

ОТ
ПРИНАДЛЕЖНОСТ
КЪМ
ИДЕНТИЧНОСТ



Ивайло Дигев

ИВАЙЛО ДИЧЕВ
ОТ ПРИНАДЛЕЖНОСТ КЪМ
ИДЕНТИЧНОСТ
ПОЛИТИКИ НА ОБРАЗА

chitanka.info

Откъде идва вцепенението на епохата ни пред нарцистичното огледало, наречено идентичност? В тази книга разграничавам два различни модуса на само-преживяване: принадлежност и идентичност. Преходът от първия към втория можем да определим като приватизиране на културния контекст, който започва да се третира като собственост и право, наместо като власт и задължение. Хипотезата ми е, че този преход е свързан с революцията вътре в самата сфера на репрезентациите, с отвоюването на все по-големи територии на фигуралното от дискурсивното, с все по-голямата визуализация на социалния свят за сметка на словото, опространствяване за сметка на времето. Културните парадокси на Балканите и по-специално в България интерпретирам като разминаване на дискурсивна принадлежност и фигурална идентичност, първата „преведена“, интериоризирана, втората само внесена и завинаги запазваща подривния елемент на чуждото.

ГЛОБАЛИЗАЦИЯТА КАТО ПРИВАТИЗАЦИЯ

Това, което се случва, всъщност е една планетарна приватизация на социалния свят. Аргументите за това са станали общи места, които дори вече не възмуцват, сякаш става дума за природен факт. Мултинационалните компании днес са по-мощни от повечето национални държави, над публичното пространство властват все по-частни медии, политическите дела се изместват неусетно от партиите и парламентите към корпоративния интерес на различни администрации, граждански движения, асоциации^[1]. Частното пространство на индивида днес е застрашено от компании, които профилират консумативното му поведение за по-добро облъчване с реклами или навлизат в тайните на генома му, които да продават на застрахователи и работодатели. Никога досега в историята не са съществували такива мощни и организирани частни институции, които да са напълно независими от политическата власт.

С края на територията, така както я беше изградила националната държава, станахме свидетели и на края на демокрацията в древногръцкия смисъл на думата като участие във властта на дефинирано през дадена територия (дем) население; на нейно място идва нещо, което прилича на мрежокрация, участие във властта на група, свързана по някакъв частен, нетериториален признак. И ако територията по принцип включва всеки, който се намира върху нея (нужно е специално усилие, за да бъде той прогонен), мрежата е частно предприятие, от което са изключени всички, които не ѝ принадлежат.

Защо е станало така ли? Териториалното устройство на човешкото общество винаги предполага определена доза насилие. Случайно роден на дадено място, ти следва да се подчиниш на някакви определени правила, наложени от обичая, волята на владетеля или тази на мнозинството. В мрежата^[2] ти участваш по своя воля, а ако в някои мафии или секти принуждават членовете да участват с насилие, това се възприема като престъпление. Делегитимирането на насилието, в

което е същината на „процеса на цивилизация“ (Елиас), прави така, че демокрацията (веднъж победила други форми на управление) по необходимост да отстъпи на мрежокрацията. Защото в модерно е общество, което системно и неотклонно се преориентира от смъртта, от готовността да се отиде „до край“, към хоризонта на живота^[3], на желанието да съществува физически безкрай. Насилието от цел (например в отмъщението, гнева, самодоказването) ще бъде деградирано до средство с намаляващ периметър на употребимост и единствената легитимна власт ще остане онази, която развива, трупа, съхранява; наместо да заплашва, тя може само да прелъстява.

Така изведнъж почва да ни се струва, че националната държава, построена върху принципа на територията и оттук, върху подчинението на малцинството на мнозинството, е била един преходен феномен; държавата си е присвоила монопола на легитимното насилие (Вебер) единствено за да способства за неговото постепенно изчезване. В приватизирания свят на мрежите системно насилие няма, то се явява само тогава, когато възникне някакъв инцидент, върху който се проектира абсолютното зло: когато трябва да се хвърлят бомби върху някой диктатор или да се залови и накаже някой педофил. Но по самото си функциониране властта е принципно консенсусна: ако не искаш, не участваш в тази корпорация или в онова движение. А нивата на включеност, на достъп до обществения живот, са многобройни: тези, които са вътре, искат да са там, тези, които са изключени, трябва да се чувстват благодарни за това, че ги хранят.

Всеобщата приватизация не подмина културата^[4]: **приватизираната от индивида или групата култура днес наричат идентичност.** Тя се наложи успоредно с глобализацията и отвързването на човека от собственото му място и се превърна в последната „силна“ форма на легитимация. Национални, етнически, религиозни групи, малцинства от всякакъв род, региони — всички те днес формулират борбата си за освобождение и равенство именно през мистериозното понятие за своята идентичност. Възловата дума тук е „своята“. Защото не става дума за принадлежност към някаква общност, за вярност към принципи или съхраняване на традиции, а за **собственост** над определен набор културни черти, които съвременния

човек носи със себе си. Където и да се засели, той ще тапицира пространството с джазираната си етномузика, упорито ще говори езика си, ще изисква кашерна храна, ще строи джамии и тъй нататък. Въпросът не е в това, че не може или не му позволяват да се интегрира там, където е попаднал, а че идентичността се е превърнала в част от неговия жизнен **стандарт**; тъй както не би се самоуважавал (по-точно: както не би антиципирал уважението на другите) ако нямаше автомобил или не ходеше на почивка, така липсата на „идентичност“ би го положила по-долу от онова, което иска да мисли за себе си.

Идентичността, това е **културният контекст**, който сме приватизирали, така че да можем да ходим с него където си поискаме. Култура, която наместо да задава задължения, се мисли като право. Затова и тя е сведена до стриктния минимум, до „check list“ (Тиес) на най-бързите емблеми, до един своеобразен „identity kit“

(Хърцфелд), който се актуализира в контакта с другите^[5]. Този процес вече ни е познат от феномени като модата и стиловете на живот: цялата енергия, която ще вложи в своята специфика, произтича от желанието да се разгранича от другия.

Любопитното е, че както винаги понятието се проектира назад в историята. От тази съвременна перспектива изглежда, че и човекът от паметивека се разхожда по света, увит в пашкула на своята идентичност. Всъщност подобна представа е анахронизъм. Човекът никога преди не е бил собственик на своя културен контекст: той **принадлежи** на една или друга общност, която му налага своята култура, той зависи от нея, а не обратното. Да станеш част от общността предполага тежки ритуали на преход^[6], отказ от старата принадлежност, ритуално унижение, период на лиминалност, и т.н. Преходът е свързан с избор между изключващи се възможности; в наложилата се през ХХ век идея за идентичност морална драма няма, защото тя не е основана върху другото, а върху същото. Принадлежностите са йерархично подредени и представляват едно настъпателно и необратимо ставане на индивида; идентичностите **съществуват в пространството** по съвършено егалитарен начин — няма причина една от тях да е по-важна от друга.

Вероятно тук се корени един от основните парадокси на идентичността: тя се появява тъкмо тогава, когато изчезва. Няма идентичност, която да не е загубена или поне „в криза“, както

свидетелстват заглавията на многобройни колоквиуми. Регионализмът е ефект от победилата национална хомогенизация, религиозният интегрим върви ръка за ръка с модернизацията и т.н. Това е ясно от самата езикова интуиция за понятието: идентичността се **има**, не се живее. Т.е. за да премине в модуса на притежанието индивидуалната или групова културна специфика трябва да престане да е очевидност, да се откъсне от живото живеене, за да стане възможна малко странната представа, че има някакво аз или ние, което би останало същото, дори да му се отнемат всички културни зависимости.

Но ако социалните борби все повече кръжат около тематиката на идентичността, това е отчасти и заради промяната на глобалния ценностен климат на планетата. Дори и най-егоистичната политика се прави в името на някакви признати цели и принципи: иначе вие просто няма да срещнете признание от останалите играчи и всичките ви придобивки ще си останат временни. Такъв е консенсусът основан върху геополитиката и националните интереси на XIX век или този около идеологическите сфери на влияние и жизнени интереси от XX. В съвременния постидеологически свят, подобни основания стават все по-нелегитимни. Това е така, защото нарастващият коефициент на медийна прозрачност прави всяка принуда, всяко насилие недопустими. Всичко наложено от един върху друг се привижда като зло, независимо дали става дума за другия като полицай или за абсолютния друг, Бога. Завършил е преходният период на модерността с окончателното изпълнение на нейната основна цел: **построяването на един свят, освободен от другото и основан върху същото.**

В този свят единственият последен и безапелативен източник на легитимност, това е тялото и новата стратегия за легитимация на това, което Фуко нарича биополитика, а Бодрияр политика на прелъстяването.^[7] Допустими и правилни са само онези действия и бездействия, които умножават телесното, съхраняват целостта му, пораждат удоволствие. Да спечелите в демократично-прелъстителския свят трябва първо да убедите избирателите си, че ще живеят по-добре, повече, по-сигурно: достойнството, идеалите, заветите на дедите или някакви други трансцендентни стойности идват на втори план.

В тази перспектива идентичността не е нищо друго освен **културна телесност** на постмодерния^[8] човек (и неслучайно, както ще видим по-нататък, той ще я открие в **огледалото на образа**). Нейният

основен парадокс се състои в това, че напомня на нещо идеално — тя е култура, възгледи, традиции, но всъщност функционира като материален факт. Тя е станалият тяло дух, отелесненият дух. Това е така, защото идентичността в постмодерния свят не ни е наложена: тя е наш избор, ние искаме и имаме потребност да имаме идентичност точно така, както имаме потребност от прилични дрехи или жилище. Идентичността е част от стандарта, луксозна екстра (и съответно — добавка към цената) на продукта. Да речем, можете да комуникирате с компютъра си на арабски, това е въпрос на допълнително удобство, което продавачът на софтуера ви дава. Нещо като живописния етнографски мангал, в който са вкарани невидими реотани.

Идентичността легитимира политики, защото е част от мен, част от уюта ми. Постмодерният политик, който ми осигурява правото да я ползвам, да си живея в нейния пашкул, прави същото като неговия предшественик от индустриалната модерност, който работеше за добруването на моето тяло, осигурявайки ми свещените 2000 калории на ден. В мига, в който понятието за идентичност излезе извън контрола на Его — когато някой отвън опита да я наложи, тя се превръща в нещо съвсем друго — в стереотип, стратегия на изключване и т.н. Идентичността е човешко **право**, но не може да бъде задължение.

