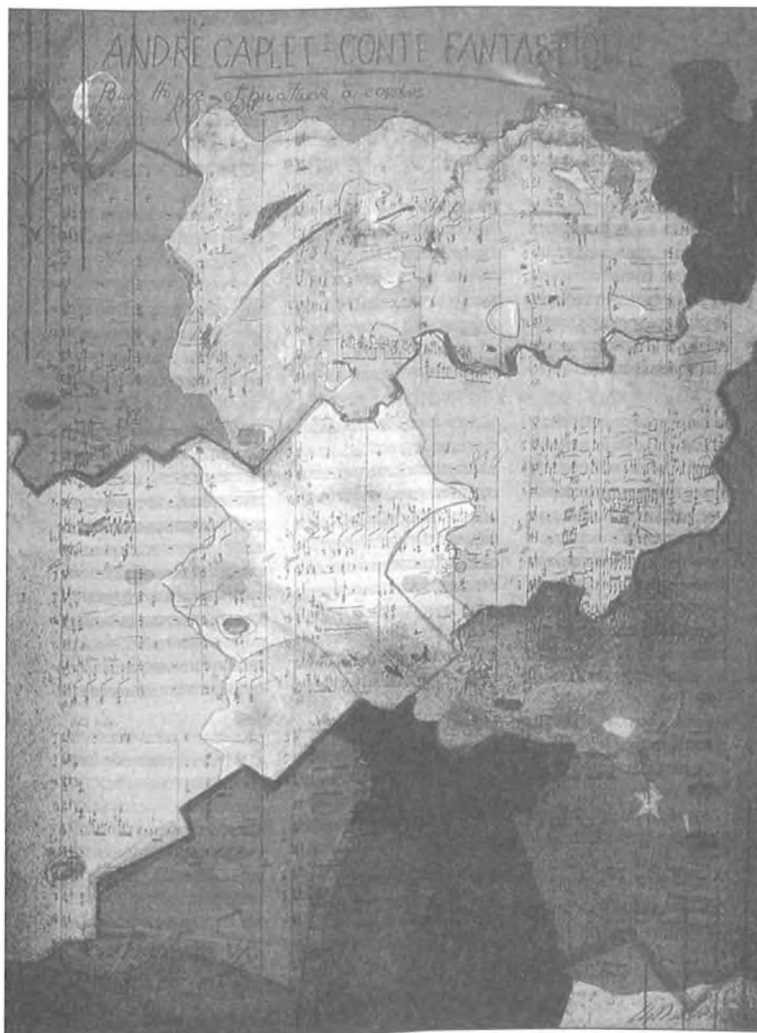
Програмата на Христов вече не е претрупана с ангажименти и особено с театрални. През 1981 г. тя включва само една опера – „Дон Карлос“ в Цюрих, и три концерта: единият посветен на Петорката, в Палацо Лабия, вторият в Женева и третият – във Виена, посветен на Мусоргски и приет много бурно от публиката. 1982 г. обаче започва с оперно събитие, което в навечерието на Богоявление разтърсва един малък град в областта Емилия, а заедно с него и целия национален печат и публиката на половин Италия. На афиша на „Дон Карлос“ в Театро Педжо в Парма стоят имената на един „звезден състав“: Молдовяну, Брузон, Димитрова, а участието на Христов в ролята на Филип придава на представлението историческо обаяние. Интересно е да се отбележи как за разлика от седемдесетте години новото десетилетие засвидетелства на големия бас уважение, което се доближава до митологизиране. Силно повишеният интерес към операта и приливът на млади певци, които имат само дискографски „спомени“, обвиняват името на Борис Христов с ореола на жива легенда и с харизма, подобаваща на артист, който е бил участник и свидетел на едно неповторимо „златно време“. И за това, и поради естественото си гостоприемство Парма посреща Христов с обич и почит, като го допуска в някои от „светите си места“: Библиотеката на Луиджи Маняни, където прекарва Нова година, възхищавайки се на изключително редките издания от VI век и на безценните картини в музея, в някои паметници и музикални институти и най-вече в къщата на Верди в Бусето, която семействата Карара-Верди му отварят, прие-

майки го в Санта Агата като в храм, където могат да съпътят малкото посветени рицари на Вердиевата музика

Премиерата на „Дон Карлос“ и следващите представления се играят в препълнен театър, зрителите са във възторг от Брузон и от Христов, за когото – след монолога на Филип – от галерията долитат думите: „Ти си бог!“ и това удвоява аплодисментите и възторжените викове. Пресата посвещава на събитието място и коментари, достойни за премиера в Скалата. *Corriere della Sera* поставя Христов в центъра на вечерта: „Няма смисъл да крием, че огромното внимание и интерес към този „Дон Карлос“, привлякъл огромна публика, беше до голяма степен свързан с името на артиста, от когото сме се възхищавали безброй пъти и който отдавна владее оперните сцени на целия свят. Всички искаха да присъстват на чудото на един глас, който както слънцето над империята на Карл V не залязва никого. (...) А чухме една голяма лекция по стил, интерпретация, в която всяка нота е истинска и тръпнеца от дух и чувства. Те изтръгнаха от публиката нестихващите овации след монолога от трето действие. И нека кажем, че не е възможно да се влезе подълбоко в тази музика, че не е възможно тя да бъде изпълнена по-истински от това, което направи Борис Христов.“ Бускароли не му отстъпва в *Il giornale*: „Оставете ме да кажа две думи за Христов. Запознах се с него на моя първи „Дон Карлос“, сигурно е било преди 28 години, и беше нещо незабравимо. Сега преживяването е още по-силно и не заради обикновените утешения, които се измислят за вече остаряващите артисти, а защото интелигентността му го е научила да превърне затрудненията в предимства и ако физическата сила се пропуква, то пламъкът на прозрението я замества. Може би никого началото на „*Ella giammai m'amu*“ не е било изпълнено с такъв стон на мъка и въздишка като в невероятния фалцет, който този владетел на звука изтръгна от мощните си, обвити в черен плащ гърди. И това само най-изключителният пример на урок по хуманност и стил, продължил толкова дълго, колкото продължава цялата опера.“ След серия концерти в Лондон с Джеймс Конлън и после във Виена, в Рейкявик, в Копенхаген, Парма посреща отново Христов през октомври за един невероятен спектакъл, организиран по негово изрично желание в Пармската катедрала с програма, съответстваща донякъде на мястото (Хендел, Верди, Мусоргски) и с изключителен ефект под сводовите с фреските на Кореджо. Сред три хилядите души, притиснати един до друг в катедралата, присъства и един двадесетгодишен младеж,

вече „посветен“ в операта поради непрекъснатото посещаване на Скалата. Тук обаче той остава наистина като поразен от гръм: „Беше 16 октомври 1982 г., но помня този концерт в Пармската катедрала все едно че е бил вчера. Хенделовото величие на „Dettinger Te Deum“, задушавашата мъка на Фиеско, вглъбеността на Падре Гурдиано в „La vergine degli angeli“ и двата откъса от чудните „Песни и танци на смъртта“ (...) молитвата и смъртта на Борис, „боен кон“ в толкова битки – човечността и угризенията на владетеля намират колорит и звучене, омокотени от изстраданато пеене, което звучи сякаш извън времето. Беше концерт с оркестър и Христов облечен с елегантен фрак. И въпреки това в моя спомен за онази трагичната и ужасяваща фигура на царя се издига властно над болярите, заповядва, моли да бъде признат за престолонаследник обичният му син Фьодор. Това не беше Борис Христов, беше самият Борис Годунов, умиращ през онзи октомври 1982 г. Помня костюма на царя, една

малка стълба, пейката на болярите, обзетата от кошмара страдаща фигура на царя, задушавашата мъка в прощаването със сина му, няколко олюляващи се стъпки и падането по стълбите, дигната ръка с показалец, насочен към небето в последен властен и умолителен жест. После смъртта, издъхването с последното „Прощавай!“ Какви шеги си прави понякога паметта. Не е възможно да съм видял нещо подобно: бях на концерт, нямаше костюми, нямаше декори, а Христов пееше на сцената и не помръдна през цялото време...” (Карло Курами). Христов напуска Парма с обещанието да се върне пак за постановка на „Атила“ през следващата година. Сега го чака Париж за един концерт на престижните Музикални понеделници в театър „Атене“; после Лондон, за един концерт в Ковънт Гардън в началото на 1983 г., отново с Джими Колън. Никой от публиката и изпълнителните не е могъл да знае, че този концерт е сбогването на Борис Христов с Ковънт Гардън.



„Addio, fiorito asil di letizie e d'amor“.

Сбогом, скъпо гнездо на радост и любов – такова състояние на радост и болка на герой от прочутата Пучиниева опера, изтръгнато при среща и сбогуване с най-скъпи спомени и мечти, намирам за най-подходящо, когато говоря за Борис Христов и състоянието му на емоционален стрес към любимата и мечтана десетки години негова академия.

След един дълъг половинвековен бурно вървян артистичен път и след доста години на надежди и планове за една своя истинска майсторска школа, през 1988 г. в недобро здраве Борис Христов се завърна в Рим, за да види мечтата

си току-що разцъфнала и не след дълго, още приживе, да се раздели с нея.

Малцина са свидетелите на мъчителните първи стъпки на академията на Борис Христов, защото и самият той, след тежкия мозъчен удар, трудно стъпваше и пред очите ни възстановяваше лошото си здравословно състояние и крайно изчерпани сили, но ясното му съзнание и самокритичност дали вече ще бъде наистина полезен за едно сериозно педагогическо дело страшно го потискаха. Непреклонността пред трудностите и моралът му да служи до края на живота си на изкуството, този път за полза на другите, не го оставиха в покоя на болничната постеля. Получил доверието му, исках непременно да направя всичко за него, за осъществяване на съкровено то му желание да създаде своя школа.

Едновременно с преодоляването, не с особена лекота, на огромните проблеми се провеждаше сериозен творческо-учебен процес, в който до Борис Христов работеха няколко изтъкнати италиански професори и Йоланта Маньони, Джоузеф Джардина, Маурицио Модуно, д-р Гадзани, Натали и българският пианист Атанас Атанасов в дисциплини като интерпретация, италиански репертоар с пианист, произношение и дикция, техника и постановка на гласа, стилове и история на белкантото. Програмата включваше и десетки концертни изяви на престижни сцени, представяне на специализантите на различни международни конкурси, на които те често печелеха първи награди. Огромният материал, който учеха в академията, се показваше готов пред италианската публика, по телевизията и радиото.

Изключително важно е да се знае, че жела-

нието на Борис Христов бе академията в Рим да бъде място за висше усъвършенстване на вокално-артистичния талант на избрани от него и съпругата му Франка Христов млади артисти, а не решаване на закоравели вокални проблеми на недоучени певци.

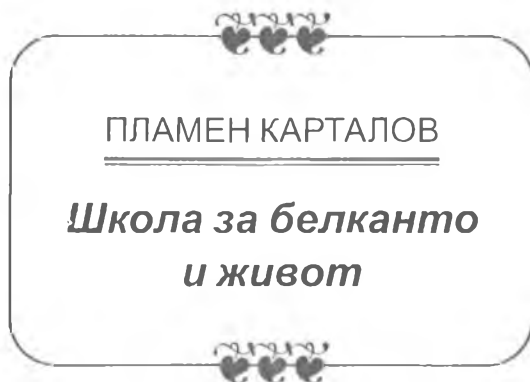
Смея да твърдя, че контактът на щастливците с тази вселена от опит, безпощадна и сурова критичност и възискателност остави у тези, които го разбираха, съдбоносен отпечатък.

Иска ми се да вярвам, че школата, която получиша в Рим Марияна Цветкова, Бойко Цветанов, Пламен Хиджов, Живко Желев, Антон Керемедчиев, Живка Маркова,

Бойка Василева, Венцислав Динов, Симеон Симеонов, Мария Стойчева, Александър Марулев, Емил Понорски, както и други, те успешно защитават по нашите и европейските сцени. Своя опит на маестро по вокална техника и интерпретация той завеща щедро, като създаде и един сериозен вокален педагог – Валерия Широканска, с ясната заръка и доверие да се продължи школата му.

Първите уроци на Борис Христов са вече успешно прелистени страници в историята на българското оперно дело. Как да се опишат тези уроци? Не е лесно и да се разкажат. И все пак главното в тях е да се разбере, че само със сериозност, със зашеметяваща възискателност и постоянен труд над себе си „ще дойде, макар и не веднага връх, но дойде ли, той ще се появи бързо и тогава публиката, като го види, трябва да онемее“ – казваше той. „Щом си избрал изкуството на оперен артист, трябва да му служиш честно, неотстъпно... Само в отдаването му напълно можеш да разчиташ на шанс... Глас, глас! Всеки има глас, но глас без изражение не води до никакъв резултат, не ти предизвиква интереса... Трябва да бъде разбираемо какво се пее... Лириката е най-хубавият начин да се изкажат чувствата на гласа... Насилването на гласа е против природата му... Колкото по-тихо се пее, толкова по-хубаво... Гласът не трябва да се блъска... Имаш ли го, пази го и го води правилно, тогава той сам ще ти служи.“

...Да се разбира истински смисълът на музиката – казва Борис Христов, – а именно задачата е се изговаря много точно и ясно текстът. Без него нищо не става. Ако не се изговаря добре текстът, не се получава нищо и от музиката. Всяка дума е много важна. Изисквайте да се

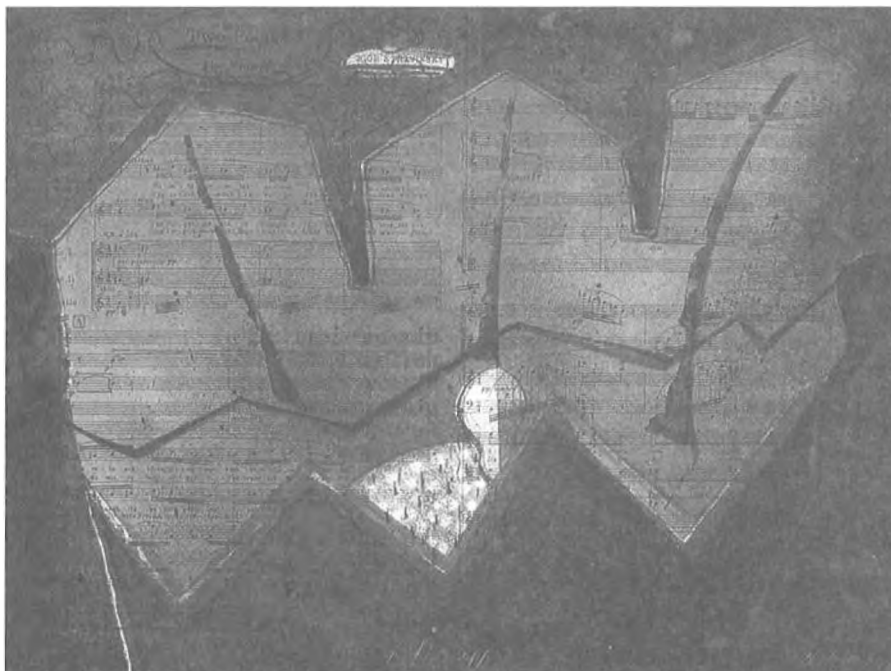


даде първенство на текста, а значението му обяснява смисъла на мелодията. Във всеки момент артистът трябва да държи текста и да настоява за това са: " – изискваше той безусловно от всеки и на всеки урок.

Каква възбуда предизвикваше у него музиката на песента „Конници“ от Л. Пипков. Текст и мелодия, конгениално вградени от Пипков и Фурнаджиев, се извисяват от настръхналата сила на земята, експресионистично изведена в бурния отблясък на акомпанимента. Борис Христов, дълбоко разтърсен и силно емоционално завладян от Пипковата музика при работата си с ученика, иска да я изпее. Това желание се превръща в истински пример на вдъхновение от затрогнатите му влажни очи. Какъв пожар е тази музика, каква сила неудържима е този Пипков. „Истински гений! – възкликва той. Когато показваше как трябва да се изпеят първите фрази, настойчиво изискваше акомпаниментът да бъде онази солидна опора, която да държи певеца, да попълва като с кръвна връзка гласа и те заедно да служат на замисъла на творбата. Клавирната роля на това кратко, но гигантско музикално произведение е изумителна по въздействие. И този кошмар от образи и събития в песента Борис Христов изискваше да се предава с магнетично смразяващ поглед на ужас и страх. Стихията на пианото сякаш не му е достатъчна, искаше му се още и по-силно да отеква грохотът от кървавите пожари. Емоционален спектакъл е демонстрирането как от кървавите рани на душата на Пипков трябва да излезе глас.

Не е възможно нито бързо, нито лесно и изведнъж да дойдат големите резултати, особено при младите и започващи пътя си оперни артисти. Известно е, че за нашите славянски гласове е характерна славянската естествена вокалност. За нея се говори в многоликата ни българска вокална школа, че се доближавала твърде близко до италианската. Но доближаването не е още приближаване и означава ли още сливане с чисто италианските закони на белкантото? Много са примерите с по-ниските славянски оперни гласове, особено при мъжете – басы с отличен природен материал. Но без да могат да се преодолеят дефектите на форсираното пеене, острите и гърлени високи тонове, прекалената им гръмливост. Категорично такова служене с гласа е вредно за изкуството. То е далеч и от естетиката на пеенето „белканто“ Обратното, при този стил „звукът, покрит с маска, задължителната мекота на произвеждането му, употребата на различни регистри“ са част от писаните му закони, задължителни за природата и дългия живот на оперния глас.

Ако младите хора, получили изключителния шанс да се докоснат до мисленето на този великан от най-големите оперни сцени, съумеят да съхранят и разберат изкуството на пеенето, ще открият и своя верен път и неизчерпаемите хоризонти на голямото вокално-артистично майсторство, така както половин век го чертаеше за световната музикална култура големият и неповорим художник – БОРИС ХРИСТОВ.





Пишещият тези редове вече шейсет години се възхищава на красивите човешки гласове – тази му страст е намерила израз в ревностно посещение на оперни представления, музикално образование и уроци по пеене с помощта на майстори като Янош Бенхе, по-късно Миклош Сабо у нас, и Тито Скипа в Рим. И въпреки че излизането на сцена бе възпрепятствано веднъж завинаги от хронично заболяване, старата страст е все още жива, расте от ден на ден, добивайки плът в колекция от плочи, увековечаващи историята на италианската, немската, френската, испанската, унгарската, руската и други певчески школи в дълга поредица от музикални свидетелства – сред тях почетно място заема българското певческо изкуство.

Пишещият тези редове цени дълбоко и други сфери на българската култура, например литературата, превел е на унгарски произведенията на десетки видни български поети от зараждането на българската литература до наши дни, разговарял е с мнозина от корифеите на българската интелигенция не само по литературни въпроси, а и във връзка със споменатото си увлечение – и какво бе смайването му, когато те със заслужена национална гордост споменаваха съвременните си световно известни оперни певци, а за едно величие от близкото минало нямат и представа. Това е още по-странно като се има предвид, че въпросното – преди да се оттегли при дедите си – при всеки отдал се случай (вестник, радио, телевизия, филм) говореше за България, прославяше родната земя на Орфей, гордо сочеше световните успехи на по-младите си велики колеги...

Интересно, че никой от българските ми приятели не бе чувал нищо за нея. Още повече, че спомена ли името ѝ пред виенските, кьолнските или унгарските си познати, виждам усмивки на признание, лицата им се разведряват, отразявайки радостта от незабравимо художествено преживяване... Само името ѝ предизвиква същият ефект, както ако стане дума за Джина Синяра, Гали Курчира, Калас или Стратас... (Да не пропусна: върху корицата на плочата със записа на операта на Пучини „Лястовицата“ (La rondine) може да се види не само снимката на изпълнителката на главната роля Люба Велич, с автографа на Рихард Вагнер за нея върху собствения му портрет, а обкръжената от очарованите си почитатели Люба Ве-

личкова, голямата звезда, незабравимата любимка на Виена, Лондон и Ню Йорк – на заден план, меко казано: с *недоумяващо* изражение, достойната за завист весела и триумфална сцена се наблюдава не от някой друг, а от самата Мария Калас... Какво всъщност означава това име Люба Величкова? Дали не идва от Велика Любов?...)

