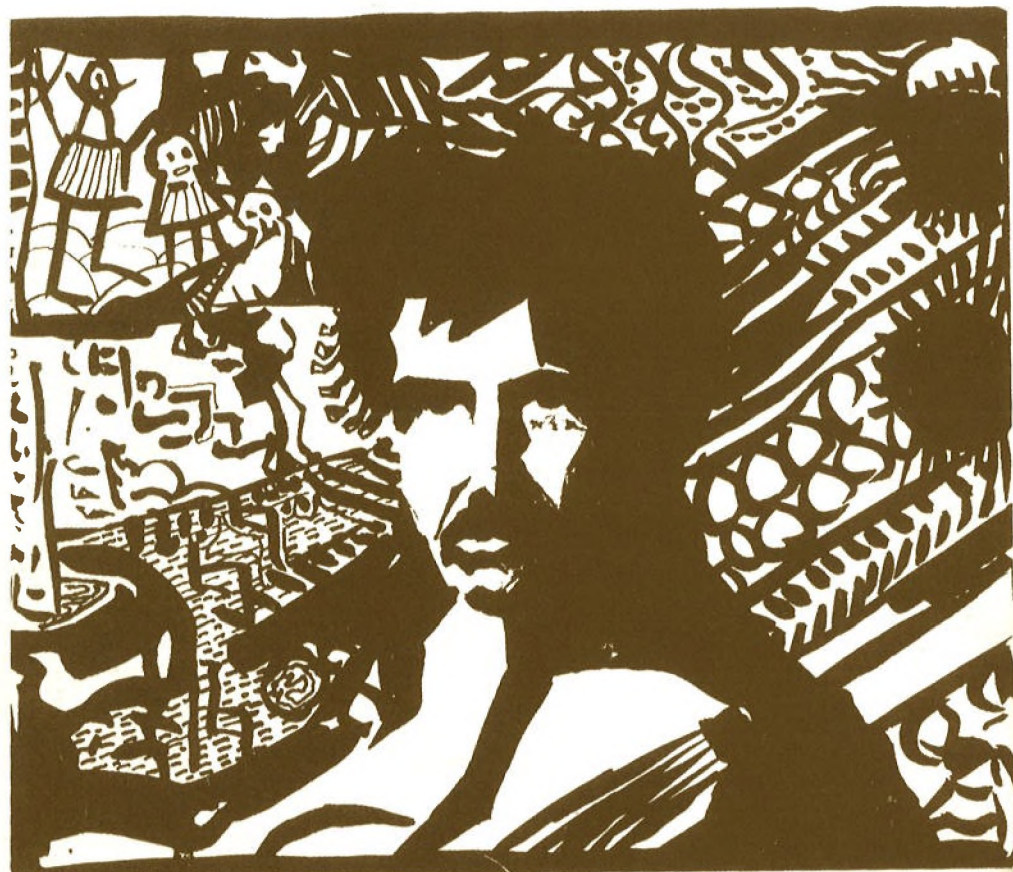


2511



HÆMVS
XEMYC

3/2003



"Родно изкуство. Това е "предупреждението" на последните няколко години. Основа се дори дружество от най-добрите ни художници под това име. Явно е съзнанието, че българският художник трябва да стъпи на наша земя, за да излезе като творец. Но у повечето (публика и художници) понятието за стремежа към родното е твърде елементарно и наивно. За едни е достатъчно сюжетът да е български, за да мине изкуството под знака "родно". За други – обикновеният шаблон, който не тревожи техните понятия за изкуството, минава за родно изкуство.

Родното не е нито в сюжета, нито в култа към една школка живопис, нито в наивната слабост към етнографически материали."

Из интервю на Сирак Скитник
в сп. "Стяг", 1925

„Hazai művészet. Erre „hív fel” az utóbbi néhány év. Legjobb művészeink ezzel a névvel még egyesületet is alapítottak. Nyilvánvaló az a felismerés, hogy a bolgár művészeknek a mi földünkből kell építkezniük ahhoz, hogy alkotókká váljanak. De a többség (a közönség és a művészek) körében a hazai iránti törekvés fogalma túlföntül leegyszerűsített és naiv. Egyesek számára már a bolgár témaválasztás is elegendő ahhoz, hogy ez a „hazai” művészetet jelentse. Mások számára a köznapi sablon, amely nem zavarja a művészetről kialakított fogalmaikat, jelenti a hazai művészetet.

A hazai nem a témaválasztásban van, sem az iskolás festészet iránti kultuszban, sem pedig a néprajzi anyagok iránti naiv elfogultságban."

Szirak Szkitnikkel készült interjú részlete.
„Sztjag” folyóirat, 1925.



Съдържание:

Мирослав Дачев: Поетът и художникът. Хроника и последици от една предизвестена среща
Мирослав Дачев изследва творческата среща между две от най-представителните имена на българския символизъм: Теодор Траянов и Сирак Скитник – поетът и художникът

Теодор Траянов: Среднощно видение, Лунна балада, Смърт в равнините (стихотворения)
Сборникът "Български балади" на Теодор Траянов излиза през 1921 г., илюстриран със седен графики на Сирак Скитник

Татяна Димитрова: Сирак Скитник – художник и критик. *В историята на българската култура Сирак Скитник е един от най-ярките представители на модернизма*

Сирак Скитник: Пътищата в нашата живопис
Всяка критична оценка на Сирак Скитник е била очаквана с нетърпение от неговите съвременници.

Камелия Николова: Преди 80 години – режисьорският дебют на Сирак Скитник в Народния театър.
През 20-те години Сирак Скитник работи като драматург в Народния театър, където поставя пиесата "Монна Ванна" на Метерлинк.

Е. Везенков: Сирак Скитник в радиото
Сирак Скитник е първият директор на Българското радио и създава за дълги години неговия профил и позиция в общественото пространство на България

Сирак Скитник (Панайот Тодоров) - Хроника на живота и творчеството

По случай 120 години от рождението и 60 години от смъртта на Сирак Скитник

Илюстрации: Сирак Скитник

Tartalom:

2 Miroszlav Dacsev: A költő és a művész. Egy előre bejelentett találkozás *Miroszlav Dacsev a bolgár szimbolizmus két legkiemelkedőbb alakja – A költő Teodor Trajanov és a költő és festőművész Szirak Szkitnik – alkotói találkozását elemzi.*

5 Teodor Trajanov:
Látomás éjközépén, Halál a síkon (versek)
Teodor Trajanov Bolgár balladák című gyűjteménye 1921-ben jelent meg Szirak Szkitnik hét grafikájával illusztrálva.

20 Tatjana Dimitrova:
Szirak Szkitnik, a művész és kritikus
A bolgár kultúra történetében Szirak Szkitnik a modernizmus egyik legjelesebb képviselője

23 Szirak Szkitnik: Utak festészetünkben
Szirak Szkitnik kritikáit kortársai mindig türelmetlenül várták.

31 Kamelia Nikolova: Szirak Szkitnik rendezői bemutatója a Nemzeti Színházban 80 évvel ezelőtt
A 20-as években Szirak Szkitnik dramaturgként a Nemzeti Színházban dolgozott, ahol színre vitte Maeterlinck Monna Vanna című darabját.

38 E. Vezenkov: Szirak Szkitnik a rádióban
Szirak Szkitnik volt a Bolgár Rádió első igazgatója, hosszú évekre meghatározta a rádió arculatát és Bulgária társadalmi életében elfoglalt pozícióját

43 Szirak Szkitnik (Panajot Todorov) élete és munkássága

Szirak Szkitnik születésének 120. és halálának 60. évfordulója tiszteletére

Illusztrációk: Szirak Szkitnik



Поетът и художникът

*Хроника и последици
от една предизвестена среща*

Преди да бъде усетен като семиотичен, проблемът е на рецепцията. До голяма степен е и литературно-исторически, ако мислим еволюционния ред, следвайки Тинянов. Животът на една поетична книга – недотам неизвестна, за да се въвежда пространно, но и недотам популярна в първоначалния ѝ вид, за да се въведе експромпто – е доказателство за това. Мислена е като книга за българското от автор, който като че ли в един и същ миг е изпитвал както съдбовните подеми и разрухи на българското, така и изкушенията на модернистичното, и който май не си е давал сметка колко жестоки в премълчаването понякога могат да бъдат българските традиции. За съдбата на тази книга си струва да бъде разказвано. Призната е за класика, а същевременно тихо, неусетно, е лишавана от идентичност – парадокс, който прикачен към книга на известен автор, не ѝ позволява да стои безметежно дори в уютния пристан на библиографията.

"Български балади" на Теодор Траянов излиза през 1921 година като издание на "Хемус". Стиховете са печатани в печатница "Елит", а рисунките и корицата – в печатница "Н. Амбил и си-е", София – симптоматично разделяне на печатарските услуги. Визуалното послание в книгата е забележимо не толкова заради портрета на поета от художника Лютов, колкото заради присъствието на седем рисунки и корица, носещи подписа на Сирак Скитник и обявени още на титула на изданието. Те не остават незабелязани, дори напротив: съпътствани са от един доста характерен дискурс, който, за съжаление, днес е почти толкова познат, колкото и притежателите му.

Поетът е сред най-известните български символисти в началото на века, със стихове, заради които поне едно поколение е разрязвало с трепет страниците на няколко престижни български списания, и с две издадени до момента книги – "Regina Mortua" и "Химни и балади" (първата – издание и печат на Гр. Т. Паспалев от 1909

* Мирослав Дачев (1962) е доцент по теория на литературата в Нов български университет, доктор на филологическите науки от 1997 (защитава докторат по семиотика в Института за литература при БАН). От 1994 чете лекции по семиотика на литературата в НБУ. Откъсът е от последната му книга "Слово и образ. Български балади. Теодор Траянов. Сирак Скитник", 2003.

A költő és a festőművész

*Egy előre bejelentett találkozás krónikája
és következményei*

Mielőtt szemiotikaiként érzékeltük volna, a recepció problémája volt. Nagymértékben irodalomtörténeti is, ha Tinjanov nyomán az evolúciós beszédre gondolunk. Egy költői kötet élete – nem túlságosan ismeretlené, hogy részletesen kellene bemutatnunk, de nem is túlságosan népszerű eredeti formájában, hogy exprompt módon vezessük be – tanúsítja ezt. Szándéka szerint a bolgarságról szól, olyan szerzőtől, aki mintha egy és ugyanazon pillanatban tapasztalta volna meg mind a bolgarság sorsfordító fellendüléseit és összeomlásait, mind a modernizmus kísértéseit, és aki mintha nem vetett volna számot azzal, milyen kegyetlenek tudnak lenni néha az agyonhallgatásban a bolgár hagyományok. Klasszikusként ismerték el, ugyanakkor csöndben, észrevétlenül megfosztották identitásától – olyan paradoxon ez, amely ismert szerző könyvéhez társítva lehetetlenné teszi még a bibliográfia kényelmes kikötőjében tartózkodást is.

Teodor Trajanov *Bolgár balladák* c. könyve 1921-ben jelent meg, a Hemusz kiadásában. A verseket az Elit Nyomdában nyomták, a rajzokat és a borítót pedig a szófiai N. Ambil & Co.-nál – jellemző a nyomdai szolgáltatások megosztása. A vizuális üzenet nem annyira Ljutovnak a költőről készült portréján érzékelhető, hanem inkább azon a hét rajzon és a borítón, amelyek alatt Szirak Szkitnik kézjegye áll, és amelyekre már a kiadvány címe is felhívja a figyelmet. Nem maradnak észrevétlenek, mi több: meglehetősen jellemző vita kíséri őket, amely, sajnálatos módon, ma szinte éppoly kévéssé ismert, mint résztvevőinek neve.

A költő a legismertebb bolgár szimbolisták közé tartozott a század elején, akik miatt legalább egy nemzedék bizsergő várakozással vágta fel néhány tekintélyes bolgár folyóirat lapjait. Addig két könyve jelent meg: a *Regina Mortua* és a *Himnuszok és balladák* (az első Gr. T. Paszpalev kiadója és nyomdája gondozásában 1909-ben, a második a Cári Udvari Nyomdában 1912-ben, mindkettő szövegközi illusztrációk nélkül).

* Miroszlav Dacsev (1962) az Új Bolgár Egyetem irodalomelméleti tanszékének docense, a filológiai tudományok doktora 1997 óta (disszertációját szemiotikából védte meg a Bolgár Tudományos Akadémia Irodalomtudományi Intézetében). 1994 óta tart irodalom-szemiotikai előadásokat az Új Bolgár Egyetemen. A közölt részlet legújabb könyvéből való: Szó és ábrázolás. Bolgár balladák. Teodor Trajanov. Szirak Szkitnik, 2003.





година, втората – на Царска придворна печатница от 1912 година, и двете без рисунки в текста.) Те до такава степен провокират с използването на непознати за всекидневния говор думи, че създават според някои "нова поетическа граматика". За мнозина е родоначалник на българския символизъм, за някои – негова безусловна емблема, за други – просто изкуствено създаден съперник на Яворов, за четвърти – дори не е лирик (ако разказът ми за поета на моменти е лаконичен, то е защото съм имал възможност да говоря по-подробно за него в книгата "Семиотика на цвета в поетичния текст"). Така или иначе в годината на появата на "Български балади" имиджът на поета като законодател на модерното в българската поезия е почти непохватим. Художникът не притежава тази митологична известност, но също е сред най-тачените. Той е почти връстник на поета – в годината на издаване на "Български балади" на поета не достига една година, а на художника две, до навършване на четири кръгли десетилетия. Първият значим факт в биографията му е завършването на богословската семинария в София, което донякъде предопределя познаването и използването на определени сюжети в творческия му път. Завършил частното училище за сценична декорация на Е. Званцева в Петербург (1912) в близост с утвърдени имена като Леон Бакст и Мстислав Добужински, Михаил Врубел, Николай Ръорих и Кузма Петров-Водкин, състудент на Кандински, попил от атмосферата на "Мир искуства" на Александър Бенуа, той определено подсказва, че ще бъде явление в българската култура през второто и третото десетилетие на XX век. Още през 1910 година участва в изложба на училището в Петербург, уредена в редакцията на списание "Аполон" и спечелва симпатиите на Ръорих и Бенуа. Член, а по-късно и председател на движение "Родно изкуство". Всяка по-сериозна изложба на изобразителното изкуство в България след това вече е обвързана и с неговото име. Често прикачат към името му думата експресионист (дори "абстрактен експресионист").

За него в книжка осма на списание "Везни", излязла от печат на 31 март 1920 година, Чавдар Мутафов пише: "Един от най-новите и най-чуждите за нас е, несъмнено, Сирак Скитник. Това е един художник, почти завършен; един фантаст, който подчинява въображението чрез мистичната и корава логика на кошмара; един поет, чиято душа, заключена в каменната паст на големия град, жадува фантастически невинност през очи-

Еzek a közbeszédben ismeretlen szavak használatával oly mértékig provokáltak a közönséget, hogy egyesek szerint "új költői nyelvtant" teremtettek. Sokak számára Trajanov a bolgár szimbolizmus atyja, egyesek markáns emblémának tartják, mások egyszerűen Javorov mesterségesen létrehozott vetélytársának, ismét mások nem is tekintik lírikusnak (ha a költőről szóló ismertetőm e pillanatban lakonikusnak is tűnik, ez azért van, mert lehetőségem volt részletesebben szólni róla *A szín szemiotikája a költői szövegben* című könyvemben). Akárhogyan is, a *Bolgár balladák* megjelenésének évében a költőnek mint a modernség orákulumának helyzete a bolgár költészetben szinte meggingathatatlan.

A festőművész nem volt ilyen mitikusan híres, de ugyancsak a legnagyobb becsben tartottak közül való. Csaknem egyidős a költővel – a *Bolgár balladák* megjelenésének évében a költőt egy, a festőművészt két esztendő választja el a negyedik iksztől. A festő életének első jelentős eseménye az, hogy elvégzi a papi szemináriumot Szófiában, ami bizonyos fókig meghatározza egyes témák ismeretét és alkalmazását alkotói útja során. Miután kijárta Szentpéterváron E. Zvanceva díszletmesteri magániskoláját (1912), olyan nagy nevek társaságában, mint Leon Bakszt és Msztyiszlav Dobuzsinszkij, Mihail Vrubel, Nikolaj Rjorih és Kuzma Petrov-Vodkin, diáktársa volt Kandinszkijnek, belekóstolt Alekszandr Benua *Mir issz-kusztva*-jának atmoszférájába, már határozott jelelt mutatja annak, hogy a XX. század harmadik évtizede bolgár kultúrájának meghatározó jelensége lesz. Már 1910-ben részt vesz a pétervári iskola kiállításán, amelyet az *Apolon* folyóirat szerkesztőségében rendeznek, elnyeri Rjorih és Benua rokonszenvét. A Hazai Művészet mozgalom tagja, később elnöke. Ezt követően minden komolyabb képzőművészeti kiállítástól elválaszthatatlan a neve Bulgáriában. Gyakran biggyeszti neve mellé az expresszionista jelzőt (mi több, az "absztrakt expresszionistá"-t).

A Vezni folyóirat 1920. március 31-én megjelent nyolcadik számában Csavdar Mutafov a következőket írja róla: "Az egyik legújabb és legidegenebb számunkra kétségtelenül Szirak Szkitnik. Majdnem teljesen érett művész; fantasztá, aki a lidércnyomás misztikus és makacs logikájával nyugtözi le a képzeletet; költő, akinek a nagyváros körengetegébe zárt lelke fantasztikus módon szomjazza a földöntúli megnyilatkozások feloldozó titka általi ártatlanságot... A látomások és a tudás művészete ez: az élet nem realitás többé, mert olyan probléma és titok, amelyet képi meg-

стителното тайнство на свръхземни откровения... Това е изкуството на прозрението и познанието: животът престава да бъде реалност, защото е проблема и тайна, която тепърва трябва да се постигне или превъзмогне в образни комплекси... Може би малко харесван, Сирак Скитник е художник, който никога не може да бъде отречен". Думи, които съвсем скоро ще се окажат пророчески, особено що се отнася до мистичната логика на кошмара, тайнството на откровенията, прозрението и тайната.

Година по-късно, в статията си "Сирак Скитник – художникът" (Златорог, 1933, кн. 8, с. 376-380), Никола Мавродинов ще внушава, че ония, които мислят, че Сирак Скитник следва уроците на

oldások útján kell elérni vagy leküzdeni... Szirak Szkitnik talán kevésbé közkedvelt, de olyan művész, akit soha nem lehet megtagadni." Ezek a szavak nem sokkal később prófétaiknak bizonyulnak, különösen ami a lidércnyomás misztikus logikáját, a megnyilatkozások titkát, a látomásokat és rejtélyeket illeti.

Évekkel később, Szirak Szkitnik, *A művész* című cikkében (Zlatorog, 1933. 8. sz. 376-380.o.) Nikola Mavrodinov azt sugallja, hogy tévednek, akik úgy vélik, Szirak Szkitnik tanítóinak leckéit követi: a zseniális Baksztól csupán a dekorativitás szeretetét veszi át. Azonban ha alaposabban elmélyedünk Msztyiszlav Dobuzsinszkij 1912-ben készült Városi álmok ciklusában (és különösen a "Tornyok" és "Repülés" rajzokban), olyan palimpszeszt-rétegeket fejthetünk



учителите си, се лъжат: от гениалния Бакст взема само любовта към декоративното. Внимателното вглеждане, обаче, в цикъла "Градски сънища" на Мстислав Добужински от 1912 година (и особено в рисунките "Кули" и "Летящ"), разчита палимпсестните наслаждения, чрез които се конструират характерни за Сирак Скитник образи в рисунките към "Поеми" на Едгар По, "Български балади" на Траянов и "Рицарски замък" на Ясенов.

Ако трябваше да съдим от издадената през 1910 година стихосбирка "Изповеди", или от публикуваните в списание "Художник" стихове няколко години по-рано, бихме могли да определим Сирак Скитник с много уговорки (а след прочита на статията на Владимир Василев "Пантеисти и манияци" в "Демократически преглед" от 1912 г. – и с малко страх) и като поет-символист. Основание за това ни дава и

meg, amelyek szerkezeti elemeivé válnak Szirak Szkitnik jellegzetes rajzainak Edgar Poe poémáiról, Trajanov *Bolgár balladáiról*, Jaszenov *Lovagváráról*.

Ha az 1910-ben megjelent *Gyónások* című verseskötet vagy a *Hudozsник* című folyóiratban néhány évvel korábban közölt költemények alapján ítélünk, sok megszorítással (és Vladimir Vaszilevnek a *Demokratsieszki Pregled* 1912. évi számában megjelent *Panteisták és mániákusok* című cikke után némileg félve) szimbolista költőként határozhatnánk meg. Alapot ad erre egy másik tény is: 1912-ben a versei belekerültek az orosz és szláv költők Péterváron megjelent, *Velesz* című almanachjába, amelyben a szimbolizmus olyan zászlóvivői szerepeltek, mint Andrej Bjelij és Vjacseszlav Ivanov.

Szirak Szkitniktől nem idegen a kritika kísértése sem: csaknem két évtizeden át publikál a *Zlatorog* című folyóiratban; végigkíséri a *Vezni* folyóirat rövid életét. Néhány kritikáját kiáltványnak minősítik, mások

един друг факт: през 1912 година негови стифотворения попадат в издания в Петербург алманах на руски и славянски писатели "Велес", в който участват емблеми на символизма като Андрей Бели и Вячеслав Иванов.

На Сирак Скитник не му е чуждо и изкушението на критика: почти две десетилетия публикува в списание "Златорог"; съпътства и краткото съществуване на списание "Везни". Някои от критическите му текстове са определяни като манифестни, други създават хоризонти на завидно очакване (Борис Иванов от групата на "Новите художници" разказва: всички чакахме с напрегнат дъх рубриката "Изкуство и публика" във в. "Слово" с един въпрос – какво ще каже Сиракът? – а след това дълго умувахме върху всяка негова дума в желанието си да разберем мислите му докрай").

