

## Автобиографичен предговор

Танцувам от дете. Баба ми, погражданена шопкиня от Елин Пелин, ме хващаше за ръка и *хайде, цуре*, четири–петгодишна вече играех ръченица, право, пайдушко, дайчово, еленино, криво хоро... Това така ми идваше отвътре, че го правех, както дишах. С моженето си и с мерака, с който рипах между големите, неизменно се превръщах в едва ли не най-важния човек след булката на всяка сватба, на която родителите ми ме водеха. Одобренията и поздравленията на гостите неминуемо завършваха с *’ма къде играе това дете?*

Детето играеше в къщи, в кухнята. Един ден обаче майка ми заведе мен и сестра ми в Двореца на пионерите, където репетираше танцовият състав „Росна китка”. Сестра ми беше малка и я приеха веднага, за мен казаха: *много е пропуснала, няма как да навакса*. Бях на десет. Аха да ревна и другарката Дамянова оемкна: *Добре, нека опита, ама да знаете, много ще ѝ е трудно; децата на нейната възраст танцуват пет години и повече...* Бога ми, трудно беше.

С репетициите в живота ми се появи задължителният екзерсис, огромен по обем репертоар, концерти, турнета, фолклорни фестивали, възможности за съизмерване с танците и изкуството на другите, поводи за гордост от своето и от себе си. Тези години предопределиха много неща.

Когато „Росна китка” ми умаля, взе ме – още ученичка, но „отгледана” танцьорка – танцовият състав към Централния студентски дом на културата в София, където други бяха не само репертоарът, но и духът, атмосферата, шегите. Танцуващите бяха студенти, но също и дипломирани вече лекари, инженери, философи, юристи. Тук окончателно реших, че пътят ми е свързан с танца. И макар че по това време завършвах гимназия с разширено изучаване на немски език, където средният успех на класа беше 5.80, кандидатствах без колебание в Полувисшия институт за музикални и хореографски кадри в София. През втората година от следването ми дойдоха първите предложения за работа като хореограф: едното от 105-то училище към читалище „Братя Миладинови” в София, другото – от Дома на културата към медодобивния комбинат на гара „Елисейна”. Приех и двете, пèтимна за работа. Така през 1982 година започна професионалната ми кариера като хореограф.

Дипломирах се от Института за музикални и хореографски кадри със специалност „Български танци” през 1983 г., където основен държавен изпит бе написването на либрето и поставяне на авторски танц по авторска музика. Завърших с отличие.

С децата от 105-то училище – осем-десетгодишни – ми се предоставяше възможност да съставя свой репертоар. Групата беше новосъздадена и ентузиазизирана; това винаги помага, когато се репетира в мазе. Все така от ентузиазъм се роди танцът „Рожден ден” по музика на Кирил Владов за съвременни градски деца. Тук общият подарък изненада за рожденичката е жива кукла, скрита-покрита под голяма кутия. На децата им допадна идеята с изненадата, навиването и разиграването на куклата и репетираха въодушевено. Хубава авторска музика,

хубави талантиливи деца, приятен сюжет. Хореографията бе отличена с медал на тогавашния републикански фестивал на художествената самодейност. Голяма радост, голяма гордост – медал след първите четири месеца работа... Не си представях, че след години при други обстоятелства и условия ролята на куклата, която подскача в 5/8 с изпънати коленца, ще се изпълнява от дъщеря ми.

Докато следвах и работех с децата в София, трескаво репетирах и с работническия си състав към Дома на културата на гара Елисейна. Танцьорите бяха миньори от Елисейна, Лъкатник и наоколо, жените – служителки, пътуващи от Мездра, Враца и околните села. В очакванията на групата поканеният хореограф от София трябваше да бъде утвърден, солиден хореограф, мъж. Пристигнах аз, поточно, изсипах се от един самосвал, стопиран някъде из Дефилето. На деветнайсет години и в нестандартни, да кажем, за Елисейна одежди. Бих искала да имам запечатан някъде видеодокумент от тази среща.

Започнахме репетиции. Някои от мъжете бяха на възрастта на баща ми, зевзеци при това дал Господ, и обръщението *другарко*, отнесено към мен, предизвикваше хихикане, побутване и погледи всякакви. Фестивал (преглед) предстоеше за цялата страна, което означаваше подготвяне на четири танца, един от които новосъздаден и по възможност новооблечен. Разполагахме с четири месеца. Репетициите станаха част от живота на хората, с които работех, при това част твърде различна от обичайния делник от мината до дома и обратно, или пък от и до канцеларската служба. Един танц, втори, трети, четвърти. Движения, равнения, чудесии – как се ходи по сцена, как се влиза и излиза, как се носи костюм... След колективното натоварване, събуждащо на моменти миньорския ропот (*Ей, Даниела, ние сме подземни...*) и след представяне, донесло медал, на репетиции все още се чуваше съдържателното *другарко*, но в интонацията се прокрадваха нотки респект. Така си спомням моето бойно кръщение.

В Елисейна работих от 1982 до 1988 година. От танцьорите си научих местните хора, които адаптирах за сцена; те научиха от мен собствените ми хореографски съчинения, както и такива, сътворени от други. Прекъснах за кратко през късната пролет и лято на Чернобилската 1986, колкото да родя; иначе скачах пред групата равноделно и неравноделно чак до преди *леле ше го изтърсиш* да стане факт. Загоних влака до Елисейна същата есен.

Ангажиментът към Културния дом в Елисейна включваше репетиции и с децата от селското училище. В края на 80-те към това си прибави и ангажимент с училището от съседното село Зверинò. Имаше очарование в работата с тези деца... Седемте километра пеша от Елисейна до Зверино не ми тежаха.

В Зверино за известно време бях и хоноруван хореограф към Завода за контактни елементи. Желаетелите да имат състав там бяха млади работници и служители, с които репетирахме в едно фойе. Плодотворен период най-вече заради събирането на етнографски и фолклорни материали от местните хора (вече следвах българска филология в Софийския университет и подготвях курсова работа за изпита по фолклор). Но със или без изпит по фолклор – кой не би се запитал защо едно село се казва Зверино?

Работата ми в София като методист по танцово изкуство (1983–1985) бе един шанс за учене, който оползотворих максимално. Тази длъжност даваше възможност за натрупване на впечатления от работата на хореографи от всички генерации и школи (методика, репертоар, език, стил, изисквания при провеждане на екзерсиса, цялостна репетиционна и концертна дейност). По задължение, но в никакъв случай не по принуда присъствах на всичко (почти), което се случваше в областта на танца в София и страната.

През 1985 година приех поканата на Монголското посолство да подготвя български танц с двайсетина монголски студенти, следващи различни специалности в Софийски университет и в Художествената академия. Приех, без да се замислям. Така се изправих лице в лице с представители на друга култура, хора не-танцьори, които по невъобразим за мен начин и стил реагираха на българските неравноделни размери и танцови стъпки. Хореографията бе представена на Седмицата на българската култура в Улан Батор през лятото на 1985 година и бурно аплодирана от монголската публика, въпреки почти пълното разминаване между музика и танц, което в нашенски носии и с монголски темперамент демонстрираха моите възпитаници. Върнах се в София с грамота за особени заслуги към Българо-монголската дружба. За особени, особени си бяха. Пазя я тази грамота.

След началото на хореографската ми кариера дойдоха годините на следване на хуманитарни специалности, където доминантни за мен станаха теми и личности от света на литературата, философията, културата. Народната библиотека и университета се превърнаха за мен от Светая Светих в Светая Светих и дом. По време на лекция един от професорите ми във Философския факултет очерта с тебешир малка окръжност на дъската и нанесе възможните допирателни прави. После очерта по-голяма окръжност. След това заговори за предизвикателствата пред разширяващото се съзнание. Следвах и преподавах усилено няколко дисциплини, една от които хореография. Асистентствах в университета. Декодирах и анализирах текстове на вълшебни приказки и на коледарски песни и ги споделях с аудиторията си. Световите си заговориха и ме държаха будна. Специализацията по фолклористика изостри интереса ми към нестинарството и играенето по жарава днес: кой играе, как, защо, дарба, архетипен порив? Издирвах хора; вече знаех колко малко знам. Водех екзерсис. Поставях танци, пишех сценарии. Що е култура? Обърнах се към културологията с интелектуален трепет. Разбирането ми за култура, но също и за фолклор и фолклорно генерираше допирателни.

По това време София и страната се тресяха от протести, митинги и шествия, а аз бях започнала да се замислям за действителното място, което *моето* изкуство заема в културното ни минало, но също така в настоящето и в бъдещето. Какво всъщност е *мое*, докъде се простира, в каква обща рамка? В какви отношения *общото* влиза с *моето* и *vice versa*. Какво се случва, когато една идеологическа рамка се замени с друга, а аз *моето* не си го давам? Бях част от протестиращите,

целият мой свят беше част от протеста срещу статуквото, а *мое*то изкуство беше част от нещо друго и частите не съвпадаха.