Легендарната някога певица и артистка е родена на брега на Черно море, в Борисово на 10 юли 1913 г. В края на живота ѝ за нея бе сниман портретен филм и старата дама разказа много интересни неща за своята кариера. Водещият разговор Аугуст Евердинг, чудесен оперен ди-

ректор и театрален ръководител, редактор на популярната поредица за оперни арии ДА КА-ПО, любимец на едни от най-гледаните предавания по австрийските и германски телевизионни канали, бе успял да склони артистката да покаже на зрителите своята прочута „българска стая“, за която се мълвят чудеса, ала са я виждали малцина. В прекрасното помещение, изпълнено с предмети на народното изкуство, икони и църковна утвар, един от най-митичните сопрани на ХХ век каза, че в нейното родно село обограния с рядка индивидуалност, прелестен, струящ от топлина глас никак не е бил изключение. Родителите ѝ, роднините ѝ, с калени от солените пари на морето гласове, рибари с чисти дробове, запявали при всеки удобен случай – безброй българи е благословила с необятна сила и благородно звучене на гласа майката природа, небето и морето, както всъщност е известно на всеки... Мнозина от тях полетяха на крилата на световната слава и бяха отнесени в най-значимите оперни театри на планетата, като Тодор Мазаров, прекрасният тенор във Виена, тенорът Никола Николов, сопранът Райна Кабаиванска, басите Борис Христов и Николай Гяуров в Рим, Милано, Виена, Ню Йорк и т.н., и т.н. ... – да не продължаваме изброяването, поради липса на място.

Като дете Люба Величкова работи в домашното стопанство, а когато отива в Шумен да учи, учителите ѝ забелязват безценния ѝ гласов потенциал; момиченцето учи цигулка, което дава добра музикална основа, а ползата от нея скоро дава плод: родителите ѝ решават да изучат талантливата си дъщеря и през 1933 г. тя заминава за София. Там учи при маестро Златев, който ѝ дава уроци по пеене. В

## ЗОЛТАН МАЙТЕНИ

### *На рампата пурпурен пламък...*

българската столица, като студентка в консерваторията, я приемат в световно известния хор на храм „Александър Невски“, където получава и солови роли.

Гласът и музикалността ѝ се развиват с такива темпове, че през 1934 г. се премества във Виена и продължава да учи под ръководството на проф. Лирхаммер в тамошната Музикална академия (Wiener Musikakademie). През 1936 г. – съвсем мъдро – постъпва в операта в Грац, въпреки, че и други по-големи и прочути институции я канят с доста по-материални предложения. Тук, в Грац, в спокойни условия, без каквото и да било напрежение се подготвя за покъсната си световна кариера, не преуморява гласа си, на тогавашното си ниво на зрялост подготвя ролите на Неда от „Баядерки“ и Мусета от „Бохеми“, на следващата година играе главни роли от Моцарт, Вебер, Хъмпердинк и Верди, претворява сценично героини на Чайковски и Рихард Щраус.

След многократни покани най-сетне през 1940 г. става член на Държавната опера в Хамбург и оттам гостува в Дрезден, Мюнхен и Берлин. През 1942 г. изпълненията ѝ се дирижират от знаменитости като Клеменс Краус и Рихард Щраус!... Музикалният гигант без капка колебание кани божествено надарената млада жена да приеме под негово ръководство поредицата от виенски представления „Ариадна в Наксос“ през 1943 г.

От този момент нататък Люба Велич попада в компанията на прецизно подбраните най-велики изпълнители на Рихард Щраус, получава достойно място в елитния състав на най-почитаните звезди на виенската опера, и се заселва в някогашния имперски град, след като през 1945–1946 г. изтича срока на мюнхенския ѝ договор. Това е времето на възхода на световната ѝ кариера, в освободената атмосфера на следвоенните години – и, за късмет, връхна точка в артистичното осъществяване на голямата певица...

Люба Велич е една от първите европейски оперни величини, която получава шанс след ужасния световен пожар, да представи музикалното наследство на Стария свят и стилните му ценности в „Мека“-та на оперната култура на Новия свят, на сцената на Метрополитен!...

(Любезният читател навярно ще разбере по-добре невероятната стойност на казаното, акопомним, че пътят „натам“ бе затворен не само за прекрасни германски диригенти и певци, „мандалото бе хлопнало“ и за такива легендарни личности като Тито Скипа или Бениамино Джили, макар че по това време те греят като ярки комети на оперния небосклон, и до днес

са едни от най-изключителните явления, искрящи с ненадминатата светлина на безсмъртните сред иначе непрекъснато попълващата се армия на звездите... Каква беше вината на двамата легендарни тенори според пресата? Това, че сам Мусолини ги бил поздравил за успешните им роли!... Без всякакво намерение за вменяване на вина бих попитал: защо в Държавната опера на републиканска Австрия след 1920 г. не забраняват шедьоврите на Моцарт? Все пак в интерес на композитора се застъпва такъв прочут Хабсбург като Йосиф III!... Унижават ли в наши дни носителите на Сталинска награда? Или наградените с наградата Кошут в социалистическа Унгария? Или всички онези, които през последния половин век са били удостоени с ордени или други отличия като признание за артистичните усилия, старанието и таланта, от български, полски или източногермански държавни мъже?)

Люба Велич, за късмет, никога не е била преследвана от такава злочеста орис, ето защо тя става изпълнителка на главната роля в „Саломе“ на първото представление в реконструирания след втората световна война Ковънт гарден.

Според текстовете върху плочите със записа, споменът за това великолепно представление е все още жив!... Още при първата въздишка на фанатичния Наработ вълна от искрите на нервно напрежение бликва и залива залата – наслоявайки особен образен отглас сред сюрреалистичните декори на Салвадор Дали, както и силно непристойното за времето психологическо внушение на произведението предизвиква едва ли не същия скандал, както на премиерата през 1910 г. в Лондон... Дъхът на зрителите замира истински, когато няколко минути по-късно на сцената се появява Саломе, плъзга се по лунноосветената тераса, пред замъгления от страстни желания, искрящ в червената мъгла поглед на втория си баща!... Към цистерната, в която крееше Йоан Кръстител се ронеха не листца от хилава, асфалтна ранозрейка, промъкваше се не библейски маскирана по източен вкус Лулу (Албан Берг)! Рампата пресече пурпурно истрящ пламък, екзотична огнена комета, развятата като жарава коса се надипли, сякаш подгонена от побеснелите фурии, емоциите, подстрекаващите остени на кипящата страст... Като изригнал плам на факла, със същата пърлеща жар се изви и сладострастният топъл глас – той и до днес може да се чуе от плочите, благодарение на направените записи.

Музикалните критици пишат за нея като за най-прекрасния интерпретатор на Рихард Ваг-

нер. За неповторимо чудо на оперното изкуство се сочи онзи момент от шедьовъра, когато зажаднялата за наслади Саломе изсвистява като жаравя: аскетичността на Йоана Кръстител й подежда хладно, дори ледено, както водите на Йордан – взривява се в истински облак от нажежена пара и последва любовната смърт, след което намира края си сред изпепелените въглени... Специалистите говорят за постиженията на Люба Велич, като за иключително рядко качество, за връх в изкуството, който навярно ще остане самотен, тъй като неповторимата му същност до днес не е надминал никой.

До каква степен невероятно съвършеното превъплъщение на Саломе на Люба Велич е дело на съзнателно изчислени ефекти, резултат на добре обмислено художествено въздействие в най-добрия смисъл на думата, и доколко се дължи на интуитивно намерени решения – нека това да реши любезният Читател! И сто пъти да слуша плочите на Люба Велич, винаги ще намери някакъв нов нюанс в така обилно богатите вокални музикални решения. Ала едно е неоспоримо: тази прекрасна българка знаеше колко по-велика е тайната на любовта от тайната на смъртта!

Тя пресътвори по свой, най-съкровен начин, не само кръвожадната женственост на Саломе – печатът на гениалност е положен върху цяла поредица от героини с по-човешки страсти. Неоспоримо е, че всяка нейна роля е свидетелство за смайваща жизнена сила и изглеждаща неизчерпаема страст за действие, било като Тоска, било като доня Анна...

Ако някой си мисли, че всичко е резултат на вроден интуитивен талант, навярно дълбоко греши. В лицето на тази пълнокръвна и съвършена в техническо отношение певица международната оперна публика се срещаше с дама с университетско образование, с докторат по философия, която не просто зазубряше ролите си на немски, италиански и френски, а говореше тези езици като родни и четеше шедьоврите на световната литература в оригинал.

Тоска, например, тя представи не като някаква капризна, истерична и разглезена жена (както предшественицата й, прекрасната и също талантлива, ала с доста по-скромни гласови възможности Мария Йерица, която с поведението си на звезда бе подлудила колегите си). Мусета на Люба Велич предизвика такъв вихър от ръкопляскания сред иначе въздържаната и считана обикновено за хладнокръвна английска публика, че доста пуритански настроения по отношения на музикалните вкусове The Times остро протестира срещу подобна интерпретация на ролята. Критикът на знамени-

то печатно издание недоволства, защото певческото поведение на Люба Велич било прекалено възбуждащо и сладно, а във второ действие с арията „Quando me'n vo...” се превръща в главна героиня на операта и с предизвикателна енергичност се извисява над всички останали.

Този приказно кадифян и чувствен глас с особена украска блести ярко не само в наситените, екзотични каденци и мелодичното легато на Рихард Щраус, Верди или Пучини. Способен е да създава и нежни цигулкови звуци, и да пуска метални искри. Като доня Анна в „Дон Жуан” успя да постигне съвършения кристално чист моцартов стил, който толкова рядко се удава на виенските или дрезденските примадони. Измената, страдаща жена в арията „Or sai chi l'opere...”, една от най-трудните моцартови заключителни арии, тъкан от безпощадно ниски и високи тонове, пресъздава не само с неподражаемо майсторство, с изящно звучене и горе, и долу, със сърцераздирателна сила се изявява и драматическото й присъствие, задъхващата се горчивина на унижената жена се съпреживява докрай в следващите един след друг бравурни елементи.

Образът на Аида също доказва способността й да се превъплъщава (за щастие, той също е увековечен със запис) – над огромния оркестър и хора в тържествената процесия се извисява истински властващият глас на българското сопрано! Художествената чувствителност и певческо умение, изваяните със съвършена музикална уравновесеност върхови моменти на ролята, очароват не само публиката, а и колеги, и критици. Следите на драматичност са също така прекрасни в дуото Аида – Амонасро, както и в сцената на брега на Нил или в заключителната част (в скалната гробница) с прекрасното меко и лирично пианисимо.

Както вече споменахме, артистката гостува не само в Лондон, а във всички култови светилища на оперния свят: през 1946, 1949 и 1950 участва в Залцбургските музикални празници, където освен с гореспоменатите роли, брули зашеметяващ успех и с Лиза от „Дама пика”. Като Амелия в „Бал с маски” създава единствено и неповторимо съвършено музикално преживяване за публиката в Единбург. През 1949 излиза на сцената на Метрополитен и осъществява нещо, което не се е удавало на нито една от колегите й: нейната Саломе очарова, омагьосва и нийоркската публика, която е със съвсем друга нагласа.

Постига успехи и като изпълнител на класически и съвременни песни. През 1950 г. тръгва на дълго турне в Северна и Южна Америка, по същото време пее и в най-големите оперни

театри. Възхищава слушателите си и като оперетна примадона.

Ала да не избързваме, нека останем за малко в зрителната зала на Метрополитен. За щастие са останали подробни описания, и то от перото на известни критици, на този опияняващо победен период. От Олин Даунс научаваме, че първото представление на „Саломе“ в Америка е било дирижирано не от някой друг, а от Фридеш Райнер, прочут унгарски диригент, който преди това ръководи симфоничните оркестри в Синсинати и Питсбърг. Нека цитираме Олин Даунс: „Тази вечер Велич и Райнер завинаги вписаха имената си в златната книга на оперните представления! Когато в края на пиесата се спусна огромната златна завеса, публиката избухна в бурни ръкопляскания, които продължиха ураганно цели петнайсет минути.“ Според критика Ъруин Колодин „Диригентската палка на Райнер притежава такова напрежение, всеобхватност и широка, че създава изпълнение, в което не липсват и най-тънките подробности, разбулва се скритата красота на инструментите от дъното на оркестровия подиум, а на подобно въздействие не се е наслаждавала навярно никогa дори тази доста свикнала с изящното публика... в иначе внушителната история на Метрополитен това бе навярно най-задълбоченото в духовно, емоционално и музикално отношение представление“...

На 3 февруари 1950 г. – точно една година след „историческото“ представление на „Саломе“ в Метрополитен – Люба Велич и Фридеш Райнер отново работят заедно в прочутата опера върху обновяването на „Дон Жуан“. Според Колодин в гласа на артистката „отеква метално трептене... с импулсите на яростно отмъщение“; Фридеш Райнер дирижира шедевъра в „моцартов стил“, в който има „рязко очертани водещи линии, намира сила, със силно изразено майсторско въздействие, което засилва драматичния акцент. Има и още нещо, което критиците не премълчават – нека го споменем и ние – артистичното превъплъщение на певицата не остава по-назад от гласовия бравур: във второто действие на „Тоска“, например, след възвишените начални слова на арията „Vissi d' arte...“ Люба Велич захвърля креслото в краката на втурналия се след нея възбуден Скарпия, „натрапчивия сатир“, шефа на полицията.

„В продължение на четири години Люба Велич вдъхваше нов живот на представленията

на Мет“ – разказва мълвата, после се връща във Виена, където наред с оперната си кариера (щастливата виенска публика има възможност да ѝ се наслаждава в ролите на Дездемона от „Отело“, Магда от „Лястовицата“, Мини в „Момичето на Запада“, Йенуфа на Яначек, Леонора от „Трубадур“, Манон на Масне), жъне изключителен успех и като оперетна примадона, снима се в около седемдесет филма, както и в телевизионни предавания.

През 1972 г. появата ѝ предизвиква отново буря на сцената на виделия безброй звездни сблъсъци Метрополитен. Меломаните на Ню Йорк не са особено известни с добрата си памет, ала в онази вечер, когато Люба Велич – след двацет годишно отсъствие – излиза на сцената в ролята на херцогинята от комичната опера „Дъщерята на полка“ на Доницети, със самото си появяване предизвиква четиринасет минутен ураган от ръкопляскания и възторг: времето е било измерено! Във Виена спечелва почетното звание *Kammersängerin*, с този почетен артистичен ранг я удостоява австрийското правителство.

Нека добавим само: американски, австрийски и германски, както и английски записи са увековечили за поколенията това безпримерно индивидуално и неотразимо чаровно певческо изкуство. Достъпни са ариите и дуетите ѝ от „Вълшебния стрелец“ на Вебер, „Онегин“ на Чайковски, „Аида“ на Верди, „Бохеми“ и „Тоска“ на Пучини, „Саломе“ на Рихард Вагнер, „Дон Жуан“ на Моцарт, „Цигански барон“ и „Прилепът“ на Йохан Щраус, както и пълен запис на споменатата вече опера „Лястовицата“ на Пучини (с такива знаменити партньори като Антон Дермота, Валдемар Кмент, Валтер Бери и др.) Прекрасни звукови спомени са останали и от песенните ѝ изпълнения; поради ограниченото място ще изброя само имената на композиторите: това са произведения на Брамс, Шуберт, Йосиф Маркс, изпълнени с партньори като Ирмгард Зифрид, Ханс Хотер и др.

В заключение искам да споделя надеждата си, че нито българските, нито унгарските приятели на операта няма да забравят тази велика артистка и ще пазят светлия ѝ спомен, ще изследват и ще се наслаждават на изкуството ѝ, на което така прекрасно прилягат думите на Гьоте: „Внезапният блясък е дело на мига, ала истинският шедевър не чезне в съзнанието на поколенията“...

*„Моят свят, моят допир със света  
тръгва от музиката и е свързан с музиката.“*

Мислите, делата и цялостното творчество на Емил Наумов – световноизвестният пианист, композитор, диригент и педагог – потвърждават неговото веруе за съвършенството и за красотата, която от малък завладява чувствителната му душа. Всяка среща с неговата многоцветна творческа личност ни изпълва с усещане за неповторимост. Докосването до богатата му душевност и вдъхновение е празник, наситен с артистичност, с висок професионализъм и подкупваща емоционална непосредственост. Изявите му на концертиращ пианист покоряват световните сцени с интерпретации на творби от музикалната класика и на негови собствени произведения. Жанрово многообразието на творчеството му, неповторими транскрипции на Стравински, Мусоргски, Чайковски, Г. Форте, сила на педагогическото внушение, базирано на солидна теоретическа подготовка, диригентски замах – ето жалоните, които очертават неговия творчески път.

Емил Наумов е роден през 1962 г. Неговият дядо по баща Владимир Наумов е бил художник. От топлите багри на неговите платна струи музика, която малкото момче долавя твърде рано. Баба му Свобода Наумова е дългогодишна учителка и преподавателка по солфедж и акордеон, работила и в българското училище в Будапеща. Именно тя забелязва музикалността на Емил. „Просто пред мен имаше едно пиано и така започна всичко“ – споделя самият той. Бащата Георги Наумов, професор рентгенолог, за кратко време се насочва към музиката: следва като частен ученик една година в Държавната музикална академия и създава крайно необходимата по онова време „Школа за акордеон“, претърпяла 16 издания в България.

Голяма е заслугата на родителите на Емил Наумов за изграждането на неговата личност. Те му отделят часове, за да го приобщат към световната музикална съкровищница. Това става по начертан от тях път: слушане на музика,

редовно посещение на концерти, неусетни, но непрестанни изисквания без насилие и настойчивост, които отблъскват и слагат непреодолими прегради към изкуството в тази ранна възраст. Затова и Емил, от позициите на зрелия педагог по-късно ще каже: „просто да се отворят прозорците пред тях...“ Подхранван с

нежност и внимание, обгърнат с обич и грижа, талантът му избуява твърде рано сред богата музикална атмосфера.

С малкия Емил срещнахме през един пролетен ден на 1967 г. в градината пред Народния театър „Иван Вазов“. Запознах се с това лъчезарно дете и неусетно приех предложението да

бъда негова първа преподавателка по пиано. Уроците ни протичаха в творческа атмосфера и взаимна обич. Макар и петгодишен, той бе в състояние да повтаря музикални фрази, да овладява трудни технически пасажи. Емил раздели игрите с новата вълнуваща „игра“ пиано. Малкият музикант работеше интензивно, с изключителна сериозност и съсредоточеност, с желание и амбиция, които трогваха, с всеотдайност към любимото пиано, необичайна за възрастта му. Изненадваше ме със своето трудолюбие, със способността си да се концентрира. Особено впечатление правеше неговата музикалност. Още в тази ранна възраст Емил изгради у себе си трудови и волеви качества, които по-късно станаха негови безценни помощници при овладяването на голямото изкуство. Като че ли още тогава момчето разбра, че на музиката трябва да се отдава много – от детството, от живота. На шест години малкият пианист донесе първата си композиция. Богатите музикално-слухови представи, които изпълваха детското му съзнание, съчетани с вълнуваща емоционалност, отрицваха все повече чувство, разбиране, отношение към музиката и в крайна сметка оформяха индивидуалния му музикален почерк. Необходимо е да отбележа неотлъчното присъствие на майка му, Ели Наумова, на уроците по пиано. Тя записваше всяка моя дума, контролираше прецизното изпълнение на поставените задачи, беше истинска майка-закрилница на неговия талант.

\*Лили Панайотова е българска музикална педагожка. Автор е на книгите: „Инструменталната музика и децата“ и „С крилето на песента“. Съставител и редактор на поредицата нотни педагогически издания за малките инструменталисти, на библиотека „Звънче“ и на други музиколожки материали. Тя е човекът, въвел Емил Наумов в света на музиката, неговата първа учителка по пиано.

Две години продължи съвместната ни работа. След година в Държавната консерватория, осемгодишен той пое към Париж, където разгърна своите способности при Надя Буланже. Убедена в изключителния талант на малкия българин, тя го нарече „подаръка на моята старост“ и му отдаде последните десет години от живота си. Българският пианист Константин Станкович има изключителна заслуга за подготовката на Емил и представянето му пред тази изключителна личност. Малкият пианист постепенно овладя пианистичното, композиторско и диригентско изкуство. По това време той предизвиква голям интерес не само във Франция, но и в Будапеща, Рим, Берлин, Фонтенбло.