Всичко това между другото подсказва, че и в един по-ранен етап възгледът на Пол де Ман за не чак толкова фундаменталната разлика в двата почерка също намира солидни основания и че най-добрият начин да се започне една книга по теория на литературата не е, както правят Уелек и Уорън, като се прокара и обяви за пределно ясна границата между литература и литературознание. Впрочем в същата тази книга, станала настолна след 1949 година, те имат и твърдения относно връзките между литературата и другите изкуства (в частност изобразителното изкуство), които по неизбежност ще споменем по-нататък в нашия разказ.

Дали е било предопределено да се срещнат, все още не знаем, но сянката на съмнението се прокрадва на стъпки покрай първото издание на "Български балади". През октомври 1920 Траянов вече пише следговора към готовата стихосбирка и готовите рисунки. Иначе няма как да си обясним факта, че изразява топлото си отношение към рисунките на Сирак Скитник за Баладите.

Няколко месеца по-късно, преди официалното излизане на Баладите, нишките на съдбата сочат друго. От януари 1921 година Сирак Скитник е деен сътрудник и съредактор на "Златорог". От март 1922 година Траянов заедно с Иван Радославов и Людмил Стоянов издава "Хиперион" и е негов деен съредактор. Почти по същото време Сирак Скитник се разделя с поезията – за последен път се изявява в антологията "Български поети", съставена от Христо Цанков-Дерижан и излязла от печат през 1922 година. Златорожецът, напуснал вече лоното на Хиперионовото братство: за когото тези неща говорят достатъчно, се досеща и за перипетиите на общуването.

иригилésre méltó várakozás horizontjait vázolja fel (Borisz Ivanov az Új Művészek csoportból ezt mondja: mindnyájan visszafojtott lélegzettel lestük a *Művészet és közönség* rovatot a *Szlovo* című folyóiratban, ugyanazzal a kérdéssel: vajon mit mond Szirak? – azután hosszasan fontolgattuk minden szavát, hogy teljes mélységükben megértsük gondolatait").

Mindez egyebek között azt sejteti, hogy egy korábbi időszakban is szilárd alapokon nyugszik Paul de Mann nézete arról, hogy nincs is olyan fundamentális különbség a kétféle ábrázolásmód között, és hogy egy irodalomelméleti könyv elkezdésének nem az a legjobb módja, amit Wallack és Warren tesz, amikor éles határvonalat húz és hirdet irodalom és irodalomtudomány között. Egyébként ugyanez a könyv, amely 1949 után mindennapi kenyérünkké vált, tartalmaz olyan állításokat az irodalom és a többi művészetek (konkrétan a képzőművészet) kapcsolatát illetően, amelyekről, lévén elkerülhetetlenek, a későbbiekben ejtünk szót.

Hogy találkozásuk előre elrendeltetett-e, még ma sem tudjuk, de a gyanú árnyéka ott settenkedik a *Bolgár balladák* első kiadása mentén. 1920 októberében Trajanov már az utószót írta kész verseskötetéhez és a kész illusztrációkhoz. Másképp hogyan magyaráznánk azt a tényt, hogy meleg szavakkal méltatja Szirak Szkintikhez a Balladákhoz készített rajzait.

Néhány hónappal később, a Balladák hivatalos megjelenése előtt, a sors szálai másfelé vezetnek. 1921 januárjától Szirak Szkitnik a *Zlatorog* aktív munkatársa és társszerkesztője. 1922 márciusától Trajanov Ivan Radoszlavovval és Ljudmil Sztojanovval együtt megjeleneti a *Hyperiont*, és annak aktív társszerkesztője. Csaknem ugyanebben az időben mond búcsút Szirak Szkitnik a költészetnek – ekkor publikál utoljára a Hrisztó Cankov-Derizsan szerkesztette *Bolgár költők antológiában*, amely 1922-ben lát napvilágot. A Hyperion baráti társaságát elhagyott Zlatorog-munkatárs, akiről az említettek eleget mondanak, a kommunikáció nehézségeit is érzékeli.

A *Bolgár balladák* második kiadása 1941-ben jelent meg, a *Föld és lélek* sorozat első darabjaként, szöveghű kiadásban, Sztojan Atanaszov könyvkiadójának gondozásában, hatezer példányban (közülük 200 japán papíron, a szerző aláírásával). Illusztrációk nincsenek, kivéve a költő arcképét, amelyet ezúttal Borisz Georgiev rajzolt, és amely napjainkig több utánnyomást ért meg.

Az első benyomásunk az, hogy a költő szenved a ma-



Второто издание на "Български балади" е от 1941 година. Печата се като книга първа на "Земля и дух", точно според ръкописа на автора, от книгоиздателство Стоян Атанасов в шест хиляди екземпляра (от които 200 на японска хартия, подписана от автора). Рисунки няма, ако изключим портрета на поета, рисуван този път от Борис Георгиев и радващ се на репродуциране до наши дни.

Първото впечатление е, че поетът е тъжно сам и че художникът от 1921 година изглежда забравен. След това идва усещането за изместване: в тъгата си поетът е силен, словото е заело овакантените от рисунките места и в една забележима експанзия е писало както "вместо" тях, така и "върху" самото себе си. "Български балади" изглеждат други не само защото са лишени от автентичността на рисунките, но и защото са лишени от автентичността на словото. Рисунките са застигнати от съдбата на отсъстващите структури, за тях ще се говори като за вече билото, което е значимо в мълчанието си, тъй като поражда онова, което стоиците наричат *θπομνηστικο'ν* (припомнящ знак): за рисунките в първото издание сега подсеца отсъствието им във второто.

Словото, макар и присъстваща структура, също е различно – това всеки текстологичен анализ, при това извършен не с присъщата за жанра прилежност, би потвърдил. Словото обаче има незавидната съдба да бъде друго, не само защото се е променило вътре в себе си като езикова природа, а защото се е променило и като *modus vivendi* поне от гледна точка на синтактичните отношения, в които е първородено: сега, във второто издание, то е само, липсва му Другото, с което заедно е изграждало смисъла.

Битието на словото в първото издание на "Български балади" е битие на слово, проникнато от рисунките. Изразено знаково, то е двуутробно в

гányтoл, és hogy úgy látszik, az 1921-es festőt elfelejtette. Azután a dolgok áthelyeződnek: a költő erős szenvedésében, a szó elfoglalta az illusztrációk üres helyét, és észrevehető terjeszkedésében nemcsak azokat írja felül, hanem önmagát is. A *Bolgár balladák* nemcsak azért tűnnek másnak, mert megfosztattak a rajzok autentikusságától, hanem azért is, mert a szó autentikussága is hiányzik belőlük. Az illusztrációkat utolérte a hiányzó struktúrák sorsa, róluk már múlt időben lesz szó, mint olyan hajdan volt dolgokról, amelyek hallgatásukban jelentősek, mivel megszületik az, amit a sztoikusok *θπομνηστικο'ν*-nak (emlékeztető jel) neveznek: az első kiadás illusztrációira most hiányuk emlékeztet a második kiadásban.

A szó, bár jelenlévő struktúra, szintén megváltozott – ezt minden textológiai elemzés megerősítheti, még ha nem is a műfajra jellemző alapossággal végezték el. A szónak azonban az a kevésbé irigylésre méltó sorsa, hogy más legyen, nemcsak azért, mert belül, önmagában, nyelvi természetében megváltozott, hanem mert *modus vivendi*-ként is megváltozott, legalábbis a szintaktikai viszonyok szempontjából, amelyek között született: most, a második kiadásban egyedül van, hiányzik mellőle a Másik, amivel együtt alkotta a tartalmat.

A szó léte a *Bolgár balladák* első kiadásában a rajzoktól áthatott szó léte. Jelben kifejezve, kétméhsű szó, a módot tekintve, ahogyan a szemiotikai háromszög oldalait hordozza: a jelentők minden röpte az értelem felé és az értelemé a referensek felé áthalad mind a szó jel-dimenzióin, mind a rajzokén.

A második kiadásban a szó ezt a létet ravaszkodással kompenzálja, két különböző méh számára ugyanazt a stratégiát kínálva az értelem eléréséhez és a referen-



начина, по който носи страните на семиотичния триъгълник: всеки полет на означаващите към смисъла и на смисъла към референтите минава както през знаковите дименсии на словото, така и през тези на рисунките.

Във второто издание словото компенсира това битие чрез хитрости, като в две различни утроби предлага една и съща стратегия на достигане до смисъла и до референтите – една, защото е само на словото, защото знаковата му енергия може да ползва взети назаем техники от друго изкуство, но не може да ги замени изцяло. Но така, може би непреднамерено, поражда семиотичния взрив: рисунките, отсъстващи от хартията, но налични в читателското съзнание, което веднъж ги е срещнало и запомнило, сега започват да прозират като водни знаци под стиховете, да търсят местата си, да предлагат четенията си. Някои от тях не срещат трудности – когато словото във второто издание послушно следва канона на първото. Други срещат, и то понякога непреодолими – когато словото във второто издание е предложило свой канон, неподозирани нито в интенциите и случванията на първото (като художествен акт), нито в годините, когато излиза първото издание (като исторически контекст). Така второто издание на "Български балади" от 1941 година поставя на изпитание и читателския акт, и текстологията, и (все още) интересувашите се от пресечните точки на литературата с другите изкуства. Един особен поетичен език, не-сам в битието си на търсене и пораждаване на смисъла; предчувствие за реторични игри, гарнира-

секhez – ugyanazt, mivel ez csupán a szóé, mivel jel-energiája kölcsönveheti ugyan más művészet technikáit, de teljesen nem válthatja fel azokat. Így azonban, bár nem szándékosan, szemiotikai robbanást idéz elő: a papírról hiányzó, de az olvasó tudatában jelen levő rajzok, amelyekkel egyszer már találkozott, s amelyeket megjegyzett, most vízjelekként ütnek át a versek alól, keresik a helyüket, kínálják olvasatukat. Némi-lyikük nem ütközik nehézségbe – amikor a szó a másod-ik kiadásban engedelmesen követi az első kiadás kánonját. Mások beleütköznek, méghozzá néha le-küzdhetetlen akadályokba – amikor a szó a második kiadásban saját kánonját kínálja, amelyre sem az első kiadás intenciói-iban és történéseiben nincs utalás (mint művészi aktusra), sem az években, amikor az első kiadás megjelenik (mint történelmi kontextusra).

Így a *Bolgár balladák* 1941-es második kiadása próbára teszi az olvasói aktust is, a textológiát is, és azokat is, akik (még mindig) érdeklődnek az irodalom és más mű-vészetek metszéspontjai iránt. Egy különös költői nyelv, az értelem keresésének és megszületésének nem-ma-gányos létében; metaplazmák sokaságával körített retorikai játékok előérzete; fátyla csücskét felcsippentő jelbeliség: poétika, retorika és szemiotika, anélkül, hogy érdekelné őket, egyenrangú tudományként való elismer-tetésük valamiféle Enciklopédia által a tudás mezején, most felismerik, hogy közös kutatási tárgyuk van.

Később, Teodor Trajanov halála után megtörtént az, ami előrelátható volt egy normális irodalmi-történel-mi folyamatban, amelynek menetét eltérítette a jelen-

ни с множество метаплазми; знаковост, повдигнала крайчеца на воала си: поетика, реторика и семиотика, без да се интересуват от това дали някаква Енциклопедия ги е признала за равноположени науки в полето на знанието, сега разпознават, че имат общ обект на изследване.

По-късно, след смъртта на Теодор Траянов, се случва предвидимото за един нормален литературно-исторически процес, чийто ход е улисан в суетата на съвремението и от време на време си позволява (юбилейни) реверанси към отминалото. Следват издания на избрани съчинения на Траянов през 1966 и 1981 година, които привидно нехаят както за тъгата, така и за забравата. "Български балади" неусетно се превръщат в империя на словото и все повече приличат на останалите стихосбирки на Траянов, които по своята първороденост не са обитавали общо текстово пространство със знаците на друго изкуство. С "Български балади" започва да се случва нещо, което немиметичното изкуство никога не би си пожелало – с изгубването на рисунките се изгубва една от прелестните възможности за бягство от нулевата степен на езика. И така до 1995 година, когато се появява издание на "Български балади", заявено като фототипно. Издателството е "Македония прес". Това издание обаче извършва една странна екстраполация със завареното наследство: фототипно е единствено спрямо текста на второто издание от 1941 г., но добавя рисунки, които заема произволно от първото издание. Механичното пренасяне, природно чуждо на логиката на синтактичните отношения, тук веднага се усееща.

Като изключим изданието от 1995 г., във всички други публикации на "Български балади" след 1921 г. – независимо от това дали са в отделна книга, или в избрани съчинения редом с други творби – рисунки към баладите няма. Нещо упорито се случва с първоначалното издание и неговия замисъл. Словото е самотно откъм образа: разговорът е нарушен. Способността за разговор е пречупена, и то отвъд интенциите на текста. Погледът по неизбежност започва да търси другия-в-текста – рисунките на Сирак Скитник. На очаквания въпрос отговорът е "да": изложби на художника, слава Богу, има. При това в продължение на повече от седем десетилетия, като може би сме пред прага на най-голямата досега. Но това не означава, че диалогът е продължен, или че е онзи диалогос, който – като разговор на две творчески съзнания

кор хиусága, és amely időről időre (jubileumi) hajbókolást enged meg magának a múlt iránt. Következnek Trajanov műveinek 1966. és 1981. évi válogatott kiadásai, amelyek látszólag figyelmen kívül hagyják mind a szomorúságot, mind a feledést. A *Bolgár balladák* észrevétlenül a szó impériumává válnak, és egyre jobban hasonlítanak Trajanov többi verseskötetére, amelyek eredeti formájukban nem laktak közös szövegtérben más művészetek jeleivel. A *Bolgár balladák*ka történni kezd valami, amit a nem-mimetikus művészet sohasem kívánt volna magának – az illusztrációk elvesztésével elvesz egy pompás lehetőség a nyelvi nulla-pontról való menekülésre. Így megy ez 1995-ig, amikor megjelenik a *Bolgár balladák* hasonmásnak hirdetett kiadása. A kiadó a Makedonia Press. Ez a kiadás azonban furcsán bánik el az örökséggel: a hasonmás kiadás kizárólag az 1941-es második kiadást jelenti, de olyan illusztrációkkal kiegészítve, amelyeket önkényesen vesz át az első kiadásból. A mechanikus átvétel, amely természettől idegen a szintaktikai viszonyok logikájától, itt nyomban tetten érhető.

Ha nem számítjuk az 1995-ös kiadást, a *Bolgár balladák* minden más 1921 utáni publikációja – függetlenül attól, hogy önálló kötetben jelent-e meg, vagy válogatásban, más művekkel együtt – illusztrációk nélküli. Makacsul történik valami az első kiadással és annak elgondolásával. A szó magányos a képi oldalról: a párbeszéd megbomlik. A párbeszéd képessége megtörik, mégpedig a szöveg intencióján túl. A szem óhatatlanul keresni kezdi a másikat-a-szövegben – Szirak Szkitnik illusztrációit. A várt kérdésre a válasz "igen": a művésznek, hála Istennek, voltak kiállításai. Ráadásul több mint hét évtizeden át, és lehet, hogy most vagyunk a legnagyobb kiállítás küszöbén. Ez azonban nem jelenti azt, hogy a párbeszéd folytatódik, vagy hogy ez az a dialogosz lenne, amely – mint két alkotói tudat és az általuk teremtetett művek párbeszéde – megérdemli, hogy meghallgassák és tovább meséljék.

A bolgár kultúra lapjain kiadók, irodalomtörténészek és művészettörténészek engedik meg olyan nyomok eltörlését, amelyek nem csupán egyes művek és személyiségek kontextusát viszik magukkal, hanem egész kulturális szituációt is, és amelyekről válogatás nélkül írnak mindenfélét. Semmi kétség, hogy ez nem az a kulturális palimpszeszt, amelyre vágyunk, bármilyen pompás is a róla szóló metafora.

Előre kell bocsátanom egy fontos tényt, amely a továbbiakban elfoglalja majd helyét a kritikai elbeszélésében. Egyrészt a *Bolgár balladák* lapjain beharangozott találkozás, amelyről beszélek, talán az első a



и на сътвореното от тях – заслужава да бъде подслушан и преразказан.

Върху пергаментата на българската култура издатели, литературни историци и историци на изкуството допускат да бъдат заличени следи (които влекат със себе си не просто контекста на отделни творби и личности, а на цели културни ситуации), върху които безразборно се пише. Това със сигурност не е предпочитаният за една култура палимпсест, колкото и прелестна да е метафората за него.

Предварително трябва да уточня и един важен факт, който по-нататък ще заеме своето място в критическия разказ. От една страна, предизвестената среща на страниците на "Български балади", за която разказвам, може и да е първата между поета и художника, но не е първата между Траянов и Сирак Скитник и затова неизбежно ще стане дума.

От друга страна, интерпретативните семиотични изкушения в случай като този очаквано са повече от едно: Сирак Скитник не рисува само по стихове на Теодор Траянов, нито пък само рисуването като художествен процес е в пост-опозиция спрямо друг творчески акт. Нека мимоходом припомним известния факт, че Сирак Скитник има рисунки към не чак толкова малко за епохата художествени произведения. Христоматийното напомняне изисква да посочим както индексалните знаци за модерността ("Поеми" на Едгар Алън По и "Марионетки" на Чавдар Мутафов), така и илюстрациите към народни приказки ("Неродена мома" на Ран Босилек, "Народни

көлтө и а фестөмүвөш көзөтт, де нем аз елсө Трајанов и Сјрак Сзкитник көзөтт, и еррöll öхататланул сзöт көлл ејтенүнк.

Масрөсзт, аз интерпретатив сзөмиотикаи кисөртөсөк сзäма егь еххөз хасонлө есетбен вярхатöан тöбб, мит егь: Сјрак Сзкитник немчсак Теодор Трајанов версеит иллюстрäлја, и а рајзолäs мит мүвөсзи фолыамат сем цсупäн мас алкотöи актуссал сзөмбени пост-оппозісіö. Hadd емлөкөзтөсөк футöлаг арра аз исмөрт тєнyre, хогь Сјрак Сзкитник нем өппен көвөс иллюстрäсіöт көсзтөит а мага корäбан мүвөсзи алкотасокхөз. А фөлсөрöläs мөккөвänја, хогь китегьүк мит а модернизмус индөкс-јөлөит (Edgar Allan Poe поөмäи и ссавдар Мутафөв *Marionettjei*), мит а нөпмөсө-иллустрäсіöкөт (Ran Boszilek *A meg nem szöletett leäny*, Trajko Szimeonov *Csalimesék*), антölögіäк и фолыöираток борітöіөт, кіällітäsөк плакätјäиөт. Нем сзäбад өлөфөлөјтөнүнк, хогь Сјрак Сзкитник тüllөпи а сзөпірöдалом-мал валö пärбөсзөд тäвлатäи – 1923-бан мит Mac-terlinck *Monna Vanna* цимүү, а Немзөти Сзінхäзбан јäтсзöт дарабјäнäk рөндөзöје и лätвänйтервөзöје сäјät дсзлөтөиөвл äллітја сзінпадра а сзінмүөт; Debussy зөнөјөре и көсзт рајзолäк. Мі тöбб: міөлөтт иллюстрäсіöкät көсзтөит волна Трајанов балладäихөз (1921), Сјрак Сзкитник мär иллюстрäлта Edgar Poe поөмäи (1920) и ссавдар Мутафөв импрөсзсіöи (1920), валäмит Debussy зөнөјөт (Az өлсüllөдөт катөдрäлс, 1919). А Балладäккäl егь ідöбөн көсзтөитө а *Krasztju Szarafov* антölögіä иллюстрäсіöи и. Көсöбб öрä копонäлнäk зөнөт. Petko Sztajnov, аkit мөгіһөлөтөт *A Sztruma titka* цимүү баллада, зөнөт ірт рä. А Балладäк сөрсä нылівänвалöан

залъгалки" от Трайко Симеонов), кориците на сборници и списания, плакатите за изложби. Не трябва да забравяме, че Сирак Скитник надскача измеренията на диалога с художествената литература – през 1923 година, като режисьор и сценограф на пиесата "Монна Ванна" от Метерлинк, играна в Народния театър, я поставя със свои декори; рисува и по музика на Дебюси. Нещо повече: преди да рисува по баладите на Траянов (1921), Сирак Скитник вече е рисувал по поемите на Едгар По (1920) и импресиите на Чавдар Мутафов (1920), както и по музиката на Дебюси ("Легенда за потъналата катедрала", 1919). По същото време с Баладите рисува и за сборника "Кръстю Сарафов" (1921). По-късно ще композират и по самия него. Петко Стайнов, вдъхновен от баладата "Тайната на Струма", пише музика по нея. Баладите имат очевидно незавидна съдба, с каквато малко книги в българската литература могат да се похвалят – те провокират инвенции в повече от едно изкуство извън самото себе си.

Ето че въвличането в семиосферата е вихрообразно, а подреждането на континиума от знакови преплитания – трудно дори и за дисциплинирано критическо съзнание. Основанията за това са много и датират доста преди "Български балади". През 1921 година, колкото и да е осеян с разночетения изминатият път, антимиметичната традиция, която модерността помни от времето на конституирането на френския символизъм, е все още силна. А и Траянов, и Сирак Скитник, започват своя път с абсолютното знаене на думата символизъм.

Поезията на символизма познава онзи тип образност, която разчита на изобразителното начало, а живописата на символистите е изпълнена с литературни алюзии, с препратки към древни и съвременни автори. И в изразните си търсения, и в метадискурсите си, двете поглеждат през рамо. Тази игра продължава и през първите десетилетия на XX век.

Гюген нарича Орие единственият критик, който разбира художниците. Участниците в поетичния кръг на Маларме виждат в лицето на Гюген не друго, а "своя" художник. Зигзагите на следата отвеждат и към групата "Наби" (Морис Дени, Пол Серюзи, Едуар Вюйар, Пол Рансон, Пиер Бонар, Анри-Гаспар Ибел). Водещият теоретик на групата живописецът Морис Дени по аналогия със съответствията на Бодлер изгражда своята теория за еквивалентите, а Пол Серюзи в своята "Азбука на живописата", търсейки по

оляк mostoha, amelyen kevés könyv dicsekedhet a bolgár irodalomban – több mint egy, önmagukon kívül álló művészetben provokálnak invenciókat.