В този смисъл дебатът за идентичността разграничава две съвсем различни употреби на понятието, които са дълбоко зависими една от друга. **Моята** идентичност и **твоята** идентичност. От първата следват позиции като тези на Тейлър, който говори за една нова политика, основана върху признаване на твоята „моя идентичност“; за него това няма да доведе до атомизиране на обществото, а напротив, до едно ново сцепление, нов консенсус.^[9] Втората стои в основата на анализи като тези на Хънтингтън, където на базата на едно „обективно“ идентифициране на „твоята твоя идентичност“, ти биваш подреден в една или друга група, откъдето спрямо теб Съединените щати възприемат съответна политика. Но — за да се върнем към аналогията — точно така става и със самото тяло, което отвътре е самият ми живот, а отвън — обект на въздействие, дисциплиниране, насилие.

[1] Въпреки ореола си, неправителствените организации по дефиниция не представляват никого освен собствените си членове.

Оттук много от парадоксите, свързани с тях. ↑

[2] Тук дефинирам мрежа като свободно образование, което предполага определена заинтересованост от страна на индивида. Например етническите принадлежности днес са все повече мрежи, доколкото техните членове могат все по-лесно да ги напуснат и да се смесят с останалото население. Обратно, професионалните гилдии през средновековието изглеждат дълбоко несвободни, доколкото участието в тях често е наследствено и свързано с необратими социални ходове. Виж: Рифкин, 2001. ↑

[3] Foucault, 1976. ↑

[4] Дефинирам „култура“ в широкия, антропологически смисъл като система от кодове за поведение, общуване и произвеждане на смисли. ↑

[5] Check list — списък, по който да проверите, дали сте приложили всички документи или спазили всички инструкции; kit — комплект с най-необходимото, да кажем кутия с инструменти или аптечка. ↑

[6] Темата е въведена в антропологията от Van Gennep (1908) 1960. ↑

[7] Така Фуко (цит. съч.), разсъждаващ по подобни теми, нарича новата политика, основана не върху правото да се отнема живота, а върху грижата за продължаване и умножаване на жизнените потоци. Бодрияр (1996) слага ударението върху играта на властта с либидото и изтласкването на всичко, което е откъм сенчестата страна на нагоните. ↑

[8] „Постмодерност“ в този текст е епизод от модерността, който не е непременно краят ѝ. ↑

[9] Чарлз Тейлър, 1999. Тейлър често основава размишленията си върху своя канадски опит. ↑

1. ИДЕНТИФИКАЦИИ И ИДЕНТИЧНОСТ

В класическата психоаналитическа теория за идентичност се говори рядко; централният проблем тук е **идентификацията**. Понятието никога няма да бъде обстойно дефинирано от Фройд, става дума за „най-ранната проява на емоционална връзка с друго лице“^[1]. Идентификацията е „изтласканото желание да правиш като, да бъдеш като“^[2]; тя е подражание, което обаче — за разлика, примерно, от онова, което наблюдаваме в учебния процес — се извършва несъзнавано, може би дори против волята. Идентификацията в този смисъл е различна от простата имитация именно защото съдържа противоречието между съзнание и несъзнавано. Азът и тук „не е господар в собствения си дом“, той не знае какъв иска да бъде. В този смисъл идентификацията е онзи ключ, който ни помага да разберем дълбоката разлика, която лежи в основата на човека, бездната от забрава която разделя „аз“ от „ти“.

В „Психология на масите и анализ на аза“ Фройд разграничава три смисъла на понятието идентификация, които можем да наречем едипова (свързана с оралната сексуалност), едипова (свързана с обектната насоченост на либидото) и след-едипова (която няма пряко либидно съдържание). „Първо, идентификацията представлява най-първоначалната форма на емоционална връзка с обекта, второ, по регресивен път, като че ли чрез интроекция на обекта в Аза тя идва като замяна на либидната обектна връзка и, трето, може да възникне при всяка отново забелязана общност по отношение на лице, което не е обект на сексуалните първични пориви“^[3].

Първата идентификация е свързана с оралната сексуалност, със съсредоточаването на всички емоционални взаимодействия със света върху хранителния апарат. В този ранен етап на развитието си детето взаимодейства с обектите поглъщайки или изплювайки ги, като същото се пренася върху отношението с хората (нека уточним, че тук още нямаме идея за цялостна човешка личност, другият се възприема като последование на „частични обекти“). Другият може да бъде погълнат и

да стане част от аза или да бъде изплют и да изчезне; в това са и амбивалентните корени на емоционалната връзка с другия. Людоедът изяжда детето, именно защото го обича; детето иска да изсмуче, да унищожи гърдата на майката, защото именно тя е обект на нагона му.^[4]

Оралната идентификация постепенно подготвя едиповата фаза, когато се появява и първата идентичност на детето: то става като мъжете или като жените. Детето е почнало да различава два типа човешки същества, между които съществуват независими от него отношения. При по-разпространения („нормален“) тип развитие детето почва да насочва либидото си към разноименния родител, който се превръща за него в обект на желание, докато едноименният поражда стремеж за идентификация. Това второ отношение е белязано с дълбока амбивалентност: от една страна детето ревнува едноименния родител за любовта, която усеща, че разноименния му дава, иска да го измести, да го унищожи; от друга, искайки да заеме мястото му и да бъде обект на любов като него, то му подражава, да интериоризира ценностите, поведението, външността му. Оттук в бъдещия си живот то ще влиза в сексуални отношения като този едноименен родител.

В случаите на хомосексуално развитие детето се идентифицира с разноименния родител; например момчето, неспособно да преживее раздялата с майка си и да премине към други, „възрастни“ обекти на любов, я интериоризира, **става** майка си и оттук в бъдещия си живот влиза в сексуални отношения като че ли е жена.^[5] Този механизъм Фройд е описал още в „Скръб и меланхолия“ през 1915^[6]. Скръбта и нейната патологична форма, меланхолията са идентификации със загубения предмет, която отрича реалността на загубата и продължава връзката с любимия човек, за сметка на едно относително дезинтересиране от околния свят. В общия случай един психически процес, който Фройд нарича „работа на скръбта“, довежда до постепенното развързване на тази депресивна идентификация и пренасочване на либидната енергия към нови обекти на любов^[7]; в патологичния с едно все по-дълбоко обсебване от личността на загубения, развиване на симптоми на болестта, причинила смъртта му, имитиране на жестовете му и т.н., до пълно прекъсване на връзката с реалния свят.

Тези две посоки, в които може да поеме едиповата идентификация, можем да наречем идентификация със съперника и

интериоризация на самия обект. В първия случай идентификацията се състои, така да се каже, на една екстериоризирана сцена, където желанието е изобразено, персонифицирано в отношенията на майката и бащата^[8]. Детето се идентифицира с другия, желан от третия. Във втората посока (примера на хомосексуалния младеж и на меланхолията) тази сцена не се състои; обектът на желание безкрайно доминира другия конкуриращ субект. Идентификацията с него е колапс на самото социално пространство, тя затормозва развитието на обектен хоризонт за взаимоотношенията.

Работейки в ключа на агресивния инстинкт Мелани Клайн развива една подобна двойка: ревност и завист^[9]. Първата, макар и деструктивна, може да има положителна културна конотация. Ревнивият цени обекта на желанието си и иска да го запази за себе си, което го кара да насочи агресията срещу съперника по модела на едиповия триъгълник. Завистта е първична агресия по отношение на самия предмет, който да бъде изконсумиран, повреден, унищожен; негов модел е предедиповото отношение на детето към майчината гърд. В този втори случай самият обект изчезва, бива погълнат, интериоризиран; тричленното отношение на архетипната едипова сцена е сведено до двучленно, което в последна сметка колабира в един-единствен член (завистта към обекта унищожава самия субект).

Тук трябва да подчертаем и още един тип едипова идентификация, която Фройд нарича „хистерична“ и която за първи път обсъжда в „Тълкуване на сънищата“ (1900). „Те сякаш страдат вместо другите и изпълняват всички роли в голямата пиеса на живота... Хистеричите имат един вид способност да подражават на всички симптоми, които наблюдават у другите. Това е един вид състрадание, превърнато в репродуциране... Идентификацията в хистерията най-често се употребява за изразяване на сексуална общност. Най-често — ако не винаги — хистерикът се идентифицира в симптомите на своето заболяване с лицето, с което се намира в интимни отношения или с човека, имал сексуална връзка с лицето, с което в момента поддържа такава. За идентификация в хистеричните фантазии и съновидения е достатъчна представата за сексуални отношения, което изобщо не е задължително да бъде истина.“^[10]

Тази проблематика ще бъде развита в първата му голяма психоанализа, известна като „Случаят Дора“: необяснимата кашлица

на пациентката се оказва несъзнателна форма на идентификация с бащата; съчувствието и любовта са непосредствено свързани със самонаказанието („Аз съм като него. Той ме разболя както разболя и мама. От него имам лошите страсти, заради които съм наказана с болестта.“)^[11] Възловият елемент тук е понятието за „единствена черта“ (einziger Zug), което ще стане лийтмотив в теорията на Лакан. Хистеричната — както и, можем да добавим, всяка — идентификация по необходимост опростява обекта, свежда го до една характерна черта: само така несъзнаваното може да оперира с него, да го вкара в поредицата измествания и сгъстявания, които ще характеризират така наречения „първичен процес“ (т.е. процесът, в който несъзнаваното получава удовлетворение, без да се конфронтира открито с културната норма).

Безкрайно богатият реален обект трябва да се обедни, да се сведе до знак; от една страна това става, за да може лесно той да бъде идентифициран и противопоставен на други такива превърнати в знак черти („русата“, „брадатия“, „големия нос“...). От друга обедняването на конкретното съдържание прави възможно чертата-знак да обозначава различни реалности и по този начин да позволява прескачането от един обект на друг. Кашлицата, чрез която Дора имитира баща си, отправя и към целувката на ухажора край езерото; чрез нея е хвърлен мост между едната и другата мъжки фигури. В значението си на болест, тя позволява на Дора да се идентифицира с майка си, за която смята, че баща ѝ е заразил с венерическа болест; дразнението в устната кухня символизира овлажняването на гениталиите, предизвиквано от забранената и срамна юношеска мастурбация и т.н. Несъзнаваното, както твърди Лакан, оперира като език именно поради примата на означаващото, т.е. поради това, че знакът подменя реалността и прави желанието неосъществимо; „думата е присъствието на отсъствието“, „символът е убийството на предмета и тази смърт представлява, за субекта, превръщането на неговото желание във вечно.“^[12] В този ред на мисли можем да кажем, че идентификацията с единствената черта — със сведения до знак друг човек — съдържа в себе си една логическа невъзможност: това не е самият той, затова и става невъзможно окончателно да му заподраждавам, оказвам се осъден да се движа безкрайно по веригата на означаването.^[13]

Последният тип идентификация, която нарекохме след-едипова за Фройд няма пряка връзка със сексуалността. Става дума за пренос на културни функции, а не на индивидуални либидни инвестиции, които са предварително „блокирани по отношение на целта“ (zielgehemmt). Тази идентификация е свързана с човешки общности надвишаващи далеч по численост семейството или интимните отношения — с масите. В масата можем да наблюдаваме на практика два типа идентификация: едната е хоризонтална, уравниваща отделните членове, които виждат в ближния самите себе си като в огледало, другата вертикална, с вожда, който се мисли като същество от друг порядък и който получава повече любов, отколкото излъчва^[14]. Тази втора идентификация прави възможно разтоварването от чувство за отговорност; затова в масата отделният индивид е готов далеч по-лесно да пристъпва културните норми. Следвайки традицията на Тард и Льобон, Фройд оприличава действието на идентификацията с вожда на хипнозата: хипнозата е „маса от двама^[15]“; т.е. по някакъв иррационален начин на другия се делегира една инстанция от нашето съзнание, онази, която пази нормите, която отговаря за закона. Вождът е екстериоризация на нашия свръхаз, той е събуденият за живот родител от ранното ни детство.