На фона на политическата трескавост любопитството ми към традицията и традиционното по отношение на словесния, музикалния и танцов фолклор и костюми нарастваше. Интересът преля в ентузиазъм, който даде цвят на цялостната ми дейност от този период. Подготвеният от мен материал за часовете ми в НБУ (програма „Български фолклорни изкуства“), където преподавах български танцов фолклор (1996–2000), включваше приблизително 30 хора от всяка музикалнофолклорна област. Фолклорното работно ателие „Тропанка“, което ръководех и на което бях „първи цървулки“, тропкаше, та пушек се вдигаше; на базата на изучавания материал поставих спектакъла „Под пепелец – въгленец“ (Фолклорни картини от Северна България, Тракия и Шоплука). „Шарена хурка“ – с разиграни ритми, гласове и стъпки – бе друг фолклорен спектакъл, който подготвих и представих със студентите си от Театралния колеж „Любен Гройс“. Еженеделно, има-няма три години, припявах нашенски песни в раздумка за играта и хорото в радио-предаване. Водих часове по етнография в НАТФИЗ на сценографи. Паралелно и задъхано вървяха още дейности – в училището, в студентския състав „Зорница“... Не, нямах усещането, че се разпилявам.

В края на 90-те години идеята за мащабно проучване резултира в амбициозен план, в който исках да изследвам всичко. *Фолклорният танц вчера и днес...* Аха, добре. Отне ми време да разбера, че годините няма да ми стигнат. Проектът, който подготвих обаче – „Фолклорният танц днес. Теренни проучвания в България, Македония, Сърбия и Словения“ – спечели подкрепата на програмата за научни изследвания на Фондация „Отворено общество“ в Прага. Спрях да преподавам и хукнах във всички посоки. В продължение на две пълни години (2000–2002) работих изключително върху проучването си и събраните теренни материали от села и градове, включени и невключени в първоначалния план и бюджет, станаха мои ценни източници за проекта и насетне. Десетките часове записани интервюта с хореографи, ръководители и други превръщах в текст бавно и предано, лента след лента, дума по дума с междуметията и въздишките, за да запазя хората живи и принадлежащи на себе си. Вече знаех, че наред с танците едно от нещата, които ме вълнуват, са хората, отделната личност, и транскрибирах внимателно. Езикът – репрезентант на личността? Да. Но представянето на репрезентантите е също репрезентиращо, нали? Изпратих финалния си доклад в Прага през юни 2002.

Същинската работа по текста върху състава за народни танци като културно явление в България започна в началото на 2004 г. със зачисляването ми като задочен докторант на Института за изкуствознание – БАН, секция „Етномузикология“. На първото обсъждане критиката беше от онези, от които или се свестяваш или не. Подсказано ми бе (ако това е думата), че каквото и да съм написала до момента не става, а наученото не стига. Четенето и писането предстояха тепърва. За пренаписването още не знаех.

В случайна среща с мой университетски преподавател при размяната на изречения споменах върху какво работя. „А, значи пишеш за себе си...” Ами да, за себе си. За опитите си да разбере как и доколко определена идеологическа система влияе върху фината текстура на изкуството и културата и къде човешкото пребивава в територия, която си остава човешка при всички политически и идеологически системи.

## Увод

Няма по-добро място от това да се запитам и да си отговоря на въпроса защо се захех с изследване на състава за народни танци в качеството му на културно явление в България. Защо съставът? Защо градът? Защо сцената? Защо не селската група? Защо ми трябва да се захващам с щекотливото днес-тук-сега и с още по-проблематичното обвързване с дейността на поколения хореографи, повечето мои съвременници? Нима не е казано и доказано, че за да се даде оценка на нещо или някога, трябва време, физическо време, когато оценяваното нещо или някой е част от вече-билото? Всички по-ранни заключения са изпреварващи и прибързани. Рисковано е.

Е, аз се реших. Днешният състав не е онзи от вчера, не е съставът от миналия век, времената са други, времената се смениха драстично, гласно, гръмко, както едва ли не се сменят епохи. Някои неща останаха във „вчера“, други – макар и да имат своя генезис в миналото, не са част от настоящето, а ако са, не са същите. Дистанция така или иначе съществува и е предизвикателство да се вникне в сърцевината на промените чрез улавянето на пулса на специфично културно ядро.

За поемането на риска най-сериозно допринесе разбирането, че обективността при едно културноантропологично изследване може да бъде цел и задача, стремеж, но то самото не може да бъде напълно обективно по дефиниция. Зад всяко такова изследване стои човек от плът и кръв, дошъл отнякъде, образован, с изградени критерии. Проучвателят с всичкия си несъзнателно попиван и съзнателно трупан „багаж“ влиза в специфични отношения с културата, която наблюдава; той вижда неща, които други не виждат или виждат другояче. Онзи, който изследва явления от собствената си култура може и не рядко е чужд, външен на онова, което проучва. Той може да бъде и често е, ако се замислим за повечето американски антрополози, съвършено външен на културата, която изследва – тогава полага сериозни усилия да научи езика, да стане вътрешен, да бъде допуснат до онзи кръг, в който нещата се случват, а не се разказва за тях. Когато обаче изследвателят е в известен смисъл органична част от онова, което изследва, и изследваното в известен смисъл е част от него, то тогава самият той се превръща в обект на наблюдение. Той е вътрешен, съзнава го. Тогава упражнява техне-то на отграничаване, за да бъде верен на онова, с което се е нагърбил. Неговата важност не произтича и не се съдържа в него самия, но в събраните от него документи като наблюдения, описания, участия, интерпретиране. Не казвам, че отделната личност с нейния личен опит е без значение. Точно обратното. Изследовател от този вид и порода е едва ли не в дълг да опише опита си. Запечатването в текст е оправдано, защото, както обобщава McNamara, позовавайки се на Рикьор, написаното се превръща в „архив, който остава на разположение за индивидуално и колективно припомняне“ (McNamara 1999: 181). Погледнато през призмата на херменевтичната феноменология, едно изследване при изяснен зрителен ъгъл на интерпретиращия не е нито обективно, нито субективно (Вж. McNamara 1999: 170); полученото знание се явява резултат от

диалектическия обмен (процес) между собствения опит и взаимодействието със света на другите<sup>1</sup>.

Това разбиране ми даде кураж. Също и ранното осъзнаване на факта, че културата е комплекс, в който всички части са взаимосвързани и не съществуват компоненти, които не са важни, или пък са не дотам важни, така че, моля, нека не се занимаваме с тях. Някои могат да бъдат и са предпочитани, но едва ли съществуват такива, които с лекота да отхвърлим като маловажни.

Когато избрах темата за дисертацията си, аз си зададох един първоначален въпрос: кое е онова, което познавам така добре, щото моите наблюдения да тежат, да са плътни, както ги нарече Гийрц преди десетилетия и всички сме му в дълг, колчем заговорим за плътно описание. Ами най-добре познавам състава за народни танци. Познавам го и отвън, и отвътре, познавам дрехата, хастара, знам как да направя дреха, знам как се носи и кому пасва. Знам също, че тази брънка от културата никога не е била сред предпочитаните за изследване. Знам също и защо. Но съставът представлява призма, през която може да се гледа и заключава за света наоколо, за взаимоотношенията със света и за влиянието в едната – към света – посока и реципрочно – към състава. Съставът е текст, отворен за декодиране и прочит.

Казано иначе, мотивите ми съдържаха повече от научния интерес, провокирал танцовия антрополог от Европа или Америка да се насочи към теренна работа в някой от островите на Тихия океан например. Изборът ми бе съзнателен, но направен също така и на интуитивно ниво, един вид интелектуално вчувстване в нещата (по Бергсон). Доколкото иде реч за танц и танцуване, редно е тук да спомена, струва ми се, че това „вчувстване“ освен интелектуално е и телесно, което в случая не е без значение<sup>2</sup>. Често, дори обичайно, към изследвания на танца се насочват специалисти, свързани с професионално или непрофесионално<sup>3</sup> танцуване и практикуване на хореографска професия, които се ориентират към научна дейност в един по-зрял етап от кариерата си<sup>4</sup>. Подобен е и моят случай: Желанието да се занимавам с тема, която позволява и дори предполага телодвигателно познаване („а

---

<sup>1</sup> „Херменевтиктът-феноменолог е наясно, че първоначалната нагласа, възприеманията, усещанията и преценките на изследователя-писател не трябва да са лицемерно „прикрити“ или обективирани, а изяснени. Те са втъкани в изследователския процес. Изследване от такава перспектива не е нито „обективно“, нито „субективно“. Знанието е резултат от диалектическия процес между нашия опит и взаимодействието с другите в живота на света” (Bentz 1989: 2). Преводите от английски език по-нататък в текста са мои – б.а.