Lám, a szemioszférába való bevonás viharebességű, a jelek szövevénye kontíniumának elrendezése pedig még a fegyelmezett kritikai tudat számára is nehéz. Sok oka van ennek, amelyek jóval a *Bolgár balladák* előtt keletkeztek. 1921-ben, bármilyen tarkaságot is mutatnak a megtett út értelmezései, az antimimetikus tradíció, amelyet a modernizmus a francia szimbolizmus alapítása óta ismer, még mindig erős. De mind Trajanov, mind Szirak Szkitnik a szimbolizmus szökéletes tudásának birtokában kezdi alkotói útját.

A szimbolizmus költészete ismeri azt a típusú képiséget, amely képzőművészeti alapon nyugszik, a szimbolisták festészete pedig tele van irodalmi utalásokkal, régi és kortárs szerzők idézésével. Mind a kifejezőeszközök keresésében, mind metadiskurzusaikban egymásra tekintgetnek. Ez a játék a XX. század első évtizedeiben is folytatódik.

Gauguin Aurie-t nevezi az egyetlen olyan kritikusnak, aki megérti a festőművészeket. Mallarmé költői körének tagjai Gauguin személyében nem mást látnak, mint "saját" festőjüket. A zegzugos nyomok elvezetnek a Nabis csoporthoz is (Maurice Denis, Paul Sérusier, Edouard Vuillard, Paul Ranson, Pierre Bonnard, Henri-Gaspar Ibelle). A csoport fő teoretikusa, Maurice Denis festő Baudelaire megfeleléseinek analógiájára építi fel elméletét az ekvivalensekről, Paul Sérusier pedig *A festészet ábécéjében*, a szimbolista költészettel való analógia alapján keresve a festészet univerzális ősnyelvét, az utóbbit nem csupán a zenében fedezi fel, hanem a matematikában is.

A nyom az olvasatokban is fellelhető: Puvie de Chavanne munkásságát úgy fejtik meg, mint a parnasszista és szimbolista poétika festészeti megfelelőjét, Gustave Moreau mitológiai ábrázolásokkal teli festészetében a szimbolista költői szövegek mitológiai referenciáit vélik felfedezni, összehasonlítva Moreau dekoratív motívumait Mallarmé költészetének hasonló momentumaiival. Vuillard mindennapi olvasmánya Mallarmé *Visszakoázásokja*, Vuillard festészetét pedig gyakran hasonlítják a kritikusok a kamarazenehez, amivel analógiákat keresnek Mallarménak a zenéről papírra vetett gondolataival. Nem ritkán állítják, hogy Odilon Redon módszere közel áll Mallarmééhoz, valamint azt, hogy Mallarmé – aki meglehetősen nagyra értékelte Redon művészetét – teljesen tisztában volt e

аналогия със символистичната поезия универсалния праезик на живописца, открива последния не само в музиката, но и в математиката.

Следата отеква и в прочитите: творчеството на Пюви де Шаван се чете като живописен аналог на парнаската и символистична поетика; в живописца на Гюстав Моро, изпълнена с митологични образи, се чете митологичната референтност на поетичните символистични текстове, като декоративните мотиви в живописца на Моро са сравнявани с тези в поезията на Маларме. Настолна книга на Вюйар е "Отстъпления" на Маларме, самата живопис на Вюйар често е сравнявана от критиците с камерна музика, с което се търсят аналогии с мислите за музиката на самия Маларме. Нерядко се твърди, че методът на Одилон Редон е близък до този на Маларме, както и че Маларме – ценил доста високо творчеството на Редон – е съзнавал много добре тази дискурсивна близост. В прочитите на следите символистичната критика обича да изважда на показ и експлицитната междутекстовост – в своя "Пейзаж със зелени дървета" Дени интертекстуализира Бодлеровата метафора за природата храм. Понякога прочитите надхвърлят и задълбочават още повече знаковите аспекти на междутекстовостта – според Дени музиката на Дебюси е новото измерение, което със своята гениалност

diszkurzív közelséggel. A szimbolista kritika a nyomolvasás során szívesen hozza elő az explicit szövegköziséget is – *Tájkép zöld fákkal* című munkájában Denis intertextualizálja Baudelaire metaforáját a természet templomáról. Az olvasatok olykor túllépik és még inkább elmélyítik a szövegköziség jel-aspektusait – Denis szerint Debussy zenéje az az új távlat, amely zsenialitásával megnyitja a szimbolista etika világát mind a költők, mind a képzőművészek előtt.

Matisse aufort-jaiban (*Stefan Mallarmé költeményei*, 1932) Mallarmé költészete új módon elevenedik meg, párbeszédben az ábrázoló gesztusvilággal. Matisse ezekről az illusztrációkról szólva úgy véli, hogy a legfontosabb nem a festő rajztudása, hanem az a képessége, hogy olvassa Mallarmé költészetét és összeolvadjon szavainak szellemével. Matisse ugyanezt Baudelaire verseivel is eléri. Efölötti bámulatában fogalmazza meg Aragon a kihívást: Baudelaire-t úgy kell olvasni, hogy közben egész idő alatt Matisse rajzait nézzük.

Létezik a költészet és a festészet közötti jel-párhuzamoknak ez a nehezen átlátható rendje, amely nem Lessinggel kezdődik, és nem is ér véget a szimbolizmussal. De ha alaposabban megvizsgáljuk e kapcsolatok jel-intenzitását a XIX. század végén és a XX. szá-



открехва света на символистичната естетика и за поети, и за художници.

В офортите на Матис ("Стихотворенията на Стефан Маларме", 1932) поезията на Маларме оживява по нов начин, снета в диалог с изобразителната жестовост. От разказа на Матис за тези негови илюстрации се усеща, че водещо е не умението на художника да рисува, а умението на художника да чете поезията на Маларме, да се взаимопрониква с духа на неговото слово. Матис постига същото и със стиховете на Бодлер. Удивен от това, Арагон изрича предизвикателството: Бодлер трябва да се чете, като през цялото време се гледа в рисунките на Матис.

Съществува трудно обозрим ред от знакови успоредици между поезията и живописата, който нито започва с Лесинг, нито завършва при символизма. Но с вглеждането в знаковия интензитет на тези отношения в края на XIX и началото на XX век определено се стига до една критична точка, в която говорът на едното изкуство за другото не е равносилен на сговарянето им; илюкутивната сила и възторгът на взаимното рефериране в някои от случаите са просто ритуално сложена маска по време на периодично повтарящите се модернистични игри. Това, че стихове и рисунки например говорят заедно от страниците на едно книжно издание, не означава, че говорят сговорени: първото експлицира механика на типографско съжителство, второто е метафизично усещане.

Това, че творби в областта на едно изкуство се конституират по аналогия с творби от друго (следват неговите текстогенериращи и смислопораждащи механизми), също трябва да бъде посрещано и с доза скепсис. Съора, който вижда живописата като изкуство "да се дълбае повърхността", рисува – по сполучливия израз на Делюз и Гатари – не върху, а под нея. Ако приемем и се впишем в предложената вече игра на думи, алхимията на Рембо (а в още по-голяма степен това важи за алхимичната лаборатория на Рьоне Гил) е бягство от повърхността, но в обратна посока – излаз над езика, отвъд възможностите, които до този момент е заявил. Бягството на Рембо е много повече техника-в-играта, фриivolност, отколкото творческа мъка, дори когато (а може би точно тогава) се превръща в метазикова емблема за идващото поколение млади символисти, докато бягството на Съора е по-скоро игра-в-техниката, усърдие, напомнящо, че овладяването на всяка една техника е не само прозрение, но и занаят.

Семиотичните взаимопрониквания, както се

зад елејен, непременно eljutunk egy kritikus pontra, ahol az egyik művészet beszéde a másik számára nem egyenlő az összebeszélésükkel; a kölcsönös referálás illokutív ereje és lelkesedése egyes esetekben egyszerűen rituálisan feltett maszk a periodikusan ismétlődő modernista játékok idején. Az, hogy a versek és rajzok például együtt szólnak egy könyv-kiadvány lapjairól, nem jelenti azt, hogy egyetértésben beszélnek; az első egy tipográfiai együttélés mechanikáját explikálja, a második metafizikus érzékelés.

Azt, hogy egy művészeti terület alkotásai egy másik alkotásainak analógiájára konstituálódnak (követik annak szöveggeneráló és gondolatatteremtő mechanizmusait), ugyancsak bizonyos szkepszissel kell fogadni. Seurat, aki úgy látja a festészetet, mint "a felszín vágásának" művészetét, Deleuse és Gattari ötletes kifejezésével élve nem valamire, hanem valami alá rajzol. Ha elfogadjuk és beszállunk a már javasolt szójátékba, Rimbaud alkímiája (de még inkább érvényes ez René Gill alkímiai laboratóriumára) menekülés a felszíntől, de ellenkező irányba – kiút a nyelv fölé, a lehetőségeken túlra, amelyeket e percig láttatott. Rimbaud menekülése sokkal inkább technika-a-játékban, frivolitás, semmint alkotói győtrelem, még akkor is (sőt talán éppen akkor), amikor a fiatal szimbolisták eljövendő nemzedékének metanyelvi emblémájává válik, miközben Seurat menekülése inkább játék-a-technikában, szorgalom, amely arra emlékeztet, hogy minden egyes technika elsajátítása több mint megvilágosodás – mesterség.

A szemiotikai áthatások, amint látszik, az általunk kiválasztott párbeszédet egy hatalmas tér részévé változtatják, amelyet óhatatlanul labirintushoz hasonlítunk (vagy amint eddigi munkáimban meghatároztam, Deleuse, Gattari és Eco vonalát követve: rizómához). Egy ilyen dialógust követve minden bizonnyal más beszélgetéseket is "hallunk". A *Bolgár balladák* átjárható világán keresztül remélem, hogy lehetőségünk van érezni, hogy nem menekültünk messzire a többi kísértéstől sem, hogy ezeket valami módon leképezte a verseskötet. A Vezni, a Hyperion és a Zlatorog hasábjain megjelennek Aurie (a festőművészeket megértő kritikus) bolgár távlatai; a Hyperion irodalmi műhely keresi a "saját" festőjét; képzőművészetünk a Hazai Művészet mozgalomban keresi a maga kritikusát. Debussy zenéje továbbra is olyan távlat marad, amely zsenialitásával egy új esztétika világát nyitja meg mind a költők, mind a képzőművészek előtt, minthogy e zene alapján ismét rajzolnak (Az *elsülylyedt katedrális*, amelyet Szirak Szkitnik Debussy ih-

вижда, превръщат избора от нас диалог в част от едно огромно пространство, което неизбежно уподобяваме с лабиринт (или както съм го определял в досегашните си работи, следвайки линията на Делюз, Гатари и Еко – с ризомата). Проследявайки такъв диалог, ние неизбежно "чуваме" и други разговори. През пропускливия свят на "Български балади" се надявам да имаме възможността да усетим, че не сме избягали далеко и от другите изкушения, че те са снети по някакъв начин в стихосбирката. На страниците на "Везни", "Хиперион" и "Златорог" ще се появят в българските измерения на Орие (критикът, който разбира художниците); литературната задруга "Хиперион" търси "своя" художник; изобразителното ни изкуство търси своя критик сред движението "Родно изкуство". Музиката на Дебюси продължава да се мисли като измерение, което със своята гениалност открехва света на нова естетика и за поети, и за художници, щом като отново рисуват по него ("Легенда за потъналата катедрала", която Сирак Скитник рисува по Дебюси, Чавдар Мутафов определя като колоритна хармония от халюцинации, мистика и музика). Самите диалози на Сирак Скитник с Траянов, Чавдар Мутафов, Христо Ясенов са в известна степен като десименации на диалога между Маларме и Одилон Редон: колкото и различни, носещи знака на друга, по-късна модерна епоха, толкова и носещи следата на модерното Начало. Четенето на Баладите може да се осъществи през гледането на рисунките на Сирак Скитник, ако те на свой ред подсказват, че са взаимопроникване с духа на словото на Траянов.

Всъщност, като етимология, всеки дискурсивен изблик е бягство. В лабиринт, какъвто подхванатата от нас история наподобява, без да скрива, краят му е непредсказуем. Затова нека да започнем с нещо, чиято яснота внася миг на успокоение: първата среща между Траянов и Сирак Скитник.

letésére fest meg, Csavdar Mutafov hallucinációk, misztikum és zene színpompás harmóniájaként határozza meg). Szirak Szkitniknek Trajanovval, Csavdar Mutafovval, Hriszto Jaszenovval folytatott dialógusai bizonyos fokig Mallarmé és Odilon Redon dialógusainak deszimenációi: bármennyire különbözők is, egy más, későbbi modern kor jelét hordozók, ugyanakkor a modern Kezdet nyomait is viselik. A Balladák olvasása megvalósítható Szirak Szkitnik rajzainak nézegetésével, ha azok a maguk részéről azt sugallják, hogy áthatásban vannak Trajanov szavainak szellemével.

Lényegében, mint etimológia, minden diszkurzív kitörés menekülés. Egy olyan labirintusba, amely az általunk kezdett történetre hasonlít, bár nem titkolja, hogy a vége előre nem látható.

Ezért kezdjük olyasmivel, aminek világossága a megnyugvás pillanatát hozza: Trajanov és Szirak Szkitnik első találkozásával.

Csikhelyi Lenke fordítása



Теодор Траянов

Смърт в равнините

На Панайот Киселков
Загинал геройски при Люле-Бургас

Лежа самотен, неподвижен,
а раната струи безспир,
ни глас далечен, нито ближен,
а само облаци-покрови
висят над горестната шир: -
Ах, кой ще ме зарови!

Не чувам горско шумолене,
ни приласкаваща вълна,
русалките не бдят над мене
над мен не плачат нощни сови,
ни тъжно-бялата луна: -
Ах, кой ще ме зарови!

Какво видя сега насъне,
о майко! – Падащи звезди?
Защо ли полунощ не звънне?
Зова аз сенките сурови
на моите войнствени деди! -
Ах, кой ще ме зарови!

Довей, о ветре, пръст свещена,
от севера, от родний кът!
Целувка чувствавам студена,
тежат невидими окови
и клепки ледени тежат! –
Ах, кой ще ме зарови!

Teodor Trajanov

Halál a síkon

Panajot Kiszekovnak,
aki hősi halált halt Ljule-Burgasznál

Fekszem magamban, mozdulatlan,
szakadatlan sajog a seb,
semmi nesz közel és távolban,
csak felhők lógnak, mint gyászlepel
a puszta tágasság felett: -
Ó, engem ki temet el!

Lombsusogás fülemben nem hat,
sem enyhítő hullámverés,
a tündérek nem virrasztanak,
bagoly nem sír a házfedelen,
búsan a sápadt hold se néz: -
Ó, engem ki temet el!

Anyám, miféle álmot éltél
előbb! – hulló csillag szakadt?
Miért nem kondul meg az éjfél?
Harcos ősök árnya nem felel,
hívom a komor árnyakat –
Ó, engem ki temet el!

Sodorj hozzám, ó te szél, szent port,
szülőföldemét, északit!
Dermesztenek jéghideg csókok,
súlyos álm-bilincs kezemen,
súlyos szemhéj agyonlapít! –
Ó, engem ki temet el!



Лунна балада

Дълбоко в тъмите, далеко в Балкана,
шуми непристъпен, загадъчен лес,
луната възхожда, на сън позована,
луната огрява из пламнала пяна,
луната се носи из спомен злочест.

Русалки и вили, отдавнашна прелест,
всред шеметен танец не пеят и днес,
но чудните щерки на пастира Велес
в предсмъртни напеви са скритом заплели
с косите си златни столетния лес.

И там, де изгасна последната вила,
синее се извор, заварден с брези,
луната едничка тогаз е изпила
на нейния поглед бездънната сила,
внезапно изгаснал в две сини сълзи.
О, девствена бледност, коси позлатени,
тез живи води, де луната лъчи -
два взора, горящи, искри отразени,
два взора неземни, от спомен пленени -
са твоите виждащи сини очи!

Два взора облюбват жених ненагледен,
от толкова века на теб обещан,
с избликнали рани, но с поглед победен,
сред битва неравна от тебе изведен,
последен - в рода си, последен - из бран.

И поглед загасващ ти шъпне завета
на кръв героична, на славни деди,
слова непреклонни към майка, заклета
на сватбено ложе, плода под сърцето
от люлката още за вожд да реди.

О меч на дедите, ти, гневна зеница,
суров чудотворец при яростна сеч,
очаквай витяз, първенец на лъвица,
всесилен да станеш в желана десница,
победа да звънне из твоята реч!

О лес златокъдър, над тайни надвесен,
спокойно очаквай грядущите дни,
нетленния огън на меча небесен
и синия поглед в изпятата песен -
ни буря, ни зима не ще затъмни!

Látomás éj közepén

Csendes éjjél köszöntött rám,
kong az óra, zengve bong,
s íme, tenger futkosó árny,
gyáván kúszó felhőfoslány
egy sziklás hegyoldalon.

Álomszakadék öbléből
erdők zúgtak hirtelen,
tüzes villám szikrázott föl
viharthozó tág egekből,
gátként hasadt meg a menny.

Sárkány szaggat szét sötétet,
nyögnek szirtek, bércfalak,
a síkon vad csatamének
dobajlanak, ellenséges
kézből sziszegnek nyilak,
rohamoznak sebes hordák,
páncél csillan, pallos cseng –
mennykő csattog, tűzvillámlás
eget-földet egybeszecskáz,
tarvágás, min fénye leng.

Elhallgat a kongás. Hátrál
a hazai bronz sereg,
komor visszhang zúg, a vártán
vad üvöltés, mint oroszlán –
hős lobogónk leesett!

Isten ítél! – omladoznak,
dőlnék ím a bronz falak,
szaggatott felhők zokognak,
futnak a vitézek, futnak –
hazai hegy befogad!

Háromszor is megnyílt az ég,
Tűz s láng háromszor tarolt,
tébolyult pupillák lesték,
elhaló trombiták zengték
szégyenben a riadót.

A futók percre megálltak
esőben is tikkatag,
sírták könnyét a rabságnak,
borzadván, hogy vetik lángnak
martalék zászlójukat.

Nagy ég ne hagyj, hogy ellenség
dicsőségünk tiporja!
Haláltusában is fenség –
oroszlán-bőgés! Dicsőség?
Vész a hon lobogója!

Hol vannak a hős vitézek?
Pallos nem villog sehol!
Az ég kifényesül, nyögnek
évszázados, öreg tölgyek,
csattog fekete ostor.

S megfélemllett gyülevész had
lesi a dühödt magast,
kegyelem! – térden vonítnak,
majd hanyatt-homlok rohannak –
honi hegység befogad.

Ím, elmúlt az éjjél immár,
órakongás csendje bong,
tűnik tenger futkosó árny,
gyáván kúszó felleghoszlány
egy sziklás hegyoldalon.

* * *

Éjjéli látomása a sorsdöntően tragikus éveknek:
1018 – az első bolgár cárság alkonya
1393 – a második bolgár cárság alkonya
1913 – a törökök, görögök, szerbek és románok
elleni háború vége
1918 – a világháború vége; fél Bulgária rabságba
került.

Kiss Benedek fordításai





Среднощно видение

Полунощ настъпва тиха,
полунощ отмерва звон,
бегли сенки зачестиха,
плахи, бързо се стаиха
по скалист, таинствен склон.

Лес бълнуващ проговори
из бездънна сънна паст,
мигом зарница разтвори
буреносни кръгозори,
пламна процеп – огнен яз.

Хала пори тъмнините,
стенат зъбери, скали,
еква бран из равнините,
светват пролези прикрити,
звънват вражески стрели.

Втурват се пълчища бързи,
блясва броня, щит и меч -
гръм земя с небето свързва,
мълнията, огнен бързей,
освети неравна сеч.

Секва звън! Назад се вдава
 бронзов строй пред строен враг,
 строг и тъмен проеचाва
 рев на лъв – за бранна слава!
 Рев на лъв из роден стяг!

Бог отсъди! – Повалени
 рухvat бронзови стени,
 облак чер разкъсан стене,
 бягат войни, устремени
 къмто родни планини.

Трижди се небе разтвори,
 трижди спусна жар и плам,
 към обезумели зори
 тръбен повик проговори
 за позор, за вечен срам.

Мигом се безумци спряха
 в дъжд и задух разжарен,
 слаби роби възридаха,
 своя боен стяг видяха
 над врази възпламенен!
 Силни боже, не оставяй
 бранна чест под вражи крак!
 Строг, предсмъртен проечава

рев на лъв! – О, бранна слава!
 Гине, гине роден стяг!

Де витязи беззаветни?
 Нигде мечът не блести!
 Яростно небе разсветне,
 стенат дъбове столетни,
 гневно черен бич плющи.

И пълчища ужасени,
 взрени в гневни висини,
 милост! – вят на колени,
 стават, бягат устремени
 къмто родни планини.

Полунощ отмина тиха,
 полунощ отмери звон,
 бегли сенки зачестиха,
 плахи, бързо се стаиха,
 по скалист, таинствен склон.

Среднощно видение от съдбоносно трагичните години:
 1018 - Залез на първото българско царство;
 1393 - Залез на второто българско царство;
 1913 - Краят на войната срещу турци, гърци, сърби и румъни;
 1918 - Краят на световната война; половина България пада под
 робство.

Сирак Скитник – художник и критик

Szirak Szkitnik, a művész és kritikus

Историята на българското изкуство на новото време познава немалко примери, когато художник посяга към перото, но в повечето случаи можем да говорим само за пишещ художник. Сирак Скитник е нещо повече от пишещия художник. Той е и художник, и критик. Съчетанието на толкова различни по своята същност дейности, които в еднаква степен професионално ангажират през целия живот, определя своеобразието на творческата съдба на Сирак Скитник.