На 24 май 1971 г., по случай деня на българската култура, Емил Наумов изнася концерт в Българския културен център в Будапеща. Наред с произведенията на други автори (Бах, Бетовен, Владигеров, Роселини, Менделсон), Емил изпълнява и свои творби (Прелюдия, Молитва, Старата латерна, Тихата Тревненска улица, Балада за войната). В едно интервю, поместено във в. Непсабадшаг от 6 юни 1971 г., той споделя как се е родила неговата „Балада“: „Предишния ден гледах един филм за края на Втората световна война. Войниците щастливо се завръщаха в родината си, радваха се, че са победили и че е настъпил краят на войната. Изведнъж те се срещнаха с онези лелички, при които никои не се завърна. Скръб и сълзи се смесиха с радостта. С моята композиция искам да кажа, че нашите игри на топка, с камиончета и самолетчета са застрашени от невидима опасност.“ На въпроса „дали има по-весели творби“ малкият композитор ще отговори: „Нима не сте слушали „Старата латерна“? В Париж многократно съм я изпълнявал. Надя Буланже смята, че това е най-успешната ми творба.“ Емил споделя също, че за първи път е свирил пред публика на самостоятелна продукция на Музикалното училище през 1970 г. и разказва: „Имах сценична треска, докато не седнах да свиря. След това си спомням само, че Панчо Владигеров, най-големият български композитор, се снима с мене по случай неговия 70-годишен юбилей.“

Годините на учение при Надя Буланже в Парижката консерватория разкриват големия му творчески и мисловен потенциал, непрестанния му стремеж към усъвършенстване, към усвояване на знания, които той попива с лекота и любознателност. Талантът му укрепва и разцъфтява в оригинално и богато творческо вдъхновение. Удивителната работоспособност, неизчерпаемата енергия, прецизността и по-

стоянството са предпоставки за голямата му продуктивност. Именитата педагожка вярва в таланта на своя ученик: „Платон е бил талант, Стравински беше талант, Булез е талант и аз вярвам, че моят малък Емил Наумов е един талант! Той ще бъде гордост не само за своята страна, но и за целия свят!“ – казва тя пред в. „Ла Републик“ през 1971 г.

Още в ранна възраст младият композитор създава „Три български танца“, „Пазарят на птиците“, „Четири инвенции“ и др., които – написани в десетата му година – носят белега на зрелост и завършеност. Емил расте, овладява композиционната техника, обогатява концертния си репертоар със собствени творби, изявява се все по-често на европейския подиум. В много от своите концерти той участва заедно с известни диригенти и изпълнители, среща се с бележити личности, колоси на нашето съвремие: Хачатурян, Рихтер, Менухин, Бърнстейн, Стравински-син, Маркевич, Казадесю, П. Санкан.

През 1973 г. Емил Наумов създава композицията „Картините на моя дядо“. Той не помни своя дядо, но неговите картини с многоцветни багри го привличат, защото отразяват българската природа, различните сезони, българина с неговото усърдие и труд. Богатството на краските той претворява в музика, вдъхновен от родното. От един поетичен момент и сюжетен факт Емил създава композиция със своеобразно настроение, с оригинално композиторско решение.

По вътрешно-интуитивен път той намира фолклорно-песенния извор на вдъхновение и създава „12 пиеси за пиано“ (1977), „Музиката в света на едно дете“ (1979), „Тихата тревненска улица“ (1968) и др. Народностната интонация, особено в по-късното му творчество, е процес, който се обуславя от своеобразното мислене на композитора, от неговия художнически мироглед.

Успехите в сценичния жанр обогатяват музикалната му палитра. През 1975 г. той създава опера-буфа „Чудото и детето“ по френско либрето (превод на български Мишо Хаджимишев), в която героят е дете, което обича най-много истината. Тя е изпълнена за пръв път в Париж под диригентството на автора през 1976 г., а по-късно на фестивала „Варненско лято“ през 1978 г. с режисьор Аврам Георгиев и диригент Иван Ангелов.

Ще спомена и други две произведения, които заслужават внимание: „Концерт за пиано и оркестър №2 (1982), изпълнен в Калифорния под диригентството на Кларк Сутле и „Капричио“ за соло пиано и оркестър (1978), изпълнено

два пъти – в България под диригентството на Емил Чакърров и в Париж.

1980 г. слага началото на професионалната кариера на Емил Наумов. Осемнадесетгодишен, той е вече преподавател в Американската консерватория във Фонтенбло, където поема класа на Надя Буланже след нейната смърт (1979). Професор е в Националната висша консерватория в Париж, води майсторски класове в САЩ, Япония, Испания, Люксембург, журира престижни международни конкурси. През юли 1996 г. в Гаржанвил, близо до Париж, в прекрасния замък Ранжипор, той основава Интернационална музикална академия с намерението „да съхрани педагогиката на Надя Буланже“. Тази „лаборатория за музикално мислене“, както я нарича Емил, е уникално място, където музиката живее и се създава. Ежедневното възприемане на прекрасното музициране на пианиста, съчетано с педагогическия му усет при преподаване на музикален анализ и композиция е сериозна предпоставка и за лично творчество. Вече се открояват талантливи композитори и пианисти: от Аржентина – пианиста Паница, от Франция – Фр. Нюберже (9 годишен), от Люксембург – Франческо Шлиме (14 г.), от Бразилия – Палома Рубио. За тези млади таланти ежегодно се издава компактдиск с техни композиции и интерпретации.

Емил Наумов бързо навлиза в своята зрялост. Трийсет и осмата си година той посреща като пълноценен музикант с две награди за композиции от Френската академия за изящни изкуства, медал на Париж и други високи отличия. През април 1994 г. той възторгва публика в във вашингтонския „Кенеди център“ с обогатената версия на „Картини от една изложба“ на Мусоргски – „Концерт за пиано и оркестър“ под диригентството на Мстислав Ростропович. Това е звездният миг на Емил Наумов – достигнал

майсторство и като композитор, и като пианист. Своята цел – слушателят да се пренесе чрез тоновата импресия в руската действителност – той осъществява посредством типичния звън на руските камбани (перкусиите на клавишите на пианото) в „разходката“, която става лайтмотив и прелива в цялата творба. Този успех е повторен още през същата година в Париж, където е избран за музикант на годината във Франция, а през 2000 г. – с Берлинската филхармония.

Последната голяма творба на композитора, неговият „Свещен концерт“, чиято премиера се състоя на 19 март 2000 г. в Щутгарт, е написана в резултат на една вдъхновена среща с Щутгартския симфоничен оркестър при изпълнение на Деветата симфония на Бетовен в негов вариант за две пиана. „Свещен концерт“ това е вроденото и придобито аз на Емил: неговата славянска душа с френското възпитание на Надя Буланже. „Формата, както и заглавието ме насочиха към латинската меса... двустранно противопоставяне на два лайтмотива – на грегорианското „вглъбяване“ и звуците на източните камбани“.

Творчеството на младия композитор е многожанрово – оперно-симфонична музика, концерти за пиано и оркестър, камерна музика, пиеси за соло пиано и две пиана или орган, хорови творби и др.

Музикалният портрет на този голям талант, изписан на богатия фон на нашето съвремие, продължава да се гради. „Един музикант се осмелява да бъде различен: Наумов притежава поетичното чувство на Рубинщайн и замаха на Хоровиц, даже някои критици го оценяват като новия Хоровиц. Но вече е съществувал един Хоровиц и ще има само един. Сега има един Наумов и той също е единствен.“ (Шарл Стаф, в. „Индиана нюз“, САЩ, 1990)

ИВАН ЦАНЕВ

## *Здравей и сбогом*

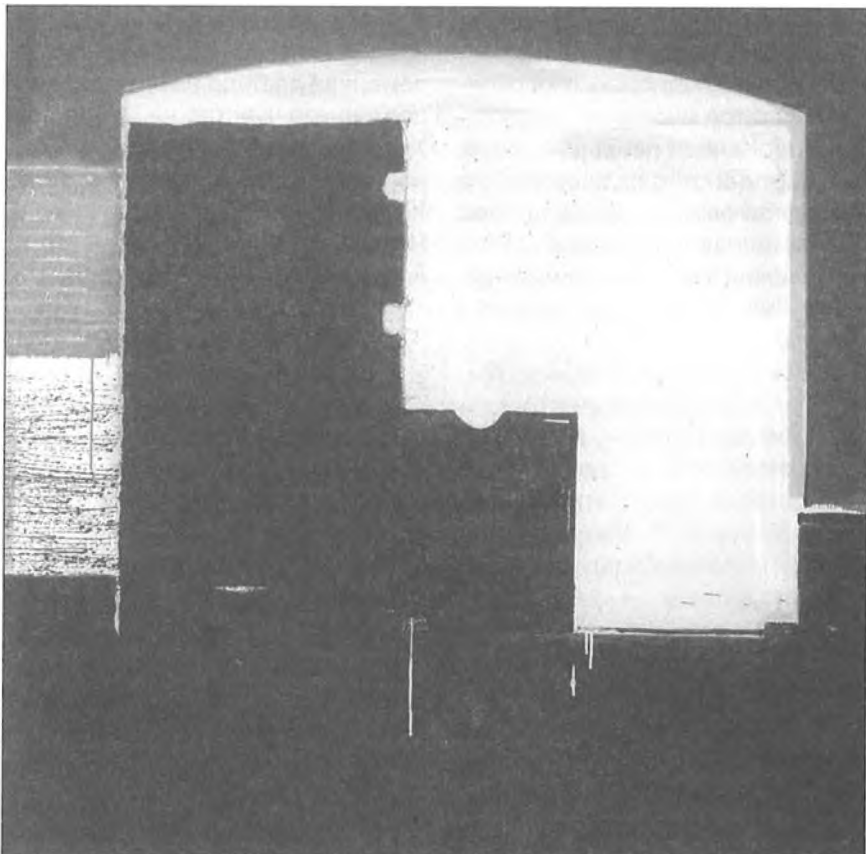
Защото казах му: „Дърво, здравей!“  
Защото бях след брадвите амнистия,  
намазах струпеите с топъл клей,  
подадох му ръка и го разлистих.

Защото кацнах и загуках пръв,  
заселих го с най-птичите колонии,  
прелях му от зелената си кръв,  
а то рога протегна вместо клони.

Защото то избърза да се наклони  
към свършека, защото за начало  
измъти в кукувичето гнездо сплетни  
за корена, от който бе живяло.

Защото вече е изсъхнало дърво,  
но недостойно за прощален огън.  
Приятелство от предпоследния живот,  
здравей, довиждане и даже сбогом!

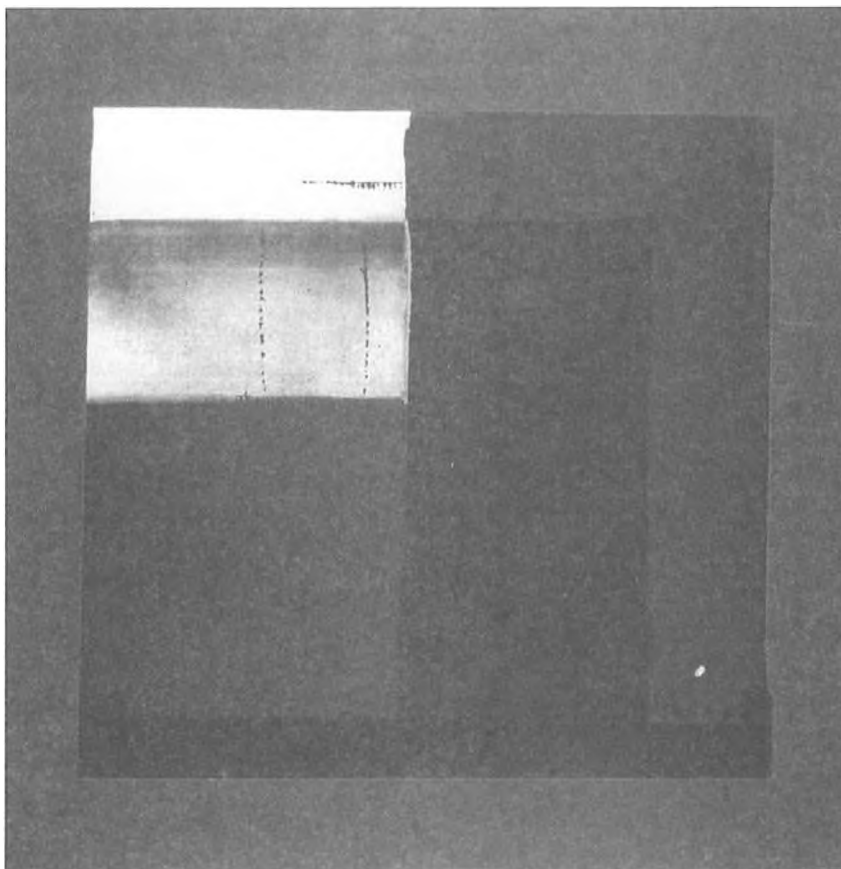
Защото... някой друг ще е палач...  
пък аз ще си горя за посветени  
и може да избухна като плач,  
ако угасне в мен дървото-феникс.





## *Мнителна балада*

Там нещо се е случило, шушукат. Но какво?  
Какъв е този дим, пожар ли горски тлее?  
Светкавица ли е наказала прогнилото дърво,  
или гори разпътната душа на лесничея?  
Не самодивско огънче, блуждае слух,  
че в полунощ се е самозапалил алкохолът.  
Безумните отпушили бутилката и злият дух  
не бил на себе си и философът, до зори  
самозабравено прозорецът му светел.  
(Там, дето не намогва да надзърне Бог дори,  
стоустата мълва е шумният свидетел!)  
Ограбени са лаврите, дочу се, през нощта  
една антична статуя подгонила крадеца.  
Потресени, джебчиите на градския площад  
разследват случая. Но очевидците къде са?  
Между различни версии, от тук до там  
се вие път, от подозрения миниран.  
Не вярвам на преразкази, ще тръгна сам  
и произшествието с поглед ще фотографирам.



## **Приказка за живота**

Да беше бъдещето ябълка, ще я разрежа  
и не на сън ще видя, а наяве –  
човек ли, червей ли в сърцевината нежна  
на моя утрешен живот се спотаява.  
Но краят на едва разлистената приказка  
не се провижда, тъмен е за мене,  
и смутно е в душата ми, откакто Бог поиска  
да стана градинар на три съдби зелени.  
Три семчици посях и вече с трепет  
подслушвайки потайната природа,  
ще бдя над своите издънки, докато укрепнат  
и пътя до тичинковия кръстопът избродят.  
Не падна ли вдън лятото прекършен,  
сломен от толкова усилия родилни,  
ще чакам приказката за живота да завърши  
наесен посред ябълковите градини.  
Да вкуся и това – от някой клонест купол  
да капне златно мигче и да ме уцели.  
А после, после нека ме затрупа  
небесното дърво със ябълките си узрели.

## **Българската тайна**

Когато изкатерихме задъхания хълм  
и църквицата най-подир разтвори  
пред нас резбованите си врати,  
очите на светиите горяха в полумрака,  
но ни се стори, че полъхва хлад  
от тези погледи самовглъбени и сурови;  
а обкованите в сребро десници  
с ням укор ни подканяха да коленичим.  
Смълчахме се, внезапно отчуждени.  
Тогава храмът проговори, чухме глас  
(небесен? земен? дух или човек,  
решил чрез словото да примири живота  
и светлостта), и каза ни гласът:  
“През паметния за Копривщица априлий  
светците от иконите собственоръчно  
свалиха нимбите си и ги подариха  
на комитета – за светото съзаклятие!”  
Не чухме ли най-българската тайна?  
Из тази трескава земя дори молитвите  
дъхтят на бунт, и дяконите буйни  
все от бесилката се качват на небето;  
Миткалова странноприемница е манастирът,  
а по иконостаси и резби се стели  
прахът на пътища необуздани.

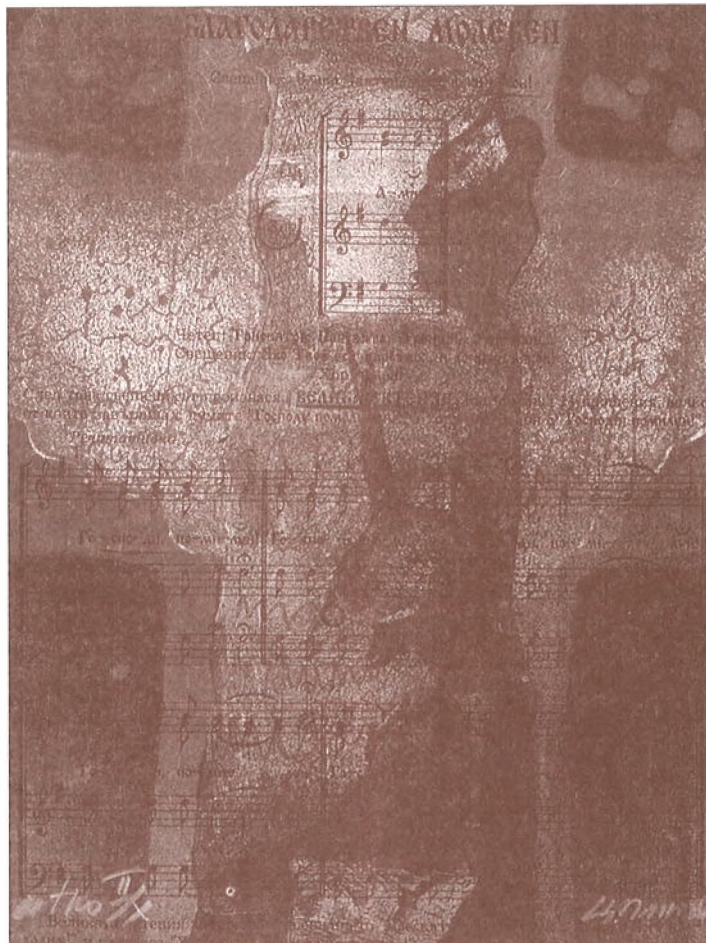
## *Водопад в два варианта*

(1)

Във всяка твоя капка  
  слънце свети,  
вода, най-бистър дял ти отреди съдбата!  
Превърната на прах, тук ти докрай усети  
разпадането,  
  болката  
  и свободата.

(2)

Така безумно всяка струйка свети,  
на колко луди капки се разби водата?  
Тя стана водна прах – докрай усети  
разпадането,  
  болката  
  и свободата



Класическият модел на българското село от XIX век и началото на XX век, така както го намираме и днес, макар и с частично променен структурен и демографски вид, чертае две основни поселищни форми: купно събрано село (състоящо се от център и махали, разположени около него в териториална единност) и колибарско пръснато село (една централна махала и няколко по-малко или повече отдалечени, но гравитиращи към центъра махали). Независимо от типа село, формата му и комуникационните и теренни особености, структурата му показва три основни елемента, неразделно свързани помежду

си: жилищна площ (къщи с дворни места, групирани по махали); обществена част (централен мегдан, махленски мегдани, улици, пътеки, гробища, оброчени и сакрални места и др.) и землище (обработваемата земя около селото с поминъчните площи – ниви, градини, лозя, пащица, мандри, егреци и др.)

Това рационално разпределение гарантира на населението една жизнеобезпечаваща териториална форма на съществуване, където има хляб и препитание за всеки, както и пълноценен обществен живот за всички членове на селското общество.

Основната централна част на обществения живот в селото е мегданът (хорището). Средищният централен площад в различните части на българските земи е регистриран с няколко термина: „мегдан“, „хорище“, „хоролище“, „хорото“, „игрище“, „оро-игрище“, „сред село“, „у село“, „сбирище“, „соборище“, „пазаря“, „чаршията“. Тези разнообразни наименования за едно и също селищно място носят историческа и функционална информация. От една страна те подчертават центричността и събирателността на централното площадно пространство. От друга страна те са явни белези на функционалните параметри на хорището в ежедневието и празничен живот.

Един от най-разпространените термини за селищния център в българската традиционна култура е „мегдан“. Думата е с персийски и арабски произход и е проникнала в българския език чрез посредничеството на турски език. Означава „площад“, „стъга“, широко място“, а в преносен смисъл „поле за работа, възможност за изява“, както и „разстоянието дълго от 7-8 метра, на което работи мутафчията“ (Българ-

ски етимологически речник, т.3. С., 1986, с.705). Последното значение дава и пространствено-метрична престава за понятието като свободно място за работа. Някои характерни изрази поговорки дават още по-детайлирана представа за „мегдана“: „Има мегдан“ – в значението на „има възможност, може“; „деля мегдан“ значи

„съперник съм на някого“, както и „Лъжата скоро на мегдан излиза“ (Н. Геров, Речник на българския език, т.3, С., 1975, с.58). При това централното селищно място се явява като отворена територия с обществено значение, където всичко се подлага на проверка, всичко излиза наяве, на показ, къ-

дето общоселският колектив е в правата си на социално-нормативен регулатор.