В тази посока, отново Лакан, ще разграничи в несистемната фройдова употреба два иначе близки термина: идеалния аз (*Idealich, le moi ideal*) и идеала на аза (*Ich-Ideal, l'ideal du moi*).^[16] Идеалният аз е натоварен с нарцистично либидо; той е свързан с търсенето на собствения огледален образ в нещата на равнището на въображаемото. Идеалът на аза е конструиран чрез езика и се намира откъм кастрацията, отказа, закона, тоест е в основата на символичното. Оттук двата типа идентификация: с **нещото**, което искам или което искам да стана, и с **полето**, в което това нещо е положено. С **модела**, на който се стремя да приличам или с **правилото**, според което искам да стана такъв; с **обекта** или със **субекта**.^[17]

Истинският скок в развитието на психоаналитичната проблематика на идентичността ще отбележи работата на Ерик Ериксън в по-общия контекст на Егопсихологията: скок, който можем да определим като преход от европейския универсализъм към американския културализъм. Впрочем самите представители на Его-

психологията (Хайнц Нартман, Рудолф Льовенщайн, Дейвид Рапапорт) са емигранти и адаптацията към културната и институционална реалност в САЩ се превръща не само в теоретичен, но и в личен проблем. С окончателното си установяване в Новия свят през 1933 самият Ериксън, който тогава още се казва Хомбургер, сменя името си по скандинавски обичай (Ериксон значи „син на Ерик“). Това връщане към културния корен е чисто въображаемо: скандинавски баща „Ерик“ не съществува, тъй като самият той е роден във Франкфурт от майка датчанка и баща немски евреин, когото дори не познава. Отвъд психологическите обяснения на жеста

(баща на самия себе си?), любопитно е, че интеграцията в американската култура е свързана с измисляне на онова, което сам той ще нарече културна идентичност; имигрантът трябва да има прародина.

Ако европейската психоанализа настоява на примата на несъзнаваното и нагоните, включително този на смъртта, американците вярват в способността на аза да се автономизира, да прави разумни избори в живота си, да си осигури една задоволителна психическа хигиена и в последна сметка да постигне щастиято, което в тази страна му се гарантира по конституция. Европа, това е песимизъм, старост, декаданс; нещо повече, тя възпроизвежда подобна визия за себе си както се вижда от митичната реплика, която се предполага, че Фройд е промърморил в Университета Кларк във Ворчестър, МА: „те не знаят, че им носим чума“. Американската школа, напротив, ще наблегне на техниката на справяне с проблемите: на мястото на философичните депресии — терапевтично действие, на мястото на словото — телесни практики на катарзис, на мястото на рационалността — колаж от всичко, което работи, та ако ще да е шаманизъм „ню ейдж“, на мястото на революционността — укрепване на съществуващия ред; на мястото на словото — нарцисизма на собствения образ. По-важна за настоящето изложение е появата на едно ново измерение на психическата проблематика: наред с психическия конфликт в ползрението навлиза и чисто културното противоречие между старата норма и изискванията на новата, с която се сблъсква индивидът. В този смисъл, основна задача на този тип психоаналитична терапия става не толкова преодоляването на минали травми, колкото адаптацията.

Самият Ериксън достига до проблема на идентичността и през теренната си работа върху индианците сиукс и юрок от резерватите в южна Дакота и северна Калифорния. Наблюденията му го убеждават, че техните психически проблеми се дължат много повече на чувството на „изкорененост“ от собствената традиция, отколкото на обследвания от ортодоксалната психоанализа сблъсък между нагони и норми. Обитателите на резерватите се оказват разкъсвани между преданията, вярванията, митовете на своите племена и печалната реалност на настоящето. Това измерение в американското мислене на идентичността ще се запази и до днес: проблемът „идентичност“ възниква при пресичане на поне два ценностни кода, при преминаване граници или при живот в условията на културно смесение.

През 1950 Ериксън за първи път системно развива критиката си на ортодоксалния фройдиизъм.^[18] Идентичността не е веднъж зададена на изхода от детството; тя продължава да се формира през осемте стадия (или възрасти) на човешкото развитие под влияние не само на индивидуалната история, но и на взаимодействието между личния избор и социалните условия. В този смисъл идентичността и нейните кризи са нещо релативно, свързано с очакванията на културата и спецификата на дадената възраст, която задава определена психологическа „задача“ на индивида. Например през първата година на живота от бебето се очаква да развие „базово доверие“ по отношение на света; евентуалният неуспех поражда „недоверие“. В последния стадий на старостта, задачата е да се запази „целостта на личността“, а негативния вариант поражда „отчаяние“.

Особено важен за развитието е петият стадий на „юношеството“ (12–18 години), когато дилемата е между изграждането на социална идентичност или разпад на аза („не знаеш кой си и накъде вървиш“). Всъщност идентичността, изградена на този етап е от по-висок порядък от останалите: защото юношеството е моментът, в който детето преминава от затворения свят на семейството в обществото; ритуалите на инициация, които се наблюдават в повечето човешки култури, говорят за значимостта на този момент от живота. Детето трябва да извърши „его-синтез“, да почне да мисли индивидуалния си начин на живот като успешен или неуспешен вариант на модела, зададен от колективната идентичност.^[19] Защото идентичността на аза не е просто описание; тя задава качеството на индивидуалния живот, а

за да съществува подобно аксиологическо измерение трябва този аз да е положен в координатната система на колективната идентичност, на груповия етос.

С други думи идентичността на аза се разполага на границата между субективното и колективното. И ако преди основният колектив за детето е семейството, през пубертета то трябва да се сблъска с големия свят, да усвои една безлична културна норма и разположи себе си по отношение на нея. Ако в семейните отношения са преобладавали идентификациите с една или друга черта (или дори част от тялото) на родителите, често основани върху фантазма или други идиосинক্রазии и почти винаги погрешни по отношение на човешката цялост на тези родители, възрастната идентичност се опира на общовалидни ценности. Идентичността не е сума от идентификациите, тя е уникален Gestalt: нейното изграждане предполага взаимно признание: „групата признава юношата и юношата признава групата със самия факт, че си дава труда да търси признание от нея“.^[20] Дори в случая на „негативната идентичност“, дефинирана като „враждебност по отношение на ролите, предлагани на индивида като желателни“^[21], става дума пак за усвояване, макар негативно, на същата тази норма.

Възрастната идентичност е в този смисъл надредна по отношение на идентификациите, за разлика от тях тя от една страна е цялост („синтез“), от друга може да стане достъпна за съзнанието, макар най-вече в моменти на криза.^[22] Тя е вписването на индивида в етоса, в културната идентичност на групата, която пък е полето от възможни избори и самооценностявания на индивида. Можем да интерпретираме първата като психо-екзистенциална реалност, втората като потенция, като набор от форми и условия за реализиране на първата.

За културна идентичност в този смисъл Фройд говори само веднъж по повод на еврейския народ, дефиниран според него не толкова от някакви расови или религиозни характеристики, колкото от „една обща готовност да живее в състояние на противопоставеност, както относителната свобода от предразсъдъци, които стесняват интелектуалния хоризонт“.^[23] Според примера на самия Ериксън американската груповая идентичност подкрепя индивидуалната идентичност тогава, когато човек може да уверява себе си, че всяка нова стъпка в живота му е негов личен избор, независимо дали

продължава напред или завива на 180 градуса, дали успява или се проваля. В този смисъл един щастлив индивид, който се гордее с изборите, които е направил, и един нещастник, който се упреква за тях са, в един по-общ план, са еднакво „валидни“ вътре в културната матрица. (Можем обаче да си представим как някой, който вярва, че го направляват от разстояние магически сили или демони, ще бъде маргинализиран, ин-валидизиран от тази култура).

Хоризонтите, които открива теорията на Ериксън, са два. От една страна, това е терапията на индивида, на индивидуалната идентичност, интериоризирала културни норми. От друга, това може да е анализът на самата културна норма, на колективната идентичностна рамка (накратко колективната идентичност), правеща възможни индивидуалните идентичности. Диалектичната връзка между двете е очевидна. Колективната идентичност е абстракция, тя може да бъде наблюдавана само през конкретните реализации на нормата. Индивидуалната идентичност пък губи смисъл извън колективната рамка. По-интересно изглежда да развием Ериксоновото ударение върху връзката между идентичност и криза. Идентичността се проблематизира, става видима в пресечната точка на две култури, два идеала, които в практически план фрустрират индивида или групата, а в теоретичен релативизират абсолютните ценности и безвъпросните нагласи. Стават скандинавец, немец, поляк, когато заминете за Новия свят, питате се кой сте, когато сте загубили облика си и трябва да го наваксате в плана на въображението. С други думи идентичността е **винаги загубена**, съществува **винаги в криза**.