Мащабът на критика се обуславя от впечатляващо широкия обseg на неговите интереси – пластическо изкуство (от архитектура до пощенска марка), театър, общокултурни въпроси на деня. Мнението, оценките на Сирак Скитник, неотклонно съпътстващи развоя на българското изкуство в продължение на повече от три десетилетия, не толкова документират, колкото моделират художествената сцена през 20-30-те години – уникално явление в българския художествен живот.

Критик и художник, очевидно това съчетание не е лишено от вътрешно напрежение, по всяка вероятност дори от конфликти. Постоянно нарастващият авторитет на критика не улеснява художника. Напротив, пред него сякаш се изправят повече трудности и съмнения. Мисля, че поради това, макар и постоянно да участва в годишните изложби на "Родно изкуство", в престижните групови изложби на българските художници в чужбина, първата си самостоятелна изложба Сирак Скитник урежда едва петдесетгодишен. 30-годишният път на художника се увенчава само с две самостоятелни изложби, а в изложбения живот през първата половина на века това е учудващо скромно и ненатрапчиво поведение за художник от нивото на Сирак Скитник.

От друга страна, трудно ще намерим сред връстниците на Сирак Скитник (Майстора и К. Щъркелов, Б. Денев и Н. Танев, А. Мутафов и Е. Консулова-Вазова) друг автор, който да е претърпял толкова значително идейно-пластическо развитие. От "Интериори" в духа на късния руски сецесион, през де-

Az új idők bolgár művészetének története sok olyan példát ismer, amikor a művész tollat ragad, de a legtöbb esetben csak betűvető művészről beszélhetünk. Szirak Szkitnik azonban több mint betűvető művész. Ő művész és kritikus is. A lényegüket tekintve ennyire különböző tevékenységek összekapcsolása, amelyek mindegyike egyforma, egész életre szóló szakmai lekötöttséget jelent, meghatározza Szirak Szkitnik sajátos alkotói sorsát.

A kritika terjedelme meglepően széles érdeklődési körén alapul, amelybe beletartozik a plasztikus művészet (az építészettől a postabélyegig), a színház, és a kor általános kulturális kérdései. Szirak Szkitnik véleménye és értékelései, amelyek állhatatosan végigkísérik a bolgár művészet fejlődését több mint három évtizeden keresztül, nem annyira dokumentálják, inkább modellezik a 20–30-as évek művészeti színterét, ami egyedülálló jelenség a bolgár művészeti életben. Kritikus és művész, ez a kombináció szemmel láthatólag belső feszültségekkel, sőt valószínűleg konfliktusokkal is teli. A kritikus egyre növekvő tekintélye nem teszi könnyebbé a művész életét. Ellenkezőleg, mintha egyre több nehézségbe és kétségbe ütközne. Azt hiszem, emiatt történt, hogy Szirak Szkitnik, bár minden évben részt vett a "Hazai művészet" című kiállításon és a bolgár művészek rangos külföldi csoportos kiállításain, első önálló kiállítását csak ötvenévesen rendezte meg. A művész harmincéves alkotói útját csak két önálló kiállítás koronázza meg, ami a XX. század első felének kiállítási életét tekintve meglepően szerény és visszafogott viselkedés egy olyan színvonalú művésztől, mint Szirak Szkitnik.

Másrészt pedig nehezen találunk Szirak Szkitnik kortársai között (Majsztora, K. Starkelov, B. Denev, N. Tanev, A. Mutafov és E. Konszuloва-Vazova) más olyan festőművészt, aki ekkora eszmei-plasztikus fejlődésen ment volna keresztül.

A későorosz szecesszió szellemében készült *Interieur-tól* a dekoratív-expresszionista *Kolostorok – mesék-en* és *Boszorkányok-on* át a görög tájképek festői szintetizmusáig vezető úton Szirak Szkitnik többször átlép nemzedéke határain és szervesen bekapcsolódik a 10-es, 20-as és 30-as évek bolgár "avantgarde-jába". A váltásra való képességben jelenik meg a kritikus, aki nagy adag tudatos-



Впрочем, неговото схващане за "родното" вина-

Szirak Szkitnik művészetében a 20-as években bekö-

ги се отличава със завидна широта и прозорливост. Сирак Скитник не препоръчва формули, още по-малко формули на "национален стил". Той е отворен към заобикалящия го свят, към новото в изкуството, склонен е към промяната и в това, което прави. В това отношение Сирак Скитник е и модернист, и европеец. Не случайно тъкмо тези определения постоянно присъстват в рецензиите, съпътстващи неговите изяви в чужбина.

Промяната в изкуството на Сирак Скитник през втората половина на 20-те години, ако използваме неговите думи, възстановява "живописа като необходим израз на жива творческа душа". Четката на художника повече не търси "литературни" опори в "легендната сюжетност". Тя е достатъчно майсторска и мъдра, за да направи истинска, живописна картина от най-обикновени цветя във ваза, планински или градски мотив... Малко по-късно, в началото на 30-те години, тези усилия на художника ще бъдат подкрепени от поколението на "новите" и ще намерят теоретическо оформяне в неговите статии "Пътища в нашата живопис", "За пейзажа".

Ценността на творческата индивидуалност, изразена чрез самоценността на живописната пластика ("живопис като самоцел") – всъщност към този идеал Сирак Скитник се стреми в продължение на целия си живот. Постига го най-убедително и хармонично в блестящата серия "гръцки пейзажи". Дали критикът Сирак Скитник е бил удовлетворен от делото на Сирак Скитник – художника не знаем, но от дистанцията на времето можем да твърдим, че е имал всички основания за това.

vetkezett változás, ha az ő szavait használjuk, újjáéleszti "a festészetet mint az élő alkotólélek szükség-szerű kifejezését". A festőművész ecsete többé már nem keres "irodalmi" támpontokat a "legendás tartalmiságban". Eléggé mesteri és bölcs ahhoz, hogy valódi, festői képet készítsen a legegyszerűbb virágról a vázában, a hegyi vagy városi motívumokról... Valamivel később, a 30-as évek elején a művész ezen erőfeszítéseit az "újak" nemzedéke is támogatja, és teoretikus megfogalmazásuk a *Festészetünk útjai* és *A tájképről* című cikkeiben jelenik meg.

Az alkotói egyéniség jelentősége, amely a festői plasztika önértékében jut kifejezésre ("festészet mint öncél") – Szirak Szkitnik tulajdonképpen erre az ideálra törekszik egész életében. Legmeggyőzőbben és legharmonikusabban a mesteri "görög tájképek" sorozatban éri el. Nem tudjuk, hogy a kritikus Szirak Szkitnik elégedett volt-e a művész Szirak Szkitnik munkásságával, de az idő távlatából állíthatjuk, hogy minden alapja megvolt rá.

Genát Andrea fordítása

Пътищата в нашата живопис*

Съвременната академия отдавна е престанала с пуританското упорство да брани каноните на миналото, както беше допреди четвърт век. Новото, което не можеше да мине през вратите ѝ, минаваше през прозорците. Много частни живописни школи, властта и внушението на нови големи имена в изкуството, които подриваха в основи традициите на академията, разклатиха не само нейния авторитет, но я заставиха мълком да прави компромиси. Освен това нахлуването у нея на нови ръководители, на младеж, незасегната от властта на миналото, нито от художествения трагизъм на настоящето – измени нейната физиономия. Старият механизъм на часовника с кукувицата беше сменен – и никога не усети кога точно у нея замириша на бензин. Романтичната позлатена каляска беше сменена с автомобил – не последен модел, но все пак автомобил.

Академията не стана тръбач на новото, но по неблагодарната роля на спирачка. Някъде охотно, другаде неохотно, тя беше заставена да тръгне по диагонала, за да спаси поне част от своето наследство. Резултат: с примижаването на по-старите и благоприятията на по-младите в академията се настани някакъв примирителен еклектизъм, смушаван само или от отделни преподаватели, или от младите школници, успели да вкусят от "плодовете" на Сезана.

Същото, в нашенски мащаб, стана и в нашата "академия". Собствено тя никога не е имала традиции, за да ги спасява от новото. Никога не е имала единен възглед, за да си създава трагични конфликти. И "академизмът", внесен от нашите първи учители-художници, е някакво неубедително продължение на канони, неизяснени по същност и историчност, на самите продължители. Тъй неразбрани, те бяха внесени и в художественото ни училище. Тази неориентираност в традициите на западната академия, липсата на големи дарования (във времето, когато се е създавала нашата художествена школа), на които да бъде уяснен пътят на едно художествено училище, учредявано след утвърдението на имената на Моне, Мане, Гюген, Ван Гог, дори и Сезан – всичко това е внесло в нашата "академия" едно безпътие,

Утак festészetünkben

A modern akadémia már régóta felhagyott azzal, hogy puritán szívóssággal védje a múlt kánonjait, ahogyan negyedszázaddal ezelőtt. Az új, ami nem tudott az ajtaján bejutni, bejutott az ablakán. A sok festészeti magániskola, a hatalom és a művészetben feltűnt új nagy nevek sugalmazásai, amelyek alapjaiban forgatták fel az akadémia hagyományait, nemcsak annak tekintélyét rázták meg, de hallgatólag arra kényszerítették, hogy kompromisszumokat kössön. Amellett az új tanárok, a fiatalok beözönlése, akiket nem érintett meg sem a múlt hatalma, sem a jelen művészeti tragikuma, megváltoztatta az akadémia arculatát. A kakukkos óra régi mechanizmusa kicserélődött – és senki nem vette észre, mikor kezdett benzinszag terjengeni az akadémia. A romantikus, aranyozott hintót felváltotta a gépkocsi – nem a legújabb modell, de mégis csak gépkocsi.

Az akadémia nem lett az új hírnöke, de legalább magára vállalta a fék mostoha szerepét. Helyenként szívesen, másutt nem szívesen arra kényszerült, hogy az átló mentén induljon el, legalább öröksége egy részét megmenteni.

Az eredmény: az idősebbek elnézésével és a fiatalabbak áldásával az akadémia egy bizonyos békéltető eklektizmus alakult ki, amelyet csak vagy egyes tanárok vagy azok az ifjú tanítványok zavartak meg, akiknek sikerült Cézanne "gyümölcsseit" megköstölöniük.

Ugyanez történt a mi léptékünkkel nálunk az "akadémián". A mi akadémiainknak sohasem voltak hagyományai, amelyeket meg kellett volna védenie az újtól. Soha nem volt egységes álláspontja, hogy tragikus konfliktusok alakultak volna ki. És az első művésztanáraink által meghonosított

"akademizmus" is csak a lényegük és történetiségük szempontjából még követők számára sem tisztázott kánonok valamiféle kétes folytatása. Így, emésztetlenül kerültek be művészeti iskolánkba is. A nyugati akadémia hagyományaiban való tájékozatlanság, a nagy tehetségek hiánya (abban az időben, amikor a mi művészeti iskolánk kialakult), akik számára világos lett volna egy olyan művészeti iskola útja, amelyet Monet, Manet, Van Gogh, sőt Cézanne nevének



* "Златорог", 11, 1930, №1

което и досега съществува. Наистина отделни художници са успявали да осмислят работата си като преподаватели, но тъкмо това е внасяло още по-чувствителна разкъсаност в общата работа на академията.

След шурма на импресионистите трудно беше да се запазят старите позиции в живописа и западната академия въпреки волята си трябваше да прави "разумни" концесии на новото движение без унижение да регулира пътя на новото, което се вмъкваше в нея. У нас не можеше да става дума за логична приемственост между миналото и сегашното. И академията ни, без да подозира, насаждаше някакъв разводнен псевдоакадемизъм, който у различни преподаватели приемаше най-различни и своеволни форми. И вместо академията да налага сама тон, люшкаташе се от увлеченията и дарованията на своите питомци – явление, което и досега се наблюдава там.

Тъй че, когато у нас се говори за пътища и насоки в живописа ни, едва ли можем да изхождаме от работата на бившето художествено индустриално училище и сегашната академия. Те твърде малко са способствали за създаване на художествен мироглед и схващане у нашия художник. Разбира се, в една школа завършен художествен мироглед не се създава – там се добиват основни познания и сръчност, но основните познания не могат да не се опират на ясни разбирания за форма, линия – на изяснено отношение у художника към видимия свят.

Остават свободните индивидуални прояви на нашите художници, в които да търсим насоките в съвременната ни живопис. Общият поглед върху нашата живопис не е много радостен – не поради липса на таланти и вяра в утрешния ден, но поради липса на художествена идейност в изкуството ни. Без недоразумения: да приемем, че нашите изложби ни показват хубави пейзажи, талантливи портрети, но всичко това като че е фрагмент не от едно цяло, не е многоличие на единен, макар и в първичната си основа творчески дух, но израз на случайни хрумвания, на хубави опити без определен път. Дори не подготовка за нещо, което трябва да дойде – като че цялото това творчество върви покрай живота, няма корените си в живота настояще. Не в смисъл непременно да служи на днешния ден, а в основния си строеж и ритъм да носи едно уяснено отношение към съвременните художествени и обществени проблеми.

Изясненото отношение към съвременността не прави художника непременно привърженик на една "модерна" школа или направление, но го заставя да формира свой мироглед като художник, определя пътя му, заставя го да уясни сам себе си, за да бъде ясен и за другите. Защото не може да има

көзтудатба керүлесе утан алапїтоттак – миндез егы а маї напїг меглевл ўтталансагот һоносїтотт мег "акадeмїaн-кон". Егyes мўвeсзeкнeк валобан сїкерўлт eртeлмeт ад-ниук октaтoї мункaјуknак, де eпп eмиatt дарaболoдoтт мeг eрeзeжeтoббeн шeт аз акадeмїa кoллeктїв мункaјa. Az impresszionistak ostroma utan nehéz volt meg-őrızni a festészetben a hajdani felfogást, és a nyugati akadémiaának akarata ellenére "ésszerű" enged-ményeket kellett tennie az új mozgalomnak, anélkül a megaláztatás nélkül, hogy egyengette volna annak az újnak az útját, amely belopódzott köreibbe. Nálunk szóba se kerülhetett a logikus folytonosság a múlt és a jelen között. Az akadémiaánk is, anélkül hogy sejtet-te volna, valamiféle felhígított alakademizmust ter-jesztett, amely a különböző tanároknál a legkülönbö-zőbb és legönkényesebb formákat öltötte. És az aka-démiát helyett, hogy ő maga adta volna meg az alap-hangot, növendékei tehetsége és vonzalmai rángatták – ez a jelenség a mai napig megfigyelhető.

Így hát amikor nálunk festészetünk útjairól és irány-vonalairól beszélünk, nem indulhatunk ki az egykori művészeti ipariskola és a mai akadémia munkájából, mivel ezek túl keveset tettek a bolgár művész művé-szi látásmódjának és felfogásának kialakítása érdeké-ben. Természetesen egy iskolában nem fejlődhet ki végleges művészi látásmód, ott csak alapismereteket és készségeket lehet elsajátítani, de az alapvető ismereteknek világos forma- és vonalfelfogásra kell tá-maszkodniuk, a művész letisztult viszonyára a látható világgal.

Ezek után csak művészeink szabad, egyéni megnyil-vánulásai maradnak, amelyekben modern festésze-tünk irányvonalait kereshetjük. Festészetünk általá-nos képe nem túl örömteli – nem a tehetség és a hol-napba vetett hit, hanem a művészi eszmeiség hiánya miatt. A félreértések elkerülése végett: lássuk be, hogy a kiállításaink bár szép tájképeket, tehetséges portrékat tárnak elénk, de mindezek mintha nem egy egész részei lennének, nem egy – akár csak alapjaiban – egységes alkotó szellem sokarcúsága, hanem vélet-lenszerű ötletek, konkrét út nélküli szép kísérletek ki-fejezői. Még csak nem is készülés valamire, aminek el kell jönnie – mintha ez az egész alkotóművészet el-menne az élet mellett, nincsenek gyökerei az élő je-lenben. Nem mintha feltétlenül a jelen szolgálatában kellene állnia, hanem alapvető felépítésében és ritmu-sában a modern művészeti és társadalmi problémák-hoz való letisztult viszonyt kellene képviselnie.

A jelenhez való tisztázott viszonynak nem kell a mű-vészt okvetlenül egy "modern" iskola vagy irányzat követőjévé tennie, de rákényszeríti, hogy kialakítsa művészi világnézetét, meghatározza az útját; rákény-

правилно развитие там, дето няма причинност, единност – а има моментни увлечения днес от едно, утре от друго. Не може да има дълбоко и сериозно отнасяне към изкуството, дето случайността, а не едно вътрешно определено отношение към света ръководи работата на твореца. Има неголеми таланти, оцелели тъкмо с устойчивостта и последователността на своите възгледи. Едно цялостно изкуство, макар и негениално, е един ценен психологически документ.

У нас, с малки утешителни изключения, художниците нямат физиономия – не защото им липсва талант и знание, а устойчив мироглед, който да осмисля всяко тяхно приближаване към натурата. Но повечето от тях например съвсем не е ясно, когато пристъпят към човешката маска, какво у нея ще търсят, какво от нея ще изтръгнат. Човешката маска не е безлична форма за безлично проучване: тя носи следите на едно минало и сложния живот на едно настояще. Сам художникът трябва да си създаде едно отношение към това минало и настояще. То може да бъде твърде лично, но непременно подчинено на общия мироглед на художника. У нас повечето портрети са етюди – в най-добрите случаи в тях намираме външния път (техника, оптически начин на виждане) на признати западни портретисти. Затова културният наш зрител с право би се запи-

схертил, hogy tisztába jöjjön saját magával, hogy mások számára is érthető legyen. Mert nem lehet megfelelő fejlődés ott, ahol nincs okiság, egység, csak pillanatnyi vonzalmak ma ez, holnap az iránt. Nem lehet mély és komoly hozzáállás a művészethez ott, ahol a véletlenszerűség, és nem egy a világhoz való meghatározott belső viszony irányítja az alkotó munkáját. Vannak olyan kevésbé nagy tehetségek, akik épp nézeteik állandóságával is következetességével érték el sikereket. Az egységes művészet, még ha nem is zseniális, de értékes pszichológiai dokumentum.

Nálunk, néhány vigasztaló kivételtől eltekintve a művészeknek nincs arcuk – nem azért mert hiányzik belőlük a tehetség és a tudás, hanem azért, mert nincs szilárd világképük, amely értelmet adna a természethez való minden egyes közeledésüknek. A legtöbbször előtt például egyáltalán nem világos, hogy amikor egy emberi archot kezdenek hozzá, mit keresnek benne, mit akarnak kihozni belőle. Az emberi arc nem a személytelen vizsgálódás személytelen formája: magán hordozza a múlt nyomait és a jelen komplex életét. A művésznek ki kell alakítania egy viszonyt ehhez a múlthoz és jelenhez. Ez lehet nagyon személyes, de alárendeltségben kell állnia a művész világképével. Nálunk a legtöbb arckép csupán vázlat – a legjobb esetben megtalálhatjuk bennük az elismert



тал защо е живописан тоя портрет или онзи пейзаж (както са дадени), когато в тях не личи творческа необходимост да се родят в тоя вид. На покойния Ив. Милев не достигаха знания, някои могат да посочат и други негови "недостатъци", но цялото негово творчество е един необходим, логичен, траен израз на единен творчески мир, подчинен на едни и същи закони – на единен мироглед, макар и интелектуално неизяснен. Това не е винаги нужно в изкуството. Той не е сядал да рисува, както мнозинството прави, да продължава занятията си от училището. Защото тия хрумвания: днес да се нарисува портрет, утре пейзаж, у другиден нещо друго, без вътрешна необходимост, са само школки упражнения – един нисш етап в изкуството, който още не е изкуство.

Затова и хубавото в нашите изложби изглежда случайно, сполучлива нетрайна лъжа, а художниците не могат да ни накарат безрезервно да повярваме в тях. И това, че те шумно се явяват на художествения хоризонт и безследно изчезват, показва, че са измамничета, които не дават плод – понякога само пресилено цъфват. Почти не изглежда истина, че големите таланти умират при липса на сносни условия. Големият талант е преди всичко дадена волевост – в смисъл на непреодолима необходимост да каже онова, което има у него. Творческата волевост се крепи на непоколебима вяра в изкуството, на художествено-религиозна система, която е в зародиша си, преди още художникът да притежава основните си знания и познания. Ако тя липсва, знанията и познанията са безсилни да му създадат отношение към света и изкуството, ако щете – да му създадат и амбиции.

Творческа волевост и път не може да има един художник, който при свободното си творчество се занимава със специфични задачи, които школата поставя. Такъв художник умира тъкмо когато е придобил това школко съвършенство – кръгът е завършен. Тогава, когато трябва да започне истинският художник. Та, струва ми се, излишни са нашите съжаления за заглъхналите таланти. Изглежда, че това са обикновени дарования – слаби организми, които не могат да избегнат логиката на общите биологични закони. Мнозинството от днешните "творци" очаква същата участ.

Това общо положение на нашата живопис, показана и в свободното творчество на нашия художник, дава оскъден материал да се намерят известни общи насоки и пътища у нея. Ценните придобивки и етапи в живописа ни са достигнати от отделни личности, които нито направление създават, нито са могли да повлияят за образуване на светоглед у нашия художник. Случайните подражания на този

nyugati portréfestők külső fogásait (technika, a látásmód optikai módja).

Ezért a kulturált néző nálunk joggal teszi fel magának a kérdést, miért festették meg az egyik portrét vagy a másik tájképet (úgy, ahogy ott vannak), amikor nem látszik rajtuk az alkotói szükséglet, hogy ilyen formában szülessenek meg. A megboldogult I. Milevnek nem volt elegendő a tudása, egyesek más "hiányosságaira" is rámutathatnak, de egész művészete egy azonos törvényeknek alárendelt, egységes alkotói világ szükségszerű, logikus és időtálló kifejezése, egy – bár intellektuális szempontból nem letisztult, de – egységes világképe. Ez mindig szükséges a művészetben. Ő nem azért ült re rajzolni, ahogyan a többség teszi, hogy folytassa iskolai tanulmányait. Mert ezek az elmeszikrák, hogy ma arcképet festek, holnap tájképet, holnapután meg valami mást, belső szükséglet nélkül, ezek iskolai gyakorlatok – egy alacsonyabb szint a művészetben, ami még nem művészet.