Второто най-срещано наименование е „хорище“. То е показателно за една от най-важните функции на сборното място – като център на празнично-обичайната общоселска система, при която всеки празник е немислим без народната игра на хоро. Разновидностите „оро-игрище“, „на хорото“, „игрище“ определено сочат за игрално-фолклорния характер на средищната селска част. Поговорката „Като си дошъл на селото ни, ще играеш и хорото ни.“ (Н. Геров, Речник, т.5, с.506) обвързва танцово-игралната територия и местната традиция в една задължителна нормативност.

Названията „сред село“, „у село“, „средата“ (с. Сушица, Карловско) са белег на исторически развилата се изборност на средищното място като радиален център, отстоящ на приблизително еднакво разстояние от останалите части на селището. Избирайки средата за общоселски център, всички жилищни махали могат да се достигнат бързо и лесно от обитателите им. Така идентифицирано наименованието „сред село“ е най-разпространено при купните окръглени села в равнинните области на България и в полупланинските райони. Там естественият център на заселената площ, несмушаван от теренни препятствия, се явява и централно място за площад.

Обозначението на селищния център като „пазаря“, „чаршията“, „на дюкяна“ (с. Турковци, Трънско) е свързано с икономическата функция, което мястото изпълнява в общоселския живот. Така се назовават центровете на големите села и малките градчета, които се оформят като търговско-занаятчийски средища. В с.

## АСЯ СЪБЕВА-ЮРИЧКАЙ

*Хоро се вие на  
мегдана*

Поликрайще, Велико-Търновско центъра се нарича „хорище“ или „Старата чаршия“, тук ставал неделния пазар. Обратно, в най-малките села и колиби, където мегданът изпълнява наред с представителните си функции и земеделско-стопански, където той е сборно място за събиране и изкарване на паша на добитъка на цялото село, той в някои случаи носи наименованието „сбирище“, „борище“ (с. Алино, с. Гуцал, Самоковско, Вакарелските махали, с. Живково, Ихтиманско, и др.)

Развитието на централните площи в колибарските пръснати села показва друга специфичност, свързана със селищната структура. Разпространени в планините, в Родопите, Стара планина, Средна гора, Странджа, в Огражден и тясно свързани с животновъдството, пръснатите села имат една по-голяма и централна махала „майка“ („матица“ – Западна България). Около нея гравитират по-малките махали, те са териториално откъснати от центъра, но функционират неразривно свързани по стопански и родови причини в единен селищен организъм. При този поселищен тип се наблюдава една множественост на мегдана. В централната махала се развива един голям средищен мегдан, на който се събират жителите на цялото село и махалите, когато се празнуват големите календарни празници – Великден, Гергьовден, на събори, на сватби. По-малките колиби са разположени на разстояние от централната махала, най-често всред обработваемата земя. Те развиват свои малки махленски мегдани, които обслужват живеещото тук население. На тези малки хорища се играят неделните хора или ежедневно през лятото вечерни хора, когато хората се прибират привечер от работа. Те се използват винаги, когато не се отива до главната махала, само за местни нужди. Такива махленски мегдани се оформят и при големите купни села, където наред с централния, те по махали служат за социално-обществените нужди на малките местни колективи. Така се създава една концентрична структура на селищния организъм – жилищна среда и обществена част (голям мегдан, малки махленски мегдани), при която и най-малките социални селищни колективи имат своето териториално и обществено общо място за комуникация и забава. Тази рационална и дълбоко хуманна териториално-обществена структура на българското селище дава възможност и на най-малките си групи да се социализират в обществения живот и осигуряват екологично и психологично благоденствие на населението.

Още при заселването на селото се избира място за хорище. Един от старинните обичаи

при заселване на село има функционална връзка с определяне на мегданско място. Забиване на кол в средата на терена като обичай се реконструира по езикови и теренни данни. Фразеологични изрази като „Забил колец, па се заселил“ (с. Плана, Софийско), „Къде се сети тоя човек (първозаселникът), та поби колец на това хубаво място“ (с. Алино, Самоковско) са остатъци от действителен обичай, при който при избора на място за селище, в средата на избрания терен се забива кол. Той е обикновено около 2-2,5 метра висок от дъбово, върбово или борово дърво, на върха на който се поставя китка от здравец и билки, завързани с червен конец, или червена кърпа или на някои места – животински череп с цел предпазване от уроки и зли очи. В махала Кнежки Лъг, Троянско като си избрали мястото за махаличка през миналия век, забили кол в средата на избраното място „за да се въдят, да не се разпръскват, за берекет, да върви на хаир!“ Побиването на кола в средата на терена има функция на обичайно-правно определение и потвърждаване на центъра и взимане във владение на околното свободно място. Но тук прозира също и символичното установяване на селото като постоянна поселищна единица, като символ на стабилност и сигурност. Мястото, където се забива колът се явява и приблизителното място на сборното мегданско пространство. В с. Стъргел, Пирдопско съществува род с името Колджиовци. Той се смята за един от старите родове, основател на селото и народната етимология извежда името му от това, че Колджиовци първи побили кол, на това място, т.е. заселили новото село.

Обикновено изборът на мегдан се осъществява по естествен път, за да може мястото да изпълнява функцията на обществено средище, то трябва да отговаря на няколко условия – да бъде с достатъчно големи размери, да бъде устроено на равно, свободно от гора, храсти и скали място, за да улесни общата комуникация. При възможност от теренна гледна точка се избира и такова място, което е естествено покрито с каменни плочи, тъй като тогава хорището остава чисто от кал и прах място. В с. Брягово, Асеновградско, „хорището“ било избрано „на бял бряг“, „на тикла“, т.е. на камък, за да не се разкалва. Лекият наклон осигурявал бързо оттичане на водата при силни дъждове, така че хорището било винаги пригодно за игра на хоро. По този принцип са избрани и мегданите на с. Баня, Разложко, с. Заселе, Свогенско и др. Там, където почвата е землиста, за хорището се полагат особени грижи. Лятно време, когато теренът се запраши, преди празници и иг-

ра на хоро се напръсква с вода, за да не се дига прах, а зимно време, когато почвата замръзне, се насипва с пясък, за да се размрази. За централната част се полагат общоселски благоустройствени и хигиенни мерки. На места, където има възможност, общината застила хорището с калдъръм, чрез което се благоустройва селският център. Всяка седмица преди неделното хоро и пред по-големите общоселски празници хорището се почиства.

Изборът и образуването на мегданските места и до днес може да се проследи и изследва в по-новообразуваните планински селца, където споменът за заселването на махалите е още жив. При отдавна съществуващите стари села, при които заселването стои далеч назад в историческото минало, често с уголемяването на селото, с образуването на нови махали и центърът се измества и съответно и мястото на мегдана се променя, като старият мегдан, ако новото градоустройство позволява, продължава да изпълнява някои обществени функции.

Мегданите обикновено следват кръгообразна или обла форма, която е най-пригодна за игра на хоро и празнични сборове. В планинските села, където площта е по-тясна и ограничена от застроените къщи, както е например във възрожденските балкански градчета, площадът може да получи като резултат от ситуирането му в улично кръстовище триъгълна форма (гр. Трявна), а при пресичането на повече улици – и звездообразна (гр. Карлово). Около него се групират и изграждат някои обществени сгради, в зависимост от историческата епоха и поминъка на населеното място. Тук се изгражда църквата, кметството, училището, тук се сформира и икономическия център на селището със занаятчийските работилници, бакалии, кръчми, а в градчетата се оформя „чаршийската улица“ в непосредствен излаз от мегдана, където се съсредоточават занаятчийско-търговските сгради. Търговската дейност в по-малките населени места протича и на открито, на мегдана, който в определени дни става място за продажба на стоки, за натурална размяна на продукти и за стокообмен със съседните села. В с. Церова кория, Великотърновско „сред село“ пред църквата отсядали грънчари от Елена с каруци и продавали стоката си, а всяка неделя идвали бозаджии от македонските краища и продавали боза. В с. Нацовци, Клифаревско на „мегданчето“ отсядали търговци и продавали хума, вар, яйца. От с. Дряново идвали тепавичари, които пак на мегдана събирали шаяци и други тъкани за „тепане“.

В някои села около площада се нареждат големи камъни за сядане, а в по-благоустрой-

ните селища – се поставят дървени пейки. Така мегданът служи и за ежедневна среща на населението, особено вечер след прибиране от работа. Често той е съчетан с общоселска чешма или кладенец и с големи дървета, които пазят сянка през големите летни горещини. Картината на мегдана и животът, който протича там, са ясно отразени в народната поезия:

...Сред селото мегдан голям  
сред мегдана хоро играй...

*Народно песенно творчество  
от Ловшки окръг, С., 1970, с. 604.*

...Стани се, Злато, пременяй,  
.....  
хайде на хоро да идем,  
на хоро, на хорището,  
да се фаним на хорото...

*Родопски старини, III, с. 45.*

...обичам, мамо, обичам,  
сутрина рано да ставам,  
да вземам бели бакъри,  
на чушмичката да ида,  
през чаршийката да мина,  
да вида бели бакали,  
бакали вино точеха,  
тютюнджии тютюн режеха...

*с. Долно Левски, Панагюрско  
(Архив ЕИМ, инв. № 834-II-Архив  
Хр. Вакарелски, с. 186)*

Селищният център е и мястото за правното и обществено регулиране на общоселския живот. На мегдана, в кръчмата, в дюкяните, в църквата, селската община и управа съобщава, взима и изпълнява решения, засягащи цялото село или отделни лица, тук се научават важни новини и известия. Тук протича общественият нормативен живот на населението, при което площадът служи за обществен „форум“ на народното мнение. Интересни са народните песни, които охарактеризират мегдана като място за народните признания, одобрения, наказания, порицания според народното обичайно право. В една митологическа народна песен грешна Стойковица бива наказана, защото е предизвикала суша:

...Уловете Стойковица  
Стойковица, болярката,  
накладете буен огън,  
сред селото на мегданя,  
жива в огъня я хвърлете,  
тогава ще дъжд да завали...

*Старозагорско (БНТ, т. 8, с. 146-147)*

В друга песен мъжът установява вината на жена си – прелюбодейка пред погледа на селяните си:

...насяка тръне глогово,  
на два го кола натовари,  
и го сред село занесе,  
на два го трупа натрупа,  
един у Рада захвърли,  
един у Стояна захвърли

с. Кайнарджа, Силистренско  
(Сб. Добруджа, 1974, с.383)

Несъмнено една от най-важните функции на хорището е да бъде обичайно-празничен обединител на селското общество. В българския народен календар няма голям общоселски празник, който да не протича на мегдана и да не бъде съпроводен от игра на хора и ръченици. Не случайна е народната гатанка: „Кое живо е най-старо в селото?“. Отговорът е: „Хорото.“ (БНТ, т.12, 1963, с.55, гр. Банско). Известният български изследовател на народния обичаен и религиозен живот Димитър Маринов определя така хорото: „На хорото дохождат всички: и млади: и стари – младите да играят, а старите да гледат и да си приказват. Туй събират на едно място носи и друго название – събор“ (Д. Маринов, Избрани произведения, т.II, 1984, с. 589)

В празничния цикъл мегданът се явява като сборно място в две времеви точки. Той е или началната сборна територия, от която започва обредният ритуал, или крайното сборно място, където той завършва. Като начална точка, той събира участниците в обряда, след което започва обхождането на останалите селищни територии. Като крайно място, той събира цялото село. Тук се изпълняват обредните заоравания и засявания на мегдана и се играят хора. На Ивановден в повечето райони на страната къпят Ивановците в реката, после отиват да се почерпят по мъжки в кръчмата, а накрая играят на мегдана „мъжко хоро“ (в Пиринския край). На Бабинден след гощавката и общата женска трапеза у „бабата“ (акушерката на селото), всички жени излизат на мегдана, където до тъмно играят „женско хоро“, което се води от бабата. В Западните Родопи е останал стар обичай на Бабинден да се играе „буйно хоро“, при които всички жени, независимо от студено-то и снежно време играят боси (с. Ковачевица). На Сирница по мегданите се пали огън, който прескачат и играят хоро по махали. Великденските празници се празнуват особено тържествено, а „великденското хоро“ продължава три

дни. Една народна песен, изпълняваща се на Великден дава жива картина на празника:

...да дойде тета на гости,  
на хубави ден Великден,  
наше е село големо,  
голем се събор събира,  
от девет села големи,  
от секо село по хоро,  
от наше село три хора.

с. Кочериново, Кюстендилско  
(Архив ЕИМ, инв.№ 713 – II, Архив  
Хр. Вакарелски, с. 138)

На Гергьовден празничната обредност по къщи, ергеци, кошари завършва с общоселска трапеза с веселие и хора на селския мегдан. Главни хороводци на този ден са овчарите. В една великденска песен сам Свети Георги води хорото на хорището:

...Цветен Гьорги хоро води,  
хоролице разиграва,  
малки моми разтрошава ...

с. Дебръщица, Пазарджишко  
(СБНУ, т.28, 1914, с.441)

Песента продължава, как сестрата на Св. Георги Раниполе го моли да се пусне от хорото, да иде в полето да види каква суша е настанала и как страдат всички от слабата реколта. Накрая той я послушва, отива в нивите, отключва небе и земя, поросява ситна роса, с което се слага край на сушата.

Свети Константин и Елена се празнуват особено тържествено с нестинарски игри и обичаи в района на Странджа и Сакар. Вечерта срещу празника на хорището се приготвя обредният нестинарски огън и се оставя да прегори. На самия празник привечер там се събира цялото село и нестинарите играят върху жаравата с иконите на Св. Константин и Св. Елена в ръце. По време на Горешляците (15,16,17 юли) започват събиранията на „седянки“, тогава момите и жените палят огънове по махленските мегдани, около които играят хора. Когато в селото се появи епидемия – чума, холера, сипаница и др. тежки болески по хора и добитък, се прилага обредното запалване на „див“ или „жив огън“. Вярва се, че къщите в цялото село трябва да загасят огъня на огнищата си, и да се вземе за запалване от новия лечебен огън, който се запалва при строга ритуалност. В с. Комарево, Айтоско, от „живия огън“ запалват голям общ огън на селското хорище. Всички мъже го прескачат, защото се вярва, че който е минал

през огъня, той става неприкосновен за болестта (СБНУ, т.28, 1914, с.561). На Петковден в някои райони се правят общоселски курбани, като готвят крава или вол за цялото село. Хоро се играе през целия ден. В Пловдивско се играе „Петковденско хоро“ на хорището, с него се открива сезона на есенните хора и започва оглеждането на момите и сватосването. Голям празник за ратаи и пастири е и Димитровден. На този ден се договарят наемните отношения между чорбаджии и работници за половин година, до Великден или за една година, до следващия Димитровден. На празничното общоселско хоро се пее песен с мотив за приставането и бягството на чорбаджийската дъщеря с ратай. В родопските села става подменянето на най-стария петел, домашните петли се изнасят за колене на мегдана, като кръвта им се оставя да изтече в обща дупка, издълбана за този случай. После се прави голямо общо хоро. На Николден в пловдивските села се играе хоро по махленските хорища. В Карловско тогава започва събирането и подготовката на коледарските групи.

Сватбите, общоселските сборове също протичат с игри, песни и хора, като завършък на празничната обредност. Изпращането и посрещането на гурбетчиите, заминаващи на работа в чужбина, на градинарите, работещи на „бахча“ в Унгария, Румъния, Русия, Австрия се превръщат в празнични общоселски сборове, протичащи с веселби и игра на хоро по мегданите (селата Поликраище, Драганово, Церова кория, гр. Горна Оряховица).

Майките още от малки научавали децата си да играят хоро и ги въвеждали в ритмиката на танца. Те се обучавали на отделно хорище или на края на голямото хоро. Материали от с. Дълги Дел, Михайловградско разказват, че децата се събирали на нива и се учили от една по-възрастна жена, която връзвала на десния им крак сено, а на левия – слама и ги учела на стъпките като викала: „Сено-слама, сено-слама“, за да не сбъркат ритъма (Сп. Български фолклор, кн.І, 1985, с.55). Най-добрите изпълнители на хора били нарични „играорци“, „хороводци“. В с. Свидня, Свогенско, разказват, че до селото имало празно място до едно езеро. Там в миналото се събирали ергените и мъжете да упражняват хората, пред по-големи празници. Като някой не можел да играе и непрекъснато грешал, го бутали в езерото за наказание и не го допусkali до празничните хора, докато не се научи. Така мегданът се налага и като място, където групата излиза с вече научен и упражняват „репертоар“ от народни песни и танци,

като „сцена“, на която могат да излязат само най-добрите изпълнители.

Образът на мегдана като място на духовния живот на селския колектив и фолклора му, се отразява и в представата за формата на обитаване на свръхестествените спътници на традиционния българин. Тази представа се явява проекция на материалните условия на живот и на териториалния ред, който човек сам въвежда в своите селища. Но тя носи и много стари светогледни елементи и се явява свързана със света на мъртвите, с вярата в съществуването на свръхестествени същества като самодиви, вили, юди, змейове и други митологически и демонологически образи. Връзката между реалния и извънреалния свят в този аспект е отразена в една гатанка: „Без една работа ни човек, ни господ живеят“. Отговорът е: „Мястото“ (Братя Миладинови, Български народни песни, с.532). Тя показва, че свръхестествените спътници, с които е населен духовният живот на традиционния българин от XIX и началото на XX век също са обитатели на определена територия. Тя се явява винаги далеч от човешкото селище и е проектирана в дивата, необитаема, трудностъпна природа или отвъдния „мета-свят“.

Представата за груповия общ живот в селището е огледален образ на обиталището на мъртвите „на оня свят“ (т.е. в отвъдния свят). Народното вярване утвърждава, че мъртвите на небето живеят, както на земята в села, по махали, в жилища. Там те се срещат с всички свои умряли роднини и съседи, които ги посрещат „на портите с добре дошли“, а също така живеят заедно със своите мъж или жена и с умрелите си некръстени деца (Д. Маринов, Избрани произведения, т. II, с. 546-549). Не случайно според погребалните обичаи мъртвите се погребват със сватбените си костюми, за да се познаят мъж и жена „на оня свят“.

Самовилите, самодивите, юдите живеят „на край света“, в село, което във фолклора е регистрирано под имената село Змейково, Юдино село или село Кушкундалево. Тези села са много хубави, там никой не работи, а обитателките му „ни тъкат, ни предат, а по цял ден пеят, свирят и танцуват“. Като митологически същества, свързани с вегетацията на природата, самодивите живеят в тези села през зимата, а на пролет те се завръщат на земята и обитават недостъпните гори, високопланинските пасища, върхове и езера. Любими планини им са Беласица, Рудин планина, Витоша, по-малко Рила, Родопите, Стара планина, но Пирин с нейните 77 езера и 77 върха е най-предпочитаното



им обиталище (Ив. Георгиева, Българска народна митология, 1983, с.110-111). В разказ от с. Железница, Софийско, е запазено предание за самодивското село, което „никой го не знае, то било на планината, кръгло, оградено с гори, и така скрито, че да не се вижда”. В топонимията са познати названията Самовилски кладенец, Самовилска чешма, Самовилското селище, Самовилски дервент. В народната поезия са и особено разпространени названията „самовилското хорище”, „самовилско хорище”, „самовилско свърталище”. Близо до с. Цалапица, Пловдивско, имало едно място, където самодивите се събирали да играят хоро. Мястото на град Малко Търново, Странджанско, преди да се засели било „на самодивите пързулката (пързалката)” (Ив. Георгиева, Българска народна митология, с.112). На техните хорища, освен, че играят, те се и хранят и веселят, така тези места са познати още и като „самодивски трапези”, „самодивски софри”.

Народът познава „самодивските хорища” по определени белези. Те са кръгли или окръглени места, които наподобяват хорища за игра. Там тревата не никне или е оцветена в особен цвят – черен, жълт или кафеникав. На някои от тях расте особено гъста трева в кръг или никнат печурки, челадинки или други отровни гъби. Напролет често на тези места се забелязват фосфоресциращи огньове и светлини. Тези места се избягват от народа, на тях не се стъпва, не се строи, не се седи, защото хората се разболяват, парализират и умират. В образа на опасни природни стихии, самодивите, юдите носят смърт, която приема образа на град:

...Димна юда град градила,  
ни на небо, ни на земя,  
туку на Пирин планина,  
що е коле побивала  
все юнаци неженени,

що е преплет преплитала,  
все девойки белолики,

що е поред пореждала,  
все дечица годичета...