[1] Фройд, 1994: 88. ↑

[2] Roudinseco, 1997: 477. ↑

[3] Фройд, цит. съч.: 91–92. ↑

[4] Мелани Клайн след 1932 развива тази тезата за садистичния елемент на инфантилната сексуалност, свързан с нагона да се разруши и инкорпорира предметът (Klein, 1932). ↑

[5] Фройд, цит. съч.: 92. ↑

[6] Freud, 1940–1952. Предпочитам „скръб“ пред често употребяваното на български „траур“ — заемка, която, за разлика от „Trauer“, има един по-формален, външен смисъл („нося траур“,

„национален траур“). Например да се превежда възловото понятие „Trauerarbeit“ с „работа на траура“ звучи почти комично. ↑

[7] Това, което става, може да се нарече „убиване на мъртвия“, Lagache, 1938. ↑

[8] Майка и баща разбира се трябва да се мислят като роли, не като физически лица. Те са първото разчленяване на човешкия свят за детето. Тук правя алюзия с „другата сцена“ на съня от „Тълкуване на сънищата“ (1900), сцената на която в предрешена, т.е. позволена форма се изпълняват желанията на сънуващия. ↑

[9] Klein, 1957. ↑

[10] Фройд, 1994: 118–119. ↑

[11] Фройд, 1997: 89. ↑

[12] Lacan, 1966: 276, 319. ↑

[13] Виж и бел. 62. ↑

[14] Фройд, 1994: 105, 107 и др. ↑

[15] Пак там: 111. ↑

[16] Lacan, 1975; 1966. ↑

[17] Виж също: Slavoj Zizek, 1993; 1989. ↑

[18] Erikson, 1950. Виж също: Tytell, 1997. ↑

[19] Erikson, 1980: 21. ↑

[20] Пак там: 121, 122. ↑

[21] Пак там: 139. ↑

[22] Пак там: 127. ↑

[23] Freud, 1940–1952, В. 17: 49–53. ↑

2. ОБРАЗ И ИДЕНТИЧНОСТ

ИМИТАЦИЯ И МОДЕРНИЗАЦИЯ

Темата за имитацията съпътства саморефлексията на модерността най-малкото от времето на френския спор между „древни“ и „модерни“ от XVII век. В края на XIX Габриел Тард^[1] я въздига във всеобща основа на човешките общества, която допълва чисто природната наследственост. „Всеобщата имитация“ прави възможно всяко човешко взаимодействие; в съвременната му епоха, където социалното достига изключителна степен на развитие в цялата човешка история, тя довежда до един почти хипнотичен процес на безкрайно отражение и мултиплициране на идеи, поведения, желаниа.
[2]

В тази перспектива Тард си поставя за цел да изведе универсални социални закони. Имитацията върви отвътре навън, от горе надолу, от цели към средства. С други думи ние първо възприемаме желанието на другия, а чак след това — конкретните стратегии, които той прилага, за да постигне целите си; първо опитваме да **бъдем**, а после — да **действаме** като него. Можем да го кажем и така: идентификацията предхожда имитацията: първо изведнъж възниква „другата сцена“ на желаниа живот, такъв, какъвто си го представяме, а чак после въображението ни започва да развива отделните дейности, в които би могъл да се удържа този образ. Какво означава това на нивото на груповата идентичност? В социален план, че тя се гради от горе на долу, елитите „заразяват“ масите. В геополитически — че един народ, появил се късно на историческата сцена на модерността, който опитва да навакса своето „изоставане“, ще се стреми първо да имитира начина на живот на културния модел, а едва по-късно — начина му на производство, социалната организация и пр. Ето защо „една нация, която се е заела да се цивилизова, консумира много повече отколкото произвежда.“^[3] (Но ако водещото е това, **че се пожелавам в образа на другия** преди (ако ли не — наместо!) да положи усилията да стана като него, то колкото по-фигурална става културата, толкова по-силно това желание (и обратно,

колкото по-силно желанието, толкова по-силен мотив за развитие на фигуралността).

Проблемът ни връща към Русо. Преходът от естественото състояние към неравенствата на цивилизацията за него са свързани с разделяне на *съм* и *изглеждам* (*être — paraître*). Обществената форма на съществуване на човека го кара да се стреми не просто към неща, а към знаците на престиж, които притежанието на нещата носи („знаци, изобразяващи богатство“). Природната телесност просто е (регистъра на *être*), тя не може да консумира повече, отколкото позволява биологията; затова пък образите на благоденствие и превъзходство родени в сферата на *изглеждането* (*paraître*), са за пред другия — извор на завист, страх и подчинение; именно те могат да се трупат **безкрайно**. Затова впрочем природните неравенства са по-големи и по-несправедливи (т.е. немотивирани) от естествените. Състезателността, безсмисленото насилие, господството в този смисъл пряко следват от това, че културата забравя същината на човешката природа, залита по наклонената плоскост на видимостта, на фалша.^[4] Нека споменем и Ръоне Жирар, за когото в основата на желанието стои не потребността, а имитацията — искаме нещо не защото ни трябва, а защото го искат и други. Това е впрочем пряко развитие на фройдовата теза за едиповия конфликт, когато детето конструира разноименния родител като обект на желанието си, имитирайки и именно затова състезавайки се с едноименния.

Един друг ракурс към проблема ни дава Ортега-и-Гасет. Масовият човек, който той описва, до голяма степен се приближава към онова, което тук наричаме модерна идентичност: той отхвърля „другия, който (го) превъзхожда“ и затъва в доволство, което „го кара да се затвори за всяка външна инстанция, да не слуша, да не поставя под съмнение своите възгледи и да не се съобразява с другите“.^[5] Избраната личност, творецът на историята живее в подчинение на идеалите, които следва, благородният живот е дисциплина и усилие. Обратно, модерният човек-маса е самодоволен и суетен, той смята, че „автоматично“ му се полагат права и придобивки, че цивилизацията не е плод на дълго развитие и усилие, а природа, върху която може да паразитира. Той мисли, че е напълно самодостатъчен и „не прибегва до

никаква инстанция извън себе си“.^[6] Стилистиката, с която Ортега-и-Гасет говори за него (и която напомня Ницше), е недвусмислена: „глежено дете“, „паразит“, „нихилист“, „вертикален варварин“.

Една от основните разлики на новата маса по отношение на предмодерната тълпа е, че тя не се срамува да е това, което е, нещо повече — претендира да наложи своята мяра върху цялото общество, включително със сила. Как е станало това? „Някак изведнъж“ пише Ортега-и-Гасет, „тълпата стана видима.“^[7] Тя може непосредствено да съзерцава себе си в огледалото на демократизираната култура. Това „себе си“ вече не е предишната индивидуалност, удържана чрез усилие и саморазграничение: масата се основава върху „най-малкия общ знаменател“, върху природното желание за удоволствие, свободно време, безметежност и тъй нататък; в нея водещо е самодоволството, че си „като всички“.

Тук ролята на изкуството е специален обект на внимание. Наистина винаги е имало изкуство за елита и за простолюдието, но авторите на XIX век (с начало — романтизма) извършват поврат: „те свеждали до минимум чисто естетическите елементи и са правили така, че творбата да се състои почти изключително от човешки реалности. В този смисъл... независимо от външните отлики, цялото изкуство на миналото столетие е реалистично.“ „(Вече) не е нужно да бъдем надарени с такава способност за възприемане на въображаемото и прозрачното, каквато представлява естетическата чувствителност. Достатъчно е да притежаваме човешка чувствителност и да намират в нас отзвук мъките и радостите на ближния. Не е чудно, че изкуството на XIX век се е радвало на голяма популярност; то е създадено за разноликите маси.“ В крайна сметка предметът на изкуството постепенно се слива с онова, което наблюдаваме във всекидневния живот: „хора и страсти“, „историята на Хуан и Мария“.^[8]

Ето как масите са станали видими, как те са започнали да се самонаслаждават, да притежават свой образ. Възцарил се е всеобщ „реализъм“ в най-общия смисъл на думата. Наместо да изобразява някаква трансцендентна сфера — на идеалите, предците, боговете, митовете — културата започва все по-ревностно да конструира огледални образи на всекидневния човек, които да задоволяват нарцисизма му, да го правят самодостатъчен, равен на самия себе си: дават му право да подражава сам на себе си.

През 1925, когато Ортега-и-Гасет пише „Дехуманизацията на изкуството“, Европа преживява поредния си иконоборски период, този път свързан не с унищожаването на образите, а със замяната им от „дехуманизираните“ икони на авангарда, в които масата не може да се разпознае и които чертаят нови разграничителни линии в културата.^[9] В този смисъл тенденцията, която авторът открива, всъщност се оказва епизод: тридесетте години ще се върнат към реализма („неоакадемизма“), масовата култура ще влезе в правата си, а авангардните опити да се рушат самоидентификациите на масите ще бъдат гетоизирани и въдворени в специализирани институции.

Може би най-красноречив е примерът с тоталитарното изкуство, където след революционния период на 20-те години ще се установи стила на „тоталния реализъм“, черпещ художествени похвати от XIX век и възхваляван като „прогресивен“ или „арийски“ художествен метод, в противоположност на упадъчните формализми и модернизми.^[10] В основата на тази естетика лежи идеята за пълно съвпадение на изкуство и действителност, т.е. затварянето на идентификационния кръг между аза и неговия желан огледален образ. В Русия тази тема е стара, откриваме я и при Толстой, и при народниците, и при Соловьев, и при Чернишевски: но едва сега тя се превръща в официална доктрина. Ето я, изказана от сталинския естетик Недошивин: „Противоречието между поезия и истина не може да се разреши вътре в буржоазното общество — или във всяко друго общество, разделено на антагонистични класи... (Едва) с установяването на безкласово общество... противоречието между поезия и истина изчезва, едва тогава истината за общественения ред сама по себе си изглежда дълбоко поетична, а истинската поезия става възможна само въз основа на истината. С други думи това става възможно само в социалистическото общество.“^[11]

Така представено „социалистическото общество“ е висшият стадий на идентичността и отгук — на социалната пасивност и самодоволство. Масите съзерцават своето щастливо настояще, проецира върху собствения си образ непосредственото си желание.^[12] Оттук темата за „оптимизма“, гоненията на „отрицателните явления“^{[13][14]}, да не говорим за онова, което Ортега-и-Гасет гордо нарича „трагичното измерение на човешкия живот“. „Истинското изкуство е и винаги ще бъде вечно, то не следва капризите на модата“

ще заяви Хитлер при откриването на първата Голяма изложба на немското изкуство през 1937.^[15] Вечен е именно нарцистичният образ на аза като предварително вече-даден, като неизменна природа отвъд културното усилие.

Разбира се знаем, че това е само едната страна на тоталитарната култура. В ждановския канон тя изобразява не просто живота такъв какъвто е, а в неговото победно движение към комунизма. Образът не е избран, а наложен с помощта на най-мощната идеологическа машина, която историята познава (т.е. зад тиражираната псевдо-идентичност — подкрепена не само с морални санкции, но с концлагери — бива налагана нова принадлежност). Нарцистичният образ на масата е форма на нейното крайно потискане, затварянето на самоидентификацията в кръга на всекидневното — труда, обикновения човек, простите радости... — на практика лишава социума от онази трансцендентна опора, която би могла да стане лост за социална промяна. Парадоксално, с разлагането на комунистическия режим, подобна отвъдност все повече почва да задава не завърналото се идеално, а образите на едно друго „западно“ всекидневие^[16], проникващи през желязната завеса. Сиреч същите желания за благополучие, същото самодоволно самосъзерцание, само че по-качествено, по-успешно.