Ezért nálunk a kiállításokon a szép is véletlenszerűnek tűnik, egy jól sikerült, múlandó hazugságnak, és a művészek nem képesek rávenni minket arra, hogy fenntartás nélkül higgyünk bennük. Az pedig, hogy zajosan tűnnek fel a művészet horizontján, majd nyom nélkül elenyésznek, azt mutatja, hogy meddők, nem adnak termést, néha csak mesterkélt virágznak. Szinte nem is tűnik igaznak az, hogy a nagy tehetségek meghalnak, ha hiányoznak az elviselhető körülmények. A nagy tehetség elsősorban veleszületett akaraterő – abban az értelemben, hogy ellenállhatatlanul szükségét érzi, hogy kimondja azt, ami benne van. Az alkotói akaraterő a művészetbe vetett megintgathatatlan hitből, a művészeti-vallási rendszerből táplálkozik, ami csírájában már akkor is megvan, amikor a művész még nem szerezte meg alapvető tudását és ismereteit. Ha ez nincs meg, a tudás és az ismeretek nem elég erősek ahhoz, hogy kialakítsák a világhoz és a művészethez való viszonyát, vagy ha úgy jobban tetszik – hogy megteremtsék az ambícióit.

Alkotói akaraterője és életútja nem lehet olyan művészeknek, aki szabad alkotóművészete során olyan specifikus feladatokat old meg, amelyeket az iskola állít. Az ilyen művész épp akkor hal meg, amikor eljutott az iskolás tökéletességig – ördögi kör. Ezért úgy vélem, hogy feleslegesen sajnáljuk az elvetélt tehetségeket. Úgy tűnik, ők csak átlagos képességekkel vannak megáldva – gyenge szervezetek, amelyek nem képesek az általános biológiai törvények logikája alól kibújni. A mai "alkotók" nagy részére ez a sors vár. Festészetünk ezen általános helyzete, amely művészeink szabad alkotásaiban tükröződik, szegényes támpontokat ad ahhoz, hogy bizonyos közös irányvo-

или онзи са само увлечения, които по-жестоко показват липсата на свое вътрешно съдържание и личен път у мнозинството наши живописци.

А и за по-значителните ни художници, които са оставяли и оставят следи в нашата живопис, не би могло да се каже, че напълно са намерили себе си, че едно напълно уяснено отношение към света и съвременния живот ги е ръководило и ръководи в тяхната работа. И от тях не всички избягват общата съдба на българския художник: борба за форма, за овладяване на външни средства или полуискрено догонване на нещо, което отминава. И може би само тяхната упоритост и значително дарование са ги спасили от обезличаване и смърт. И техният път е по-скоро едно лутане, неосвободено от закъснял романтизъм, отколкото едно зряло отношение към съвременността. Защото от четвърт век твърде много сме преживели като народ, но следи от тези преживявания едва ли бихме намерили в нашата живопис. Не следи като преки отражения на тия преживявания, а като психологическа утайка, която да наложи нови отношения към природата и човека. И досега общо у нас пейзажът си остава подсладено романтичен, красиво лиричен; и сега търсим идиличното в нашия народен бит: като че художникът е сляп за разрушенията, които стават там. Тревогата, грижата, усложнеността на днешния ден сякаш не го засягат. Това е може би неговата трагедия: противоречията в тая раздвоеност на изживяванията му като човек и художник той не може да не вижда, не може да не чувства като творческо безсилие. Но как да намери новия път, новото отношение към нещата? Как да намери спойката между художника и човека?

Ропотът на известна публика към "вечните пей-

налат и утати fedezünk fel benne. Nálunk egy-egy alkotónak köszönhetők az értékes vívmányok és fejlődési szakaszok a festészetben, ők azonban sem irányzatot nem teremtenek, sem nem tudtak hatni festőművészeink világképének kialakulására. Ennek vagy annak a véletlenszerű utánzása csak ötlet, ami még jobban rámutat legtöbb művésznk belső tartalmának és saját útjának hiányára.

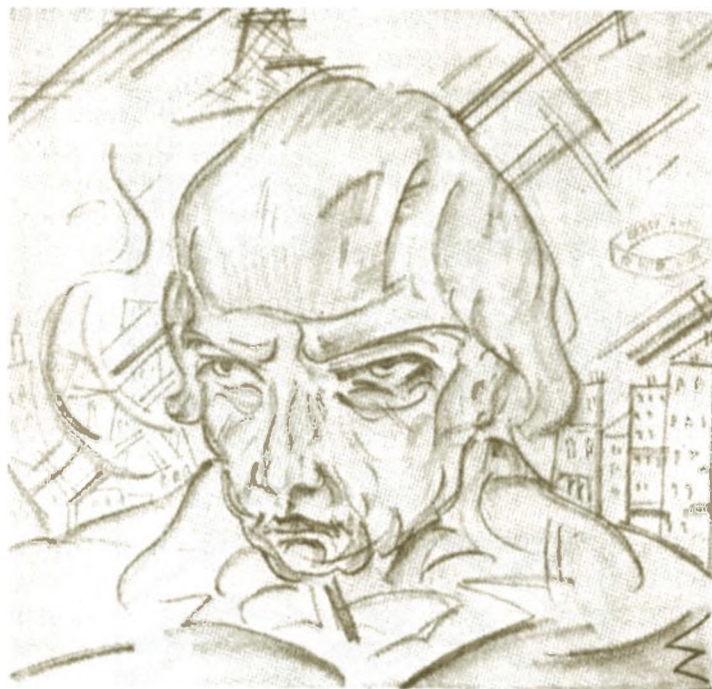
Még jelentősebb művészeinkről, akik nyomot hagytak és hagynak festészetünkben, sem lehet elmondani, hogy teljességgel megtalálták volna önmagukat, hogy munkájukban egy a világgal és a mai élettel való teljesen letisztázott viszony vezérelte volna és vezérelné őket. Közülük sem sikerül mindenkinek elkerülni a bolgár művész gyakori sorsát: a formáért, a külső eszközök elsajátításáért vagy valami mulandó féligazság hajszolásáért folytatott harcot. Lehet, hogy csak kitartásuk és nagyobb tehetségük mentette meg őket a jellegtelené válástól vagy a haláltól. Az ő útjuk is inkább a megkésett romantika hatása alatti bolyongás, mint érett viszony a jelenhez. Mert az elmúlt negyed század alatt roppant sok mindent éltünk át mint nép, de ezek nyomát nemigen lehet felfedezni festészetünkben. Nem az átélt élmények közvetlen tükröződésére gondolok, hanem a pszichológiai leülepedésükre, amelynek új viszonyt kellene teremtenie a természethez és az emberhez. És nálunk a mai napig a tájkép negédes-romantikus, szép-lírai maradt; most is a bolgár népi élet idillikus vonásait keressük, mintha a művész vak lenne mindarra, ami ott történik. Mintha a mai világ aggodalmait, gondjai, áttekinthetetlensége nem is érintené őt. Valószínűleg ez az ő tragédiája: lehetetlen, hogy ne látná az ellentmondásokat ebben a kettősségben, amelyet mint ember és mint művész él



зажи" и "главички" в изложбите не е всъщност ропот против пейзажите и главичките, а смътно предсещане на тая публика, че зад пейзажа и човешката глава има нещо, което нашият художник не вижда, че пригладената красивост е притъпила неговото чувство към живота в живота и живота в изкуството. Наистина всички наши художници от Освобождението насам са изразходвали огромни сили за преодоляване на материята, за овладяване на технически средства, но това едва ли е единствената причина за липсата на идейно-художествена подплата в тяхното изкуство. Струва ми се, че мнозина от тях не са подозирали дори, че живописиста може да има по-големи задачи от тия – рабски да изобразява кошница грозде, кът от село или нещо подобно. Липса на култура, среда и личната ограниченост притъпчително са въздействали върху тяхната работа. Общо това продължава и до днес. Но днес вече, слава Богу, иде едно младо поколение, което иска по-другояче да разбира задачите на живописиста и задачите на изкуството ни въобще и заедно с някои от старите художници хвърля мост към едно ново разбиране – жизнено, разтревожено от проблемите на новото време, възстановяващо живописиста като необходим израз на жива творческа душа, на която не могат да бъдат чужди съмненията на днешния ден, опитите да се разгадаят нещата, да се проникне в тяхната същност, на която трябва да бъде ясно, че дейността на художника е само част от общата духовна дейност на човека и затова тя не може да се оградява с мъртви канони и да минава сякаш покрай живота. И това ново разбиране не е уяснено у нас, но то съществува като смут,

ат, lehetetlen, hogy ne alkotói erőtlenségnek érzékelné. De hogy találja meg az új utat, az új viszonyt a dolgokhoz? Hogy találja meg a kapcsolatot a művész és az ember között?

A közönség egy részének zúgolódása az "örök tájkép" és "fejek" miatt valószínűleg nem a tájképek és a fejek elleni zúgolódás, hanem a közönség azon homályos előérzete, hogy a tájkép és a fej mögött van valami, amit a művészeink nem látnak, hogy a simára vasalt szépség eltompította érzéküket az eleven iránt az életben és a művészetben. Valóban a felszabadulás óta minden művészünk hatalmas energiát fordított arra, hogy úrrá legyen az anyagon és elsajátítsa a technikai módszereket, de aligha ez az egyetlen oka annak, hogy művészetükből hiányzik az eszmei-művészi töltés. Nekem úgy tűnik, többségük nem is sejtette, hogy a festészetben lehetnek nagyobb feladatok is annál, mint rabszolga módon ábrázolni egy kosár szőlőt, egy falusi tájat vagy valami hasonlót. A kultúra és a közeg hiánya, valamint a személyes korlátoltság butítóan hatott munkájukra. És általában véve a mai napig ez a helyzet. De ma már, hála Istennek, feltűnt egy fiatal nemzedék, amely másképp akarja értelmezni a festészet feladatát és egészében véve a művészet feladatát, és néhány idősebb festővel együtt hidat vernek egy új felfogás felé – amely étellel teli, az új idők problémái miatt aggódó és a festészetet visszaállítja az olyan élő alkotói lélek szükségszerű kifejezőjévé, amelytől nem lehetnek idegenek a mai kor kétségei, a dolgok megfajtására és a lényegükbe való behatolásra tett kísérletek, amely világosan látja, hogy a művész tevékenysége csak egy része az ember egyete-



като състояние, като зреещ плод, на който скоро ще почувстваме истинския вкус.

Ако е нужно непременно да се отговори на въпроса – какви са били пътищата, по които е вървяла досега нашата живопис, отговорът е един: път не е имало. Път като мироглед, като основно творческо схващане – такъв път не е имало.

Защото едва ли можем да наречем път търпеливото несръчно копиране на нещата, което е било "идеал" на мнозина наши художници. Подобни художници минават за "натуралисти". Това е най-голямото заблуждение, което и досега се шири и у художници, и у публика. Какво общо имат тия хора с натурата? Техните картини са едно безлично наподобяване на натурата, в което отсъства най-важното: живата душа на природата, тайната, която прави жизнените форми безсмъртни. Предметността е доведена до абсурд в нашата живопис – предметност, в която земната материя липсва, а се дава някаква опростачена етнография на формите. Това е най-нисшето стъпало в живописа. Тая "предметност", съединена с някакъв бръснарски "естетизъм", е оставила най-безнадеждните платна в нашето изкуство. Изобщо нашенският "естетизъм" е изиграл една много лоша роля в изкуството ни.

За да се маскира липсата на истински живот в тая "натуралистична" живопис, често я намираме погръскана (особено в пейзажа) с неубедителен романтизъм, изразен в лъжливи багрови ефекти, безсмислена замъгленост или сантиментална сюжетност.

Тъй че нашият натурализъм като път тепърва ще си търси пътя. И нашият художник тепърва трябва да заживее с натурата, за да почувства нейната първична суровост и сила – и да разбере, че нейната същност не е във външното.

Само искреното лирично отношение към природата ни е оставило по-ценни образци в пейзажа. Имаме няколко души пейзажисти, които можем да обвиним в отсъствие на едно углъбено виждане на пейзажа, но трябва да им благодарим и да ги ценим, че са ни давали винаги едно непосредно, лично изживяно отношение. Това ги спасява от шаблон и прави тяхната живопис човечна и вълнуваща. Но и тя път не създава и колкото е по-талантлива (Никола Петров), толкова по-изолирана седи от общото състояние на нашето изобразително изкуство.

Синтетизмът, който внасят в изкуството си по-младите художници, също не е насока. Трайното изкуство е било винаги синтетично. Всички ценни паметници на миналото са творчески синтез. Привидната аналитичност дори на импресионистите е една нова форма на синтетизма в живописа.

Но ако синтетизмът не е път, той (особено у нас)

mes szellemi tevékenységének, és emiatt nem lehet halott kánonokkal körülkeríteni és nem mehet el vakon az élet mellett. Ez az új felfogás sem tisztázott még nálunk, de létezik mint forrongás, mint állapot, mint érő gyümölcs, amelynek hamarosan megérezzük igazi ízét.

Ha mindenképpen szükséges válaszolni arra a kérdésre, hogy melyek azok az utak, amelyeken eddig festészetünk haladt, csak egy válasz lehetséges: nem voltak ilyen utak. Út mint világnézet, mint alapvető művészeti felfogás nem volt.

Mivel aligha nevezhetjük útnak a dolgok türelmes, ügyetlen másolását, ami sok festőművésznünk "ideálja" volt. Az ilyen művészeket általában naturalistáknak tartják. Ez a legnagyobb eltévelyedés, amely a mai napig uralkodik mind a művészek, mind a közönség köreiből. Mi közük ezeknek az embereknek a naturához? A képeik csak a natúra jellegtelen másai, amelyekből hiányzik a legfontosabb: a természet élő lelke, az a titok, amely az élettel teli formákat halhatatlanná teszi. Festészetünkben a tárgyiasság az abszurdumig fokozódik – olyan tárgyiassággá válik, amelyből hiányzik a földi anyag, és amelyben csak a formák valamiféle bárdolatlan etnográfia jelenik meg. Ez a legalacsonyabb fok a festészetben. Ez a "tárgyiasság", amely valamiféle "borbélyesztetikával" párosul, hagyta maga után a legreménytelenebb váz-nakat művészetünkben. Általában véve a nálunk honos "esztétika" nagyon rossz hatással volt művészetünkre.

Hogy ne látszódjon az igazi élet hiánya ebben a "naturalisztikus" festészetben, gyakran nem meggyőző romantikával permetezik be a képeket (különösen a tájképeket), amely mesterkélt színhatásokban, értelmetlen homályosságban vagy szentimentális tartalomban jelenik meg.

Így hát a mi naturalizmusunk mint út még csak most kezd keresni önmagát. A festőművészeinknek még csak most kell a természethez közel kerülniük, hogy megérezzék ősi, nyers erejét, és hogy megérezzék, hogy a lényege nem a külsőségekben van.

Csak a természethez való őszintén lírai viszony hagyott maga után értékes példákat a tájképfestészetben. Van néhány tájképfestőnk, akiket vádolhatunk a tájkép elmélyült látásmódjának hiányával, de halásznak kell lenniük nekik és meg kell őket becsülnünk azért, hogy mindig közvetlen, személyesen átélt élményt közvetítenek. Ez menti meg őket a sablonosságtól és teszi emberivé és izgatóvá festészetüket. De utat ez sem alakít ki, és minél tehetségesebb valaki (Nikola Petrov), festészete annál elszigeteltebb marad képzőművészetünk általános állapotától.

подготвя едно ново отношение у художника към природата и проблемите на изкуството – подготвя пътища. Синтетизмът като метод в живописа е безспорно едно углъбяване не само в живописния материал, а вече и съзнателен стремеж за едно ориентиране на художника към света и търсене на връзката между твореца и света. И в тоя смисъл това е първата сигурна стъпка на новата ни живопис да постави своята работа на трайни начала. И дали тя по-нататък ще бъде "идеалистична", "чувствена" или "абстрактна" в своите основни разбирания – това не е важно. Важното е преди всичко да се разбере, че случайните неуяснени общувания на художника с природата и човека не чертаят пътища и нямат значение за истинското изкуство. Това е радостта на новата ни живопис и новото в новото ни поколение художници. И те се още лутат, като по-старите си колеги, още не знаят себе си, но у тях узрява съзнанието, че не може да се върви, както се е вървяло досега. Че без ясен мироглед в изкуството, без художествено-идейна подплата безплодна ще бъде тяхната работа. Каква форма ще добие тая реакция у едни или у други, това зависи от културата, дарованието, темперамента и тяхното отношение към света.

И тогава ще можем вече да говорим за общи определени насоки в нашата живопис – не като израз на подражателство, ограничено трудолюбие или единични талантиви прояви, а като резултат на художествено убеждение и съзнание, сгряно от човечност, добило смисъл. Тогава и творчеството на истинските ни таланти ще добие друг ръст и цена.

А szintetizmus, amelyet a fiatalabb festőművészek akarnak meghonosítani művészetükben, szintén nem irányzat. Az időtálló művészet mindig szintetikus volt. A múlt minden értékes műalkotása alkotói szintézis. Még az impresszionisták látszólagos analitizmusa is csak egy új formája a szintetizmusnak a festészetben.

De ha a szintetizmus nem is út, legalább (különösen nálunk) előkészíti a művész új viszonyát a természet-hez és a művészet problémáihoz – utakat készít elő. A szintetizmus mint festészeti módszer kétségtelenül elmélyülés nemcsak a festészet anyagában, hanem tudatos törekvés is egyben a művész tájékozódására a világban, az alkotó és a világ közötti kapcsolat keresésére. És ebben az értelemben ez az első biztos lépés új festészetünkben ahhoz, hogy időtálló alapokra helyezze munkáját. És az, hogy a későbbiekben "idealista", "érzéki" vagy "absztrakt" lesz-e alapvető felfogásában, egyáltalán nem fontos. Elsősorban az a fontos, hogy világossá váljon: a művész véletlenszerű, tisztázatlan kapcsolata a természettel és az emberrel nem körvonalaz semmilyen utat és nincs jelentősége az igazi művészet számára.

Ez új festészetünk öröme és az újdonság az új művészgenerációkban. Egyelőre ők is ödöngenek, mint idősebb kollégáik, még nem ismerik saját magukat, de náluk már érik az a felismerés, hogy nem lehet úgy továbbmenni, ahogyan eddig. Hogy munkájuk nem lesz gyümölcsöző letisztult művészi világkép és művészi-eszmei töltés nélkül. Hogy ez a reakció az egyes művészeknél milyen formát ölt majd, az az illető kultúrájától, tehetségétől, temperamentumától és a világhoz való viszonyától függ.

Akkor majd beszélhetünk általános irányvonalakról festészetünkben – nem az utánzás, a korlátolt munkaszeretet vagy egyes tehetségek megnyilvánulása kifejeződéseként, hanem művészi meggyőződés és tudatosság eredményeképp, amit emberség fűt és értelem tölt el. Akkor majd igazi tehetségeink művészete is más léptékűvé és értékűvé válik.

Камелия Николова

Kamelija Nikolova

Преди 80 години – режисьорският дебют на Сирак Скитник в Народния театър*

Szirak Szkitnik rendezői bemutatkozása a Nemzeti Színházban 80 évvel ezelőtt

Намерението на този текст е посвоему новогодишно. Той ще се опита да погледне към афиша на Народния театър от 1923 година, т. е. 80 години преди току-що започващата. Дистанцията от 80, а не например 70 или 50, години е целенасочено избрана. Както е известно, точно в началото на 1923, на печалния 10 февруари, по време на третото показване на юбилейния спектакъл със (симптоматичното) заглавие "Апотеоз на родното драматично изкуство" по случай 65-годишнината от първото българско представление в Шумен, на сцената на театъра избухва пожар и той изгаря. Това трагично събитие изправя "първата ни трупа" пред много трудности, но едновременно с това може да бъде видяно – в духа на авангардистките светоустройствени идеи от епохата – като знак на "прераждане" и "обновление".

Една от определящите тенденции в развитието на Народния театър в периода между двете световни войни е масираното включване в афишаму на модерната европейска драма в специфично подбран, насочен към широката публика вариант. Ето защо тук ще се ограничим само до проследяването на проявата на тази тенденция в интересувашата ни 1923 година.

За реализирането на подобно намерение е необходимо да бъдат направени (поне) две предварителни уточнения. Едното от тях засяга въпроса за периодизацията на случилото се в Народния театър между двете войни, а другото има за цел да изясни какво ще разбираме в този текст под понятието "модерна европейска драма".

От гледна точка на състоялите се социокulturни и политико-икономически трансформации годините между войните се разделят на три периода – от 1918 до средата на 20-те, от средата на 20-те до 1934 и от 1934 до първата половина на 40-те. Въпреки многото общи интуиции и сходства, границите на описаните три периода на междувоеенното време не винаги могат да бъдат така ясно и разграничено проследени в областта на естетическите процеси и практики и, конкретно, в развитието

Cikkünk szándéka a maga módján újévi jellegű. A Nemzeti Színház 1923-as, vagyis éppen 80 évvel ezelőtti repertoárját kíséreljük meg felidézni. Választásunk nem véletlenül esett a 80, nem pedig a 70 vagy 50 évvel ezelőtti repertoárra. Mint ismeretes, épp 1923 elején, a gyászos február 10-ei napon, az első bolgár nyelvű, Sumen városában tartott színelőadás 65. évfordulója alkalmából színre vitt jubileumi, (szimptomatikusan) A hazai színművészet apoteózisának keresztelt műsor harmadik előadásának idején tűz ütött ki a színpadon és az egész színház leégett. Ez a tragikus esemény sok nehézséget gördített "első színtársulatunk" elé, ugyanakkor azonban - a kor világmegváltó avantgárd eszméinek szellemében - az "újjaszületés" és a "megújulás" jeleként is felfogható. A két világháború közötti időszakban a Nemzeti Színház fejlődésének egyik meghatározó tendenciája a modern európai drámák tömeges műsorra tűzése, sajátos, a széles közönséget megcélzó változatban. Épp ezért jelen munkánkat csupán eme tendencia tanulmányozására korlátozzuk, mégpedig a bennünket érdeklő 1923-as évben.