<sup>2</sup> То е в основата на трудовете като този на Maxine Sheets, например, която в самото начало на своята докторска работа „The Phenomenology of Dance” посочва колко важно при анализ на танца и свързаните с танца явления е това да се прави от позицията на лично преживяното; всичко друго би било източник от „втора ръка” (Sheets 1966: 4).

<sup>3</sup> В „American Approaches to the Study of dance” Каеплер, отграничавайки себе и други антрополози със сходни на нейните позиции от посоката, следвана от Gertrude Kurath, европейските ѝ колеги и тяхното влияние, посочва: „Ние сме първо антрополози, макар че в нашето тъмно и тайно минало всички сме били танцьори. Тоест ние знаем как да изпълняваме и анализираме движенията, независимо дали споменаваме за това си знание в нашите публикации” (Каеплер 1991: 13).

<sup>4</sup> Вж. например Fraleigh 1987; Kealiinohomoku в Duke 2004: 154.

dancerly point of view”, да цитирам Farnell 2004: x) дойде с годините. При умело интерпретиране една такава гледна точка би могла да бъде (всъщност тя *a priori* е) ценно предимство. Разбира се, в опитите да се върви към интерпретация и анализ при каквато и да било нагласа и изследователски апарат наличието на практически опит като заявка или условие за качествено изследване не може да се генерализира; факт е, че се срещат добри или недотам добри изследователски трудове, написани както от автори с танцов опит, така и от изследователи, при които липсва такъв<sup>5</sup>.

Как стояха нещата с изследванията по темата за непрофесионалния състав за народни танци у нас? Прегледът откри имената на Стоян Джуджев, Райна Кацарова-Кукудова, Анна Илиева, Искра Рачева, Тодор Ив. Живков, Тодор Джиджев, Лозанка Пейчева, Ана Щърбанова, Гергана Панова и др. – имена на учени, разработвали в дълбочина теми, отнасящи се до традиционния танц и настъпващите промени; засягали въпроси, свързани с репертоара на танцовите състави, вида на промените при сценично интерпретиране, танцуването в състава, танцуващите в състава, общи проблеми на самодейността или любителското творчество<sup>6</sup>. Цялостно проучване по темата обаче така или иначе няма. Покровителственото отношение на социалистическото правителство към обработения танцов фолклор, довело до неговото масовизиране през 70-те и 80-те години на миналия век, е поставило темата за танцовия състав сред непривлекателните за научно изследване<sup>7</sup>. „Художествената самодейност като че ли не се признава за реална научна задача, макар че в нея са ангажирани хиляди български граждани” – отбелязва Тодор Ив. Живков (1981: 324).

Ситуацията с публикациите заедно с изкристализиралото у мен разбиране, че едно комплексно изследване от позицията на интерпретатор с опит на практик си струва усилието, дадох тласък на работата. Съставът/групата за народни танци е една от формите, под която традиционният танц, повече или по-малко сценично обработен, живее днес. Той е приемникът, който интерпретира и подчинява фолклорните образци и фолклорното танцуване на законите на сцената. Той е, който генерира и разпространява определен тип танцово и културно поведение. С други думи, имах пределно основание да се заема с темата – проведено успешно, проучването ми би направило разбираеми обособилите се доминанти, съдържащи различно по вида си отношение към архаичното, към динамиката, към зрелищността, то би показало как се изгражда такова отношение посредством личния опит на танцуващия.

---

<sup>5</sup> За това говори и Williams (Williams, 2004: 33). Такъв е още по-малко необходим при философстването върху танца (вж. напр. Best 1978: 13).

<sup>6</sup> Джуджев 1945; Кацарова 1955, 1958; Илиева 1976, 1978, 1979, 1981, 1982, 1985, 1986, 1987, 1991, 2005, 2007; Илиева, И. Рачева 1982, Рачева, Илиева 1982, 1982б, 1998; Рачева 1981; Живков, Т. Ив. 1977б, 1981, 1982, 1997; Джиджев 1972, 1980, 1982; Пейчева, 2004, 2006, 2007, 2008; Щърбанова 1994, Щърбанова 1995, Щърбанова 1995б, Панова 1996, 2000, 2003, 2005, 2005б; Грънчарова 2005, 2007, 2007б, 2007в; и др. – Вж. Библиография.

<sup>7</sup> Ситуацията по отношение на изследователския интерес към държавните ансамбли, разглеждани в тяхната взаимнообвързаност с държавната власт, е по-различна. Темата за държавните ансамбли например привлича интереса на чужди учени като Donna Buchanan (1991, 2006) и Anthony Shay (2002). – Вж. Библиография.



Намерих за подходящо да разгледам състава диахронно и синхронно<sup>8</sup> в опит за разбиране на синхронията посредством диахронията<sup>9</sup>. Така чрез описването на различните периоди – от зараждането и развитието до етапа на установените модели – можех да достигна до очертаването на облика на онзи танцов състав, който преживя началото на демократичните промени и прекрачи границата към XXI век. Предпочетох историческия метод, защото той работи не само при фундаментални, а и при по-скромни изследвания и защото способства „обяснителния анализ“; историческият метод позволява обектът на изследване да бъде разложен на конститутивните му елементи и ни ги показва като раждащи се един след друг във времето (Дюркем 1998: 15).

Съобразих изследването си със схващанията в съвременната наука, в която и американската „контекстуална“, и „формалната“ европейска школа се стремят към изучаване на танца в средата, в която той съществува (и която го е породила), като същевременно на него се гледа и като на представящ тази среда (Щърбанова 1994: 101). Всъщност когато днес в световен план се говори и пише за танцова антропология, етнография, етнология, все по-често се коментират и степените и вида на припокриването между антропология и етнография (Kaeppler, 1999: 16), въпросите за съчетаването на различни подходи (Giurchescu 1999: 41–64) и се избягва поставянето на рязка граница между отделните дисциплини (Щърбанова 1994: 103). В обект на моето проучване се превърнаха както самото танцуване, видяно в контекста на съвременната политическа, икономическа и културна ситуация, така и готовият сценичен танц – пресечна точка на традиция и съвременност. Как се осъществява наблюдаваната приемственост в един състав за народни танци, какво се предава и респективно приема, кои са действащите лица в този процес и какво това означава, поставено и разглеждано в културологична перспектива? Снопът въпроси изведе като цел разглеждането и анализирането на състава като културно явление в изясняване на същността и на функционирането му като структура, която има своя генезис, като модел, склонен да пречупва и генерира нови модели, специфично културно ядро, в което се пресичат други ядра и влияния.

### **Какво разглеждам в отделните глави?**

В Първа глава се наех с реконструкция на танцовия състав от „вчера“<sup>10</sup>. Обхвапах периода от началото на XX век, когато се сформират първите групи за

---

<sup>8</sup> В нашата наука с такъв подход при изследване на традиционния танцов фолклор си служи Ана Илиева (Илиева 1979: 40).

<sup>9</sup> Такъв метод ползва Maria Koutsouba (Вж. Koutsouba 2000).

<sup>10</sup> Ако определим „днес“ като време на промените, настъпили с разпада на комунистическата система в световен мащаб, то долната граница на това „днес“ би била 1989 година. За горна рамка първоначалното ми намерение бе да посоча условно 2002 година, тъй като най-активно теренната ми работа е провеждана през периода 2000–2002 г., а също и поради нуждата от определена дистанция при интерпретиране на данните. Същевременно събитията от

народни танци, до историческата 1989 година, когато – според Рикьор – предвид двете опустошителни световни войни и последствията от тях, както и поради началото на демократичните промени, векът свършва (Рикьор, 1998). Приех тази реконструкция за абсолютно необходима за адекватното разбиране на съвременното явление „състав за народни танци”, както и на понятието „обработен фолклор” – тя дава зараждането и развитието на българската хореографска школа с нейните водещи имена и установени стилове за сценично интрепретиране. Ето защо съм разгледала този период в детайли с цитиране на слабо познати документи, които показват установилия се през периода 1944–1989 ултимативен тип обвързаност между управляващи и изкуство<sup>11</sup>. Тук намерих за важно да очертая фигурите на хореографи от различни поколения (някои продължават да практикуват професията си и днес). Привеждам обширни пасажи от интервюта<sup>12</sup> с убеждението, че онова, което хореографът предава на танцьорите си, е много повече от подредени танцови стъпки и умения<sup>13</sup>. Създавайки ново сценично танцово изкуство на фолклорна основа (при една симбиоза на свое и чуждо) хореографите от миналия век конструират и конституират свят, който отразява техния собствен – култура, манталитет, образование, талант, характер, изпълнителски стил – и който се предава не на единици, както е при модерното танцово изкуство<sup>14</sup>, а масово. Моделирайки телата на своите танцьори за „почти професионално”<sup>15</sup> сценично представяне, те всъщност моделират телоповедение и естетически представи. Една от тях е представата за фолклор (обработен и необработен) и хореографите я създават посредством цялостната си преподавателска дейност и репертоар.