с. Кочериново, Кюстендилско  
(Архив ЕИМ, инв. № 713- II – Архив  
Хр. Вакарелски, с. 105)

Обикновено в песните с подобна тематика, самодивата намира своя „жив материал за градеж” направо на селското хорище, по време на

общоселското хоро, откъдето открадва момци, девойки, дечица и т.н.

Самодивското хорище е свързано и с поверието, че самодивите хващат юнаците или овчарите, които пасат своите стада по високопланинските пасища и ги карат да им свирят. Така в средата на хорището стои свирача, а около него хванати за ръце играят самодивите в бели ризи. Героите се обзалагат, че ще свирят докато самодивите се изморят и често спечелват облога. В народна песен Божко юнак три дни свирил без почивка, самодивите три дни играли и накрая паднали и се признали за победени (СБНУ, т.28, с.203). В друга песен Стоян овчар издебнал самодивите като се къпели и откраднал ризите им, зелените пояси и крилата им, без които те загубили свръхестествените си сили и се превърнали в обикновени моми. Така успял да заведе най-хубавата Радка самодива вкъщи и да се ожени за нея. Тя му родила и дете. На кръщенето Стоян накарал Радка да поиграе „самовилската игрилка”, но жена му поискала своята открадната премяна, като го уверила, че няма да избяга. Стоян повярвал. Както играла така облечена в самодивските дрехи, омаяла всички и накрая изхвъркнала през комина, обръщайки се към Стоян:

...Самовила къща не върти,  
самовила деца не храни,  
дири ме, Стояне, там горе,  
на връх на Рила планина,  
на самовилското игрище,  
край самовилското езеро.

СБНУ, т.28, с.504-205.

В целия народен живот, в съвкупността му от материални, духовни, социални и фолклорни прояви, мегданът е важна организационна и социална територия и общоселищно пространство. От една страна той е представително място, където се потвърждава множествеността на колектива и неговите общи традиции в правно-нормативен и обреден план. Той е също така и място за единичната комуникация и социализиране на всеки един от индивидите в селското общество. Като начално и крайно място на празничната обредност, мегданът заема ключово място на обединител и разпределител във вътрешната структура на селището. Проекцията му в митологичен план в света на свръхестествените сили потвърждава ролята на мегдана като социализатор и медиатор между реалното човешко съществуване и духовната традиция на българското общество.

Ходенето по огън е познато на много народи по света. То е засвидетелствувано с названието нестинарство и в Югоизточна Тракия, като част от култовата и обредна система на св. Константин и Елена.

Първите наблюдения върху нестинарския ритуал принадлежат на българския публицист и етнограф П.Р.Славейков от 1866 г. Според сведения от края на XIX и началото на XX век обичаят се среща в приблизително 30 селища в Странджа планина (Югоизточна Тракия) с българско и гръцко население. Локализацията им позволява да се заключи, че те се намират в изолирани, трудно достъпни гористи местности, което допринася за запазването на ритуала.

През първата четвърт на XIX век настъпват големи демографски промени в района на географското разпространение на нестинарството. След Балканските войни (1912–1913) и Първата световна война гръцкото население напуска своите селища и се заселва в Северна Гърция, като запазва и своя нестинарски ритуал. Южна Странджа остава в пределите на Турция, а българското население от тази част на планината се преселва в България.

Още първите публикации от 70-те години на XIX век отразяват стремежа на православната църква да изкорени обичая като езически. Нестинарите, считани за езичници, идолопоклонци, за непросветени и изостанали хора са били подложени на гонения както от църковните, така и от светските власти. Затова още в първите десетилетия на XX век броят на нестинарските села бързо намалява.

Преселниците от Южна Странджа в различни краища на България, не могат да утвърдят нестинарската традиция в новите селища – обредът се приема с присмех, като зрелище или шарлатанство. През 30-те години изследванията на български учени и публикации в пресата стимулират интереса към нестинарството сред българската общественост. Дори се организират екскурзии по време на нестинарските празници. И все пак единствено в с. Българи (до 1934 г. Ургари) нестинарският обичай се запазва най-продължително, въпреки силния натиск от страна на църквата и светската власт. Най-голям удар върху него се нанася в края на 40-те

и през 50-те години, когато е забранен от управляващата БКП като остатък от религиозните преживелици, като несъвместим с културната политика и пропагандирания атеизъм. Върху отмирането на нестинарската традиция силно влияние оказва и демографският фактор. Поради икономически причини значителна част от младите хора напуска селището, за да търси препитание в градовете. Прекъсва се връзката между поколенията, така важна за предаване на традицията. Повисокото образование, наред с атеистичната пропаганда допринасят да се гледа на нестинарството като на отживелица и белег за култур-

на изостаналост. През 1970 г. умира и последната нестинарка, която играе за последен път през 1967 г. След този период населението продължава да спазва обичаите, свързани с култа на Св. Константин и Елена, но без обредна игра в огъня.


От 60-те години са сведенията за ходене вогъня на младежи по време на трудови бригади, военни лагери или на почивка. Често те имат за цел да докажат, че няма нищо религиозно и връхестествено в огнеходството. През следващите години ходенето по огъня става част от туристическите атракции за западните туристи по българското Черноморие. От друга страна, властите забраняват нестинарството, но включват играта в огъня в общинските празници и събори. Населението не приема професионалните изпълнители, наричайки ги лъжовни нестинари. Българската църква отрича нестинарството, но в сравнение с гръцката проявява по-голяма търпимост към обичая. Днес църквата продължава да стои настрана от празника на св. Константин и св. Елена, защото последната нестинарка е завещала хората да не променят датата на празника. Затова празникът става на 3 юни, а не на 21 май, когато се честват светците според въведения през 1969 г. църковен стил. През 1996 г. датата не се спазва и по-късно бяха откраднати трите нестинарски икони и много нещастия сполетяха селото. Хората обясняват всичко това с нарушаване на завещаното.

И днес играта по огъня е част от общинския празник, от събора, организиран от различни институции и провеждан в неработен ден, най-



## ИВАНИЧКА ГЕОРГИЕВА

### *Нестинарството в България – нестинарство... без нестинари\**



\* Това изследване е осъществено с материалната подкрепа на фондация „Отворено общество“

близо до традиционния празник. Наред с това продължава традиционното празнуване на св. Константин и св. Елена, като понякога играят гръцки нестинари.

В Северна Гърция, където се преселва гръцкото население от Странджа, нестинарството няма корени. Обичаят се изпълнява тайно, преследван от духовенството. Той добива по-голяма публичност от 70-години на XX век като селищата, в които битува и днес (Агиа Елени, Лангада, Мавролевки, Мелики и Керкини) привличат много гости и туристи. В тях са създадени и етнографски дружества за изследване и запазване на традицията. По този начин нестинарството става част от обществения живот.

Населението има силна родова памет, свързана с историята и традициите на с. Кости. Още от 70-те и 80-те години гръцки нестинари посещават с. Кости в България, където независимо от деня, играят на огън пред стария параклис (конак) св. Константин. След политическите промени в България през 1990 г. на празника на св. Константин в с. Българи за първи път играха гръцки нестинари, потомци на гърците от с. Кости. Те бяха най-радушно приети от хората, които отбелязаха събитието така: „дойдоха гърците и с тях се върнаха и светците.“

Проучванията на огнеходците, които играят по черноморските курорти показват, че една част от тях свързват своето умение с религиозната вяра като включват и икона, която ги пази или с която играят. Особено интересно е, че те търсят в своето родословие нестинарско потекло. Населението на бившите нестинарски села не приема тези нестинари за истински, независимо че те играят добре и продължително и не изгарят в огъня. Причините са няколко. Нестинарството не е просто умение да се ходи по огъня, което е въпрос на усвоени технически и волеви действия. Един от най-важните елементи е прихващането, изпадането в транс, като психофизиологично състояние в резултат от дълбоки емоционални и религиозни преживявания и внушения. На тези нестинари липсва обредното поведение. Липсва им и връзката със светеца чрез иконата. Те са чужди, не са от селото. Играта им в огъня не е част от обичайно-обредната традиция, която не познават. Играят за пари, което също ги отдалечава от истинските нестинари. От друга страна играта в огъня днес се налага по различни поводи и в места, далеч от района на нестинарството, кое-

то говори, че то започва да се вписва в една традиция, със силен зрелищен и развлекателен елемент. То придобива черти на едно театрално действие с изпълнители и зрители. Възприема се като част от фолкшоу.

Населението в Странджа е било двуезично, с общи черти в бита и културата. Българското село Българи и гръцкото Кости заедно са празнували. Според легенда, нестинарството води своя произход от местността Припор (Трипори) на р. Велека. Старите хора разказват, че там се намирало и старото село Българи, чиито развалини още стоят. Недалеч оттам в местността Далечна аязма, до края на първата четвърт на XX век, в неделята преди св. Константин се събират да празнуват 5 села. Вероятно Кости и Българи произхождат от едно място и след основаването на новите села запазват елементи от съвместно празнуване. Почти до средата на XX век нестинарството е белег за религиозна, културна и локална идентичност, а не за етническа принадлежност.

Направените проучвания показват, че нестинарството като система от обреди обхваща целия календарен цикъл. Водещ е култът на св. Константин (диал. Костадин). Той прониква дълбоко в начина на живот на обществото. Обхваща неговата религиозна, обичайно-обредна и нравствена система. Освен това организира обредното време и пространство като създава система от сакрални предмети и обекти. Във връзка с нестинарството са почитани и други светци: св. Елена, св. Илия.

Според събраните сведения до средата на XX век селото се приобщава към нестинарските празници няколко пъти годишно: през есента – през октомври, когато са обикаляли селото с нестинарските икони; през зимата – през януари, на св. Евтим (или на св. Атанас), когато също с нестинарските икони се посещават домовете; през май, юни, юли и август. През май, на летен Атанасовден, нестинарките от Българи са посещавали параклисите на св. Константин в Кости. В четвъртък, преди деня на св. Константин – Малък св. Костадин или още Курбането, се отварят и почистват аязмите на Св. Костадин и Елена, колят курбан и се изваждат калъфите (ризиде, редве) на нестинарските икони. В неделя преди св. Костадин в местностите Далечната или Голямата аязма се събират да празнуват пет села. На самия ден на св. Костадин обредите включват изнасяне на иконите с празничните им ризиде, освещаване на аязмото на св. Костадин, колене на курбан,

обикаляне на домовете с нестинарски икони, игра по огъня, обредна трапеза, събличане празничните дрехи на иконите, отнасяне на иконите в църквата. Обредното ходене по огъня се извършва само тези два дни.

Денят след Петровден се нарича Малък свети Илия. Тогава се почитва аязмото на светеца. 20 дни по-късно е денят на св. Илия. Празникът включва шествие с иконата до аязмото, колене на курбан, обредна трапеза.

Месеците, през които се изпълняват обредите, бележат преход в годишните времена – от есен към зима, от зима към пролет, от пролет към лято, от лято към есен. Празниците св. Костадин и св. Елена, св. Илия, св. Атанас имат силна връзка със слънцето и огъня. Параклисите на св. Константин и св. Илия са били посещавани и през други дни на годината, особено на св. Никола, Коледа и св. Иван.

През последната четвърт на XX век нестинарският празник се запазва и без нестинари, но силно се променя. Обредната система се съкращава. Празнуването се съсредоточава само в дните на св. Костадин, св. Елена, св. Илия. Обредното ядро на св. Константин включва изнасяне на иконите от църквата, обличането им в конака, отиване до аязмото, колене на курбан, обредна трапеза. На св. Елена – шествие до аязмото, жертвоприношение, обредно обхождане на домовете (понякога липсва), обредна трапеза и връщане на иконите в църквата. Като изключение – през някои години в огъня са играли гръцки нестинари или нестинари от българските курорти.

Променя се статуса и функциите на обредните лица. Засилва се ролята на организатора на обредите – векилин, питроп, която в някои случаи покрива тази на свещеника. Питропката, която е жена преминала фертилната възраст, е иззела някои функции на нестинарките и на свещеника въобще, извън нестинарските обреди. Иконите, които трябва задължително да бъдат носени от млади момчета, се носят от възрастни мъже, даже дядовци.

\* \* \*

Византийският император Константин извършва три деяния, които надживяват вековете – полага основите на една империя, издига един град и приема една вяра. Така създава в Европа един нов културен модел – християнският. Затова и интересът към него не спира от Средновековието до наши дни. В научната литература обаче сравнително по-слабо е застъпена връзката му с нестинарството.

Константин е династическо име на византийските императори и име с особено място в

балканския модел на света. То се отнася и обединява няколко исторически личности, които постепенно се фолкоризират – Константин Велики от IV век, създателят на византийската империя и Константин IX Палеолог, последният византийски император. Константин е име, с което започва и завършва една държавна традиция.

В родословието на Константин I преобладава името с корен *конст* –, постоянен. Бащата Констанций Хлор има син Константин (от връзката му с Елена) и дъщеря Констанция (от Теодора). Константин има трима сина: Константин II, съименник на баща си, Костанций II, носещ името на дядо си и третия – Констант, означаващ „човек твърд и постоянен“. Дъщеря му се нарича Константина. Въз основа на фолкорни текстове някои учени, предполагат, че името Стоян (с корен *сто*-, който стои) е съкратено и съответствува на Константин (който е постоянен, устойчив). Името Константин, диал. Костадин е едно от най-разпространените в Странджа. В съвременна Гърция широко разпространен е обичаят на новородено дете да се подарява паричка или медалион с изображението на Константин – *constantinata*.

Почитането на св. Константин и св. Елена е силно застъпено в Странджа, където те образуват стабилна двойка. Св. Константин има изразена небесно-соларна семантика и черти на драконоборец. Св. Елена се почита в южна България като господарка на градушката, която носи в ръкавите си. Тя притежава черти на божество на гръмотевицата и бурята.

Според народната традиция св. Константин и св. Елена са брат и сестра или съпругеска двойка, а не син и майка. Бог си търсел помощник. Наклал огън до небето и събрал всички момци – който играе в огъня, той ще е помощникът. Играл само един – Константин. По същия начин Бог му избрал жена – Елена. Легендата обяснява произхода на нестинарския ритуал и функцията на светците като посредници между Бога и хората и като божи заместници на земята.

Езическите слънчеви култове продължили своята жизненост във Византия не без участието на самия император. Култът на св. Константин е наследил черти на древни соларни божества. Връзката му с огъня и слънцето се разкрива в неговия празник и в редица легенди. Войниците на император Константин спасили църквата и иконите в с. Кости по време на пожар. По време на война войската му преминала през огън и така победил. Враговете преследвали Константин и Елена и обиколили царството с огън. С божия помощ двамата преминали

огня и победили. В памет на това събитие се пали огън и играе в него.

Редица вярвания разкриват пряката връзка на св. Константин и нестинарството. Светецът е този, който кара нестинарките да влизат в огъня. За да могат да играят в огъня, духът на светеца трябва да ги прифати, т.е. да бъдат обзети от него, да изпаднат в транс. Не изгарят в огъня, защото светецът върви пред тях и им полива вода.

Съставна част от нестинарските обичаи е жертвоприношението – курбан. То сплотява членовете на селската общност, които се общават към светеца за измолване плодородие и здраве. Личните курбани се обричат при болест, нещастие или някакъв сън. Населението в Странджа силно вярва, че ако не се изпълни обречения курбан, нещастие ще тегне върху потомството. Затова нестинарката при болест или смърт в семейството търси причината най-често в обещан, но неизпълнен курбан.

Вярва се, че на общоселския курбан бик се коли, за да се усили св. Костадин – като се напие с кръв, светецът става силен. По време на коленето се свири мелодията на борба, понеже се вярва, че се борят със силен дух, а духът отивал да помага на св. Константин.

Последната нестинарка баба Злата „вижда-ла“, че нещастие ще сполети българския цар Борис и неговото семейство. За да се спаси, трябвало да обещае да заколи 9-годишен бик в деня на св. Константин.

Нестинарските икони в с. Българи са три. Те изобразяват св. Константин и св. Елена с Кръста Господен. Населението обаче ги определя като икони на св. Костадин, св. Елена и на старата св. Елена или на майката на св. Елена. Направени са от монолитно дърво с дълга дръжка, някога обкована с метал. С метален обков са и самите икони. По тях висят монети и украшения. Облечени са в калъфи (ризиде), по които се закачат метални пластинки во-тиви с молба за изцеление на хора и добитък. Облечените в калъф икони са характерни само за Странджа, в Гърция – само за нестинарските икони.

В деня на празника се извършва най-важният ритуал – празничното обличане на иконите. В пълна тишина векилинът и питропката, свалят старите и обличат празничните, също в червен цвят, но богато украсени с монети и накити. Когато празникът свърши, те се събличат, съват и слагат в специална торба. Тези действия напомнят повиване, обличане и лягане на дясна страна. Когато нестинарката играе в огъня, тя държи иконата с лице към гърдите си.

Обхождането на селището и посещението по домовете с иконите се извършва два пъти (в по-далечно време три пъти) годишно. С този ритуал се сакрализира пространството, както при обредните обхождания на царя в древните общества.

От вярванията, забраните и ролята на иконите в обредите става ясно, че те се възприемат като табуирани свещени персонажи. От запазените легенди нестинарската икона не е безжизнен предмет, а има душа. В нея се съдържа силата, разбира се като дух, като божество. Иконата е водач на нестинарите, сочи пътя им. Иконите стенели при пожара в църквата в Кости. При бягството от турците легендарната нестинарка Макру Марула скрила иконите в едно дърво; явил й се св. Константин и я питал – „къде ме оставихте?“ Иконите от Кости и Българи са били братя, направени от едно дърво. По време на празника те се срещали, поздравявали и целували, което ставало чрез допиране и почукване на иконите и дръжките. След изселването на гърците, българските икони чрез нестинарката непрекъснато питали къде са техните братя.

Тези представи правят твърдението, че иконите и образите, изображението и личността. Гръцките духовници преследвали нестинарството, защото иконите били почитани като някакви идоли. От приведените легенди и вярвания проличава колко дълбоко е вкоренена вярата в божествената сила, затворена в материални обекти. За да привлече хората, ранната християнска църква въздейства върху въображението им чрез образи и картини. Вярата в магическата сила на образа става характерна за народното почитание, особено през втората половина на VI век. Народната концепция за свръхестествената сила във и чрез образа не може да бъде изкоренена от иконоборците.

Силно впечатление прави факта, че само нестинарските икони имат дръжки. Това са икони на император и светец. Това ни отвежда към култа на императора, при който портретът е негов заместител. Почитането на портрета означава почит към императора. Портретът е носен на дълга дръжка. През ранновизантийската епоха почитането на императорските изображения е част от политическия и религиозен живот. Изображенията на императора се носят в процеси и през следващите векове (на Христос – едва от средата на VI век), а в началото на VII век те се пазят в църквите, въпреки съпротивата на духовенството. Вярванията за иконите и мястото им в обредността доказват, че населението в Странджа е запазило в твърде архаич-

на форма, близка до идололатрията, една от проявите на раннохристиянския култ – почитането на императора и светците.

Разглеждането на сакралните обекти също потвърждава идеята за иконите като сакрални персонажи. Параклисът на св. Константин в с. Българи е едноделна сграда. По своята конструкция е най-примитивното жилище в района. Названието *конак* (тур.) означава красив дом, дворец, място за нощуване. Това е мястото, където светецът почива. Там на полицата с дупки, наричана *столнина*, се поставят иконите. Столнина означава седалище, столица. На стената виси и тъпанът на светеца.

Характерни за територията на Странджа са одърчетата, обикновено в близост до свещените извори. Те представляват дървена площадка с парапет и столнина. Думата *одър*, *одърче* се употребява в смисъл на открит вход на къща, голяма площадка, салон, легло. На одърчетата иконите се оставят, за да си почиват или да се радват на хората и хорото.

Наред с огъня, водата играе важна роля в нестинарската обредност. Според вярванията водата дава голяма сила. Вода от свещените извори аязми (гр.) се взема само в деня на светеца. Обредите имат характер на ритуално очистване и освещаване. Там се измиват и дръжките на нестинарските икони. Селищата в Странджа обградени от свещените извори са недостъпни за злите сили.

Според сведения от края на XIX и началото на XX век, нестинарката е сестра на светеца. Той ѝ се явявал седнал на стол, облечен в бяла риза и три наниза жълтици. Характерно за гръцкото нестинарство от същото време е, че преобладават мъжете, а при българското – жените. Тези жени са преминали фертилната възраст, но изпаднали в критична ситуация, поради загуба на съпруг, тежка болест, критична възраст или преживели някакъв стрес.