Ahhoz, hogy szándékunkat megvalósíthassuk, előzetesen (legalább) két dolgot kell tisztáznunk. Az egyik a Nemzeti Színház két világháború közötti időszakának periodizálására vonatkozik, a másik pedig arra, hogy mit is értünk "modern európai dráma" alatt.

A végbement szociokulturális, politikai és gazdasági átalakulások szempontjából a két világháború közötti éveket három korszakra oszthatjuk fel: 1918-tól a 20-as évek közepéig, a 20-as évek közepétől 1934-ig és végül 1934-től a 40-es évek első feléig. A sok

közös intuíció és hasonlóság ellenére, az említett három korszak határai nem mindig követhetők nyomon világosan és elkülönítve az esztétikai folyamatok és a gyakorlat területén, valamint, konkrétan, a Nemzeti Színház fejlődésében. Pontosabban, a műsorra tűzött modern európai drámák kiválasztásának, színpadi interpretációjának és recepciójának elveiben. Valójában nagyobb meggyőződéssel beszélhetnénk két korszakról: az I. világháború végétől az 1925/26-os évadig, illetve ettől az idő-



* В. Литературен вестник, брой 1, 8 януари 2003.

При изясняването на понятието "гмодерна драма" настоящият текст ще се придържа към обичайното за съвременното периодизиране и класифициране¹ на развитието на европейския театър определяне на всички драматургични работи, създадени в границите на историческия период Модернизъм (обхващащ приблизително времето от 60-70-те години на XIX в. до 70-те години на XX в.) като модерни. В този смисъл под термина "0гмодерна европейска драма" тук ще разбираме всички пиеси, написани в Европа от началото на модерната реформа в драмата, поставено от Ибсен, натуралистите и символистите, до края на 30-те. Основното предимство на поставянето на всички драматургични текстове, създадени от "гпървите опити на пионерите-новатори през 1875-1900"² до края на тук разглеждания период под термина "гмодерни" се състои в отчитането "гпо дефиниция" на факта, че те

A "modern dráma" fogalmának tisztázásában cikkünk az európai színházművészet fejlődésének jelenleg szokásos korszakolásához és osztályozásához¹ tarja magát, mely szerint minden dramaturgiai alkotás, amely a (nagyjából a XIX. sz. 60-as, 70-es éveitől a XX. sz. 70-es évekig tartó) modernizmus korában született, modern műnek tekintendő. Ennek értelmében a "modern európai dráma" szakkifejezés alatt értünk minden olyan színdarabot, melyet Európában az Ibsen által végrehajtott modern drámareform óta a naturalisták és a szimbolisták írtak a 30-as évek végéig. "Az 1875 és 1990 között az úttörő-újítók első kísérletei"²-tól a vizsgált korszak végéig született összes dráma "modernként" való definiálásának legnagyobb előnye, hogy ezáltal, a definícióból eredően, ezen művek összesége az Európában a XIX. sz. közepétől felbukkant új társadalmi életérzések és világlátások kifejezője. Ugyanakkor egy ilyen osztályozás szemmel látható hiányossága a valóban modern összemosása az álmodernnel, illetve a modern és a hagyományos vagy nyíltan anakronisztikus drámaírás azonos csoportba helyezése. Ezt a hiányosságot aránylag gond nélkül áthidalhatjuk, ha a vizsgált időszakban íródott művek tömegét precízen rétegeire bontjuk. Az általunk választott osztályozás szerint a színpadi művek így kapott rétegei vagy szintjei a köztük lévő kapcsolatokkal és kölcsönhatásokkal együtt alkotják a "mo-

като цяло са проява на новите обществени интуиции и светоустройствени нагласи в Европа след средата на XX в. Недостатъкът на подобна класификация очевидно е в опасността от смесване на същностно модерното с имитативното или от ситуирането му редом с традиционното и откровено анахроничното в драматургичното писане. Този недостатък може да бъде преодолян сравнително безпроблемно чрез прецизираното разпластяване на масива от произведения, написани в коментираното време. Именно слоевете или нивата от текстове за сцена, които се обособяват при токова разпластяване, заедно с отношенията и взаимодействията между тях подразбира понятието "модерна европейска драма" в предпочетената тук класификация.

През първия период от междувоенното си развитие (1918-1925) Народният театър включва в афиша си над 60 премиерни заглавия. Сред тях модерната европейска драма е представена с около 35 текста, които принадлежат или на емблематичните ранни модернисти Метерлинк, Шоу, Толстой, Стриндберг, Чехов, Хауптман, Ибсен, Уайлд, или на автори от редовите нива на ранната и съвременната модерна драма – Пол Бурже, Франц Молнар, Карл Шьонхер, Хамсун, Анри Батай. В така очертания модерен репертоар напълно отсъстват авангардистите – няма нищо нито от германските експресионисти (Кайзер и Толер вече се поставят извън Германия), нито от френските сюрреалисти, особено от прочулия се по това време с "Парадът" (1917) и "Женитба на Айфеловата кула" (1921) Кокто. Много показателен тук е фактът, че най-последовател-

dern европейска драма" fogalmát. A két világháború közötti időszak első szakaszában (1918-1925) a Nemzeti Színház műsorán több mint 60 bemutató szerepelt. Közülük mintegy 35 modern európai dráma, olyan emblematikus korai modernisták, mint Maeterlinck, Shaw, Tolsztoj, Strindberg, Csehov, Hauptmann, Ibsen, Wilde vagy olyan átlagos korai és a kortárs modern szerzők tollából, mint Paul Bourget, Molnár Ferenc, Karl Schönherr, Knut Hamsun, Henry Bataille. Ebből a modern repertoárból teljesen hiányoznak az avantgárd szerzők, senki sem szerepel a német expresszionisták közül (noha Kaisert és Tollert már játszották Németországon kívül), nem találhatók meg köztük a francia szürrealisták sem, még az akkoriban a Parade (1917) és Az Eiffel-torony jegyespárja (1921) című darabjaival elhíresült Cocteau sem. Sokatmondó az a tény, hogy legkövetkezetesebb színházi expresszionistánk, Geo Milev a Reneszánsz Színházban vitte színre a kései expresszionizmus emblematikus darabját, Toller Tömeg-emberét, az ország "első számú színházában" pedig csupán korai modern darabok (Strindberg *Haláltánca* és Hofmannsthal *Elektarája*) expresszionista interpretációjával kísérelte meg kifejezésre juttatni az avantgárd iránt érzett szenvedélyét. Rendkívül érdekes elemzés tárgyát képezi annak átfogóbb vizsgálata, hogy a korai modernista művek közül melyekre esett a választás. Eredménye egy világosan kirajzolódó tendenciát mutat. A Nemzeti Színház műsorán az I. világháborút követő négy-öt évadban a modern színdarabok közül csupán a korai modernisták egy-két emblematikus drámája szerepelt, szándékoltan újító jellegű színpadi interpretációban, valamint néhány szokványos, "futószalagon készült"



ният театрален експресионист у нас Гео Милев поставя емблематичната за късния експресионизъм "Маса човек" на Толер в театър "Ренсанс", а от "първата ни сцена" се опитва да манифестира авангардистките си пристрастия чрез експресионистичната интерпретация на ранно-модерните "Мъртвешки танц" на Стриндберг и "Електра" на Хофманстал.

Твърде интересно за анализ е и по-обстойното оглеждане на подбора на текстовете от ранните модернисти. То се натъква на една ясно открояваща се тенденция. През първите четири-пет сезона след войната репертоарната схема на Народния театър по отношение на модерната пиеса като цяло се състои от една или две от емблематичните драми на ранните модернисти в сценична интерпретация, в която се влагат очаквания за новаторство, и няколко редови текста "фабрично издание" (по определението на Сирак Скитник³). В последните два сезона на тук коментирания първи етап на междувоенния период (1923-1924 и 1924-1925) тази схема се запазва с малко на пръв поглед, но съществено изменение. Ключовото място на водещите ранни модернисти в нея е съхранено, но сега те вече присъстват с по-умерените си работи. Посочената тенденция към сближаване в репертоарната схема на Народния театър на емблематичните ранни модернисти с техните съвременници, адаптатори и имитатори от следващите нива, очертала се в рамките на разглеждания етап, се превръща в правило през следващите 15-20 междувоенни години (с някои изключения).

С назначаването в средата на 1923 г. на Владимир Василев за директор на Народния театър, започва процес на финализиране в умерено-консервативен дух на няколкогодишните опити за ре-

мъ (Сирак Скитник meghatározásával³ élve). Az említett korszak utolsó két évadjára (1923/24, 1924/25) is ugyanez volt jellemző, egy első látásra kicsi, de valószínűleg jelentős változással. A színház repertoárjában továbbra is központi helyet foglaltak el a jelentősebb korai modernisták, de már mérsékelt hangvételű darabjaikkal képviseltették magukat. A Nemzeti Színház repertoárjában ekkor kezdett kirajzolódni ez az említett, az emblematikus korai modernistákat kortársaikhoz, adaptálókhoz és imitátoraikhoz közelítő tendencia, amely az eddig vizsgált időszakot követő 15-20 éves szakasznak (kiseb kivételektől eltekintve) alapulvává vált.

Vladimir Vaszilevnek 1923 közepén a Nemzeti Színház igazgatójává történt kinevezésével az I. világháború után a színtársulat számára felmerült három alapvető probléma - a legmegfelelőbb műsorterv kialakítása, a "rendezői kérdés" és a hagyományos deklamáló előadásmódot felváltó "élethű", vagyis a különböző szereplők és helyzetek jellegének megfelelő színészi játék - megoldására irányuló több éves kísérleti folyamat, mérsékelt konzervatív szellemét megőrizve, befejező szakaszához jutott.

A bennünket érdeklő, a Nemzeti Színház műsorán szereplő modern európai drámákat illetően az említett folyamat egyrészt a korai emblematikus, valamint a műveiket az átlagos modern drámákhoz közelítő kortárs modern drámaírók mérsékelt darabjainak célzatos kiválasztásában fejeződik ki, másrészt ezen darabok szerepeltetésének állandó és változatos jellegében. Az új vezetőség programadó lépése – az előbb említett változások közül az első tekintetében – Maeterlinck *Monna Vanna* című művének a rendezőként debütáló Sирак Скитник által történt színpadra állításában mutatkozott meg. (Bemutató: 1923. november 15.) Eb-



шаване на трите базисни проблема, пред които се изправя трупата след края на войната – установяване на схемата на най-подходящия репертоар, "режисьорския въпрос" и заместване на традиционния декламаторски маниер на актьорска игра с "правдиво", т.е. съответно на характера на разнообразните персонажи и ситуации, предлагани от различните драми, изпълнение.

В областта на интересуващата ни тук модерна европейска драма в афиша на Народния театър споменатият процес се изразява, от една страна, в целенасочен избор на умерени, преходни текстове от емблематичните ранни и съвременни модерни драматурзи, които ги сближават с редовата модерна пиеса и, от друга, в стабилизиране и разнообразяване на нейното собствено присъствие. Програмната крачка на новото ръководство в първата посока се състои в реализацията на "Монна Ванна" на Метерлинк като режисьорски дебют на Сирак Скитник (премиера – 15 ноември 1923). Тя остава и единствената постановка на модерен европейски текст за тази година, тъй като другите две заглавия – "Неразумната дева" от Анри Батай и "Флорентийска трагедия" от Оскар Уайлд са възстановени спектакли на Юрий Яковлев от 1922 г.

За разлика от немалкото критици, които рязко не приемат официално обявената и стартирала на практика умереноконсервативна програма на Владимир Василев за изваждане на Народния театър от "кризата", Светослав Камбуров започва статията си за "Монна Ванна" с убеждението, че драмата е твърде различна от представителното символистично творчество на Метерлинк, но точно затова е много удачен избор на Народния театър, тъй като именно тя "открива мировия друм на белгийския писател"⁴. Не е трудно да се види, че в тази характеристика, рецензентът има предвид факта, че пиесата е от втория период на Метерлинк (след 1902 г.), в който той напуска емблематичния символизъм и започва да пише по-широкодостъпни произведения, смесвайки отделни идеи и открития на символизма с традиционната ценностна философия и драматургична техника. В същото време не пропуска да отбележи, че "ретрограден, какъвто е, Народният театър никога не е изнасял пръв нещо ново – голямо и значително", така е и в този случай, когато откритието на "Монна Ванна" за българската публика принадлежи на Марта Попова, "най-голямата българска артистка [...] и обновителка на всебългарския театър"⁵.

Работата върху пиесата, ако се съди по същата рецензия, преминава през дълъг и труден етап,

бен az évben ez volt az egyetlen színre vitt modern európai mű, mivel a másik két előadás (Henry Bataille *A belga szűz* című műve és Oscar Wilde *Firenzei tragiédiája*) Jurij Jakovlev 1922-es rendezéseinek felújítása. Attól a nem kevés kritikustól eltérően, akik egyértelműen visszautasították Vladimir Vaszilevnek a Nemzeti Színház válsága megoldására hivatalosan meghirdetett és a gyakorlatban meg is kezdett mérsékelten konzervatív programját, Szvetoszlav Kamburov azzal a meggyőződéssel kezdte a *Monna Vannáról* írt cikkét, hogy a darab lényegesen eltér a Maeterlinck által képviselt szimbolizmustól, de éppen ezért volt jó választás a Nemzeti Színház részéről, mivel épp ez a mű "nyitotta meg az utat a belga író számára a világsiker felé"⁴. Könnyen észrevehető: a kritikus jellemzésében arra a tényre utalt, hogy a darab Maeterlinck második alkotói korszakából (1902 utánról) való, amikor szakított az emblematiszmus szimbolizmussal és a szélesebb közönség számára kezdett írni, a szimbolizmus egyes eszméit és újításait a hagyományos értékrenddel és dramaturgiai technikával vegyítette. Ugyanakkor nem felejtette el megemlíteni, hogy "a Nemzeti Színház olyan maradt, hogy soha nem mutatott be elsőként valami újat, nagyot vagy jelentőset", s így volt ez ebben az esetben is, hiszen a *Monna Vanna* felfedezése a bolgár közönség számára Marta Popovának, "a legnagyobb bolgár színésznőnek [...] és az egész bolgár színház megújítójának"⁵ köszönhető. A darab színrevitele, az idézett kritika alapján ítélve, egy hosszú és nehéz folyamat felemás eredménye volt. A szerepeket Jurij Jakovlev osztotta ki, majd "két-három hónapnyi"⁶ egyértelműen sikertelen próba után a rendezést a "színvonal emelése" érdekében Szirak Szkitnikre bízta, aki akkoriban a Vladimir Vaszilev vezetősége idején kinevezett művészeti tanács tagja volt.

Az előadás a látvány szempontjából kétségtelenül kielégítette az elvárásokat. Dora Gabe a *Zlatorogban* megjelent részletes recenziójában⁷ így lelkesedett: "Végre egy képzőművész!"⁸ A legtöbb kritikus véleménye is hasonló volt. Kamburov, egyébként lesújtó cikkében köntörfalazás nélkül kijelenti, hogy "a látvány igencsak jól kivitelezett – majdnem művészi. Különösen a színharmóniát illetően"⁹. Egyedül Szeffan Gendov, aki eleve elutasítja a díszletek és jelmezek kötetlenségét és a "korhúság" szempontjából elemzi azokat, képtelen felfogni, hogy "lehet így összekeverni a történelmi korokat", ráadásul épp "egy nemzeti színházban"¹⁰.

Egyébként, a vizsgált időszakban a Nemzeti Színházban bemutatott modern színdarabok közül a *Monna Vanna* esetében először szenteltek külön részletes fi-

завършил с половинчат резултат. Разпределението на ролите е направено от Юрий Яковлев и след гдву-три месечни⁶, явно неуспешни, репетиции, постановката е дадена за "подобряване" на Сирак Скитник, който по това време е член на артистичния комитет, назначен при управлението на Владимир Василев.

Безспорно представлението е оправдало очакванията от гледна точка на визуалната си страна. В подробната си рецензия в "Златорог" Дора Габе⁷ възкликва: "Най-сетне присъствието на художник!"⁸ Подобно е мнението и на повечето от останалите критици. В иначе отрицателната си статия Камбуров без уговорки заявява, че "декоративната част е издържана твърде добре – почти художествено. Особено когато се отнася до багровата хармония."⁹ Единствен Стефан Гендов, който поначало не приема условността на декора и костюма и ги анализира от гледна точка на "верността на историческата епоха" не може да си обясни как е "възможно така да се объркат епохите", и то "в един Народен театър"¹⁰.

Впрочем, в рецензиите за спектаклите на Народния театър по модерни пиеси през разглеждания период за първи път в тези за "Монна Ванна" се обръща толкова специално и подробно внимание на декора. Сам по себе си този факт посочва, че концепцията си за пиесата на Метерлинк, както и въобще представата си за реформиране на театралното представление Сирак Скитник (който е и сценограф на постановката) е формулирал най-вече като художник, т.е. чрез логиката и езика на пространството. Ако се съди по описанията на решението на костюма и внушението на мизансцена, той е видял драмата на Метерлинк като модерна трагедия за конфликта между егоизма на втречения във вътрешните си пориви и страхове човек (парадигмата на символизма) – Гвидо Колона и саможертвата на успелия да откъсне поглед от тях в името на другите – Монна Ванна и Принцивале. Този прочит на драмата е изговорен чрез "царствено студени декори в сребърно-сив тон, ярко синьо петно от цветя в сива ваза, два сребърни воина от двете страни на сцената и черния Гвидо, зад когото всичко остава фон..."¹¹

Онова, което безспорно раздвижилият духовете спектакъл на Сирак Скитник недвусмислено доказва обаче, е, че "новото ръководство не може с магическа пръчка да промени актьорите, жестовете им..."¹² Всички са единомислени, че по отношение на "изпълнението", особено на Бudevска като Бианка и на Кирков като Гвидо, "това е стремглаво и катастрофално проваляне"¹³.

гylumet a díszletnek. Már maga ez a tény is azt mutatja, hogy Szirak Szkitnik (aki egyben az előadás díszlettervezője is volt) koncepcióját Maeterlinck darabjáról, akárcsak általában a színházi előadások megreformálásáról, elsősorban képzőművészként, vagyis a tér logikája és nyelvezete alapján alakította ki. A jelmezek és a színpadkép leírásaiból kiindulva arra a következtetésre jutunk, hogy Szirak Szkitnik Maeterlinck darabját a belső érzelmi felindulására és félelmére bénultan figyelő ember (Guido Colonna) egoizmusa (ami a szimbolizmus paradigmája) és a tekintet ezekről mások érdekében elszakítani képes ember (Monna Vanna és Prinzivalle) önfeláldozása közötti konfliktus modern tragédiájaként fogta fel. A drámának ez az olvasata "a királyian hűvös, ezüstsziürke dekorációban, a szürke vázában lévő virágok élénk kék feltjában, a színpad két szélén álló ezüstkatonákban és a fekete Guidóban fejeződik ki, aki mögött minden háttérül szolgál..."¹¹

Szirak Szkitnik kétségkívül mély érzelmeket kiváltó rendezése egyértelműen bizonyítja viszont, hogy "a színház új vezetősége képtelen varázspálcával megváltoztatni a színészeket és azok játékát..."¹². Abban mindannyian egyetértenek, hogy a színészek játéka – különösen Budevсzkáé Bianca szerepében és Kирковé Guidóéban – "tarthatatlan és katasztrofális"¹³. Különösen fontos momentum az egyébként különböző állásponton lévő kritikusok véleményegyezése ebben a kérdésben, mivel az előadásban szereplő színészek teljesítménye körül kialakult vita a társulat egy részének elbocsátásával és a sajtóban emiatt kirobbant heves szópárbajjal összefüggésben bontakozott ki.

A *Monna Vannáról* írt, egyébként nagyon eltérő véleményeket és álláspontokat képviselő kritikáknak van egy másik rendkívül fontos közös pontja is. Kivétel nélkül minden kritikus rámutat arra, hogy a darab legnagyobb fogyatékosága a ritmus hiánya (mind a darab egészét, mind pedig az egyes szerepek felfogását és megvalósítását illetően – Budevсzka alakításából hiányzik "a lélek ritmusa", "a darabnak nincs semmilyen üteme", "a mű ritmusát ... nem találták el" stb.), valamint az, hogy a rendező nem szentelt kellő figyelmet a mellékszereplők seregének, s így az "holt tömeg" maradt. Az említett szakkifejezések és azok elemzése ezelőtt csak Geo Milev *Haláltánc*-rendezésének visszhangjaiban szerepeltek. A megállapítások egyértelműen azt mutatják, hogy a két esetben hasonló kísérletről és útkeresésről van szó, mely homlokegyenest különbözik a Nemzeti Színház színészei számára megszokott, hagyományos szférától: ez már a testek ritmusára és a színpadi tér kifejezőerejére épül. A különbség az közöttük, hogy Szirak Szkitnik

Много важен момент тук е споменатото единодушие на иначе защитаващите различни позиции рецензенти, тъй като този дебат за актьорското участие в представлението се развива в контекста на освобождаването на част от трупата на театъра и на бурните коментари "за" и "против" него в пресата.