[1] Tarde, 1985. ↑

[2] Нека припомним, че за разлика от идентификацията, при имитацията азът остава разграничен от модела, откъдето и по-силния състезателен момент (виж „Идентификации и идентичност“). ↑

[3] Tarde, 1985: 225. ↑

[4] Rousseau, 1971: 232–233. ↑

[5] Ортега-и-Гасет, 1993, 73, 101. ↑

[6] Пак там, 76–77, 80, 90. ↑

[7] Пак там, 41. В по-общ смисъл „понятието тълпа е количествено и зрително“, там. ↑

[8] Дехуманизацията на изкуството, Ортега-и-Гасет, 1984: 230, 228. ↑

[9] Тази „иконоборска“ интерпретация на авангарда у Ортега-и-Гасет забелязват и други изследователи. Виж например: Жау, 1993: 161n. ↑

[10] Golomstock, 1990: 17. ↑

[11] Цит от: Golomstock, 1990: 185. ↑

[12] Вождът, труженикът, малкият човек от народа, безименния герой са някои от фигурите на подобно идеално самосъзерцание. Но в по-общ смисъл следва да говорим за такива неща като силата, мускулите, победата, здравето, ситостта, светлината, усмивките и т.н., които изпълват тоталитарните творби. ↑

[13] Тъй както разгонват с булдозери абстракционистите през 1960, така ще скрият в провинцията лудите и асоциалните по време на Олимпиадата в Москва през 1980. В Германия през ↑

[14] -те действат още по-радикално... ↑

[15] Цит от: Golomstock, 1990: 201. ↑

[16] В това има дълбока ирония. Проникващите от западните метрополии образи на консуматорска идентичност нахлуват във втория и трети свят ампутирани от всякаква историческа и духовна дълбочина. Живеещите при „егоистичния“ капитализъм очакваха с падането на стената да срещнат хора, мотивирани от някакви ценности, които те смятаха, че собственото им общество е загубило. Какво разочарование, когато се сблъскаха с обезумели от желание потребители — в Германия ги нарекоха „ядачите на банани“ (бананът — най-всекидневната стока там — икономиката на дефицита бе превърнало в символ на благополучието!). ↑

„СТАДИЯТ НА ОГЛЕДАЛОТО“

Вече споменахме тезата на Лакан, според която азът възниква на „стадия на огледалото“, сиреч в онзи момент, когато се изправи пред визуалния образ на телесната си цялост. Той среща себе си като друг, съществуващ някъде там: оказва се, че е преди да е станал. „Радостното възприемане на собствения огледален образ от едно същество, което все още е несамостоятелно в двигателните си функции и зависимо от грижи, струва ни се, изразява по образцов начин една символическата матрица, където азът се вкопчва в една първична форма преди още да е могъл да се обективира в диалектиката на отношението с другия и преди универсалността на езика да му е задала функцията на субект.“^[1]

Пространственото изведнъж-дадено единство на тялото е различно от единството на развиващия се във времето и обърнат към другия дискурс — както виждаме, за Лакан структурното разминаване между двата регистъра е матрица на аза. В първия случай водещо е измерението на въображаемото, във втория — на символичното. Самите ни интуиции за пространство и време ни водят в тази посока. Пространството предполага съ-съществуване на различни предмети; времето е промяна на същото. В този смисъл почти тавтология е да се каже, че идентичността би трябвало да се мисли като налична в пространството. Във времето аз ставам друг, променям се. За да пожелае себе си като някакъв аз по необходимост се одругостявам, минавам през пространствено въображение, аз се полагам в това, което Фройд, говорейки за съня, нарича „другата сцена“. Във въображението аз съм изведнъж вече там, аз съм извършил акта на идентификация.

Първата идентификация от „стадия на огледалото“ (между 6 и 18 месеца), основана на проекцията, ще бъде последвана от вторичната идентификация, основана върху интериоризирането (интроекция) на свръх-азовата морална норма, която минава през словото — в това изложение я подреждаме под идеалния тип на принадлежността. Според Лакан става дума за базовото разграничение между „идеален аз“ и „идеал на аза“ разграничаващи регистрите на въображаемо и

символично. Идеалният аз е даден изведнъж в пространството на въображението; идеалът на аза изисква усилие, постигане, време. Можем да видим в това разграничение опозицията природа-култура: в огледалния образ се разпознавам като природна **даденост**, словото иска от мен културно **усилие**; зад образа няма никой, зад словото е другият. Образът може да бъде обект на желание^[2] (откъдето „греховността“ му); в него аз мога да пожелаая себе си.

Впрочем заслужава да отбележим пристрастието към словесния регистър във формирането на аза в новата мисъл не само у Лакан (и тук, както при Русо, *paraître*, „изглеждам“, е противопоставено на *être*, „съм“); за Сартр например да се възприемам като даденост, като фигура в пространството, която не е изправена във всеки момент пред избор и откритостта на ставането, е акт на „зла воля“ 50. Ги Дебор 51 говори за самонарастването на „зрелищното“ (*le spectaculaire*) в апокалиптични тонове, каквито употребява век по-рано Маркс за капитала. Фуко концентрира критиката си на модерността върху връзката между власт и поглед.^[3]

Все пак заслужава да отбележим, че същият Фуко търси да се изплъзне от модерния паноптикум с визуални, не дискурсивни средства в понятието за „хетеротопия“ — пробив в хомогенния визуален ред, например в следната знаменита визия: „Корабът е плаващо парче пространство, място без място... хетеротопия парекселанс. В цивилизация без кораби въображението пресъхва, шпионажът заема мястото на приключението, а полицията — на пиратите.“^[4] Пак той отказва да йерархизира по традиционния начин двата типа хора, съжителстващи около нас — „набожните наследници на времето“ и „решителните обитатели на пространството“^[5] (първите за него идват от миналото). С други думи има податки да мислим, че Фуко почва да премества борбата (... трудно ми е да кажа неща като „за истината“ или „за еманципацията“, защото фукалдианската критика руши именно такива понятия; да кажем просто „борбата“...) вътре в самия визуален режим на модерността.

Първият тип идентификация — проективна, визуална, натоварена предимно нарцистически — поражда онова, което тук наричаме идентичност в тесния смисъл, и е темата на нашето

изложение; вторият — интроективна, словесна, свързана със закона, санкцията и „кастрацията“ — определяме като принадлежност. И тъй, защо именно образът прави възможна идентичността?

*[6]

Напрежението между образ и слово, твърди Мичъл, е структуроопределящо за човешката култура. То се изразява в такива базови опозиции като тяло — дух, митос — логос, пространство — време... чиято констелация е винаги исторически зададена. Например Лесинговият „Лаокоон“, представящ живописиста като подражание в пространството, а поезията — във времето, следва да се мисли като една конкретна (просвещенска) реализация на по-дълбоката опозиция, реализирана тук като ясно, математическо разчленяване на времевия и пространствения континуум. Ханс Йонас^[7] говори за образа като статично „съм“, противоположно на динамичното „ставане“, но разбира се и това трябва да се приема условно. Защото какво е например личното име? Не съществуват ли визуални образи на промяната? Така или иначе тук можем да говорим само за идеални типове: в действителността картинното може да се конструира със слово, обратно, възможно е картини да разказват. За да подчертае типологичния (а не феноменален) характер на опозицията Лиотар говори за фигура и дискурс. Фигуралното е нещо, което е вече там, извън ставането, то е друго, именно защото е отвъд словото: неговата другост ни позволява **да го инвестираме либидно**, да го направим обект на желание. Спорът с Лакан е очевиден: за Лиотар несъзнаваното не е структурирано „като език“, то е фигурално; желанието се поражда не от вътрешната структура на езика, а от границите, които му се слагат.^[8]

И тъй първия момент, който искаме да подчертаем, е, че в образа човекът, предметът, светът се представят като завършени, застинали отвъд времето, налични. Няма да се учудим на убийствената, застрашаваща сила, която влагат в погледа много култури — да споменем само „урочасването“ и различните магии извършвани върху образа на другия; елинските митове за Медуза, Нарцис и Орфей; забраната да се поглежда Бог или историята на Лот след бягството от Содом в Библията. Веднъж уловен от погледа на другия, аз губя

свободата да се променям, аз окаменявам, ставам вещ, която може да се владее.

Вторият момент, произтичащ от представата за образа-като-предмет, е вънпоставеността на погледа спрямо гледаното. Ние можем да насочим очите си и ги отместим целенасочено. Идеята за субектност при гледането е видна от разпространената до към XIII век идея за „излъчването“ на флуиди от очите към предметите.^[9] Представата за слуха е друга, на нас казват, звукът прониква в нас, независимо от волята ни и няма как да насочим или отместим слуха, можем само да го напрегнем. Онзи, когото не виждат — невидимият — е мощен, древен фантазъм за изплъзване от властта на погледа, за неподвластност. Обратно, ако опитаме да се представим човек, когото не чуват, то той би бил нещастник, лишен от възможността да взаимодейства с другите.

В „Мимезис“ Ауербах^[10] противопоставя повествованието на жертвата на Аврам от Библията и Омировата „Одисея“. В първото, доминирано от слуха, гласът на Бог прозвучава сякаш вътре в самото съзнание на Аврам, който не може да се дистанцира от него, да откаже да го чуе. В елинския свят нещата се описват до последната подробност открити за погледа на повествователя. Самата идея за „теория“, залегнала в основата на европейската наука, произтича от подобно метафизическо „надничане през ключалката“ (Адорно): нещата са там, отделени завинаги от нас, вечни.^[11] Дистанцията между субект и обект, породена от зрителното възприятие, е свързана с особеното положение на очите сред другите сетива: „тяхната енигма — пише Слотердаjk, — е в това, че не само виждат, но се виждат виждащи.“ Оттук „философичността“ на сетивото, позволяващо на аза да възприема себе си като възприемащ.^[12]

Третият момент е свързан с начина, по който „четем“ образите. Без да навлизаме в спора за това дали иконичното има или няма код^[13] следва да кажем, че ако дискурсивното предполага едноразлично, регламентирано движение по синтагмите, иконичното послание няма предварително дефиниран безусловен порядък на възприемане. Не би имало смисъл, ако не прочетете от ляво надясно буквите в една от думите в този текст; за това пък няма опасност да не разпознаете човека на портрета ако погледът ви не мине от лявото око към дясното, после към ушите, после към светлото петно на ръката, а в някакъв друг

ред. Проследяването на погледа с компютър показва, че съществуват тенденции, статистически натрупвания в начина, по който се гледа и тези натрупвания са донякъде свързани с културата (погледа на едно дете първо ще привлекат „несъществени“ от гледище на възрастния детайли). Но оттук не можем да изведем твърди правила.