За хората нестинарството е болест, голяма мъка, която трае дълго и преминава с играта в огъня. За да влезе в огъня, нестинарката трябва да бъде прихваната, обзета от духа. Тя изтръпва, вкоченява, става замаяна, разтреперва се, става лед. Страхът от огъня изчезва. Тя не го усеща. Тя може да изпадне в транс и да играе в други празници, но голямо значение за състоянието ѝ има музиката – гайда и тъпан при българите, цигулка и тъпан при гърците. Ударите на тъпана провокират. Млада жена също може да изпадне в транс, но в огън млада жена не влиза. По време на транс и особено по време на играта в огъня нестинарката пророку-

ва. Нестинарките се ползували с голямо уважение. За отношението към тях говори обстоятелството, че дори и днес, 30 години след смъртта на последната нестинарка, още се помнят нейните пророчества и съвети.

Кои са основните причини за запазването на нестинарството без нестинари. Преди всичко силната вяра. Населението е много консервативно. Обредите, които църквата преследва като езически, за него са израз на дълбока християнска религиозност. Св. Константин е този, който закриля хората. Вярата в него се поддържа чрез запазените в народната памет легенди и чрез изпълнението на обредите в негова чест. Един много силен регулатор в поведението на хората са сънищата. Те отразяват околната природо-географска и социо-културна среда. Много често светецът или нестинарката чрез сънища внушават какви действия да се предприемат – кой да стане питроп, коя жена да се грижи за конаците. Много аязми и сега се откриват чрез сънуване.

Нестинарството е сложно многопластово явление. То съдържа редица предхристиянски елементи от културата на палеобалканското население. То поглъща различни култове и обреди, свързани с огъня, водата и слънцето. В него могат да се търсят следи от Дионисий-Сабазий, Митра, Хелиос, Великата богиня майка. Може би ядрото на нестинарската обредност се формира през византийската епоха в район със силна малоазийска традиция и развит култ на обожествения император Константин. Ако св. Константин е обожественият император, наследил чертите на слънчев бог, то св. Елена, според официалната версия е Добродетелната майка, заела мястото на Великата богиня майка. Така на християнско равнище се възражда схемата на Богинята майка и нейния син или съпруг, с доминиращо мъжко начало.

Съвременното нестинарство очертава няколко тенденции. То става отворено, загубва своя секретен характер. В северна Гърция вече е част от обществения живот. Съчетава вяра, изкуство и атракция. С това привлича туристи. В България играта по огъня е отпаднала от обредната система. Става част от светски празници и атракции, които се посещават от гости и туристи. От друга страна и без обредното ходене по огъня се запазва ядрото на обредната система, атмосферата и сакралните обекти на околната среда, в която нестинарството се е зародило и битувало. В този смисъл обичаите в чест на св. Константин в Странджа са запазили най-дълго своя традиционен характер.

Професор Иваницка Георгиева е позната в етноложките научни среди като оригинален и прецизен изследовател, готов да поднесе нови и понякога изненадващи идеи и хрумвания. Тя е авторът, който може да пренесе читателите във вълнуващия свят на българската митология.

*Проф. Георгиева, моля представете се на читателите на сп. Хемус и разкажете за Вашия път в етноложката наука и по-специално за работата си по въпросите на българската народна духовна култура и митология.*

Родена съм в град Севлиево през 1937 г.

През 1960 г. завърших следването си в Софийския университет „Климент Охридски“ със специалност „История“ и профил „Археология“. По това време преминах и курс по етнография, воден от проф. Цветана Романска. Попаднах в етнографията повече случайно, но не случайно продължих да работя в тази насока. Етнографията ме привлече като „жива наука“, която работи с „живи хора“, за разлика от археологията, в която създадох повече „мъртвото знание“. Контактът с обикновените хора, желанието да се потърси връзката между народната традиция и историята, това са основните импулси, които ме насочиха към по-късните ми теми и интереси. През 1974 г. започнах да работя в СУ като главен асистент по специалност „Българска етнография“ с основни направления: „Българска народна култура“ и „Основи на етнографията“ (от 1990 г. специалност „Етнология“). Последваха през 1978 г. доцентура, през 1984 г. – защита на дисертация за доктор на исторически науки и през 1988 г. – професура.

*Какво Ви насочи към написването на монографията „Българска народна митология“? Това е първата сборна монография на тази тема.*

Въпросите на българската митология са ми отдавна на сърцето. Всичките ми колеги казваха: „Всичко е загинало“, те не вярваха, че народната вяра, реликви от старата мирогледна и обичайна система все още могат да бъдат намерени и изследвани. Аз реших да опитам и започнах работа. Общуването с хората ми показва, че митологията е все още много жива в съзнанието на народа. Написването и издаването на „Българска народна митология“ ми донесе много радости. Тя бе наградена с „Кирило-Ме-

тодиевска награда“ за 1984 г. и с Международната награда по етноантропология „Питре-Саломоне Марино“ в Палермо за 1986 г. Но най-важното е, че тя ми донесе много приятелства, топлина и сърдечност.

*Как мислите, защо корифеите на българската народоука, големи учени като Димитър*

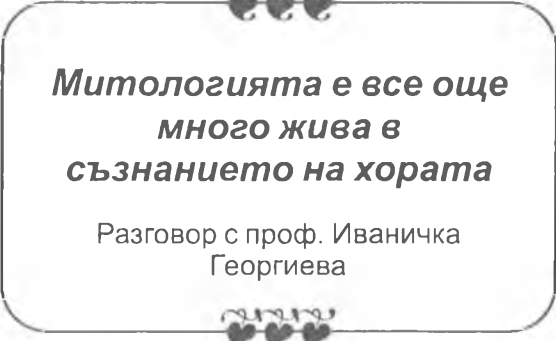
*Маринов, Марин Дринов, Михаил Арnaudов, Христо Вакарелски и др. не достигнаха до обобщителен труд върху българската митология, така, както редица европейски народи още през XIX век дадоха книжовен израз на своите митологии?*

Димитър Маринов с неговите трудове: поредицата в няколко тома „Жива старина“, издавана в Русе от 1891 г. и „Народна вяра и религиозни народни обичаи“ (СБНУ, т.28,С., 1914)

поставя сериозно начало. Той е направил нещо уникално за българската наука, специално за митологията. С право можем да твърдим, че това е Библията на българската народоука и традиционната духовна култура. Г.С.Раковски търси етногенезиса, корените на българския народ, създавайки първия „Показалец или ръководство как да се изисквът и издирийт най-стари чърти нашего бития и прочее“, издаден в Одеса, 1859 г. Митологията не стои встрани от националните интереси на народа. В периода между Освобождението на България и Първата световна война Димитър Матов, Любомир Милетич, Иван Шишманов поставят науката на високо и европейско ниво. Липсата на обобщена митология се крие може би в това, че пред България по онова време стоят други обществени интереси и тя остава малко по-настрана от европейските духовни движения, предразполагащи оформянето на подобен труд.

*В изследванията Ви прозира дълбока аналитичност, търсене на рационалното познание за обществените и природни закономерности във всяко поверие, легенда, обичай, в елементите на мирогледната система. На това основание може ли да се окачества митологията като народна наука, като народно знание, чрез което се опознават законите на житието, а не като „суеверие“?\**

Този момент винаги ме е интересувал. Корените на всяко явление и историческите етапи и наслоявания, през които минава то, се отразяват във вярата и обичаите. Те имат рационална основа. Един такъв пример е българска-



## **Митологията е все още много жива в съзнанието на хората**

Разговор с проф. Иваницка Георгиева

та легенда за житото, което някога в миналото, когато господ ходел по земята, било изобилно и на едно стълбо никнели по няколко класа. Хората прегрешили. Една жена избърсала детето си с парче хляб (или с житни класове). Господ се разсърдил и вдигнал небето нависоко, а заедно с него и житото. Само кучето успяло да хване един клас. Оттогава житото има само един клас на стълбото, а хората ядат кучешкия късмет. Тогава си зададох въпроса, дали описаните житни класове са само символ на изобилие или отразяват реално съществуващ вид? Консултирах се със специалист – професор по житните култури и така се роди хипотезата за смяна на един тип пшеница с друг в исторически план. И по-конкретно за смяната на еднозърнестия лимец с двузърнест лимец или т. нар. „твърда пшеница“ (разпространена в Средиземноморието, Абисиния, Египет, в една от разновидностите си в Англия, проникнала чрез пренасяне от долината на Тигър и Ефрат). В долината на река Нил, тази пшеница образува клонести класове и се нарича „чудновата пшеница“, „благодат“, но в други страни, тя попада при неподходящи условия за отглеждане и загубва значението си. А на митологическо равнище легендата съдържа библейската представа за изгубения рай.

Друг кръг от въпроси засегнах при храната на самодивите. Според народните представи самодивите се хранят с мед, бяла медовина от сърцевината на овошките, бял безвкусен хляб, гъби, плодове на калина, вишни, череша. Ошав, а като дарове хората им поднасят зърна ръж, ечемик, варени круши, чубрица, босилек. Тяхната храна е вегетарианска и сурова. Те не познават пърженето и ферментацията (квасен хляб и вино), но ядат варено, печено и сушено. Излизайки от методите на приготвяне на храна можем да причислим самодивите като митически същества от времето на предаграрната, събираческа култура. Позната в народното поверие е т. нар. „самодивска трапеза“ или кръг, пълен с гъби челадинки или червенки (печурки), които според народа са отровни. При това се консултирах със специалистка по гъбарство. Оказва се, че по този начин, в кръг, гъбите се размножават, това е гъбната вегетация. Връзката между гъбите и самодивите асоциира с идеята за плодородие и изобилие.

*Във всичките Ви трудове струи уважение към българския народ. Вие казвате: „Слушай народа, той винаги казва истината“.*

Против идеализирането на народа съм. В българския народ има много светли, но и много

тъмни страни. Наша задача е, да ги разгледаме с нужното уважение, да ги разгадаем, да ги обясним. Нашият народ от една страна е много рационален, без това качество не би могъл да оцелее. В него няма фанатизъм, озлобение, няма мистика. От друга страна той е завистлив, понякога лош, но винаги, в почти всички случаи проявява толерантност – това е също негово основно качество.

*Напоследък доби гражданственост и в научните среди понятието „битово християнство“. Какво е според Вас съотношението между българската митология и християнска православна религия в традиционната духовна култура на българския народ?*

В българските земи е запазена една от най-старите форми на християнство, тясно свързано с бита и обичайно-мирогледната система на народа. За това са допринесли от една страна 500 години на турско робство, през което време църквата от самостоятелна институция става крепител на народните слоеве и етнически стабилизатор. Битовото християнство запазва синхронно съществуване за продължителни исторически периоди на християнство и езичество. Също и 50-те години след Втората световна война, със забраната на християнството, благоприятстваха запазването на старите архаични форми.

*Обществена тайна е, че понастоящем работите върху проблемите на нестинарството. Научната статия, която предлагате на вниманието на читателите на сп. Хемус е свързана с тази тематика. Какво Ви привлече към проучването на това явление?*

Нестинарството като форма на живот и светоусещане е комплексно явление. То е фокусът върху който се събират много митове, мироглед, обичаи, организация на обредния живот и всичко това заедно функционира в единен комплекс. Не толкова играта върху огъня ме интересува, колкото всички ритуали, които в своята съвкупност отразяват определен начин на живот. Обиколих нестинарските села в Странджа – Граматиково, Кондолово, Кости, Бродилово. Интересувах се от всяка най-малка подробност. Хората ме опознаха и приеха. Дори изпаднах в странната роля на „учен-информатор“. Когато бяха забравили някой детайл при изпълнението на някой от нестинарските обичаи, идваха при мен да ме питат конкретно за тези подробности. Момент, в който ученът става информатор и връща обратно забравеното в естествената му среда.

*Интервюти подготви: Ася Събева-Юричкай.*



Заедно с наченките на българската народоведческата наука през XIX век се поставя и началото на грижата за събиране и съхраняване на народната традиция. В своята програмна статия „Значението и задачата на нашата етнография“ (СБНУ, т.1, 1889) проф. Иван Шишманов набляга на една от най-важните задачи в това

направление – съзнателно и методично събиране на материали от народния живот и култура и опазване на народното творчество. Така той поставя конкретно въпроса за организиране на етнографската дейност – създаването на етнографски дружества и музеи. Народното устно и певческо-танцово творчество се

нуждае от друг подход при представянето си. Това, което е музеят чрез своята стационарност в постановката на материала, е съборът като мобилно музикално-сценично представяне на народното творчество. По инициатива на проф. Иван Шишманов в тази поредица от целенасочена дейност се състоява и първият събор на народната песен. Той се осъществява в рамките на Първото българско земеделско-промишлено изложение, състояло се в Пловдив между 15 септември и 13 октомври 1892 г. За първи път в историята на българската народоука, народното творчество се откъсва от естествената си народна и обществена среда и се пренася в изкуствената среда на сценичното изпълнение. Интересен е съставът на изпълнителите на този пръв събор на народната песен. Наред с надарени певци и музиканти, излъчени по естествен път от народната среда, в събора участват и професионалисти – гъдулари, гуслари, песнопои, някои от които слепи. В една анкета-изследване, осъществена от етнографите Христо Вакарелски и Атанас Примовски през 1956 г., е отбелязана следната характеристика за много от участниците в събора: „Свирил и пял по хора, панаири, събори, годежи и сватби“. Така част от изпълнителите, носители на фолклора са професионалисти, обикаляли българските земи и обслужвали съборове и панаири.

Този пръв събор на народната песен е израз на дълбоко вкоренена и спонтанна народна традиция. Българският учен Димитър Маринов, един от най-добрите познавачи на духовната култура на българския народ определя „събора“ като празненство, общо за цялото село, устроено в чест на светеца-закрилник на селото” „Без събор село не бива. Нито се е запомнило, нито

съществува било в приказките, било в песните, предание, че е било село без събор.“ Манастирските храмови празници, на които се събира население от околните села и градове, но идват и поклонници от по-далечни райони, също прерастват в народни съборове. Междуселските съборове с регионално значение, които събират

население от по-обширни области се наричат още „панаири“, „пана-гири“ и при тях наред с народните веселби става и пазарен обмен на стоки – грънци, бонбони, сладкиши, гривни, гerdани, пръстени, платове, детски играчки, селскостопански инвентар, земеделски продукти, понякога и добитък. Известни са големи

регионални съборове, прераснали в пазарища и съчетали икономическата си функция с народно-битовия и фолклорен живот на населението. Такива са познати още от средновековието, например широко известен е съборът при Бачковския манастир на храмовия празник – 15 август – Голяма Богородица. Голям панаир се уреждал и при манастира Св. Георги до Скопие на 8 ноември. Сведения за него има в една грамота от 1300 г., в която се отбелязва и историческият факт, че панаирът е бил устроен по времето на цар Роман, брат на цар Борис I. За панаири се говори и в грамота, дадена на дубровнишките търговци от цар Иван Асен II. През Възраждането се развиват пазари и панаири като Узунджовския, Ескиджумайския (Търговишки), Карнобатски, Добрички, Пазарджишки и др., по правило закрепени към някои от по-големите християнски празници – Гергьовден, Великден, Св. Богородица, Петровден, Никулден, Димитровден, Архангеловден.

Народните съборове в традицията преминавали под знака на веселба, угощения, пренасяне на курбан на светеца-покровител, с хора, ръченици, народни песни и не на последно място с различни състезания – надсвирване, надиграване, надбягване с коне „кушии“, надскачване, надборване, надхвърляне с камък и др.

Народната песен предава картини от съборните празници:

Пустата й Котел касаба,  
мала бе чиста махала  
.....  
и на здушната събота  
и тогаз хоро играят,  
голям се й събор събрало,  
голямо й хоро станало...  
С. Лозница, Разградско  
(„Славей ми пее, мале мо“, С., 1988, с. 211)

## АСЯ СЪБЕВА-ЮРИЧКАЙ

### Из историята на българските народни събори

...я ще си лефтер похода,  
до Делиюският панагир,  
на панагир ще пода,  
хубави моми да гледам,  
хубави делиювченки  
и по-хубави търновки...  
Странджа  
(М. Маджаров, БФ, 1968/1, с.78)

Стоян си майцим си думаше:  
– Ще пода, мале, ще пода  
на един чуен панагир,  
с мечката да се поборям,  
с мечката, със шревницата...  
Странджа  
(П. Маджаров, БФ, 1988/1, с.84)

Народните събори в историческата традиция на българите са подчинени на обичайния социален механизъм, действащ в живота на традиционното българско общество. При тях спонтанно се дава израз на духовните потребности, изразени в танц, музика, песен, обичай.

И до най-ново време спонтанната традиция на съборите продължава. Известни са т.нар. „погранични събори“, при които поради политически причини, промяна на граници, еднородното население е било разделяно. Изпитвайки нужда да общува с близките си роднини от другата страна на границата, естествено се поражда необходимостта от общо място, общо празненство, общ събор. Така са създадени съборите в Гюешево (Кюстендилско), в Петричко, в Сливнишко (на българо-сръбската граница), в местността Босна (Странджа), на българо-турската граница. Самият събор в Рожен има подобна история. Първоначално той е регионален събор на населението от Среднородопските населени места и се е празнувал на 27 юли, деня на светеца-лечител Св. Пантелеймон, в близост до неговия параклис. Възрастни хора си спомнят за този събор в миналото и кратко го характеризират: „Под всяка борика и гайда, под всяка елица – чеверме“. При исторически сложилите се политически промени след Берлинския договор, тук по билото минава държавната граница между България и Гърция. След съединението на Княжество България и Източна Румелия, протиеестественото разделяне на села с общи роднински връзки довежда до ново осъзнаване на значението на Роженския събор, той става израз на връзката между изкуствено разделеното население от двете страни на границата. От края на XIX век Роженският събор се посещава от разделеното население и едва в 1912 г., когато Родопите влизат обратно в територията на България, изкуствената граница отпада. Така Рожен става символ на отново обединената родина и запазва значението си на събор.

Друг пример на спонтанно създадени народни събори в съвременното е и съборът на трите села Горни Пасарел, Калково и Шишманово, Софийско. През 1952 г. при построяването на язовир Искър, те биват потопени от водите на язовира. Населението е принудено да се засели в близките и по-далечни населени места. Общата съдба на хората, напуснали роните си места, благоприятства за възникването на нов празник – ежегоден събор на близко до потъналите села място, до язовира. Той се устройва на 2 август (Илинден), по стария събор на с. Горни Пасарел, за да напомня за старите села и ги свързва в продължение на старата традиция. Постепенно този събор започва да се посещава и от хората от околните села и се превръща в регионален събор.

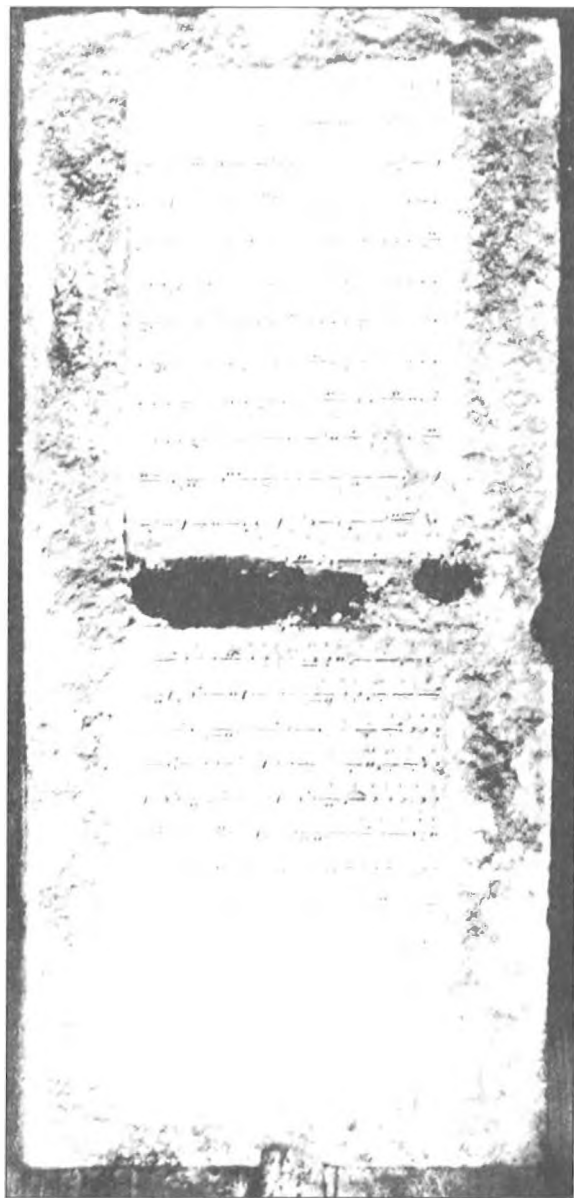
Тази е основата, върху която се зараждат и официално организирани събори на народното творчество в България. Идеята произлиза от Редакцията за народна музика към Радио София, по време на дискусия за ролята на народната песен в бита на народа и какви са възможностите променящия се и западащ фолкор отново да заеме мястото си в обществения живот. Народният музикант Коста Колев предлага да бъдат организирани народни събори в райони, където традиционната музика все още битува, като народните изпълнители покажат своето майсторство, състезават се по стара традиция и бъдат отличени с награди. Главният редактор на редакцията Георги Бояджиев приема програмата и така се стига до планирането на Първия събор на народното творчество след Втората световна война, в с. Граматиково, Бургаско, състоял се през май 1960 г. Главни подготвителите на това масово начинание са редакторите на редакция Народна музика при Радио София, сътрудници на Института по музика при БАН и Централния дом на народното творчество (Центъра за художествена самодейност). Така се възражда една традиция, която никога не е угасвала, а само претърпява известни видоизменения.