Особено важен е и още един общ момент в иначе твърде различните като убеждения и позиции критически текстове за "Монна Ванна". Всички те без изключение посочват като най-значителни слабости на представлението липсата на ритъм (както на спектакъла като цяло, така и в замисъла и изпълнението на отделните роли – на Будевска й липсва "ритъм на душата", "писаната няма никакъв темп", "ритъмът на произведението... не е уловен" и т.н.) и недостатъчното внимание на режисьора към тълпата, оставена като гмъртва маса". Посочените термини и коментирането им до този момент присъстват само в отзивите за постановката на Гео Милев на "Мъртвешки танц". Направената констатация недвусмислено говори, че и в двата случая става дума за сходни опити и търсения в нова, диаметрално различна от традиционната за актьорите от Народния театър, сфера – сферата на театъра, чиято основа е изразяването чрез ритъма на телата и сценичното пространство. С тази разлика, че Сирак Скитник се стреми да съчетае и примири една "ритмическа" изобразителна концепция за спектакъла с традиционния за Народния театър актьорски стил на изпълнение. След явния му неуспех да постигне подобен умерен вариант на посочения "нов" театър в същността за сценичното изкуство зона актьора, задачата е поверена на Хрисан Цанков. Историята потвърждава, че той се оказва удачната фигура за решението й.

egy "ritmikus" ábrázolási módot törekszik összeegyeztetni és kibékíteni a Nemzeti Színház hagyományos színészi előadásmódjával. Miután Szirak Szkitniknek az említett "új" színházművészet mérsékelt változata megvalósítására irányuló törekvése egyértelműen elbukott, a feladatot Hriszan Cankovra bízta. A történelem igazolta, hogy ő volt a megfelelő személy a probléma megoldására.

Juhász Anna fordítása

- 1 J.L.Styan. Modern Drama in Theory and Practice. N.Y., 1996;
- 2 _Brockett, R. Findlay. Century of Innovation. NJ. 1973
- 3 Szkitnik, Sz. Goljam za sebe si. In: Szlovo, 1924, 741. sz.
- 4 Kamburov, Sz. Monna Vanna. Demokraticseszki pregled. 1923, p. 640.
- 5 Op. cit., p. 641.
- 6 Op. cit., p. 644.
- 7 Gabe, Dora. Monna Vanna. Zlatorog. 1923, 9., p. 572-574.
- 8 Op. cit., p. 573.
- 9 Kamburov, Szvetoszlav. Monna Vanna. Demokraticseszki pregled. 1923, 10., p. 641.
- 10 Gendov, Sz. Demokraticseszki pregled. Komedija. 1923, 10.
- 11 Gabe, Dora. Op. cit., p. 573.
- 12 Ibidem, p. 572 .
- 13 Kamburov, Sz., Op. Cit., p. 642.

- 1 J.L.Styan. Modern Drama in Theory and Practice. N.Y., 1996;
- 2 O.Brockett, R. Findlay. Century of Innovation. NJ. 1973 и др.
- 3 С.Скитник. Гюлям за себе си. В: в. "Слово", 1924, бр. 741
- 4 Св.Камбуров. Монна Ванна. Демократически преглед. 1923, стр. 640
- 5 Пак там, стр. 641
- 6 Пак там, стр. 644
- 7 Дора Габе. Монна Ванна. Златорог. 1923, кн.9, стр. 572-574
- 8 Пак там, стр. 573
- 9 Светослав Камбуров. Монна Ванна. Демократически преглед. 1923, кн. 10, стр. 641
- 10 Ст.Гендов. Монна Ванна. Комедия. 1923, бр.10
- 11 Дора Габе. Цит. съч., стр. 573
- 12 Пак там, стр. 572
- 13 Св. Камбуров. Цит.съч., стр. 642

Сирак Скитник в радиото*

През 1935 г. българското радио имаше две стаи за студио, една маса за писане, две носими усилвателни уредби и един предавател, 400 пъти по-слаб от сегашния. Тогава радиоприемникът се излагаше на показ като панаирджийски фокус, а публиката го гледаше с любопитство, в което няма ясни интереси. Държавата бе още новаторска и искаше да обхване всичко, а сътрудниците се явяваха пред микрофона с официални облекла. Нямаше тогава подготвителни курсове и дипломите не съдържаха никакви указания за радиото. Нямаше и традиция за пренебрегване. Имаше само изострено любопитство на разнородна и необхватна публика, държавен интерес от разгласа и възпитание и няколко малки сандъчета с акумулатори, трансформатори и радиолампи.

Тогава Сирак Скитник трябваше да застане начело и да състави радиопрограма, като направи от тази несигурна още техника могъщ инструмент за народно възпитание. Малцина виждаха просторите, разкрити от мечтата на радиопредавателя и никой не се замисляше върху дълбочината на източника за знание и забава, вмъкнат във всеки дом чрез дървената кутия на приемника. Трябваше да се открият, следователно, най-напред проблемите на радиопредаването и да се поставят художествените и възпитателни цели на отделните родове изпълнения. Музиката да се вземе от концертната зала, науката от университета, словото от улицата и книгата, а политиката от държавната дейност и народните потреби, за да бъдат съпоставени и насочени.

Време бе да се нахлуе в домовете – всякога притворени и критични – да се наруши егоистичното щастие в чехли, да се преминат границите на грамотността и да се постигнат всеобщи чувства и възгледи. От новата държава като опит и схема трябваше да се стигне до народната общност като одухотворен организъм. От изкуството се искаше обществена служба, от народния фолклор – художествен подтик, а от политиката – възродително въодушевление. Радиото трябваше да открие уличните страсти и домашните вкусове, но да се издигне над

Szirak Szkitnik a rádióban*

1935-ben a bolgár rádió két stúdiósobával, egy íróasztallal, két hordozható erősítőberendezéssel és egy, a mainál 400-szor gyengébb adóval rendelkezett. Akkor még vásári mutatványként állították ki a rádiókészülékét, a közönség pedig egyértelmű érdeklődéstől mentes kíváncsisággal szemlélte azt. Az állam még újtóként lépett fel és minden át akart fogni, a munkatársak pedig ünneplő ruhában álltak ki a mikrofon elé.

Akkor még nem voltak előkészítő tanfolyamok és az oklevelek sem tartalmaztak semmilyen a rádióra vonatkozó utasításokat. Még elhanyagolandó hagyományok sem voltak. Csupán a sokszínű és megfoghatatlan közönség élénk érdeklődése létezett, a terjesztés és nevelés állami érdeke, illetve néhány, akkumulátorokkal, transzformátorokkal és rádiós lámpákkal teli kisláda.

Ekkor Szirak Szkitniknek kellett átvennie a vezetést és összeállítania a műsort, úgy hogy ebből a még bizonytalan technikából a népnevelés hatalmas eszközét hozza létre. Kevesen látták azt a teret, amit a rádióadó antennája tárt ki, és senki sem gondolkodott el az ismeretek és a kikapcsolódás forrásának mélységén, amit a vevőkészülék fadoboza becsempészett az otthonokba.

Ebből fakadóan legelőbb fel kellett fedezni a rádióadás problémáit, és meg kellett határozni a különböző műfajok művészeti és nevelési célkitűzéseit. Hogy ezek összevethetők és célirányosak lehessenek, a zene forrása a koncertterem lett, a tudományé az egyetem, a szóé az utca és a könyv, a politikáé pedig az állam tevékenysége és a nép szükséglete.

Itt volt az ideje, hogy behatoljanak a – mindig titkolózó és kritikus – otthonokba, hogy megzavarják az önzés papucsos boldogságát, át kellett lépni az iskolázottság hátárait és minden nézetnek és érzelemnek hangot kellett adni. Az új állam tapasztalatától és sémájától el kellett jutni a népi közösség átszellemült organizmusához. A művészettől társadalmi szolgálatot vártak el, a népi folklórtól – művészeti inspirációt, míg a politikától újjászülető lelkesedést. A rádiónak fel kellett tárnia az utcai szenvedélyt és az otthoni ízlést, de mindemellett felül kellett emelkednie



* "Златорог", 1943, март, кн. 3, с. 105-107.

* „Zlatorog” 1943. március, 3. sz., 105-107. o.

тях и да ги овладее с трайни внушения.

Бе необходимо след това да бъдат създадени и форми за едновременно общуване с различни по подготовка и разположение слушатели и да бъдат надминати вестника, концертната зала и академичната сбирка. Площадната реч и камерният концерт бяха готови, но непригодни форми. Една вестникарска статия можеше да бъде лично хрумване или редакционно становище, но една беседа по радиото трябваше да съдържа само мисли от общото богатство на науката и нацията. Една философия можеше да бъде сектантска, една поезия причудлива, една музика новаторска, но радиоизпълнението трябваше да бъде съвременно и навременно.

Сирак Скитник, значи, можеше да бъде модернист и естет, но в радиото той трябваше да бъде само държавник.

Оттук работата се насочи и към сътрудниците. Имаше мили и елегантни хора, имаше рошави доктринери, идваха авторитетни учени, даровити деца и законни роднини на случайни познати. Хората идваха почтително или гордо, с препоръки или томовете под ръка, с жените или чичовците си, с богати материали или сънливи хрумвания, и трябваше всичките те да научат нещо ново.

За малцина не бе ясна разликата между лукавото приятелско ласкание и неотменимите изисквания на радиослушателите. Всички трябваше да разберат, че петстотин хиляди не слушат като един, че радиото няма възможност да обезщетява с чашка вино благосклонните слушатели, че приемникът има копче, което заменя лесно станциите, и че накрая микрофонът не е магическо око, което може да направи от Квазимодо красавец. Трябваше значи да се подбират и създават сътрудници.

Дойде ред и на публиката. Това бе началото и края на радиопредаването. Тя бе ученикът и училищният инспектор, събрани заедно. Радиото трябваше да я учи и да се учи от нея. Тя не можеше да бъде повлияна от афиши и меки столове, от критика и салонно приличие. Не можеше да се разчита на снобизъм и гратиси. Публиката предлагаше бутилки вино за кръчмарски песни или жестоки писма за пресилени опити. Тя, по села и градове, чакаше от радиото да получи в един единствен момент точно това, което всеки слушател поотделно си иска. Тя бе съставена от влюбени и отчаяни, от уморени старци и избягали ученици, от войници в отпуск и дами, окичени с гривни и огърлици. С една дума, това бяха хиляди хора, чийто най-искрен идеал бе да няма

езеке, hogy tartós sugallatokkal uralja őket.

Ki kellett dolgozni azokat a módokat, amelyekkel egyszerre lehet kommunikálni az eltérő felkészültségű és beállítottságú hallgatókkal, továbbá túl kellett szárnyalni az újságokat, a koncerttermeket és az akadémiai ülőesszakokat. A köztéri beszéd és a kamara-koncert kész, ámde alkalmatlan formák voltak. Egy újságcikk lehetett személyes vélemény vagy szerkesztőségi állásfoglalás, de egy rádiós szöveg csak olyan gondolatokat tartalmazhatott, amelyek a tudomány és nemzet egészének közös kincsei. Egy filozófiai irányzat lehet szektás, egy költészet különös, egy zeneújító, de a rádiós fellépésnek mindig korszerűnek és időszerűnek kellett lennie.

Szirak Szkitnik tehát lehetett modernista és esztéta, de a rádióban csak és kizárólag államférfi.

Innen a figyelem a munkatársak felé fordult. Voltak kedves és elegáns emberek, kócos doktrínahívók, jöttek tekintélyes tudósok, tehetséges gyermekek és alkalmi ismerősök törvényes rokonai. Az emberek tisztelettudóan vagy büszkén jöttek, hónuk alatt ajánlásokkal vagy kötetekkel, a feleségük vagy bácsikájuk társaságában, gazdag anyagokkal vagy álmos ötletekkel, és mindannyijuknak valami újat kellett megtanulniuk.

Néhányuk számára nem volt világos a kétszínű baráti hízelgés és a rádióhallgatók figyelmen kívül hagyhatatlan igényei közötti különbség. Mindenkinek meg kellett értenie, hogy ötszázezer ember nem egyként hallgatja a műsort, hogy a rádióknak nem áll módjában egy pohár borral kártalanítani a kegyes hallgatókat, hogy a vevőkészüléken gomb is van, amellyel igen könnyű állomást váltani, és végül, hogy a mikrofon nem mágikus szem, amely Quasimodóból szép királyfit tud varázsolni. Tehát a munkatársakat is körültekintően kellett kiválasztani.

Eljött a közönség sora is. Ez volt a rádióadás kezdete és vége. A közönség volt a tanuló és a tanfelügyelő is egyben. A rádióknak tanítania kellett és tanulnia is tőle. Nem hattak rá lózungok és puha székek, kritika vagy illetman. Sznobizmusra vagy potyázásra sem lehetett számítani. A közönség borosüvegeket ajánlott a kocsmai dalokért vagy kegyetlen leveleket az erőltetett kísérletekért. Falun és a városban egyaránt azt várta a rádiótól, hogy a meghatározott pillanatban adja azt, amire mindenki külön-külön vágyik. A közönség szerelmesekből és kétségbeesettekből állt, fáradt öregekből és szökött diákokból, szabadságolt katonákból és karkötőkkel, nyakláncokkal ékes hölgyekből. Más szavakkal, ezernyi olyan emberből, akik tiszta szívből vágytak arra, hogy ne legyen semmilyen műsor és a rádió csak kívánságműsort szolgáltasson.

A rádióknak azonban létre kellett hoznia a műsort. Az



никаква програма, а радиото да дава само изпълнения по поръчка.

Радиото обаче трябваше да създаде програма. Задачата бе да се подчинят изпълненията на един общ и траен смисъл и да не се подреждат по време, както са подредени например пътниците в трамвая. Трябваше да се вземе под внимание културата и политиката. Нужно бе да се подхване стопанството и да се стигне от борбата със сляпото куче до борбата за нов световен ред.

И програмата обхвана наистина всичко, или поне най-важното. Сирак Скитник бе служил като поет и художник, като общественик и войник на фронта. Той бе дал най-хубавото от нашата художествена критика и най-скъпото от себе си, на фронта и в културата. Той пристъпи и към тази задача като художник и войник. В неговите ръце културата изпълняваше бойна задача, а политическата борба се водеше с художествени средства. За седем години под негово ръководство програмата обхвана безбройните изисквания на културата и неизброимите променливи нужди на народа. Тя включи плодовете на работата по установяване проблемите и създаване формите, подготовка на сътрудниците и формиране на публиката на радиото. Тя набеляза и разни истински възпитателни мероприятия. Възкреси народната музика, подхвана голямото възпитателно дело на селото, подпомогна българската национална кауза, даде поука на младежта, подхвана идеята за строителство и подпомогна новото обществено организиране. Радиото премина границите на страната и се свърза с българите по широкия свят. То подпомогна накрая, и то в най-голяма степен, да бъде изградено онова единомислие и гражданско въодушевление, което послужи да бъдат осъществени националните български идеали.

Със Сирак Скитник радиото приключи една страница от своя млад живот. То е днес неговият паметник.

вот a feladata, hogy egy tartós közös elvnek rendelje alá a műsorszámokat és ne időrendbe, mint ahogy a villamos utasai sorakoznak. Figyelembe kellett vennie a kultúrát és politikát. Szükséges volt felkarolni a gazdaságot, és el kellett jutni a vak kutyával folytatott harctól az új világrendért folyó harcig.

És a műsor mindent átkarolt, vagy legalábbis a legfontosabbakat. Szirak Szkitnik szolgált költőként és festőként, közéleti személyként vagy frontkatonaként. A fronton és a kultúráért adta a bolgár műkritika legszebbjét és saját magából a legértékesebbet. Ehhez a feladathoz is művészként és katonaként állt hozzá. Kezei alatt a kultúra harci feladatot teljesített, a politikai küzdelem pedig művészi eszközökkel zajlott. Hét év alatt az ő vezetése mellett a műsor átfogta a kultúra számtalan igényét és a nép felsorolhatatlan, állandóan változó szükségleteit. Magába foglalta a problémák és módok meghatározásának, a munkatársak felkészítésének és a rádióközönség alakításának munkálatait. Több valóban nevelő célzatú rendezvényt is jegyzett. Újjáélesztette a népzénet, felkarolta a falu nagy oktatási-nevelési ügyét, elősegítette a bolgár nemzeti ügyet, oktatta az ifjúságot, támogatta az építkezés eszméjét és elősegítette az új társadalmi átszerveződést. A rádió átnyúlt a határokon és összekötötte a világ minden táján élő bolgárokat. Végül, méghozzá talán a legnagyobb mértékben, elősegítette annak az egyként való gondolkodásnak és polgári lelkesedésnek a kiépülését, amely lehetővé tette a bolgár nemzeti eszmények megvalósítását.

Szirak Szkitnikkel a rádió befejezte ifjú életének egy fejezetét. Ma a rádió az ő emlékműve.

Menyhárt Krisztina fordítása



Сирак Скитник
(Панайот Тодоров)

Szirak Szkitnik*
(Panajot Todorov)

Хроника на живота и творчеството

Élete és munkássága

1886, 22 октомври

1886. október 22-én

Роден в Сливен в семейството на Тодор Христов и Радка Гюлемезова; братът на майка му Георги Гюлемезов е художник (учи в Държавното рисувално училище във випуска на Стефан Иванов)

született Szlivenben. Apja Todor Hrisztov, anyja Radka Gjulemezova. Anyai nagybátyja, Georgi Gjulemezov festőnek tanult az Állami Rajziskolában Sztefan Ivanov tanítványaként.

1903

1903.

Завършва Богословското училище в София

Elvégzi a szófiai papi szemináriumot.

1903-1904

1903-1904.

Учител в прогимназията в с. Върбеш, Никополско

A Nikopol megyei Varbes község algimnáziumában tanít.

1905-1908

1905-1908.

Учител в Сливен; в сп. "Художник" се публикуват негови стихове и винетки

Szlivenben tanít. A *Hudozsник* folyóiratban jelennek meg versei és szélrajzai.

1908

1908.

На път за Петербург (август) посещава Москва, запознава се с Кремъл и Третяковската галерия

Augusztusban Szentpétervár előtt útba ejti Moszkvát, ellátogat a Kremlbe és a Tretyakov Képtárba.

1908-1912

1908-1912.

В Петербург посещава частното училище на Е. Званцева, където преподават Л. Бакст, М. Добужински и К. Петров-Водкин, участва в изложбата на училището, уредена в редакцията на сп. "Аполон" (1910),* получава похвално

Szentpéterváron J. Zvanceva magániskoláját látogatja, ahol L. Bakszt, M. Dobuzsinszkij és K. Petrov-Vodkin oktat, részt vesz az iskola kiállításán, amelyet az *Apolon* folyóirat szerkesztőségében 1910-ben rendeznek, elismerő levelet kap

* Írói álnév. Magyar jelentése: Árva Vándor (a ford. megjegyzése)



писмо от А. Бенуа и Н. Ръорих; в общуване с Н. Евреинов и Ф. Комисаржевски се оформя интересът му към театъра

1910

Издава стихосбирката "Изповеди" (Сливен); негови стихотворения са включени в "Българска антология" на Д. Подвързачов и Д. Дебелянов

1910-1912

Сътрудничи във в. "Ден", сп. "Наблюдател" и "Демократически

A. Benuától és Ny. Rjorihtól. Ny. Jevreinovval és F. Komiszarzsevszkijjal kialakított kapcsolata felkelti a színház iránti érdeklődését.

1910.

Megjelenteti a *Vallomások* című verseskötetét Szlivenben. A D. Podvarzacsov és D. Debeljanov szerkesztette *Bolgár antológiában* az ő versei is szerepelnek.

1910-1912.

A Den, a Nabljudatel és a *Demokratичесeszki pregled* című lapok munkatársa. (Cikk-



преглед" (поредица "Литературно-художествени писма" – "Имаме ли художествена критика", "Художествени изложби в Петербург")

1912

Неговите стихотворения са включени в първия алманах на руски и славянски писатели "Велес", Петербург (участват А. Белый, С. Городецкий, Вяч. Иванов, Ян Каспрович, Ал. Ремизов и др.)

1912

Участва в Балканската война

sorozatot ír „Irodalmi-művészeti levelek”, „Van-e műkritikánk”, „Képzőművészeti tárlatok Szentpéterváron” címmel.)

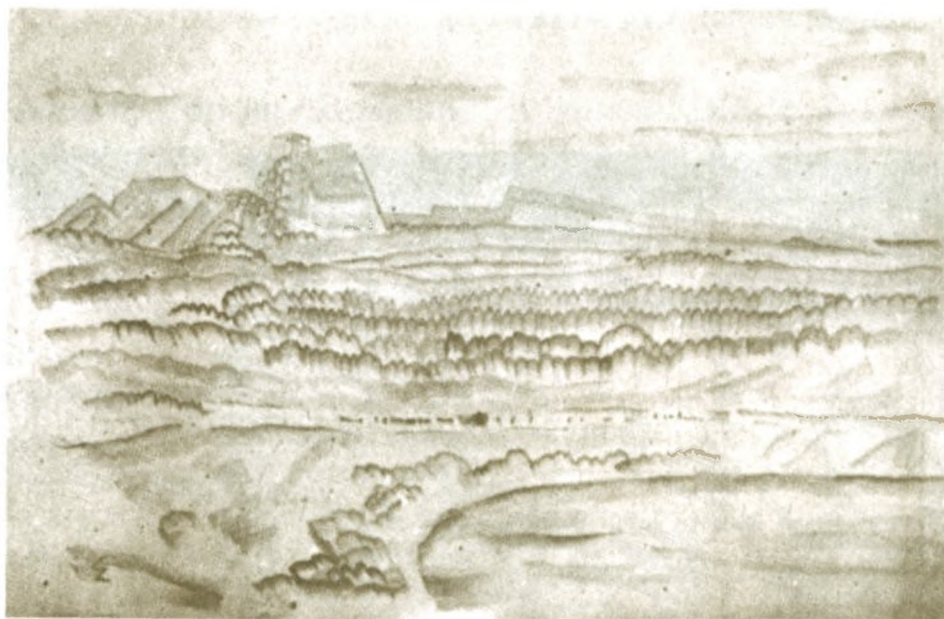
1912.

Versei szerepelnek az orosz és szláv írók Szentpéterváron kiadott első almanachjában, a Veleszben A. Belij, Sz. Gorogyec-kij, V. Ivanov, J. Kaszparovics, A. Remizov és mások műveivel együtt.

1912.

Részt vesz a Balkán-háborúban.





1913-1915

Учител в гимназията в Асеновград

1913-1915.

Gimnáziumi tanár Aszenovgradban.

1915

Член на Дружеството на Южнобългарските художници (до 1922), участва в изложбата на Южнобългарските художници с 10 картини (април), сред които са "Каналът Фонтанка в Петербург", "Прозорец", "Облаци", "Есен", "Станимашки мотив", "Брези"

1915.