Представата за изведнъж-даденост на образа се дължи от една страна на способността да обхванем изцяло с периферното си зрение една картина, екран, сцена, градска перспектива, от друга — на това, че по-нататъшното му детайлно разчитане с целенасочено движение на погледа не следва еднозначна културна логика и не е фиксирана във времето — можем да местим очи два, пет, сто пъти от рицаря към смъртта в гравюрата на Дюрер без в който и да било момент да можем да кажем, че сме свършили с гледането тъй както на края на един роман казваме, че сме го прочели. Времето на визуалното възприятие не е дефинирано, фиксирано е обаче **мястото**, което трябва да заемем като вън-положени по отношение на видимото, с други думи колкото по-малка е ролята на линейните кодове на четене, толкова по-голяма е тази на пространствените. Въпросът е: откъде да гледам, за да видя? Как да разположа себе си в пространството на изобразеното? Нарастващата роля на това вдвояване на зрителя в определена точка на пространството може да се види в техниката на обърнатата перспектива на иконата, откриването (или преоткриването) на перспективата на живописата в Новото време, развитието на техниките на ракурса, кадрирането, движението на камерата в киното, компютърните симулации и тъй нататък.

*[14]

Нека сега се върнем към интуицията на Лакан за раждането на идентичността в срещата на себе-си-като-друг в огледалния образ. В него аз съм зададен като „нещо“, разнопосочните усещания, които идват от различните ми органи, живеещи в различни времена (един ме боли, друг не усещам, трети в момента движа...^[15]) се фиксират около визуалното **цяло**. В моя образ аз съм вън-поставен спрямо самия себе си, в него аз съм едновременно гледащ субект и гледан обект. Поради споменатата специфика на зрителното възприятие аз насочвам вниманието си към тази цялост, в която се разпознавам; моят образ не

ми се „случва“, аз отправям погледа си към него и в този смисъл мога да се **избирам** между други образи. Но заедно с това този образ построява мястото, от което се виждам, подрежда ме в пространството.

В тези три момента ще търсим и връзката с модерното понятие за идентичност, в отличие от традиционната морална принадлежност. Нека подчертаем противоречивостта им. От една страна става дума за неподвижност, сякаш-наличност на предмет сред други предмети, т.е. за несвобода; от друга, обратно, за избор, повече или по-малко интенционална проекция върху този, а не онзи предмет. Но свободната проекция ме вкарва в логиката на културно конструираното пространство, която ме фиксира в определена гледна точка, закрепва ме в позата на **този** гледащ.

[1] Lacan, 1966-A: 94. ↑

[2] Lyotard, 1971. 50 Cf. Jay, 1993: 346–349 51 Debord, 1987–88. ↑

[3] Виж „Погледът като социална принуда или «обсерваториите на човешкото многообразие»“, в: Коев, 1996. Разминаваме се с автора в дефиницията на понятието „другост“, което за него като че ли върви в посока на „отвъдност“. Според нас паноптизмът не изключва „абсолютната другост“, нито „обезсилва всяка възможна другост“ (там, 105), а напротив създава и едната и другата — абсолютната на изключените от социалното поле, относителната — на вътрешно диференциращите различия. Ако трансцендентното не е от този свят, визуализацията прави възможно съ-съществуването на другости тук и сега, с всички последствия, които това има. ↑

[4] Foucault, 1986 ↑

[5] „Деветнайсети век черпеше основните си митологичните ресурси от втория принцип на термодинамиката. Настоящата епоха вероятно ще бъде преди всичко епоха на пространството. Ние живеем в епоха на симултанност: ние сме в епоха на противостоенето, епоха на близкото и далечното, на редоположеното и на дисперсното.“ Пак там. 55 Mitchell, 1987. ↑

[7] Jonas, 1982. ↑

[8] Lyotard, 1985. Виж и Lash, 1988. ↑

[9] Jay, 1983: 31. ↑

[10] Auerbach, 1953, ch. 1. ↑

[11] Тази дистанция на погледа може да е инсценирана и в историята. Например от спомените на хитлеровия архитект Алберт Шпеер научаваме, че веднъж, когато фюрерът си мечтаел за планирания монументален, най-голям в света конгресен център в Берлин, му казал „Представяш ли си как ще изглежда след 1000 години като руина, обвита с бръшлян“. ↑

[12] Цит. по Жау, 1983: 21. ↑

[13] Проблемът е поставен още в Платоновия Кратил: „Ще има ли тези две неща, например Кратил и образът на Кратил, ако някой бог би възпроизвел не само твоя цвят черти, както постъпват живописците, но и всички твои вътрешни черти, би предал самата мекост, топлината, движение, душа, мисъл, каквито са вътре в теб, с една дума всичко, което имаш, и ако постави това вярно копие до теб — дали това би било Кратил или бихме имали двама Кратиловци?“ 432 b. За Еко самото понятие за иконизъм е ненужно, тъй като визуалното фактически не се различава от останалите видове знаци. Еко, 1993. ↑

[15] Подобен темпорализиран образ на тялото получаваме на базата на тактилните усещания — първо докосваме една негова част, после друга, но никога не можем да получим едновременно усещане за цялото. ↑

„ОТНОСНО ПРОЦЕСА НА ВИЗУАЛИЗАЦИЯ“

Акцентът, който тук правим, е върху историческото развитие на самооткриването в образа, което постепенно ще автономизира сферата на идентичността като притежание на индивида или групата.

Самото огледало като артефакт не е очевидност във всяка култура: едва Ренесансът започва да го произвежда от покрито със сребърен слой стъкло, което му позволява много по-точно да отразява, а също демократизира употребата му.^[1] В какъв смисъл можем да говорим за лакановия „стадий на огледалото“ в култури, където можеш да се видиш единствено в речния вир? Различна — загадъчна, мистична — ще е срещата със „себе си като цяло“ в Средновековието, където огледалото е рядък и скъп предмет, в сравнение с тази в парижкия XIX век, когато то започва да изпълва интериорите, магазините, пасажите.^[2]

Но идентичността не се строи само върху огледалното отражение на собственото тяло: тя предполага да разпознаете нещо от себе си, да мечтаете себе си като друг въз основа на персонажи, вещи, дрехи, поведения, сюжети, с една дума да се проецирате върху другата сцена, която културата изгражда за вас. Опространствяването на тази друга сцена, постепенното автономизиране на визуалното и превръщането му във водещ фактор за изграждането на аза като собственик на самия себе си има дълга история. Според Мартин Джей^[3] важен обрат в това движение е Реформацията, която в атаката си срещу образите прокопава непреодолима пропаст между вярата и визуалната сфера, която дори пищният сенсуален барок, лансиран от Контрареформацията, няма да успее да поправи. Синкретичното единство на разказ и картина ще бъде завинаги разкъсано и модерната култура ще върви към все по-нататъшна „денаративизиция“ на пространството — от празното хомогенно вместилище на нещата до чистата повърхност на абстрактната живопис.

Норберт Елиас говори за постепенното визуализиране на социалните йерархии — особено в ритуалите на властта — за сметка на маргинализираното осезание и обоняние. „С нарастващото

разделение на функциите и по-силното интегриране на хората намаляват големите контрасти между различните слоеве и страни, докато нюансите, разновидностите на тяхното моделиране в рамките на цивилизацията се увеличават.^[4] За Елиас в основата на цивилизоването (т.е. в нашите термини — на конструирането на универсална сцена на желанието и общи правила за постигането му) е дисциплинирането на афектите и в резултат — пацификацията на социалния живот. Наместо източник на заплахи и сигнали от типа *fight or flight*, околният свят, природата, но най-вече обществото, стават източник на насладата, която идва от чувството за сигурност и овладяност. Увеличава се значението на окоето като „посредник на удоволствието“, което идва от „нарастващото въздържане на афектите“.^[5] Или, ако си позволим да развием това наблюдение, ако удоволствието от афектите е непосредственото действие, телесна и емоционална включеност (например изгарянето на котки на Ивановден, за което говори Елиас), преодоляването им може само да се констатира от определена дистанция и именно затова пацифицираното социално пространство ще заложи толкова на визуалното.

Театрализацията на властта е разбира се характерна за всички властови практики, „властта винаги е на сцена“ (Баландие), но едва във времето на абсолютизма се конструира една абсолютна дистанция между зрител и сцена, която има все по-малко общо с телесното, с участието, та дори с насилието: тя ще постави поданика извън властовата сцена така, както зрителят е бил вече поставен във въображаемия връх на пирамидата на Алберти от перспективата. Веднъж дистанцирани, обект и субект на погледа могат да разменят местата си — това констатира Мишел Фуко^[6] през XVIII век, когато властта изведнъж от гледана става гледаща. Можем да кажем, че превърнатата в спектакъл социалност построява гледните точки към себе си, опространствявайки (което значи: рационализирайки) обществените отношения; следващата стъпка ще бъде паноптичният контрол, следящ дали всеки правилно е заел своята гледна точка. Т.е. от сцената прожекторите се обръщат към публиката; следи се дали всеки седи на мястото си.

Революцията на виждането, свързана с перспективата, може да се открие и в новите принципи на градоустройство. Новият урбанизъм, започнал да се налага в Европа към края на XVIII век, системно търси

да конструира **гледки** вътре в града, които да внушават нещо — държавност, ред, величие, красота, връзка с традицията и т.н. Паметта се опространствява, съкращават се нейните телесни измерения: не коленичите на особеното място, не целувате земята, не вдигате ръце към небето — просто гледате. Преди помненето и свързаното с него чувство на принадлежност към групата е било процес, път. Например, пише Вранке^[7], около граничните камъни имало малки ритуали — обикалят ги заедно с децата, на които стискат ушите (които, предполага се, били органът на паметта), за да не бъркат граничните камъни с обикновените. В съзерцанието на картата и различните ѝ знакови транспозиции върху територията, този път е съкратен: просто виждаме докъде е нашето, откъде почва чуждото.

Думи като руската *проспект* или френската *perspective*, обозначаващи широки улици със съзнателно конструирани гледки.^[8] Емблематична фигура на този тип перспективистко градоустройство е барон Осман, със звездовидните булеварди, които се събират на Триумфалната арка — акцията си той нарича „стратегическо разкрасяване“, понеже широките булеварди правят невъзможно издигането на барикади, с каквито вече е станало навик на „опасните класи“ да препречват малките улички в революционни моменти. При хубаво време се вижда как невидимата ос на победата от Триумфалната арка пресича арката Карусел и стига до издигнатата през осемдесетте години на XX век модерна арка в Дефанс. Градът произвежда свои привилегировани гледни точки, той ви **поставя** там, откъдето следва да го видите. В епохата на туризма това стига до карикатура: в Бостън например червена линия (*freedom trail*) обозначава пътя, по който туристът трябва да мине, за да види всички важни забележителности; в много градове е обозначено мястото, откъдето най-добре можете да снимате съответна задължителна гледка. Всъщност подобна сувенирна фотография експлицира една латентна тенденция: нуждата да се **притежава** образа.