Съборното ново движение набира сила и се разпространява във всички области на България. През септември 1960 г. добруджанци организират събор на Рожен, продължил три дни и три нощи с огньовете, чевермета, хора и песни. Тук за първи път на сцената излизат „Стоте родопски гайди“. През 1962 г. ямболци организират събор в Елхово, същата година се състои и събора на Предела „Пирин пее“. Това начало отприщва една мощна вълна от бликаща още незабравена народна песен, поезия, фолкор, възпроизвеждане на местни обичаи, показ на старинни народни носии, извадени от старите

ракли и сандъци, припомняне на забравени обичайни елементи. Цяла България се включва в този подем за възстановяване и отново изживяване на традицията – Сливенско, Хасковско, Пернишко, Софийско, Пазарджишко, Видинско, Габровско и т.н. Разгърнатото движение довежда и до организиране на I-ви Национален събор на народното творчество в град Копривщица през 1965 г., който впоследствие се организира на всеки 5 години. Последните два събора бяха тази година през месец август – в град Копривщица и на Роженските поляни.

Независимо от някои слабости на организиранияте събори, от не винаги достатъчната автентичност на текстове, обичаи, носии, изпъл-

нения, от прекалената „фолкоризация“, от често изкривено, неистинско поднасяне на традиционни елементи, волно или неволно, съборите в модерната култура имат бъдеще. Те напомнят за корените на всички българи, обединяват етноса в и извън границите на България, изваждат на повърхността най-съкровениите трайни стойности на народния бит и изкуство. По този начин, те представляват стъпка в разграничаването от профанната музикална и културна смесица с принизен художествен стил, ширеща се в последно време и чертаят нишка на българска идентичност във времето на все по-настъпващата глобална унифицираща култура.



... „Амати“ е, защото звукът е засебен, заглушен, обрнат навътре и с онази особена патина, която „e“–струната никога не излъчва, освен ако не е на „Амати“ и този трилер би звучал сребристо вместо да се гмурка в матова белина, кремаво дантелен, сякаш изпълнен на „d“... но спокойно би могло да е „Гуарнери“, ако мекотата на „a“ е подвеждаща и се дължи на магията на пръстите му, след като той така сладострастно извлича тона като да гали... толкова хубаво беше, божествено..., а на „Гуарнери“ щеше да искри и да бъде светлосиньо..., но аз така и не успях да разбера каква е цигулката, само защото закъснях с 15 минути и той побесня, дори не благоволи да ми отговори на въпроса, при това без нищо да подозира... ако подозираше бих разбрала яростта му и нямаше въобще да го питам – „Амати“ или „Гуарнери“? – още повече не беше време за въпроси и залата съвсем притихнало мълчеше, очакваше... само нашите стъпки проскърцаха, когато звукът бликна от струната и онзи мотив ме изтръгна, от мен самата ме изтръгна, а после, когато се преля в долния регистър... като че струни бяха опнати в мен, толкова нежно ме галеше, не съм преживявала никога това и аз ще му кажа: – не искам да продължава така, вече не понасям грубостта, студенината, ръката, която е положил на облегалката до мен и трябва да се дръпна в другия край, за да не го докосвам, но там е наклонил главата си някакъв ужасно висок мъж и не виждам... ще изтърпя, а когато свърши концертът, просто ще си призная... бих се хванала на бас, че е „Амати“, но ще ме пита – на колко? – и ще се подиграва, освен това как може да си позволи – да го попитам съвсем нежно, защото все пак, освен че сме съпрузи, бихме могли да сме приятели: „Амати“ или „Гуарнери“? и да не отвърне нищо, присвивайки очи в онзи най-сърдит жест, единствено защото съм закъсняла след като има толкова сняг, отвсякъде се е затрупало, но той не подозира откъде идвам, а се добрахме с колата едва-едва, по пътя нищо не се виждаше и снежинките хвърчаха като луди в пелена, тимпанът закъсня с една частица от секундата, но кларинетът се усети и влезе – ням гаф – все пак колата едва не затъна и се пързалаеше ужасно... той как ли се е върнал обратно, дали въобще е успял след като ме остави на ъгъла, а снегът все тъй продължава да засипва и си представям да бях

ЕМИЛИЯ ДВОРЯНОВА

## Концерт за изречение

останала там, в подножието на планината да ни затрупа двамата, дори концерта бих пропуснала и заменила завинаги с камината, която гореше и дървата пръскаха искри като пламнали снежинки, в които бих изгоряла, защото ръцете му... този човек има гениални пръсти, как пипа само и какво туше, като да е

уловил душичката на цигулката, плъзга се в нея така, че дори забравяш да мислиш за виртуозността – все пак „Амати“ или „Гуарнери“? – толкова мразя някой да не ми отговаря, но няма да позволя да ми провали концерта, трябва само да се спася от неприятното чувство, че е до мен и излъчва гняв – нима и музи-

ката не може да го смири, излъчва гняв, а уж е цигулар и би трябвало да усеща душичката, да се размеква, но няма да ме засегне и щом свърши ще му кажа – признанието е най-добро, за да има поне за какво да се гневи, след като той все пак ме докара навреме, поне миг преди началото, за да нямам неприятности, и дори не успяхме да се целунем... захлопнах вратата на колата и тичах... – скръбно ми е от това, сякаш без целувката съм потънала в неочаквана пауза, заредена със звук тишина и не мога да изляза оттам, а сега следва тази тема, която винаги обсебва с тъга и той така я разля, взе я широко като да прегърна целия оркестър, направо го всмука в своя звук уж матов, но навсякъде проникващ, проникна ме и никога не съм преживявала това, ръцете му докосват едва-едва, без никакво усилие, без никакво насилие, като магия, в която вълните се следват една след една... а пицикатите се отдръпнаха отгоре, покатериха се и тук музикалната вълна сякаш секва – кои каденци ще изсвири?... разбира се тези, в тях музиката тъй постепенно набъбва, набъбва до онова тремоло, след което успя да изчака фразата в невероятно премерена пауза, за да я подеме сякаш я извлича от мене самата, Боже мой, какъв усет за кулминацията, разтърсва ме цялата... – не, не съм преживявала такова сливане в края на последния акорд, отвъд който няма край и просто следва Largo-то... щастлива съм, че чувам това, щастлива съм и ще му призная, направо ще му кажа, че обичам друг и трябва да се разделим, защото не мога да живея и в кожата си още нося неговия мирис... сега вече всичко се размекна, като че въздухът се усмири и в това продължително звучене пръ-

стите тръпнат, едва докосвайки струните в нежно вибрато... сякаш завинаги ще отзвучи, заедно с обоя ще се сниши в най-дълбокия стон, но аз знам как ще бъде събуден от флейтата – Боже, колко е хубаво! Защо ли трябва да страдам, а просто не му разкажа как огънат стене в камината и разпръсква светлина, чиито топли отблясъци прегръщаха моето тяло и в душата ми просветля, дори сега, само когато помислям за това вълните се стичат, после отново поемат нагоре – как взе този флажолет, не само него, цялата поредица флажолети се нанизаха във въздуха и почти зримо остават кацнали върху невидими нишки в пространството – каква е тази цигулка, тези ръце! – „Амати” или „Гуарнери”? – без значение, ще разбере, дори може би в програмата пише, но нямаше време и когато влязохме вътре светлините вече бяха угаснали и всички очакваха първия тон... не, не искам да свършва, тимпаните скоро ще възвестят края с онова угасващо тремоло и върху „а”, после върху „е” ще зазвучат последните трели... – трябва да е „амати”, и все пак „а” – струната не носи този тембър, най-специфичния, който винаги гали и сякаш повлича надо-

лу... значи може би е „Гуарнери”... и тъй ми се иска да плача, защото всичко се свърши и хората вече беснеят, френетично пляскат, но аз искам да върна времето отново назад, отново и пак...

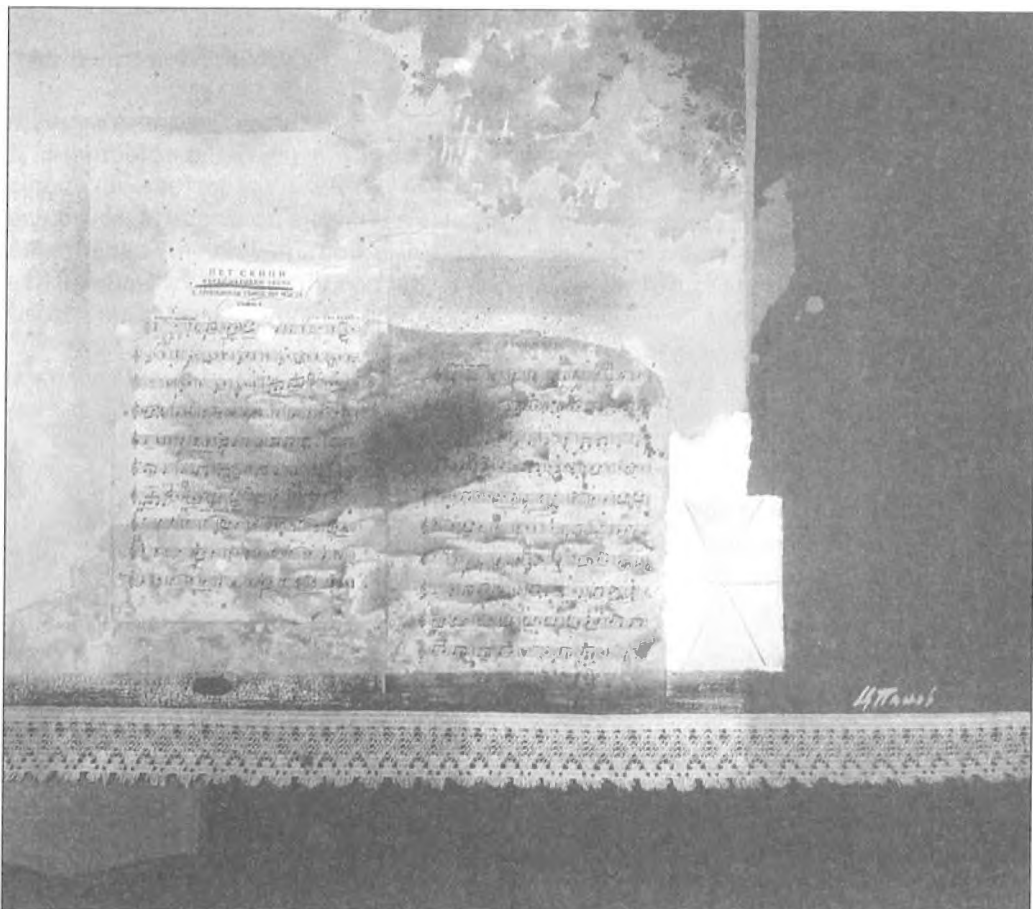
...бис...бис...

...само в неговите ръце, в пръстите му всичко пак ще се върне, за миг поне като вечност...

– Господи, скъпи, беше невероятно, направо невъзможно, никой не ме е разтварял така... не, не ме проникна, направо ме проникнови – чувал ли си по-нежни пръсти? Не ми се приближава в тази зимна приказка, романтично е и не исках ли да походим пеша – майка ти няма против да стои при децата... впрочем, когато влязахме не ми отговори каква е цигулката, дори помислих за миг, че ми се сърдиш, но нали виждаш снега... „Амати” или „Гуарнери”?

– „Маджини”, скъпа, „Маджини”, нарочно не ти отговорих, за да опиташ сама... няма никогата да се научиш да различаваш... просто ти липсва слух, съкровище...

– Все пак е важна насладата... как звучи...



В средата на деветдесетте години Америка бе покорена от фолкшоуто „Ривърданс“, в което участват преди всичко ирландски музиканти и танцьори. В световно известния днес ансамбъл вече пет години свири един музикант от българо-унгарски произход: Никола Паров<sup>1</sup>, ръководителят на някогашния оркестър „Жаратнок“, който в момента подготвя за сцена новата програма на Държавния народен ансамбъл.

*Преди промяната съставът „Жаратнок“ бе в монополно положение в продължение на десетилетия, тъй като малцина успяваха да минат от другата страна на желязната завеса.*

По онова време бяхме много популярни, слушането на балканска музика и посещаването на български, румънски, сръбски, албански „танцови къщи“ се превърна в един вид мода. С големи овации ни посрещаха и на запад. Тук естествено имаше и това, че сме оркестър от „соцлагера“. След промяната, когато се отвориха границите, цяла Източна Европа се втурна навън и тогава настъпи и нашият край...

*От пет години обикаляте света с програмите на „Ривърданс“. Как попаднахте в техните продукции?*

Познавам много отдавна тези ирландски момчета, още от времето, когато ходехме да свирим в чужбина. Знаеха, че свиря на много инструменти – макар да не съм виртуоз на нито един – и имаха нужда в оркестъра от човек, представител на източноевропейското звучене.

*„Ривърданс“ е невероятно зрелищна, обогатена със зашеметяващи шоу-елементи фолкпродукция. Възможно ли е и в Унгария да бъде създадено нещо подобно?*

В момента работя над това в Държавния народен ансамбъл. Стремя се да обърна вниманието на професионалните среди на факта, че унгарската народна музика и народният танц спряха развитието си преди десет години на равнището на автентичните събирачи, стре-

мящи се към вярна интерпретация, и оттогава насам всичко е в процес на отмиране. В „танцовите къщи“ ходят все същите стотина души, а танцовите състави вече от доста време нямат какво ново да покажат. А „едрите риби“ са заети с това как да отмъкнат изпод носа на другия държавните субсидии. Няма произведения, няма програми. За да може да бъде привлечена все по-взискателната родна публика – която е в състояние да плати и доста солените цени – на концерт от народни танци, трябва да бъде предложена такава професионална и като зрелище, и като звучене продукция, от която зрителят да остане

### **Българо-унгарска „Слънчева легенда“**

**„Народната музика трябва да се комерсиализира, за да може да се продава“**

прикован на стола. Успях да убедя ръководителите на Държавния народен ансамбъл, че е нужно да се промени звученето и зрителният ефект, че не е достатъчно да се качат на сцената талантиливи хора, народната музика трябва донякъде да се „комерсиализира“ с шоу-елементи, за да може да се продаде.

*Колко време е нужно, за да се възприеме този начин на мислене в унгарските артистични среди?*

Поне две десетилетия са нужни, за да отмрат сегашните стереотипи и да израсне едно ново поколение, за което мениджмънтът на изкуствата, ще е нещо естествено. Днес все още никой не мисли за това как фолклорната музика ще стигне до младите, които идват след нас. Няма попълнения и в средите на публиката, на представленията най-много старите посетители на „танцовите къщи“ да заведат и децата си.

*До каква степен ще са видими тези обновления в новата програма на Държавния народен ансамбъл?*

Цялата продукция се гради върху тях. Разбира се, не беше лесно от пръв път. И за танцьори, и за музиканти, и за хореографи – когато въведох например новата музика, с която разрушихме тиранията на традиционните струнни

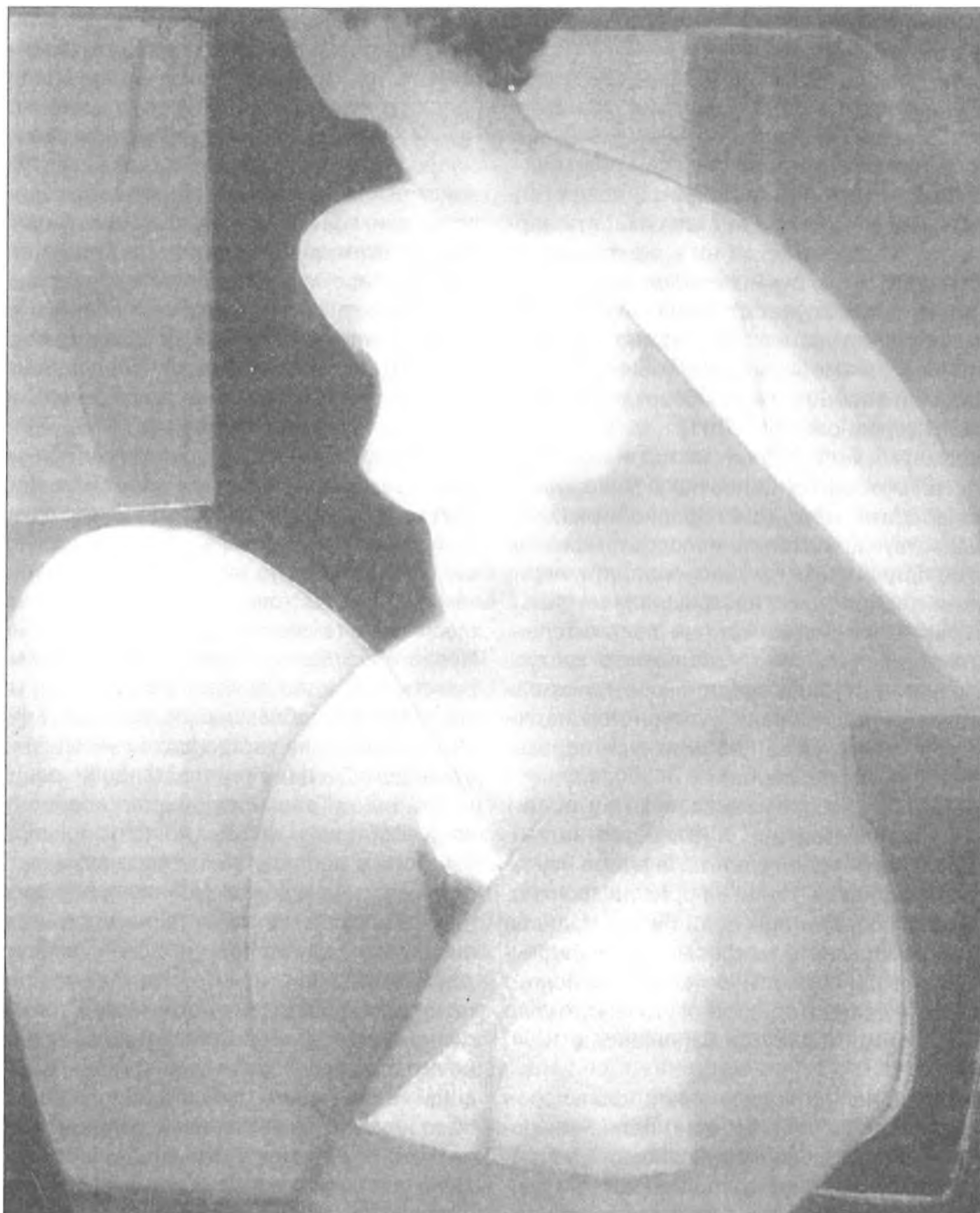
<sup>1</sup> Никола Паров е роден през 1960 г. в София, майка му е унгарка, а баща му – българин. Дядо му по баща е бил професионален изпълнител на народна музика. На 10 години се преселва в Унгария, заедно с майка си. Свири на струнни и духови инструменти – кавал, гъдулка, бузуки, тамбура, гайда, кларинет, саксофон. Предишният му състав, „Жаратнок“, изпълнява българска, румънска, сръбска, македонска, хърватска, гръцка и албанска музика. От пет години е член на първия състав на оркестъра на „Ривърданс“.