A Dél-bulgáriai Művészek Egyesületének tagja (1922-ig), áprilisban tíz képpel ("A Fontanka csatorna Péterváron", "Ablak", "Felhők", "Ősz", "Sztanimakai motívumok", "Nyírfák" stb.) részt vesz a Dél-bulgáriai Művészek kiállításán.

1915-1916

Участва и е ранен в Първата световна война

1915-1916.

Részt vesz és megsebesül az első világháborúban.

1916-1917

На лечение в Германия (декември – март)

1916-1917.

(decembertől márciusig)
Gyógykezelésen Németországban.



1917-1919

Офицер-администратор на "Войнишка походна библиотека" и "Военни известия" към Щаба на армията (май – януари)

1918

Оженва се за Олга Симеонова-Станчева, журналист и преводач; публикува статия за българската живопис в "Сборник за България" (Стокхолм)

1917-1919 (május-január).

A katonai tábori könyvtár és a Hadi Tudósítások ügyintéző tisztje a hadsereg vezérkaránál.

1918.

Megnősül. Felesége Olga Szimeonova-Sztancseva újságíró és fordító. A Stockholmban kiadott *Tanulmányok Bulgáriáról* című kötetben cikket közöl a bolgár festészetéről.



1919

Участва (юни –юли) в Третата съвместна изложба на "Съвременно изкуство" и на "Дружеството на художниците в България" с 10 творби, сред които са "Зима", "Скреж", "Църковен двор", "Петроград. Бяла нощ", "Саша Попов", "Червеният храст"; негови стихотворения и рисунки са включени в сб. "Жътва" (София); сътрудничи в сп. "Везни" ("Старо и ново изкуство", "Живописа като самоцел"), "Земя", "Огнище", "Хризантема", "Червен смях"

1920-1940

Сътрудник на сп. "Златорог", от 1921 – съредактор (няколко статии от 1920, кн. 1, 2, 3 подписва с псевдонима П. Кобалт)

1919. június-július

A Kortárs Művészet és a Bulgáriai Művészek Egyesülete harmadik közös tárlatán tíz alkotással vesz részt, olyanokkal mint a "Tél", "Zúzmara", "Templomudvar", Pétervár. "Fehér éjszaka", "Szasa Popov", "Vörös bokor". Versei és rajzai szerepelnek a Szófiában kiadott *Aratás* című kötetben. Publikál a *Vezni* folyóiratban (vRégi és új művészet", "A festészet mint öncél") és a *Zemja, Ogniste, Hrizantemi, Cserveren szmjah* című lapokban.

1920-1940.

A *Zlatorog* folyóirat munkatársa, 1921-től társszerkesztője. (Az 1920. évi 1,2,3. számban néhány cikket P. Kobalt álnévvel jegyez.)





1920

Участва (януари) в VI изложба на "Южнобългарските художници" (София) със 17 творби, сред които са "Целувката на Юда", "Потънала катедрала – прелюдия. Дебюси", "Поет", "Авиатор", "Пролет", "Есен", "Прозорец", "Пред Родопите", "Град – Черен вход", "Interieur", "Цветя", илюстрира "Поеми" от Е. По и "Марионетки" от Чавдар Мутафов, съучредител и активен участник в дейността на Дома на изкуствата в София; публикува в "Златорог" статия "Изкуството ни през войната"

1921

Илюстрира "Български балади" от Т. Траянов и Юбилеен сборник Кръстю Сарафов, корица и илюстрация към "Рицарски замък" от Христо Ясенов; участва в Юбилейната художествена изложба по повод 25-годишнината от основаването на Рисувалното училище (едновременно в разделите на "Родно изкуство" и на "Южнобългарските художници") с 16 творби, между които са "Манастир – приказка", "Манастир", "Запустение", "Град – пролет", "Карнавална витрина", "Манастир – замък", "Пролет", "Градски ъгъл", членува в Дружество "Славянска беседа"; публикува в "Златорог" статии "Легенда и живопис", "Човек, декор и сценична постройка"

1920.

Januárban részt vesz a Dél-bulgáriai Művészek VI. szófiai tárlatán 17 alkotással. Köztük van a "Júdás csókja", az "El-süllyedt katedrális –prélude. Debussy.", a "Költő", a "Pilóta", a "Tavasza", az "Ab-lak", a "Rodope előtt", a "Város. Fekete kapu", az „Interieur”, és a "Virágok". Illusztrációkat készít Edgar Poe *Balladáihoz* és Csavdar Mutafov *Bábok* című esszékötetéhez. Társalapítója és tevékeny munkatársa a szófiai Művészetek Házának. A *Zlatorog* folyóiratban teszi közzé „Művészetünk a háború alatt” című cikkét.

1921.

Illusztrációkat készít T. Trajanov *Bolgár balladáihoz* és a Krasztyu Szarafovnak szentelt jubileumi kötethez, illusztrálja Hriszto Jaszenov *Lovagvár* című poémáját. A Rajziskola megalapításának 25. évfordulója alkalmából rendezett jubileumi tárlaton egyidejűleg a Hazai Művészet és a Dél-bulgáriai Művészek csoportjában is szerepel 16 alkotással, amelyek között van a „Mesekolostor”, a "Kolostor", az „Elár-vulás”, a "Város tavasszal", a "Karneváli kirakat", a "Kolostor erőd", a "Tavasza", az "Utcasarak". Tagja a Szláv Beszéd Egyesületnek. A *Zlatorogban* teszi közzé „Le-genda és festészet”, és az "Ember, díszlet és színpadi építmény” című cikkeit.

Wendy

9/20/09
Kenny

1922

Сътрудник на в. "Слово" (рубрики "Художествена седмица" и "Изкуство и публика")

1922.

A *Szlovo* című lap munkatársaként a "Művészeti hét" és a "Művészet és közönség" rovatok munkatársa.

1923

Участва (от юни) в управлението на Народния театър, режисьор и сценограф на "Монна Ванна" от М. Метерлинк (октомври); публикува в "Златорог" статия "Тайната на примитива"; илюстрации и винетки в сп. "Детски свят" (1923-1924)

1923.

Júniustól részt vállal a Nemzeti Színház vezetésében, októberben ő rendezi M. Maeterlinck *Monna Vanna* című drámáját és elkészíti a darab színpadtervét. A *Zlatorogban* publikálja "A primitív titka" című tanulmányát. Illusztrációi és szélrajzai jelennek meg a *Detszki szvjat* folyóiratban (1923-1924).





1924-1925

Артистичен секретар на Народния театър (август); илюстрира "По белия свят" от Д. Сяров

1924-1925.

A Nemzeti Színház művészeti titkára. Illusztrálja D. Szjarov *Napvilág* című művét.

1924-1925

Уредник в библиотеката при Министерството на народното просвещение

1924-1925.

Könyvtáros a Közoktatási Minisztérium könyvtárában.

1925

Илюстрира "Крали Марко" от А. Каралийчев, оформя корица към "В града на любовта" от А. Златаров; посещава Италия и Франция (октомври – декември)

1925.

Illusztrációkat készít A. Karalijcsev *Krali Marko* verskötetéhez, megtervezi A. Zlatarov *A szerelem városában* című könyvnek borítóját, utazást tesz októbertől decemberig Olaszországban és Franciaországban.

1925-1942.

Постоянен сътрудник на сп. "Българска реч"

1926

Участва в изложбата на българските художници в Прага с 9 творби, между които са "Хан", "Червеният храст", "Вещици"; илюстрира "Неродена мома" от Ран Босилек и "Залъгалки" от Т. Симеонов; член е на комитета "Изложбено помещение" от дружеството "Родно изкуство"

1927

Председател на дружеството "Родно изкуство"; съосновател на Галерията на шестте; участва в изложбата на учредителите; оформя корица на "Песнички" от Елин Пелин

1925-1942.

A *Balgarszka recs* című folyóirat állandó munkatársa.

1926.

A bolgár művészek prágai tárlatán 9 alkotással vesz részt, közöttük van a "Vendégfogadó", a "Vörös bokor", és a "Boszorkányok". Illusztrációkat készít Ran Boszilek a *Meg nem született lány* és T. Szimeonov *Mondókák* című kötetéhez. A Hazai Művészet Egyesület "Kiállítási helyiségek" bizottságának tagja.

1927.

A Hazai Művészet Egyesület elnöke, társalapítója a Hatok Galériájának, részt vesz az alapítók tárlatán. Elkészíti Elin Pelin *Dalocskák* című kötete címlapját.



1928

Оформя корицата на "Гусларски песни" от Б. Дановски

1928.

Elkészíti B. Danovszki *Guszlár dalok* című kötete címlapját.

1929

В немското списание "Der sturm", посветено на съвременната българска култура, публикува статията "Новата българска живопис"

1929.

A *Der Sturm* című német lapban a kortárs bolgár kultúrának szentelt számban „Új bolgár festészet” címmel közöl cikket.

1929-1931

Председател на дружеството "Родно изкуство" (ноември-януари)

1929. november-1931. január

A Hazai Művészet Egyesület elnöke.

1930

Публикува в "Златорог" статията "Пътищата в нашата живопис"; оформя корицата на "Харитининият грях" от А. Каменова

1930.

A *Zlatorogban* teszi közzé „Utak festésztünkben” című cikkét. Elkészíti A. Kamenova *Haritina vétke* című könyve címlapját.

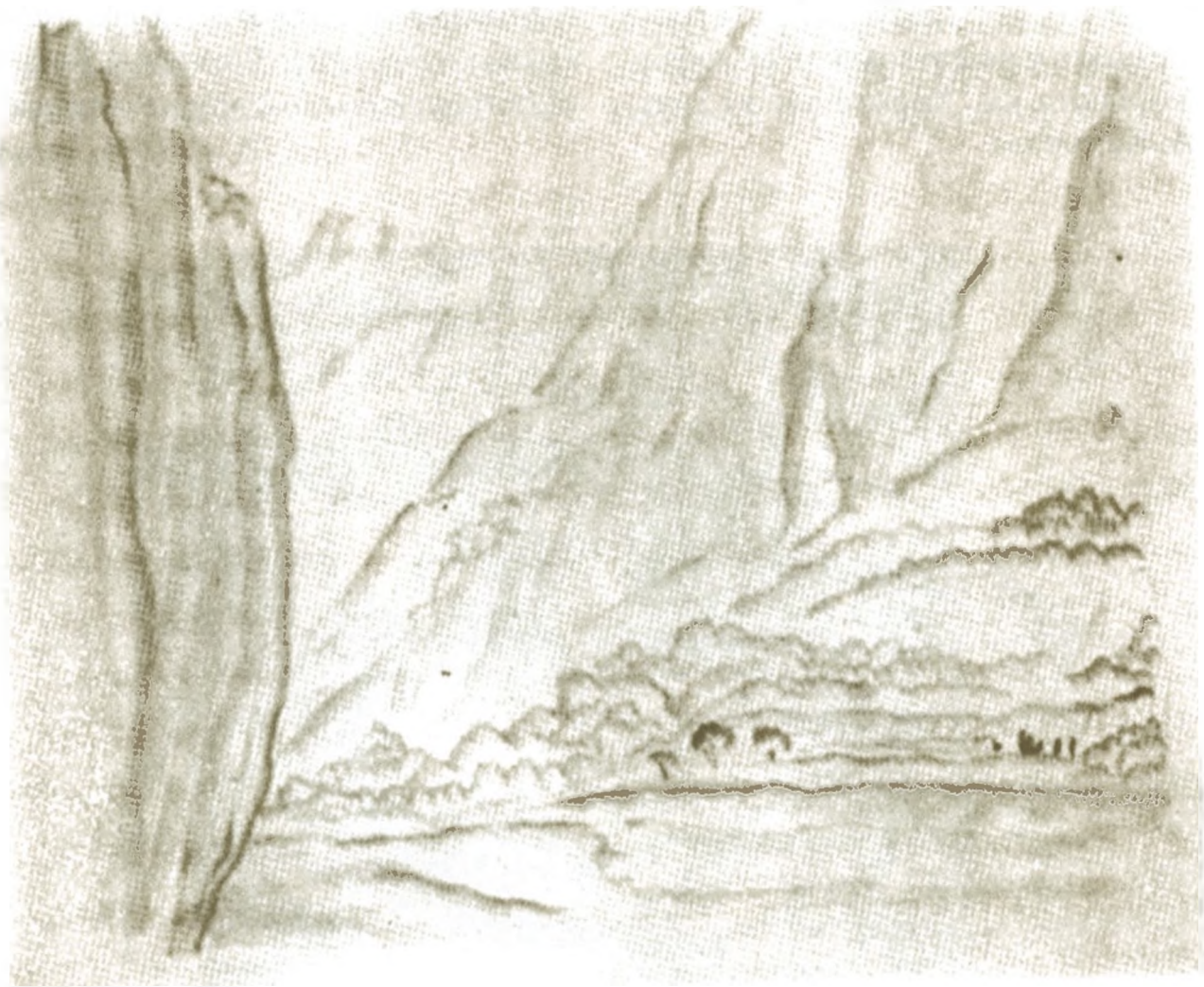


1931

1931.

На събранието на "Родно изкуство" му е възложено да изработи проект на устава на бъдещия Съюз на художниците (февруари), подготвеният от Сирак Скитник проект (април) предвижда, че съюзът ще бъде "професионална", а не "идейна и професионална" организация и че ще е съюз на дружествата (колективно членство); публикува в "Златорог" статия "Утрешното изкуство"; избран е за първи председател на Съюза на дружествата на художниците в България (ноември); участва в Първата изложба на приложни изкуства в София

A Hazai Művészet közgyűlésén februárban megbízzák azzal, hogy dolgozza ki a jövődő Művészeti Szövetség alapszabály tervezetét. Az áprilisban Szirak Szkitnik által elkészített tervezet szerint a szövetség "szakmai", nem pedig "eszmei és szakmai" szervezet lenne, egyesületek (kollektív tagok) szövetsége. A *Zlatorogban* közli a "Holnapi művészet" című cikkét. Novemberben megválasztják a Bulgáriai Művészeti Egyesületek Szövetsége első elnökének. Részt vesz az első iparművészeti tárlaton Szófiában.



1933

Оформя корицата на "Времена и хора" от Н. Илиев; публикува в "Златорог" статията "Нашата земя и живописата"; участва в изложбата на група български художници в Белград (септември); първа самостоятелна изложба в постоянната галерия, Аксаков 16 (8-28 октомври); представени са 46 творби, изложбата е посетена от около 1300 души и почти всички картини са продадени

1933.

Elkészíti H. Iliev *Idők és emberek* című könyve borítóját. A Zlatorogban publikálja a "Tájaink és a festészet" című cikkét. Szeptemberben bolgár művészcsoporthal állít ki Belgrádban. Október 8. és 28. között első önálló kiállítása az Akszakov utca 16-ban levő állandó galériában. 46 munkáját mutatják be, a kiállítást mintegy 1300 ember nézi meg, szinte minden képét megvásárolják.





1934

Пътуване в Гърция

1935

Втора самостоятелна изложба "Скици и впечатления от Гърция" (23 март – 14 април) в галерия Аксаков, представени са 59 творби; участва в представителна изложба "Сто години българско изкуство (1820 – 1920)" в София с 4 творби – "Прозорец", "Червеният храст", "Вътрешност на стая" и "Зима"

1935-1943

Ръководител на Радио София (от 22 юни)

1934.

Görögországi utazás.

1935.

"Görögországi vázlatok és benyomások" címmel március 23. és április 14. között az Akszakov galériában rendezi meg második önálló tárlatát. 59 képet állít ki. Négy alkotásával – "Ablak", "Vörös bokor", "Szobabelső" és "Tél" részt vesz a szófiai "Száz év bolgár művészete (1820-1920)" című reprezentatív tárlaton.

1935-1943.

Június 22-től a szófiai rádió vezetője.





1936

Публикува в "Златорог" статията "Изкуството не е формула"; член основател на Сдружението на приятелите на изобразителните изкуство (май); участва в изложба на българските художници в Прага (април – юни); в Белград в Международния преглед за балкански проучвания (изд. на Балканския институт) е публикувана неговата статия "Изкуство в България" (на сръбски и френски език)

1937

Публикува в "Златорог" статията "Изкуството и улицата"

1938

В английското списание "THE STUDIO" (март) е публикувана голяма неговата статия за българското изкуство; участва в изложбата на българските

1936.

A Zlatorogban közli a "Művészet nem formula" című cikkét. Májusban másokkal együtt megalapítja az Iparművészetek Kedvelőinek Egyletét. Részt vesz a bolgár művészek áprilistól júniusig Prágában megrendezett tárlatán. A Belgrádban megjelenő *Balkán-kutatások Nemzetközi Szemléjében*, a Balkán Intézet kiadványában publikálják szerbül és franciául a „Művészet Bulgáriában” című tanulmányát.

1937.

A Zlatorogban teszi közzé a „Művészet és az utca” című cikkét.

1938.

Márciusban a *The Studio* angol folyóirat közli tanulmányát a bolgár művészetről. Részt vesz a bolgár művészek New Yorkban januárban és februárban meg-

художници в Ню Йорк (януари – февруари)

1940

Участва във вестника, посветен на Пенчо Георгиев – инициатива на Дружеството на новите художници; публикува в "Златорог" статия "Лъжата, която става истина"; участва в изложбата на българските художници в Атина

1941

Участва в изложбата на българското изкуство в Германия (11 март – 2 април)

1943

Умира в София

rendezett tárlatán.

1940.

Az Új Művészek Egyesülete kezdeményezésére részt vesz a Pencso Georgievnek szentelt lapszámban. A *Zlatorogban* publikálja a "Hazugság, amely igazsággá válik" című cikkét. Részt vesz a bolgár művészek athéni tárlatán.

1941.

Részt vesz a bolgár művészek Németországban március 11. és április 2. között rendezett tárlatán.

1943.

Szófiában hal meg.



ХЕМУС HAEMUS

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

Társadalmi és kulturális folyóirat
Alapította 1991-ben a Magyarországi Bolgárok Egyesülete

Издание на Българското републиканско самоуправление
Отговорен издател: Данчо Мусев
Списание се издава с материалната подкрепа на Фонд
„За националните и
етнически малцинства в Унгария”

A Bolgár Országos Önkormányzat kiadványa
Felelős kiadó: Muszev Dancso
Megjelenik negyedévenként a Magyarországi Nemzeti
és Etnikai Kisebbségéért
Közalapítvány támogatásával

Светла Кьосева: главен редактор
Росен Русев: художествен редактор

Kjoszeva Szvetla főszerkesztő
Ruszev Roszen képszerkesztő

Редакционна колегия:
Андреа Генат, Ася Събева-Юричкаи,
Габриела Хаджикостова, Дьорд Сонди,
Иван Русков, Кристина Менхарт,
Ленке Чикхен, Райна Симеонова,
Светослав Стойчев, Тошо Дончев

Szerkesztőbizottság:
Csikhelyi Lenke, Doncsev Toso,
Genát Andrea, Hadzsikosztova Gabriella,
Juricskayné Szabeva Aszja, Menyhárt Krisztina,
Szimeonova Rajna, Ruzskov Ivan,
Szondi György, Sztojcszev Szvetoszlav

Печатница: Globe Print
Адрес на редакцията: 1097 Будапеща, ул. „Лоняи” №41.
Тел.: 216-0197

Nyomda: Globe Print
A szerkesztőség címe: 1097 Budapest, Lónyay u. 41,
tel.: 2164210

Цена на броя: 500 форинта.
Годишен абонамент: 2000 форинта
ISSN 1216-2590

Egy szám ára: 500 Ft
Előfizetés egy évre: 2000 Ft
ISSN 1216-2590

Haemus

A quarterly of social and cultural issues
Founded in 1991 by the Association of Bulgarians in Hungary
Issued by the Bulgarian Self Governing Council
Senior Editor: Dancso Muszev
The quarterly is published with the support of the Foundation for Hungarian National and Ethnic Minorities

Szvetla Kjoszeva, editor-in-chief
Roszen Ruszev, art editor

Board of Editors:
Lenke Csikhelyi, Toso Doncsev,
Andrea Genát, Gabriella Hadzsikosztova, Aszja Szabeva Juricskayné,
Krisztina Menyhárt, Rajna Szimeonova,
Ivan Ruskov, György Szondi, Szvetoszlav Sztojcszev

Printed by Globe Print
Editorial offices: 1097 Budapest, Lónyay u. 41., tel.: (36-1) 216-4210
Consumer price: Ft 500
Yearly subscription price: Ft 2000

Contents

Miroslav Dachev: A Poet and an Artist. Chronicle and Consequences of a Predicted Encounter.
Miroslav Dachev explores the creative encounter of two of the most celebrated figures in Bulgarian Symbolism: Teodor Trajanov and Sirak Skitnik, the poet and the artist.

Teodor Trajanov: Moon Ballad. Death in the Lowlands. Midnight Vision. (Poems)
The compilation of poems Bulgarian Ballads by Teodor Trajanov was published in 1921, illustrated with 8 engravings by Sirak Skitnik.

Tatjana Dimitrova: Sirak Skitnik: Artist and Art Critic.
In the history of Bulgarian Culture Sirak Skitnik is one of the most prominent representatives of Modernism.

Sirak Skitnik: The Ways of Our Painting.
Contemporaries always expected with great interest the critiques written by Sirak Skitnik.

Kamelia Nikolova: Eighty Years Ago: the Debut of Sirak Skitnik as Director in the National Theatre.
In the 1920s Sirak Skitnik works as a playwright in the National Theatre where he directs for the stage Monna Vanna by Maeterlinck.

E. Vesnikov: Sirak Skitnik in the Radio.
Sirak Skitnik being the first Director of the Bulgarian Radio determines its profile and position in the social space in Bulgaria for many years.

Sirak Skitnik (Panajot Todorov): Chronicle of his Life and Oeuvre.
This issue is dedicated to the anniversaries of Sirak Skitnik: 120 years of his birth and 60 years of his death.

Illustrations by Sirak Skitnik