Фигурата на българския хореограф не е била обект на сериозно проучване. Това наложи използването на (авто)биографичния подход<sup>16</sup>. Историята на състава за народни танци доби очертания и плътност в разказите и в житейските съдби на интервюираните от мен негови дейци, особено от по-старите поколения. Тези хореографски наративи придобиха особено значение за мен и работата ми; тях се опитах да предам като жива реч, без да редактирам. В тази глава намират място и оценки, давани днес за творчеството и влиянието, което имат първите имена в българската хореография. Тук повдигам въпрос и за това дали и доколко е резонно

---

последните години зададох нови възможности за интерпретация и анализ, което разшири първоначалната рамка до събития от пролетта на 2008 г.

<sup>11</sup> На този въпрос, както и на отражението на тази обвързаност върху изпълнителското изкуство след 1989 г. обстойно се спира Donna Buchanan в своята дисертация „The Bulgarian Folk Orchestra: Cultural Performance, Symbol, and The Construction of National Identity in Socialist Bulgaria” (Buchanan 1991). Вж. също *Performing Democracy* (Buchanan 2006).

<sup>12</sup> Източниците за изследването са изведени в приложение, като интервюираните хореографи са споменати поименно.

<sup>13</sup> Вж. Spencer 1985: 11.

<sup>14</sup> Вж. например Fraligh 1987.

<sup>15</sup> Стремехът за постигане на професионално ниво сред непрофесионалните състави е всеобщ.

<sup>16</sup> Вж. например Елчинова 1994; Okely & Callaway 1992; Geertz 1988.

да се говори за наличието на отделни хореографски школи в България и за техни ученици и последователи.

Специално внимание обръщам на тренировъчната система за замяване на тялото, възникнала с първите години от дейността на Държавния ансамбъл за народни песни и танци, чийто хореограф е Маргарита Дикова. Създадената система е не само способ за замяване и коригиране на отделни физически несъвършенства, но и апарат, който подготвя танцьора (първоначално само професионалния, а след това и самодееца) за сериозна и дългогодишна сценична дейност. Като съчетава елементи от класическия екзерсис, възприет от руската танцова школа, и от българския традиционен танц, тази система се явява уникално българска – това днес води до видима разлика при сценични изпълнения на български състави за обработен фолклор и подобни състави от съседни балкански страни например. Приемайки, че екзерсисът като заучено танцово поведение създава физическия облик на българския състав за народни танци, си поставих задачата да изясня как е постигнат този облик и какво изразява.

При цялостната ми работа върху Първа глава обединяващ фактор бе убедеността, че историческият преглед е абсолютно необходимата база, без която съвременното явление „състав за народни танци” не би могло да бъде разбрано; единствено като се дефинира съществуващото (модела) може да се върви към съпоставка с явления от съвременността и към анализ.

Ако Първа глава реконструира първоначалата на моя обект, зараждането на българската хореографска школа, създаването и утвърждаването на стилове, школи, шаблони, то Втора глава се спира върху естеството на промените, настъпили след 1989 г. Тук проследявам промяната във взаимоотношенията *политически модел–танцова самодейност* и отбелязвам как според мен оттеглянето на държавната подкрепа при една вече многопартийна система рефлектира върху дейността на танцовите състави като цяло. По този въпрос (в съпоставка „преди-сега”) привеждам както сходни с моята, така и различни от нея гледни точки.

Свързани непосредствено с променената ситуация са въпросите за практикуването на професията и за развитието на дейността като например: къде може да се танцува в състав за народни танци днес; какви са възможностите на българското държавно общообразователно училище да „приюти” (само)дейността, как се създава (изгражда) един танцьор на обработен фолклор след 1989 г. Опирам се на данни от всички нива на обучение – от съвсем ранния етап (детска градина), през ранната ученическа и средношколска възраст, до студентската (зряла) възраст, както и на форми на обучение в специализирани висши учебни заведения за подготовка на хореографи. Правя преглед на съществуващите институционализирани места, които подкрепят дейността на танцовите състави, и наблюдавам съвременни практики за обучение по български танци в града. Опирайки се на тези свои последни наблюдения имах възможност да съпоставя настоящето с утвърдените в годините на зрелия социализъм модели, да открия нива на приемственост и да набележа иновациите. При този преглед се открояват средства и форми, при които желаещото

(или насочено от родителите) да танцува български танци дете след сериозни и дългогодишни занимания се превръща в танцьор със заучено специфично телоповедение, с танцова техника и с вкус към определени сценични произведения.

Вече десетилетия естественото израстване с/в родната танцова традиция е заменено от специализирано обучение, при което хореографът е ключова фигура<sup>17</sup>. Ето защо съм се опитала да разгледам самия него и онова, което пре(по)дава, в цялостния спектър на влиянието му – личностни и професионални качества, разпространение и популяризиране на „класически“ хореографски произведения и/или собствена продукция (стил) в културното пространство.

Втора глава прави също така преглед на репертоара на съвременни детски танцови състави. Набелязвам кои са преобладаващите според мен линии и правя съпоставка с тенденциите в репертоарната политика на „големите“ състави.

В Трета глава представям дейността на състава за народни танци от началото на XXI век „отвън“ (сценична продукция) и „отвътре“ (цялостен живот на групата). Първата подтема е тази за действащия репертоар. За общата картина ми помагат обобщени данни от анкетни карти, посветени на вкусовете на съвременната танцова аудитория по отношение на вида танци, които представляват интерес не само като сценична продукция, но и като репертоар за изучаване и танцуване.

Като втора подтема (в плана на разглеждането на състава/групата за народни танци като комплексно явление) се спирам на социалния аспект. Първоначално отбелязвам как усилията, положени в репетиционната зала, се възнаграждат с показването им на сцена, но наред с това отделям място и на „свободния“ репертоар извън сцената и изобщо на живота на състава/групата извън залата. В свободното от репетиции и концерти време вече са налице условия за собствено фолклорно творчество, което всеки отделен състав създава извън задължителната програма. Тук стремежът ми е бил да проследя каква по-специално роля (освен катартичната – *dance as a safety valve*<sup>18</sup>) има танцуването на български танци в състав /колектив.

В трета подтема отбелязвам появата на ново явление – възникването на десетките танцови групи/клубове за народни танци, особено след 2006–2007 година. Този феномен ме изненада точно в периода, в който възнамерявах да приключа със събирането на данни и да се насоча към работа по анализа. Случващото се обаче бе твърде интересно и твърде мащабно, за да бъде пренебрегнато.

Четвърта глава е аналитична. В нея интерпретирам наблюдения, теренни материали и личен опит (практически и теоретичен) в търсене на цялостно осмисляне на състава за народни танци като явление на културата.

---

<sup>17</sup> В тази връзка Andriy Nahachewsky коментира категорията „Second Existence Folk Dance” – Вж. Nahachewsky (2000: 125–143), отбелязано и от Shay (2002: 19–20), с референции към Kealiinohomoku и Nahachewsky. Вж. също Пенчев 1993: 76.

<sup>18</sup> Вж. например Spencer (1985: 3).

## Избор на изследователски подход

Според Giurchescu етнохореолозите вместо да се оплакват от постепенното изчезване на „автентичния“ фолклор, биха могли да посрещнат с радост това, че има много други свързани с танца явления, които предлагат своите предизвикателства и могат да се превърнат в нови полета за изследване. Могат да се търсят традиционни модели в структурите на танците, съществуващи в градска среда; може да се проучва танцуването в малцинствените групи и в нововъзникналите субкултури. Фестивалите могат да предложат друг фокус на изследователското внимание; може да се изследва механизмът за адаптиране на фолклора към сцената. Нужно е да се проучи широкото, многолико движение за връщането на забравените образци към живот. Необходима е преценка. В теренноизследователската методология трябва да се направи опит за прекрочване на границата между антроположката и етнохореоложката перспектива (Giurchescu, 1999: 52).