**Българо-унгарска „Слънчева легенда“ ☞ Разговор с Никола Паров**

инструменти: контрабас, виола, цигулка. Основен момент в новата конструкция е и това, че изпълнителите трябва също да бъдат заинтересувани, допълнителните репетиции трябва да се хоноруват с допълнителни пари, и едва тогава могат да дойдат изискванията, тогава нещата проработват. До юнската премиера в

театър „Еркел“, която се нарича „Слънчева легенда“, имаме още много работа. А дотогава ще направим един видеоклип, който – надяваме се – ще бъде конкурентноспособен не само в Унгария.

*Разговаря: Габриела Чонтош*



Изследването на професионалната интерпретация на народните танци често се сблъсква с редица проблеми и провокира спорове. Причините за това се крият от една страна в подхода на различните школи, а от друга – в неизясненото отношение на фолклористите към професионалните танцови ансамбли.

Като самостоятелна наука антропологията на танца (хореология) се формира през 60-те години на ХХ век. Двете определящи течения, американското и европейското, имат различни, но все пак взаимно свързани подходи към изследването на танца. Докато европейската школа е свързана със събирането на народна музика и танцови стъпки, американската школа поставя акцента върху въпроса, какво може да ни каже танцът за обществото. С други думи, европейските изследователи се интересуват от танца като продукт на фолклора, затова за тях е важна неговата автентичност; а американските учени разглеждат танца като процес, тясно обвързан със своя контекст (Щърбанова 1994, 101).

Приемайки холистичния метод на изследване, т. е. метода на цялостно изучаване на танца в средата, която го е породила и в която той съществува, възниква въпросът може ли той да се прилага и за професионалната, неритуална интерпретация на фолклорния танц. Отговорът е при всички случаи положителен, тъй като дори да липсва традиционната културна обвивка и ритуална среда, около танца пак се изграждат други, нови културно-социални параметри, които дават възможност за всеобхватното му изследване.

Целта е да разберем какво ни казва танцът за човека и това надхвърля границите на танцовия фолклор и прави еднакво значимо изучаването на всякакъв танц – обреден, фолклорен, професионален или дори балет. Издирва се не многообразието от форми, а специфичния начин и принципите, по които телесното движение в дадено общество става културно значимо и разпознаваемо (Щърбанова 1994, 106).

Професионално изпълненият фолклорен танц е откъснат от своята оригинална микрокултура, но обикновено е още свързан с макрообществото, примерно български народни танци се изпълняват предимно от български фолклорни ансамбли. Така танцът остава в собстве-

ната култура, която в по-малка или по-голяма степен разполага с нужните знания за „декодиране“ на заложените в него смисъл. Положението на танца се променя коренно, когато той смени своята културна среда, например се изпълнява в друга етническа ситуация. Чуждата култура не е в състояние да вникне в ритуал-

ния смисъл на непознатия танц, защото липсват онези дълбоко закодирани представи, които дават значението на движението и жеста. От гледна точка на приемащата култура в опозицията „свой-чужд“ този танц спада към сферата на чуждото и непознатото. За да може дадена култура да

приеме този чужд танц, нейните носители (или поне тези, които искат да го приемат) трябва да придобият нужните знания, да влязат поне за известно време в една друга култура, тъй като „движенията са културно обособени и специфични, те се постигат или след дълго обучение в рамките на традицията или след целенасочено и съзнателно опитване да се „влезе“ в една друга култура“ (Килинохомоку 1975, 77-83). Това преминаване се осъществява обикновено чрез временни и частични промени в идентичността, което разбира се не означава отказване или сменяне на оригиналната култура (това би било невъзможно).

Тема на настоящата статия е българският фолклорен танц, който се изпълнява в Унгария. Появата на българските танцови ансамбли е резултат от едно съвсем различно движение, свързано с проблемите на запазването и утвърждаването на унгарското самосъзнание. Тук става дума за движението „танцови къщи“, което тръгва от Трансилвания, постепенно преминава в Унгария и целта му е популяризиране на унгарските народни танци сред младежта, без стремеж към каквото и да било професионално ниво. Танцуват се танците на унгарците и от съседните страни. Това придава леко протестен характер на сбирките, които не се подпомагат от официалните власти. Освен това и другите възможности за забавление са сравнително ограничени. Поради тези причини танцовите къщи стават много популярни през 60-те и 70-те години, но съществуват и до днес. Резултат от тяхната дейност е не само популяризирането на унгарската народна танцова култура, но и появата на танцови къщи на другите малцинствени групи в Унгария, например сърби, гърци и

КРИСТИНА МЕНХАРТ

### **Вълшебството на ритъма**

*Български танцови състави  
в Унгария*



др. Те се посещават и от унгарци, които харесват подобна музика, без да имат съзнателна обосновка, като много често дори не познават и танците. Така това движение раздвижва много по-широки маси от унгарското общество и спомага за активизиране на дотогава пасивните етнически малцинства.

Българска танцова къща се организира в началото на 80-те години. Посетителите ѝ са предимно унгарски младежи, много от тях редовни участници в другите балкански танцови вечери. Голяма част от тях намират музиката и танцовите стъпки за екзотични и интересни, звученето е съвсем чуждо за унгарските „уши“. Танците на балкански народи се усвояват от унгарската публика в различна степен – най-лесни и мелодични са гръцките, по-трудни са южнославянските, докато българските народни танци изглеждат тежки и сложни, музиката и ритъмът са „по-сурови“, смятат се за „деликатес“ от сериозните посетители, но не е сигурно, че се харесват на всеки.

Първият български танцов ансамбъл („Мартеница“) се организира именно от редовни участници в българската танцова къща, под ръководството на хореографите Лиляна Зафорова и Ишван Силваши през 1982 г. Неговото сформирание е в голяма степен случайно, както и подбирането на танцьорите. За повод послужва първомартенското тържество на Българския културен дом, когато около двадесет души от по-добрите танцьори изнасят кратко представление (Дайчово хоро и Копаница). Целта е привличане на български младежи в танцовата къща. Следват кратки представления покрай фолклорния оркестър „Жаратнок“ с проста, неразработена хореография (предимно тракийски хора). Тогава се формира основното ядро на ансамбъла (седем души), които през 1983 г. спечелват телевизионното състезание „Кой какво умее“ с хореография на Л. Зафорова. Българският фолклорен танц тогава попада трайно в съзнанието на унгарското общество. От етническа гледна точка групата е доста смесена: от седемте танцьори трима са унгарци, двама – българи и двама гърци, т. е. повече от половината спадат към някое малцинство. (Продукт на същата вълна е и ансамбъл „Здравец“ или „Зарзала“, който функционира в началото като учебна база на „Мартеница“, но впоследствие поради организационни проблеми се разпада. Организира се отново през 1990 г.)

В началото изработването на репертоара и заучаването на танците е свързано с много трудности. Двете ранни хореографии на състав „Мартеница“ се допълват с танци, научени от видеозаписи или с помощта на гостуващи от

България хореографи. Танцьорите научават само стъпките, без да знаят нищо за фолклорното обкръжение на танците. Нужните по-дълбоки познания за българската народна танцова култура получават чак през 1987 г., на международния курс за народни танци в Котел. Всъщност тогава се поставя професионалната основа на ансамбъла, преди това всичко някак „виси във въздуха“. Например танцьорите не са били запознати с регионалното разделение на танците и др.

Намирането на подходящи носии също представлява проблем, макар че Културният дом и българското училище разполагат с няколко комплекта дрехи (шопски, северняшки), които се ползват от танцьорите. Членовете на новоорганизирания ансамбъл „Здравец“ са приготвили сами носиите, с които танцуват.

След 1988 г. настъпват промени в концепцията на „Мартеница“ – разширяват малкия (8-10 души) ансамбъл до днешното състояние (около 35 души) и организират собствен оркестър.

С увеличаването на броя на танцьорите възниква и нуждата от по-сложни хореографии. Основа представляват северняшките, шопските и тракийските танци. За най-лесни се смятат шопските и северняшките, с тях започват и начинаещите. По-сложни са тракийските и добружанските хора. Ансамбълът разполага вече и с хореография на пирински танци, но нейното изпълнение изисква по-добри и по-опитни танцьори. Въпреки това има стремеж за представяне на основните райони и съзнателно развиване на хореографията в тази посока.

Танцът е силно зависим от музиката, която представлява важна част от сценичния ефект. Затова наличието на собствен оркестър е много съществено, за да има хармония между движението и мелодията. Музиката на живо се приспособява към нуждите на танцьорите и помага в представлението. Именно затова българските танцови състави в Унгария се стремят към осигуряването на постоянен музикален съпровод, но набирането и най-вече задържането на добрите музиканти е сериозен проблем.

Въпросът за автентичността на представените танци и тяхното отношение към българската фолклорна култура възниква неминуемо след постигането на по-високо професионално ниво. От друга страна проблемът за автентичността на българския фолклорен танц в Унгария изглежда по-различно. Много по-трудно е да се преценят качествата на представлението, а и от самите изпълнители не може да се изисква абсолютно автентична интерпретация. Са-

мите танцьори са разучили хореографиите от признати български специалисти. Тяхната цел е постигане на максимална автентичност, но за съжаление те самите не са в състояние да определят доколко е автентичен танцът им. Професионалните фолклорни ансамбли танцуват на сцената по друг начин, отколкото селските групи в Копривщица. В Унгария зрителите няма да останат доволни от програмата, ако тя не бъде достатъчно интересна. Унгарската публика изисква различно представление от българската. Един вид стъпка се повтаря най-много два пъти, а не както се танцува на един селски празник. Все пак, в сравнение с други фолклорни танци, професионално представяни в Унгария, българските са в голям процент близки до първообраза си.

Преценяването на професионалното ниво също е доста проблематично, тъй като българските ансамбли в Унгария функционират по-скоро като приятелски компании, а не като професионалисти. От друга страна „Мартеница“ работи вече 18 години и за това време е натрупал значителен опит, който се предава и на младото поколение.

Малкият брой на българите в танцовите състави подтиква членовете на „Мартеница“ от български произход да организират обучение по народни танци за местните български младежи. От неделните танци постепенно се оформят два танцови състава – Янтра (за младежи от 16 години) и Росица (за деца до 13-14 години). Броят на танцьорите е около 40-50 деца и младежи, които с малки изключения всички са от български произход. Участниците не се подбират, тъй като целта е да се привлекат колкото се може повече деца от български произход. За изминалите 4-5 години нивото на танцовото умение се е повишило значително и при двата състава, доказателство за това са и представленията, изнесени в България, които винаги са голямо предизвикателство за ансамблите.

Обучението на децата започва с най-простите български хора, като постепенно става по-професионално (загрявка, изчистване на конкретни движения, изиграване на готовите постановки), а групата младежи започва да придобива облик на танцов състав. Хореографиите се правят обикновено от български специалисти, в голям процент от Кая и Христо Иванови. Реално погледнато представянето на автентични български танци е доста проблематично, тъй като няма възможност за събиране на оригинални материали. Въпреки това и тази линия не бива да се забравя, затова се полагат усилия за включването и на автентични народни танци в репертоара. Постоянен проблем са

и за двата танцови състава набавянето на носящите и осигуряването на живата музика. Много жалко е, че за 17-18 години, откакто съществува български танцов и музикален фолклор в Унгария, не е обучен нито един български музикант.

Танцовите състави Росица и Янтра играят изключително важна роля във формирането и запазването на българското самосъзнание при най-младото поколение на българите в Унгария. Понякога се отправят критики към Българското младежко дружество, според които то се занимава почти само с танци, но от друга страна е много трудно да се привлекат и трайно задържат толкова голям брой деца и младежи. Важното е, че тези деца ходят в културния дом, имат жива връзка, макар и чрез танца, с българската култура. С помощта на народните танци може да се измести границата на асимилацията, тъй като има кой да продължи традицията. Децата и младежите, които танцуват в ансамблите „Янтра“ и „Росица“ слушат народна музика, ходят в България и за да вземат участие в танцовите фестивали. По-голямата част от участниците не посещават българското училище, имат и проблеми с езика, за тях единствения досег с българската общност и култура са танците и музиката.

\*\*\*

Танцът от една страна отваря врата към една различна, чужда култура, която говори друг език, има други нрави и обичаи; от друга страна се явява като средство за запазване и преоткриване на собствената култура на българското малцинство в Унгария.

Танцьорите от унгарски произход не се ограничават само с научаването на стъпките, а навлизат по-дълбоко в българската култура, като се запознават с фолклора, историята и езика на страната. Непрекъснатите контакти с местните българи, участието в празниците, честите посещения в България оставят трайни следи в тяхното съзнание. Те самите твърдят, че се чувстват малко и българи, тъй като прекарват много време в българско обкръжение. Представят българската общност, живееща в Унгария, но понеже тя няма собствен танцов фолклор, изпълняват танци от България.

От фолклористична гледна точка се сблъскваме със следния парадокс – по принцип това което правят фолклорните ансамбли например в България, има отношение към танцовия фолклор като „продукт“, т. е. е само форма, а не е фолклор, като начин на съществуване (Щърбанова 1994, 107). Това, което може да се нарече танцов фолклор като „процес“ (типичен

пример са дискотеките) няма нищо общо с българската традиционна култура. Българските танцови къщи и любителските фолклорни ансамбли обаче, които се организират в една друга държава също са танцов фолклор като „процес“, като форма на живот. За да научат стъпките, танцьорите репетират, а самата репетиция и представлението се превръщат в „мегдан“ от нов тип (Щърбанова 1994, 107). С други думи, танцът наистина е „професионален“, но все пак е форма на живот.

Комуникацията с една чужда и непозната (или със собствената, по някаква причина също малко позната) култура води до някои промени в самосъзнанието на танцьорите – от една страна, те доброволно навлизат в друга културна среда и за да могат да се движат в нея, трябва да придобият нужните знания; от друга страна, тяхното оригинално културно обкръжение започва да ги третира като относително „чужди“ елементи, които се занимават с нещо непознато. В даден аспект танцьорите получават медиативен статус – съществуват между две различни култури и осъществяват връзка между тях. Разбира се, би било прекалено да се твърди, че щом някой танцува български народни танци, автоматично става българин. Но щом се облече в носия и застане на сцената, тази вторично приета идентичност веднага се проявява. За да се изпълни даден танц убедително, трябва да се преживее от танцьора, трябва да се разберат вложените чувства и замисъл. Това не може да стане, без да се познава по-широкия културен контекст на танца. Всъщност тук се затваря кръгът – чуждият танц е убедителен, защото танцьорът е придобил нужните познания, но именно тези познания го правят относително чужд в собствената му култура.

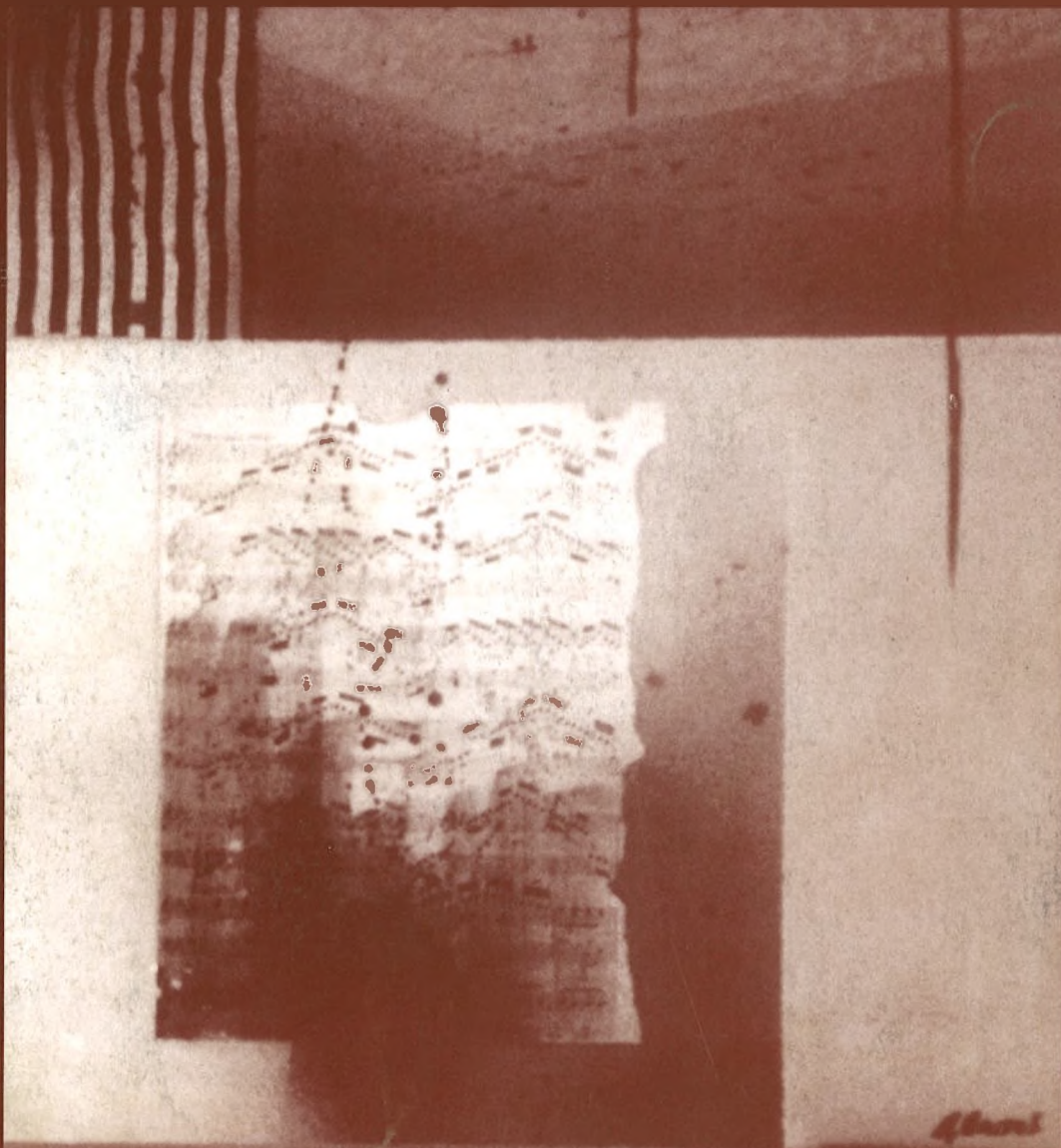
За членовете на ансамблите от български произход българският фолклорен танц има друго значение. От една страна е възможност за опознаване на културата на предците и за контакти с България, а от друга – средство за запазване на българското самосъзнание в дружоезична среда и в контекста на една друга култура.

Чрез своята дейност танцьорите установяват връзка с външния свят и провокират някакво отношение. Поради междинния им статус те се приемат и от унгарското и от българското общество като относително чужди елементи, но това не означава отрицателно отношение. Всъщност танцьорите и от български, и от унгарски произход, се явяват като представители на българската общност в Унгария. От гледна точка на унгарските зрители българските фолклорни танци са интересни и екзотични. От българска страна отношението е също положително, познатите танци се срещат в друга интерпретация.

Българската фолклорна танцова и музикална култура има стабилна основа в Унгария. Причините за успеха са многопластови – от една страна българските народни танци са измежду най-красивите и най-темпераментните; характеристиките на петте региона (северняшки, шопски, тракийски, добружански, пирински) в стил, носии, стъпки и музика представляват голямо богатство. От друга страна голямо влияние оказват и традициите в съставянето на хореографиите, правят се много зрелищни постановки (както на Мартеница, така и на Янтра се правят от специалисти). Тези два основни фактора (богатия извор и професионално изработените представления) допринасят в голяма степен за успеха на българските народни танци не само в Унгария, но и по целия свят.

#### Литература и материали

- Keali'inohomoku, J.: You dance what you wear, and you wear your cultural values. In: *Fabrics of Culture. The anthropology of clothing and Adornment*. 1975, 77-83.
- Колева, Стефка: Телевизионният фолклор – между илюзията и театъра. *Български фолклор*. кн. 5-6. 1996, 41-46.
- Щърбанова, Анна: Антропология на танца. *Български фолклор*. кн. 2. 1994, 101-109.
- Щърбанова, Анна: Тяло и танц. *Български фолклор*. кн. 4. 1995, 68-79.
- Интервю с Левенте Дели, ръководител на ансамбъл „Мартеница“, 1995 г.
- Интервю с Данчо Мусев, ръководител на ансамбъл „Янтра“ и „Росица“, 2000 г.



# ХЕМУС

Година IX, кн. 4/2000

Списание за обществен живот и култура