Става дума не само за това да се конструират впечатляващи постройки и паметници, а за цялостна уредба на града, която да задава картини на градскостта, централността, величието и пр., а съответно и да разполага гражданина по отношение на тях. Вероятно такъв подход

към градското пространство може да се търси в разцвета на утопическата мисъл през XVIII век, когато от абсолютната гледна точка на автора-демиург се търси единство и хармония на иначе хаотично слагащите се форми на човешко обитаване. Но тази тенденция рядко може да бъде доведена до край, а и когато това стане, последствията са печални — психолозите говорят за „бразилски синдром“ в построени на чисто и по план градове: поставен в абстрактно, подредено пространство човек се чувства твърде видим, лишен от гънки и ниши в пространството, в които да се приюти. По-общата тенденция е не в създаването на демиургическа мета-гледна точка, а в конструирането на вътрешни значещи перспективи. Наистина те са частни (не всеки нюйоркчанин вижда града си откъм морето зад Статуята на свободата, не всеки пловдивчанин има изглед от прозореца си към къщите от Стария град...), но мултипликацията им в графосферата ги превръщат в привилегировани топоси на градското пространство. Получава се порочен кръг: градът се гледа/изобразява в най-характерните му перспективи, но заедно с това той се строи така, че да може да бъде гледан/изобразяван.^[9] Такива привилегировани топоси преди са били местата на ритуала и празника: разликата е в това, че ако в сега телесното е изключено. Новата градска идентичност е чисто визуална, въображаема, в смисъл построена не от практики, а от репрезентации.

Нека споменем и специалното място на природния пейзаж в строежа на националната идентичност. Ан-Мари Тиес^[10] показва имитативния начин, по който консолидиращите се през XIX век национални държави започват да си го измислят, мобилизирайки художници, поети и историци. Швейцария — това са снежни върхове, Унгария — съвършено равната пуста. Какво става, когато два пейзажа са близки? Как руските заснежени брези да се различат от финландските? Руският лес Шишкин ще засели с игриви мечета... Впрочем една трайна тенденция от последните десетилетия е и реалните пейзажи — а не само художествените им изображения — да се третираат като институционализирано наследство^[11], нещо, в което можем да видим по-общата тенденция към музеифициране на живота, за която ще стане дума по-долу.

*[12]

Когато говорим за идентичността и нейното отношение към иконосферата разбира се не можем да подминем **музея**, рожба на Новото време. В основата му стои идеята, че е необходимо някаква вещ да свидетелства за истинността на разказа, че трябва да ни се предостави непосредствен достъп до самия референт, да сложим пръст в раната, за да повярваме. В този смисъл институцията е задължена не толкова на античния „музейон“, храм на музите, а на християнската мощехранителница: знаем за светеца, но за да вярваме, нужно ни е парченце от неговата кост, поставено в културна рамка.

Колкото по-дълбоко е раздвижването на социалните редове в модерната епоха, толкова по-голяма потребност има от свидетелства, „естествени“, „непосредствени“, „истински“ основания на разбягващите се разкази. Тъкмо затова ако нещо в античността напомня на модерните музеи, това е била Александрийската библиотека, където освен книги се пазели и ценни вещи. Завладяването на тогавашния познат свят от Александър Велики предизвиква раздвижване на предметите, разстройване на ценностните йерархии, ето защо се налага те да бъдат подредени, класифицирани, вкарани в един нетрадиционен, мета-порядък. Подобен проблем възниква през Ренесанса, който е време на повишена социална и културна мобилност. Колекциите на странни и ценни предмети в „студиолите“ на Медичи във Флоренция, са място за съзерцание, за естетическо преживяване, свързано не — или не само — със своето, а с различни чужди наследства, които искаш да имаш, показваш, съзерцаваш, **без** непременно да се подчиняваш на моралния ред, който ги е произвел. В Англия този феномен носи още по-красноречивото име *curiosity shop*. Кунсткамерите, първата от които е създадена в Дрезден през 1560 от Август I, слагат ударението върху художествената стойност и поуката.

Музеифицирането на Лувъра първоначално е идея на Луи XIV, който иска да направи една голяма колекция във вече ненужния дворец след преместването си във Версай. Но истински музей в съвременния смисъл той става през 1792 с декрет на Конвента. Революцията е разклатила ценностните редове, огромно количество престижни

предмети и творби плават свободно из европейското пространство — оттук отново нуждата те да се впишат в един нов мета-порядък, да се национализират. Новата републиканска институция се отваря за широката публика и става инструмент за масова педагогика. Тази стратегия се следва във всички нововъзникващи национални държави, където неизменно се случва същото: устоите на аристократичната култура се подкопават, налага се преподреждането им, присвояването им в полза на националната кауза. Другият стимул за възникването на националните музеи е усилването на международния обмен и възникването на универсална сцена на желанието на модерността.^[13] За да бъдеш благородник, трябва да притежаваш някакви ценни вещи; за да те признаят като национална държава, трябва да имаш културно наследство.

Можем да кажем, че музеят (тъй както совата на философията) се появява по залез — тогава, когато непосредственият културен смисъл на нещата е разклатен. Краят на аристократичното общество праща оръжия, гардероби и скъпоценности зад витрините; унищожаването на екзотичните култури от колонизацията превръща в обект на музеен интерес изчезващи практики и вярвания; художественото течение отива в галерията тогава, когато вече е мъртво. Може би най-двусмислен в това отношение е Музеят на еврейството в Прага. Създават го през 1941 нацистите за поддръждане и пазене на ценните култови предмети, ограбени от депортираните евреи.

Тези примери могат да се продължат. Маргинализирането на традиционните обичаи и занаяти към края на XIX век ще породи музеите на открито, тръгнали от световните изложения. Литературните музеи (като този в Санкт Петербург на местата от романите на Достоевски) разцъфтяват през XX век, когато литературата губи своята централна роля, изместена от киното и пресата. Кризата на световите, породена от модерната всеобща съизмеримост, е в основата на музеите псевдосветове, известни като тематични паркове (Дисниленд, Футуроскоп, Библейският парк). Накрая кризата на реалността, подложена на удар от медийната хиперреалност (Бодрияр), по-истинска от истината, дава тласък на музеите на събитията. Например посещения на мястото, където е убит Кенеди, или където се е състояла катастрофата в Локърби през 1988 на Пан-Ам. В Грейсленд, Тенеси туристите посещават мястото, където е умрял Елвис: казва ви се, че

можете да го зърнете по улиците. Скоро подобни турове ще обхождат мястото, където са били нюйоркските „Близнаци“. Във Флорида любимо място на туристите се оказва къщата, където е живял за известно време малкият Елиан, опитал да избяга с майка си, когато Америка в последна сметка върна на баща му в Куба. Хората просто често я виждали на телевизията. ТВ декорът е представен като реалност.^[14]

Казано в перспективата на настоящето изложение, музеят идва тогава, когато предметът загуби дискурсивната си и морална дълбочина и се превърне в чиста гледка. Изложени в музея, амулетът или реликвата са ценни за посетителя-турист не с това, че лекуват или че свидетелстват, а с това, че са били ценни за някой друг; стойността им е дистанцирана от естетическия (или просто любопитен) поглед — гледам нещо, което е било важно за друг, проецирам се върху друг живот. Неразбирането ми на културния смисъл на тези предметите (да лекуват или да свидетелстват) в известен смисъл подсилва интереса ми към тях, защото ги прави по-далечни.

На един **втори** етап превърнатите в чиста гледка, деконтекстуализирани предмети обрастват с нови разкази — на националната гордост, която си ги присвоява, на науката, която ги обяснява, на изкуствознанието, което ги интерпретира. Само че взаимоотношението е вече обърнато: визуалното не е вече израз на синкретичната културна цялост, основана върху принадлежността и моралната повеля; то е отправната точка, „реалност“, която вторичния дискурс интерпретира.

Институционализирането на музея води и до едно второ преобръщане. В един начален момент първо имаме предмет, после поглед, който този предмет привлича. Колкото по-самоочевидно става това, че някакви неща се пазят и излагат, толкова повече погледът почва да предхожда интересния предмет. Знаем, че там ще ни покажат ценните неща, гледаме, преди да сме видели — погледът привлича рамката, не онова, което ще се появи в нея. Реди-мейдът на Марсел Дюшан ни сблъсква с това обстоятелство: всичко, сложено в рамката „изкуство“ става изкуство. Може да се възрази, че такава е практиката във всеки култ, където особеното време-пространство задава значимостта на предметите. Разликата е, че музеят е свободно, понякога индивидуално начинание, необвързано с обичай и традиция:

той е **технология** на погледа, която може да музеифицира всяко нещо, което попадне в рамката.

Добре известни са следствията на това в сферата на изобразителното изкуство: изложена в галерията^[15] — като един вид музей в движение — картината започва да се съотнася с други картини. Развивайки мисълта на Фуко, Дъглас Кримп^[16] твърди, че „Закуска на тревата“ и „Олимпия“ на Едуар Мане от началото на 60-те години на XIX век са първите „музейни картини“, които правят „безсрамно очевидно отношението на творбата към нейните предходници в историята на изкуството“. Оттук нататък художникът ще се обръща не само към потребителя, а все повече и към другите художници, сред които ще бъде излаган. И тъкмо оттук идва бунтът, рушенето на традицията. Какъв смисъл би имало да пишеш манифести и да се бориш с традицията, когато рисуваш портрет, който кротко ще виси в дома на фламандски буржоа?

Става дума за основната характеристика на музея: той е **пространство, където съжителстват другости**. Заедно с това като цяло той е **хетеротопия**^[17], институционализиран пробив в системата. Защо пробив? Защото начинанието е по същество невъзможно. Не може да съжителстват всички тези традиции, дискурси, парадигми, светове и въпреки това те са положени в едно пространство. Флобер ни изобразява тази невъзможност в историята на пенсионираните чиновници Бувар и Пекюше, които влизат в неравна схватка с морето на хетерогенното знание (универсалното наследство на универсалното човечество...) и в последна сметка, отчаяни, се залавят да преписват прилежно и съхраняват всичко, което намерят: цигарени кутии, парчета вестник, скъсана книга... Музеификацията на света почва с поражението на разума, който не може да осмисли всичко, но не иска да се лиши от нищо, затова се отдава на натрапливо съхранение. Една следваща точка в развитието на тази идея е въображаемият музей на Малро — „музеят без стени“, в който може да се сложи всичко, което може да се снима. Замяната на нещата с образите им. Обединяващ за Малро, стилът — фотографирани предмети губят своята предметна реалност, затова пък получават стил и единство.^[18] Няма вещи, колекционират се погледи, чиято уникална положеност в историята ги овещнява.