Работата ми по темата през годините премина през различни етапи с натрупването на теренни данни и на специализирани текстове. Кръгзорът нарастваше, но не се избистряше до желаната видимост. Разсейване на методологичната „мъгла“, съгстила се от осъзнатата сложност на онова, с което се бях заела, донесе подсказаното от Anca Giurchescu (Giurchescu 1999: 41–54) пресичане на границата между антропология и етнохореология. Навременното общуване с подходяща научна литература доведе до облекчаващото напомняне, че първоначалната ми обърканост е естествена част от пътя. Процес, в който изследователската перспектива се избистря постепенно, е очакван и закономерен, посочва McNamara, уточнявайки, че не бива да се тръгва към едно проучване с предварително формулирана хипотеза. Вместо това, събирайки данни за работата си и описвайки същностните черти на явлението, проучвателят постепенно изгражда фундамента на по-сетнешния анализ. Както първоначалната идея на хореографа може да се измени в хода на хореографирането, така и изследвателят в своя първоначален избор и херменевтичен подход би могъл в хода на интерпретирането да промени първоначалното си виждане (McNamara 1999: 172). Това е така именно защото концепцията не е пред-зададена; към нея се върви систематично, но с любопитство и с готовност да се открият и неща, различни от очакваните (Hanstein 1999: 22).

Редица методологически въпроси, свързани с научноизследователската работа в областта на танца и танцовите изследвания, така важни за мен в онзи етап, открих разработени в сборника *Researching Dance: Evolving Modes in Inquiry*, със съставители Sondra Horton Fraleigh и Penelope Hanstein (Fraleigh, Hanstein 1999)<sup>19</sup>.

---

<sup>19</sup> Сборникът включва текстове на учени от различни американски университети, обединени в: **Part I.** Context, Process, and Theory; **Part II.** Modes of Inquiry and Dance Research Methods; **Part III.** Research Tolls and Issues Specific to Dance. Кореспондиращи в по-голяма степен с конкретната работа тук са въпроси, разгледани в: „From Idea to Research Proposal: Balancing the Systematic and Serendipitous” (Hanstein 1999: 22–61); „Models and Metaphors: Theory Making and the Creation of New Knowledge” (Hanstein 1999: 62–88), „Post-positivist Research in Dance” (Green and Stinson, 1999: 91–123); „Scientific Exploration in Dance” (Chatfield, 1999:

Част от поставените проблеми там са свързани с интерпретацията – философската и в частност феноменологичната (Fraleigh 1999: 188–224), с авторефлексията (Fraleigh 1999: 18)<sup>20</sup>, с „quantitative” и „qualitative research” (част II и III). При последното се подчертава, че квалитативната стратегия е единствено възможната за съвременната наука в нейната свързаност с философия и херменевтика (Fraleigh, Hanstein 1999b: vii–viii). В „Dance in the Hermeneutic Circle” танцът е поставен в херменевтичния кръг<sup>21</sup>; тук в различни подтеми и при базисни позовавания на Хусерл, Хайдегер, Рикъор, Гадамер, Шютц и други философи танцът бива обвързан с феноменологичната херменевтика (McNamara 1999: 162–187). Сборникът предлага и исторически преглед на дейността на водещи фигури в областта на танца и танцовите изследвания, като се разглежда и дискуссионният въпрос за назоваването на дисциплината – „dance ethnology”, „anthropology of dance”, „ethnochoreology”, „dance ethnography”; „What shall we name the baby?” (Frosh 1999: 249–280). На танцовото изследване се гледа като на творчески процес и внимателно се проучват неговите функции при изграждането на теория<sup>22</sup>. В този процес се подчертава важноста при изясняване на нивото на подготовка на изследователя и на мотивацията му да работи по избраната тема; отчитат се възможностите му да разбира, уточнява се откъде произтича и на какво се опира неговата собствена позиция (Fraleigh 1999: 18)<sup>23</sup>. Част от възгледите на Hanstein<sup>24</sup>, които резонират с моите собствени, могат да се предадат най-общо така:

- На научното изследване се гледа като на акт, в който се отива далеч отвъд събирането и публикуването на данни; то се схваща като процес, в който се създава ново знание (process of creating new knowledge) и като такова то се стреми да разшири човешкото познание и разбиране (с. 23).

---

124–161); „Dance in the Hermeneutic Circle” (McNamara 1999: 162–187); „The Sense of the Past: Historiography and Dance” (Berg 1999: 225–247); „Dance Ethnography: Tracing the Weave of Dance in the Fabric of Culture” (Frosh 1999: 249–281); „Cultural Diversity and Dance History Research” (Perpener 1999: 334–351).

<sup>20</sup> Fraleigh обръща внимание върху необходимостта от ясна самооценка и отчитане на мотивите за провеждане на дадено изследване, както и за ориентирането към един или друг метод (Fraleigh 1999: 18).

<sup>21</sup> В „Social and Cultural Anthropology: The Key Concept” херменевтичният кръг се споменава във връзка с класифицирането и с умението да се интерпретира (Rapport, Overing 2004: 33).

<sup>22</sup> Тук по-общо се позовавам на Hanstein – Part 1. Context, Process, and Theory; Chapter 2. From Idea to Research Proposal: Balancing the Systematic and Serendipitous; Chapter 3. Models and Metaphors: Theory Making and Creation of New Knowledge.

<sup>23</sup> Обръща се също внимание на точното наименоуване като подготовка за описание и дефиниране, с препратка към Витгенщайн (Fraleigh 1999: 16).

<sup>24</sup> Penelope Hanstein е професор и директор на танцова програма в Texas Woman’s University и няколко поредни лета е гост професор на Teacher’s College, Columbia University. Автор е на множество публикации върху природата на изкуството в областта на танца и на хореографската теория. През 1995 г. е избрана за National Dance Association Scholar; в периода на работа върху сборника е президент на Congress on Research in Dance (Fraleigh, Hanstein 1999: 358).

- Представя се подход, при който се допуска възможността да се започне работа на терен без категорична яснота какви точно въпроси ще бъдат зададени и по какъв начин; такъв подход е определян от съответните изследователи като „да бъдеш в диалог с данните” (being in dialogue with the data). Прави се аналогия с творческия процес при хореографирането на танца, който се ражда именно в един такъв „диалог” (с. 24).
- Споменава се за възможен конструктивно–деструктивен аспект на научното проучване (с. 25).
- Напомня се, че танцът като всяка дисциплина се променя и развива във времето, създават се творби, които разширяват нашите идеи и разбирания за онова, което наричаме „танц”. С новото се зараждат и нови дискурси, нови полета за проучване, и този процес на пораждаване на ново знание е винаги генеративен<sup>25</sup> (с. 29); акцентира се върху процесуалността на едно изследване (to search and re-search, с. 25).
- Изостря се вниманието на изследователя, който освен проникателен и интуитивен (insightful) трябва да бъде и подобаващо скептичен (thoroughgoing skeptic) (с. 25).
- Изяснява се, че научният процес е баланс между планирано и непланирано и между предвидимо и неочаквано, като планираното и систематичното не означава непременно линейно, стандартизирано и безпристрастно. Особено в сферата на танца това е процес, който обединява обективния и субективния път в опознаването и разбирането на реалността; дори когато сме ангажирани в дейности, които са рефлектиращи и са встрани от физическата активност (както когато изследваме и пишем) гледната ни точка трябва да се корени в опита ни от танца (с. 26)<sup>26</sup>;
- Посочва се, че всяко изследване започва с поставянето на въпроси и се уточнява кои и какви собствено са изследователските въпроси при едно танцово изследване; тук би било от полза да се подходи към разглеждания проблем като към серия от въпроси, в търсене чиито отговори изследователят се опитва да стигне до неговата сърцевина и смисъл (с. 27).

---

<sup>25</sup> Когато традицията среща иновациите, различни конкуриращи се теории повдигат въпроси за естетическите, културните, критическите, историческите и педагогическите канони в областта. Нови идеи заменят старите и нов език се появява, когато традиционният дискурс не може вече адекватно да изрази нашите идеи. Когато това се случи, границите на танцовото знание отпадат и така се откриват нови възможни територии за изследване; процесът е винаги генеративен – въпросите водят до отговори, а отговорите винаги пораждат още повече въпроси (Hanstein, с. 25).

<sup>26</sup> Тази гледна точка кореспондира и с гледната точка на Maxine Sheets (1966) по отношение на свързаността на изследователя със субективното преживяване на танца.

- Разглеждат се различен вид танцови анкети – философска, феноменологична; подсказват се възможности за преодоляване на проблеми, свързани с формулирането и стесняването на обема им (с. 36–37).
- Уточняват се видовете източници, като се конкретизира какви са опасностите при ползване на вторични източници. (с. 39–40).
- Дават се примери за теории, свързани с движението (начините, по които хората се движат) в определен социален и културен контекст, които водят до идеята, че движението функционира и може за се схваща като социално-културна метафора (Hanstein 1999: 62–88).

Аналогията на изследователската работа с хореографирането обединяваше хармонично (според мен) изброеното по-горе. Хореографът изследовател се ръководи от първоначална идея, но няма абсолютната яснота как ще се развие замисълът му поради взаимодействието на обстоятелства и идеи, родили се в процеса на работата; той е отворен и подготвен за това. Възприех аналогията като точна и насърчаваща.

За цялостното ми ориентиране в съвременните тенденции на танцовите изследвания много повлияха и участията ми в международни научни танцови форуми, най-вече тези на ICTM, Study Group on Ethnochoreology<sup>27</sup>. Плодотворно бе запознаването ми с учени етнохореолози и танцови антрополози, както и с техни публикации, сред които и сборникът *Dance in the Field: Theory, Methods and Issues in Dance Ethnography*, в съставителство на Theresa Buckland (Buckland 1999). Три са темите, около които са обединени авторските позиции: „Theoretical Dimensions”, „Methodological Approaches” и „Politics and Ethics”. Ценното за мен в този сборник беше запознаването с начините, по които водещи учени в областта на танцовите изследвания са разрешили методологичните си въпроси – и то не в работните си кабинети, а на терен. Запознаването с техния опит доведе до изясняване на моя избор на изследователски подход при първоначалното ми питане: ако ще е антропологичен подход – защо (като се имат предвид водещи проучвания от 70-те и 80-те години<sup>28</sup> до днес); ако ще е етнохореологичен – защо (като се уточни къде се разминава с антропологията); ако ще бъдат интегрирани – как.

Името на Adrienne Kaeppler е свързано с убеденото практикуване на антропологичния подход. Поместен като първи в началото на Part I – Theoretical Dimension, нейният текст е озаглавен: „The Mystique of Fieldwork” (Kaeppler 1999: 13–25). Въпросите:

1. Каква е целта на едно антропологично изследване на танца?

---

<sup>27</sup> 22nd ICTM Symposium, Szeged, Hungary, 2002; 23rd ICTM Symposium, Monghidoro (Bologna) Italy, 2004; 24th ICTM Symposium, Cluj, Romania, 2006; 25th ICTM Symposium, Kuala Lumpur, Malaysia, 2008.

<sup>28</sup> Имат се предвид изследвания като това на Kealiinohomoku, Royce, Kaeppler, Williams, Lange и др.



2. Как антропологът провежда теренна работа?

3. До каква степен е важно присъствието и оценката на околните в процеса на танцовото изследване (Kaeppler 1999: 13)?

Изяснявайки чия категория е терминът „танц“, защо хората се движат по определен начин и какво превръща движението в танц, Каерплер отговаря на първия от формулираните по-горе въпроси. Отговорът съдържа уточнението, че целта на академичната дисциплина антропология е да подпомага разбирането на други социокултурни системи, както и по-доброто разбиране на нас самите. Тя обръща внимание върху описване на наблюдаваното от антрополозите на терен от емпир-позиция, на използването на систематизиращи техники, водещи до разбиране на природно свойствени на изследваните групи категоризации (Kaeppler 1999: 14–15). Като съпоставя антрополозите с другите танцови изследователи<sup>29</sup> Каерплер разглежда етнографията като част от социокултурната антропология – последната съдържа първата, но не и обратно (Kaeppler 1999: 16). Според нея танцовите етнолози се фокусират предимно върху танца като такъв, като характерно и за танцовите етнолози, и за фолклористите е, че не правят продължителен терен, докато антрополозите живеят в общността, която изследват поне година (Kaeppler 1999: 16). Каерплер подчертава, че когато танцовите антрополози изучават дейностите, които генерират определена двигателна система (но също и как и от кого те биват преценявани в съответната среда), тяхната цел е – документирайки тези оценки и анализ – да използват данните като ключ към съответната социокултурна система; тези сведения могат да се съберат единствено и само при работа на терен (Kaeppler 1999: 16). При анализа на движения, подредени в определена последователност, разбирането за тях е като за външна проява на дълбоко внедрената философия на съответното общество (Kaeppler 1999: 16).

В своята концепция за движението Каерплер не борави с понятието „танц“<sup>30</sup>. Тя се стреми да открие коя е онази обединяваща способност по отношение на движенията, която позволява на хората да ги съчетават така, както граматически съчетават думите, със способност да ги представят и/или разбират в даден контекст. Структурираните двигателни системи, които съществуват във всички познати човешки общества, са системи от знание и са социално и културно конструирани – създадени, познати, възприети от група хора и съхранени в паметта. В своята

---

<sup>29</sup> Фолклористите, които изследват танца, и танцовите етнолози се интересуват по-конкретно от танца и танцуването, като вземат „танца“ или „танците“ като основна единица, докато антрополозите се интересуват повече от по-широкото понятие „човешко движение“ и от понятието „танц“, взето в неговата абстрактност (Kaeppler 1999: 15).

<sup>30</sup> Пак там, с. 16. Учени като Royce (1977: 12), Kealiinohomoku (2004: 157) и Cowan (1990) определят танца като събитие – „event“ – и предпочитат вместо „dance“ да използват израза „dance-event“ (Cowan 1990: 18). В „An Anthropologist Looks at Ballet as a Form of Ethnic Dance“ Kealiinohomoku предлага следната дефиниция за танц: „Танцът е вид експресия на човешкото тяло, движещо се в пространството под определена форма и стил. Танцът е резултат от съзнателно избрани и контролирани ритмични движения; тяхната проява се разпознава като танц както от изпълняващия движенията, така и от наблюдателите-членове на съответната група“ (Kealiinohomoku 2004: 158).

краткотрайност двигателните системи имат своето структурирано съдържание; те могат да бъдат визуално проявление на социалните отношения и субекти на разработените естетически системи. Като такива, те асистират при разбирането на културните ценности (Kaeppler 1999: 16).

Свършеното „двигателно“ изследване на дадено общество или социална група би трябвало да обхваща в анализ всички дейности, в които човешките тела се променят във времето и пространството, също и социалните процеси, които провокират и предполагат тези дейности съгласно определени естетически правила. Каква е ролята на включеното наблюдение<sup>31</sup> тук? Посредством включеното наблюдение научаваме за различните начини, по които хората се движат, как тези движения са категоризирани и също дали има специфична телодвигателна система, която бихме определили като генерираща концепта за „танц“? По-същественото обаче е, че достигаме до данни за социалната структура, политика, икономика, литература, философия на изкуството, естетика, т.е. научаваме за социокултурната система, в която е вградена телодвигателната (Kaeppler 1999: 17).

За антрополога, който прави терен в различна от своята собствена култура, ‘etic/emic’ разграничението е особено важно. Kaeppler отправя към антрополози от поколението на Боас, които първи отбелязват опасността от привнасянето на собствения категориален апарат в изследването на непознатата култура<sup>32</sup>. Като посочва, че включеното наблюдение върху танца и други двигателни системи е път към разбиране на обществото, тя обобщава,

- че за антрополога е важно да разбере как значението произтича (може да се разчете) от движението;
- че рамката на едно събитие изисква схващането му във връзка с произтичащото от това значение;
- че е необходимо да се достигне до разбирането на дейността, която генерира телодвигателната система, при отчитане на факта как и от кого тези движения са оценявани (Kaeppler 1999: 17–19).

Разбирането на Kaeppler за това как антропологът работи на терен може да се обобщи в четири по-важни аспекта на теренната работа. Това са: включеното/участващото наблюдение; владенето на езика; записването на информацията и предварителният анализ (Kaeppler 1999: 19). Тя подчертава, че за да разбере онова, което наблюдава, наблюдаващият трябва да има известна компетентност по отношение на съответната двигателна традиция. Това е така важно, както е от значение езиковата компетентност (Kaeppler 1999: 22).

Отношенията между процес и продукт са от този тип диалози, в които се преплитат разбиранията на създаващите продукта, на изпълнителите и на публиката. Документирането на гледната точка на наблюдаващите този процес е важно и не

---

<sup>31</sup> Върху разликата в превода и тълкуването на включено/участващо наблюдение се обръща внимание по-долу в текста.

<sup>32</sup> В тази връзка вж. Farnell (1999: 146–147), също Williams (2004: 13, 21).

бива да се пропуска или пренебрегва, защото данните могат да бъдат загубени завинаги (Каерплер 1999: 23).

Другият написан от антропологична гледна точка<sup>33</sup> текст в сборника със заглавие „Fieldwork” е този на Drid Williams (Williams 1999a: 26–40).

Drid Williams насочва вниманието към възможностите за правене на антропология не само в далечни екзотични страни, но и близо до мястото, в което пребиваваме, тъй като екзотичното може да бъде само на няколко мили от дома<sup>34</sup>. И Williams подчертава важността на включеното наблюдение, като посочва, че за теренна работа изследователят трябва да е добре подготвен; последното означава познания по антропология, но също и по философия, както и познаване на съотнасянето им към отделни изследователски методи.

В „Observation” Williams дава примери за това какво и как се наблюдава на терен, насочва вниманието към важни трудове от областта на антропологията на човешките движения. В процеса на наблюдаване акцентът се поставя върху действието, върху акта, видян в неговата цялост – действие вместо движение, посочва авторката и в своите лекции (Williams 2004: 20). Изследователката поддържа изразяваното и от други учени становище, че процесът „наблюдение” съдържа много повече от обикновеното „гледане” и посочва как ученият теренист разпознава (подготвен е да разпознае) конкретна система (action-dance-system) като нея самата, а не като друга.

За Williams лабанотацията е само това, което тя е – описание, (a script) което показва „как”, но не показва „защо”. Според нея наблюдението не е вид „статичен визуализъм”; описанията, които антропологът прави в своето или в различно от своето общество, трябва да декодират именно перцепцията на хората от общността, която се изследва.

Williams отделя място и на идеята за рефлексивността в персоналната антропология. Тя уточнява, че персоналната антропология, избрана като подход от който и да било учен, включва комплекс от убеждения, преценки и възгледи. Антропологът не може да ги елиминира, но те все пак са подвластни на модификация или промени.

**Доколко антропологичният подход беше приложим към моята тема?**

---

<sup>33</sup> Williams не определя себе си като танцов антрополог, а като семасиолог, за когото танците са човешки социолнгвистични явления (Williams 2004: 174–175).

<sup>34</sup> Тук (с. 27) Williams цитира Jackson, вж. Jackson, Anthony (ed.), 1987.

Продължителното пребиваване на терен, както и включеното наблюдение – гръбнакът на антропологичния подход – в моя случай спокойно се заместват с „израстване” на терена; тук включеното наблюдение е *par excellence* „участващо”<sup>35</sup>.

Предварителната подготовка (схващана от Williams като наличие на известни познания в областта на философската теория и пресичането ѝ с други области и проучвания<sup>36</sup>) е именно теоретичната база, на която се опирам; естествената ми нагласа за такъв тип интерпретация се пресича със зададени от херменевтичната феноменология параметри.

Процесът на превръщане на което и да е изследване в текст, т.е. в социален акт<sup>37</sup> зависи в дълбочина от културата, в която то е отгледано и от която е провокирано (McNamara 1999: 180). Що се отнася до изясняването на собствената ми база, сега тя може да бъде видяна в по-широкия план на търсенията на учени от Европа и по-специално Източна Европа. Buckland посочва, че ако методологията на антрополога може да бъде характеризирана като работа на самотния теренист, то етнографската практика на източноевропейските етнохореолози е тази на работата в екип<sup>38</sup>. В моя случай проучвателят има общо с характеристиката на „самотния” теренист („*lone fieldworker*”<sup>39</sup>) доколкото работи самостоятелно, но цялостно припокриване със стила и методите на работа на учените антрополози, визирани по-горе в текста, не може да се търси. Причините са няколко.

Работата на антрополози като Kaerpler, Williams и Kealiinohomoku е свързана основно с критика на етноцентричния модел и с установяване на фундамента на нова теоретична концепция в изследването на човешките движения, в

---

<sup>35</sup> Този акцент върху участието (макар че то се допуска и при включеното наблюдение – вж. Генчев 1989: 50) прави и Гергана Панова (Панова 2005: 66), също и Brenda Farnell, която, съгласявайки се с Jackson, споменава, че включеното/участващо наблюдение често означава да се стои встрани от действието, да се наблюдава и да се задават безкрайни въпроси вместо да се участва (Farnell 1999: 150).

<sup>36</sup> „...ориентиране във философските теории и в тяхната връзка с различни изследователски методи” (Williams 1999: 28).

<sup>37</sup> Проучването явление, превърнато в текст като резултат на авто/рефлексия, писане, редактиране, пренаписване, напуска своя собствен свят и се превръща в социален акт и в този процес пишещият осъзнава ясно своята отговорност (McNamara 1999: 180).

<sup>38</sup> Текстовете на Giurchescu и Felföldi, също поместени в споменатия по-горе сборник, илюстрират целите и техниката на извършване на теренна работа на институтите, асоциирани към Румънската и респ. Унгарската академия. Тази стара традиция за провеждане на научно изследване се запазва най-вече в (и от) контекста на националните идеологии в продължение на повече от две столетия в горния случай. Резултати от това (с протекцията и помощта на държавата) са съществуването на богати архиви и професионалното ангажиране на редица танцови специалисти (Buckland 1999: 5).

<sup>39</sup> Моделът за провеждане на теренна работа за един антрополог на танца и движението в същината си е модел на самотния участник наблюдател, който се стреми в стил *a la* Малиновски да стане напълно компетентен по отношение на културата, която изследва. Наблюдавайки системата на човешките движения, които са различни от собствено присъщите му, антропологът се стреми да разбере концептуализацията на двигателната система през очите на изследваното общество. Такава стратегия е насочена към разкриване повече на обществото като такова (Buckland, 1999: 5).

която те се схващат като културно кодифицирани и концептуализирани (Buckland 1999: 5); в този дух е написан и един от най-често цитираните трудове в съвременната танцова наука – „An Anthropologist Looks at Ballet as a Form of Ethnic Dance” на Kealiinohomoku – провокиран от етноцентристки становища върху танца, изказвани и популяризирани докъм 70-те години на миналия век<sup>40</sup>. Каерpler, Williams и Kealiinohomoku<sup>41</sup> са сред водещите специалисти в сферата на човешките движения, те имат зад гърба си дългогодишна практика на терен в слабо изследвани чужди култури<sup>42</sup>. В настоящия текст се изследва явление от собствената култура, което ме освобождава от изричното условие да започна проучването си с изясняване на понятието „танц” (Buckland 1999: 5). Освен това собствената на проучвателя култура е културата на европейска страна със собствени научни традиции, които от своя страна се родят с европейските. В тази връзка Buckland посочва, че повечето европейски изследвания са тласкани от концепта за традиция и съдържат исторически измерения и мащаб, каквито рядко се срещат при класическата антропологическа трактовка на танца (Buckland 1999: 5). Така към уточнението, че се работи „у дома” се прибавя и още едно, а именно, че изследването има общо с духа на европейската научна школа<sup>43</sup>. Това се проявява по-конкретно в избора на исторически ракурс, както и в избора на самата тема.

Етнохореоложките проучвания у нас от края на миналия и началото на XXI век включват отделни публикации с предмет антропология на танца (Щърбанова 1994); текстове, в които се разглеждат философски и социологични аспекти на танца и танцуването (Панова 2005, 2000, 1996). Фокусиране върху репертоара на танцовите ансамбли и проблемите при съчетаване на стилистиката на фолклора със стилистиката на класическия танц прави в отделни публикации Анна Илиева (Илиева 1987: 3: 49–54). В „Антропология на танца”, например, Ана Щърбанова се спира на ключови за дисциплината текстове и водещи имена в европейската и американската школи, отчита често дискутирани разлики в предварителния професионален опит и в изследователските нагласи на учени от единия и другия

---

<sup>40</sup> За тях Kealiinohomoku посочва, че са изпълнени с погрешни заключения и полуистини, тъй като написаното е от откровено етноцентрична позиция (Kealiinohomoku 2004: 154).

<sup>41</sup> Вж. например <http://www.ccdr.org/>.

<sup>42</sup> Последното до голяма степен предполага и определя посоката на техните усилия, свързани с овладяване на езика на изследваното общество/общност, с навлизане в логиката (структурата) на езика му, със заучаване и описване на двигателната система със средствата на лабанотацията, навлизане в структурата на наблюдаваната двигателна система, схващана в нейното единство с граматиката. Крайна цел на всичко това е чрез анализ на двигателната система да се стигне до разбиране и анализ на системата, върху която е устроено съответното общество. Именно пребиваването в различна култура поражда и затвърждава заявеното и аргументирано в текстове разбиране на споменатите по-горе учени, че понятието „танц” не е универсално и че човешките (танцовите) движения са културно обусловени.

<sup>43</sup> По теми, кореспондиращи в известна степен с настоящата, разработки са правени в Словения (вж. например Kranjanc 2001, Vidergar 1997). За ползването на литературни източници в университетската библиотека в Любляна съм изключително задължена на проф. Йезерник и д-р Мършич, Департамент по етнология и културна антропология.

континент<sup>44</sup>, проследява посоките, в които се работи в последните години. Тя споменава, че ориентацията в Европа още след Втората световна война е към изучаване на танца, схващан като комплексен феномен; отчита, че някои разминавания са плод на непознаване на езика<sup>45</sup>; изразява мнение, че строгото противопоставяне е неуместно и неплодотворно, защото „и двете школи се стремят към цялостно, всеобхватно или „холистично“ изучаване на танца<sup>46</sup>. Това ще рече изучаване на танца в породилата го среда, като на него се гледа и като на представящ тази среда. С други думи танцът се схваща като един от феномените на културата, чието изучаване ни дава „ново, специфично познание за човека и обществото“ (Щърбанова 1994: 101–108).

Доколкото става дума за танц и танцуване в европейски контекст в края на ХХ и началото на ХХІ век, в моята работа очевидно не се налагаше да доказвам принадлежността на танца към света и сферата на културата. Моята задача бе другаде – изследване на танца и на танцуването в група, като цялостната танцова дейност се разбира и разглежда като комплексен феномен. В този смисъл видях работата си като кореспондираща с търсенията в нашата наука<sup>47</sup> със стремеж да се обхванат различни съществуващи в българската и европейската научни школи опорни точки в тяхното пресичане с американската антроположка школа.

В края на обширното въведение с неговите обстоятелствени обяснения и уточнения, които кой знае защо ми изглеждат важни, искам да се спра малко повече на Anca Giurchescu<sup>48</sup>, в чиято дейност открих вдъхновение. Тя е изследователят, който в цитирания по-горе сборник „Dance in the Field“ поставя въпроса за съчетаването на етнохореоложкия и антропологическия подход при работа на терен, имайки своя опит (и терен) както Румъния, така и в Дания. Опитът на Giurchescu в Румъния е на учен, работил в условия много подобни и познати на учените в България. Приемайки посоката, очертана от Constantin Brăiloiu (1893–1958), който заедно с Барток схваща фолклора като социален факт, танцовият отдел към института по етнография и фолклор (от който Giurchescu е част) създава своята

---

<sup>44</sup> Giurchescu, Toop, Kaeppler и др.

<sup>45</sup> Вж. по този въпрос също Kaeppler 1991: 13.

<sup>46</sup> Последното е предмет на дискусия в цитирания по-горе текст на Anca Giurchescu и Lisbet Toop. В културологичен план у нас Димитри Гинев разглежда холизма в дихотомия с партикуларизма – Вж. Гинев 1995: 21.

<sup>47</sup> Тенденции към антропологична ориентация при изследвания върху танца у нас се наблюдават през втората половина на миналия век. „В нашата наука – посочва Щърбанова – основоположникът на танцовите изследвания в България Райна Кацарова отделя специално внимание на танца като обществено явление („Български танцов фолклор“, 1955), а високо ерудираният учен Стоян Джуджев в своята Българска народна хореография (1945) не подминава и въпросите за езика на жестовете и за танца като предмет на антропологията“ (Щърбанова 1994: 102).

<sup>48</sup> Anca Giurchescu е дългогодишен член и председател на Study Group on Ethnochoreology, ICTM (за историята и развитието на тази изследователска група Вж. Giurchescu 2005: 252–266).

теоретична и методическа база именно в този дух<sup>49</sup>. Разглеждан в етнохореоложка перспектива, танцът се схваща и като артистичен, и като социален процес. Теренно-изследователска работа обхваща както контекста на тази социална продукция, така и ситуацията, в която тя бива представяна. Събирането на данни за музиката и танца е необходимо, за да се конструира знание за тях самите, но са от значение също така и процесите на разпространение. Необходимо е да се разполага с данни за вярванията, за миогледа, за оценъчните критерии на самите информатори (Giurchescu 1999: 42). Работи се в екип (характерно за европейската научна школа, както посочва по-горе Buckland) и това е така, защото на фолклора се гледа като на синкретично явление и за изучаването му са необходими познанията на различни специалисти (Giurchescu 1999: 43).

В определен период от над 40-годишния си опит Giurchescu опознава отблизо взаимоотношенията, в които влизат комунистическата идеология и фолклористичните изследвания. При новия тип държавен културен мениджмънт онова, което се подкрепя и насърчава, е селектирането на фолклорните продукти. Последните – отделени от техния първоначален контекст и „обогатени” до супер-ниво на артистичните продукции – стават посредници на новите политически и културни послания (Giurchescu 1999: 43). Една от ключовите характеристики на тези взаимоотношения се съдържа в понятието „контрол”, на чиято проява в родна среда се спирам и аз в моето изследване. Giurchescu отбелязва и съществуващото напрежение между изследователите на фолклора и „специалистите” по културен мениджмънт, отчита преместването на фокуса от процеса към продукта и от широко интердисциплинарния към строго хореоложкият подход (Giurchescu 1999: 44).

Теорията и методът на етнографското проучване се определят неизменно от три фактора, отчита Giurchescu: социокултурният и политическият контекст, степента на развитие на самата научна дисциплина и научната подготовка, идеологическа ориентация и интереси на учения, провеждащ проучването (Giurchescu 1999: 41). Разглеждането на танца в неговия социокултурен и политически контекст всъщност означава поставянето му в перспектива, която е собствено антропологична; това определено надхвърля съсредоточаването на изследователското внимание върху конкретна танцова структура или форма. В този смисъл времетраенето на теренната работа (с всичко онова, което предполага дългосрочното пребиваване на терен) се явява основно различие между антропологичния и етнохореоложкият подход според Giurchescu (Giurchescu 1999: 46).

Интересите на Giurchescu са насочени не само към природата на танца и към ролята, която той има в обществото, но и към хората, които танцуват, към причините, поради които го правят, както и към цялата мрежа от взаимоотношения между танцьори, музиканти и публика в един или друг социален контекст

---

<sup>49</sup> „През 1951 г., когато беше създаден танцовият департамент към института за етнография и фолклор, основната задача бе да се създаде танцово-ориентирана теория и методи на изследване” (Giurchescu 1999: 42).

(Giurchescu 1999: 44). Това са все въпроси, очертали се като актуални и важни за мен в моя повече от 25-годишен период на преподавателска и проучвателска дейност. Близка ми е и посоката на мислене за интегриране на етнохореоложка, естетико-аналитична и антропологична перспективи в една обща методологическа рамка<sup>50</sup>.

Теренният изследователски опит, трупан в два различни научни и идеологически контекста, за учен като Giurchescu се оказва предпоставка, довела до теоретичната и практическа база и нагласа за коментираното неколкостранно по-горе съчетаване на етнохореоложка и антропологична перспектива<sup>51</sup>. Двойствеността или по-скоро двойният характер на опита аз интерпретирам и в друг план, вглеждайки се в собствената си траектория или траектории. Имам предвид случило се конкретно физическо преместване в пространството – не в Дания, но в САЩ; срещата лице в лице с комплекс от феномени (и не само танцови), както и със съвременни американски антропологични изследователски конструкти и тенденции. Промяната в жизнената среда – езикова, интелектуална, културна, всякаква, винаги е предизвикателство, но и предимство. Различни светове заживяват паралелно, захранват се един друг и се учат да разбират. Упражненията по външност и вътрешност променят характера си, но са в действие и са генеративни.

Публикуваният текст в крайния му вариант е повлиян в известна степен от появилата се „двойственост“ в опита. Но още във времето, когато идеята за изследване прохождаше (а двойствеността свързвах главно с понятието двойствено число), знаех, че искам да пиша за недалечното „вчера“, за условното „днес“ и за свързващия ги танц в неговото единство с времето, мястото и хората, за които е важен. Нали едно културологично изследване се прави за и заради хората – днешните, онези от вчера и идващите след нас.

---

<sup>50</sup> Съгласявайки се с Schütz и Luckmann (Schutz A. and Luckmann, T. 1973. *The Structure of the Life-World*. Evanston, IL: Northwestern University Press), Giurchescu посочва първоначално разликата в процеси като наблюдение и описание, споменава колко субективен е актът на преноса и превода (и по отношения на участниците, и по отношение на наблюдаващия учен), обръща внимание на закономерното разминаване в гледните точки на участващите и наблюдаващия (изследовател) и напомня колко относително е всъщност понятието „обективност“ (Пак там, с. 41).

<sup>51</sup> „Моят теренен опит бе формиран от работата ми в два напълно различни научни и идеологически контекста; първо в Румъния, през периода 1953–1979, и след това в Дания – от 1980 г. насам. Този двоен опит предпостави и осигури теоретичния и практическия фундамент за моя интерес към интегрирането на етнохореоложката и антропологическа/етноложка перспективи в теренната работа въпреки техните съществени различия“ (Пак там, с. 41).