Нека си представим сега ефекта на новата институция върху преживяването на себе си. Ритуалът на посещението на музея, това е срещата с автентичните гледки: както хаджилъкът за мюсюлманите, за туриста той е знак на социален статус, за патриота — на лоялност. Културата ви се предлага в един чисто пространствен план: събрани са различни, несвързани неща, обединени единствено от обстоятелството, че са ви показани. Времето е станало пространство, освободило ни е от себе си. И ето я същността на ритуала: прониквам в културата, обладавам я с поглед, фланирам^[19] из нейните гледки без да бъда обвързан с нито една от тях. Нещо повече, мога да вляза и изляза в това или онова пространство — от света на Холокоста да премина в Дисниленд.

Представете си сега музея в отношението му към идентичността, да речем — историческия (военния, фолклорния...) музей — към националната идентичност на една късно появила се малка нация. Събраните в едно гледки дават идея за единство, което иначе логически погледнато между експонатите няма. Но институцията произвежда един завършен **субект** — онзи, който притежава (т.е. наследява) всичко това, онзи, който го вижда. Криволичещият исторически процес се оказва единен преди още да се е случил, тъй както азът на Лакан се вижда единен преди още да е почнал реално да действа.

[1] Cf. Goldberg, 1985. ↑

[2] Cf. Buck-Morss, 1987. ↑

[3] Jay, 1983: 45. ↑

[4] Елиас, 2000: 300. Нека припомним и фройдовия „нарцисизъм на малките разлики“. ↑

[5] Пак там, 301. ↑

[6] Фуко, 1998. ↑

[7] Warnke, 1994: 12 ↑

[8] По повод Санкт Петербург, създаден от въображението на Петър Велики, Достоевски пише: „Петербург, най-отвлеченият и преднамерен град на цялото земно кълбо. (Градовете биват преднамерени и непреднамерени).“ Записки от подземнието, Достоевски, 1982: 116. ↑

[9] Подобен кръг установява Зигфрид Кракауер в анализа си на пропагандния филм „Триумф на волята“ от Лени Рифенщал. На пръв поглед режисьорката отразява нацисткия конгрес в Нюрнберг от 1934. Но всъщност самият конгрес се подготвя така, че да бъде заснет на кинолента и видян от масите. Krakauer, 1970: 352–356. ↑

[10] Thiesse, 1999. ↑

[11] Да речем съхраняват ревниво пейзажа около Екс ан Прованс с характерните плоски дървета такъв, какъвто го е рисувал Сезан. ↑

[13] Виж: Интернационализмът на националното. ↑

[14] Cf. Rojek, 1999. ↑

[15] Историята на тази институция, музеифицираща художествения процес, почва във Франция, където Академията има пълен контрол над изобразителното изкуство от 1661. Салонът, организиран от нея за налагане на нормата, е основан под патронажа на Луи XIV през 1667 (името идва от „Салона на Аполон“ в Лувъра, където го провеждат). Изложбите стават ежегодни от 1737; от 1748 се въвежда жури. От 1881 за Салона почва да отговаря Обществото на френските художници.

Централен момент в това развитие са Салоните на отхвърлените, организирани през 1863 и 1883: оттук нататък моралната цялост в правенето на изкуство постепенно изчезва — става норма в музейното пространство да се противопоставят стилове и концепции за това какво е изкуство, периодично да се правят „революции“ и т.н. ↑

[16] Crimp, 1993: 48–50. ↑

[17] В по-горе цитираната статия (1986) Фуко нарича музея „хетеротопия на безкрайно натрупващото се време“ — на обратния полюс за него стои празникът. 80 Cf. Crimp, пак там, цит. съч. ↑

[18] Андре Малро, Въображаемият музей, в: Михайловска, 1983. ↑

[19] Фигурите на колекционера и на фланьора на Бенямин са ключ към този тип самопреживяване. ↑

КОНСУМИРАНЕТО НА СЕБЕ СИ В ОБРАЗ

„Наместо да твърдим, че стоките са преди всичко необходими за оцеляване и после за показно съревнование, нека приемем, че те са необходими за да направят видими и стабилни културните категории“.

[1] Този феномен е добре известен на антрополозите и у нас: когато селянинът вдига ненужно голяма къща, той инвестира в социалния си образ; когато ромите разходват непосилни суми за изпращане на войник или сватба, те консолидират общността; когато начеващи бизнесмени строят мраморни офиси и купуват Мерцедеси, те се борят за престиж.

Развитието на капитализма и социалната мобилност, която той предполага, ще направи от консумативните образи важен ресурс на освободеното от традицията социално взаимодействие.^[2] Особено драматичен е този процес в Новия свят, където имигрантите са радикално откъснати от традицията си и трябва да конструират бързо разпознаваеми емблеми на социален статут, които все повече минават към регистъра на визуалното. Стюърт Юън 85 анализира това овъншняване и визуализиране на социалния статут и културната принадлежност през понятието за **стил**. Нека видим как идентичността е свързана него, така като го употребява автора.

В изкуствознанието стил наричат определена визуална конвенция, техника, вкус, характеризиращи дадена епоха. Например, готиката (XII — XVI век) ретроспективно и погрешно приписана на „дивите готи и вандали“, от една страна скъсва с романския стил и налага едно ново отношение към красивото и Бога, от друга бива демодирана от последвалата я ренесансовата естетика. Подобие то вътре в стилския обхват е за сметка на противопоставяне на стиловете преди и след. В изтърканата фраза на Конт дьо Бюфон в речта му пред Френската Академия: „Стильът, това е човекът“^[3], прозира една постепенна индивидуализация в представата за стила.

Започва да се смята естествено **всеки художник** да има своя личен почерк, да се стреми към вътрешно подобие на творбите си от една страна и различие („оригиналност“) по отношение на другите.

Можем да кажем, че проблемът „идентичност“ се ражда първо в сферата на естетиката.

Но за Юън това е още предистория: развитието на капитализма и особено в неговия американски вариант довежда до това, че стил трябва да има **всеки гражданин**, за да влиза в рязко ускорените и анонимни отношения в големия град. През XIX век „средната класа“ тук „се дефинира повече по отношение на потреблението, отколкото на производството, подчертавайки една индивидуална, поставена над средното идентичност. Започва да си пробива път идеята за една американска средна класа, изградена от образи, поведения, притежания, стил.“ Ако през XVIII в Европа това понятие се употребява за онези, които са разположени между много богатите и много бедните, сега и тук то (според Карен Халтунен) променя смисъла си и почва да обозначава „хора, в процес на движение от понисък към по-висок статут“. Само че „социалният асансьор на средната класа може със същата вероятност да тръгне и надолу“. Оттук непрекъснатата тревожност, оттук „срамът, че ще те вземат за беден“, централна тема на популярната книжнина от XIX век.^[4]

В това общество няма нищо вечно и неподвижно; ако почнат да те вземат за беден ти постепенно ще падаш надолу в социалната йерархия и в последна сметка наистина ще станеш беден. Ето защо инвестицията в собствения образ става една от най-доходоносните. Оттук и едно неочаквано обяснение за бума на масовото производство на стоки, имитиращи стила на богатите. Къщите на средната класа са задължително белязани с показни гостни и салони, украсени с пиана и претенциозни мебели, докато другите стаи са винаги по-скромни; фасадата става най-важната част от сградата. През 70-те години на мода масово идват хартиените стоки за еднократна употреба — жакети, шапки, престилки, гоблени, завеси, килими, все неща, които изискват дълга, изкусна работа и които сега са превърнати в ефимерни визуални жестове. И в Европа това е епохата на **кича** във всички сфери, чиято дефиниция е именно разминаването между (евтино) съдържание и (претенциозна) форма. По повод тази „наслада от нереалното“ на съвременната му епоха, виенският историк Егон Фридел пише: „Всеки използван материал опитва да изглежда нещо повече от това, което е. Това е ерата на всеобщо и съзнателно мошеничество в употребата на материалите. Излъскана тенекия се

маскира като мрамор, папиемашето като розово дърво, гипсът — като блестящ алабастър, стъклото като скъп оникс. Екзотичната палма в еркерния прозорец е нарисувана или направена от хартия, изкусителния плод във фруктиерата е от восък или сапун... На стената висят страховити саби, които никога не са били кръстосвани и ловни трофеи, които никога не са били спечелвани. Ако все пак дадена вещь трябва да служи за някаква определена цел, то последната в никакъв случай не бива да става очевидна от формата ѝ. Прекрасна гутенбергова библия се оказва кутия с инструменти... ножът за масло е турска кама, пепелникът е пруски шлем, поставката за чадъри — рицар в броня, а термометърът — пистолет. Барометърът приема формата на виола, обувалката за обувки на бръмбар рогоносец, плювалникът на костенурка, ножа за пури на Айфеловата кула. Халбата за бира с капак е монах, когото гилотинирате при всяко отпиване; часовникът е поучителен модел на бърз влак.“^[5]

И все пак ако има сфера, в която мобилният, откъснат от традицията си мигрант или имигрант да концентрират своята „мечта по цялост“ (Ролан Барт) или по идентичност (Юън), това е **облеклото**. От 80-те години нататък индустрията почва да залива пазара с евтини дрехи, задаващи определен стил извън фиксираните от традицията фигуралности. Става не само възможно да си избираш вид: поддържането на личната „фасада“ се превръща в постоянно усилие, във въпрос на социално оцеляване. Американска авторка от 1902 пише: „Едно работещо момиче... добре знае до каква степен навикът и стила на обличане са свързани с положението му. Частта от заплатата, която отива за дрехи, далеч надхвърля всичките ѝ останали разходи. Но ако целта ѝ е социалният напредък, това е най-добрата инвестиция, която може да направи. Съдят я до голяма степен по дрехите. Подредбата на нейната къща, с жалките ѝ украси, с малкото книги, тях хората, чието мнение тя уважава, никога няма да видят. Облеклото е фонът, на който тя ще бъде оценявана.“^[6] Разбира се тук странно се примесват реализацията на пазара на труда и по-традиционната на брачния пазар (шокът от налагането на капитализма през XIX век ражда темата за „всеобщата проституция“). Нека отбележим, че стилът, като инструмент за социализация и създаване на доверие,

веднъж отвързан от традицията ще почне да се формира от масовата култура — популярните илюстрирани списания, киното. Идентичността е по определение пазарен продукт, образ, който се желае сред други образи.

Тук разбира се заслужава да направим паралел с онова, което преживява българското общество след 1989, много прилича на американския XIX век, описан от Стюърт Юън: разбъркването на социалните статуты предизвиква отчаяна показна консумация, чрез която застрашените от загуба на социалния си статут се опитват да докажат, че не са потънали. Вероятно това обяснява obsесията на тема консумация: наистина има намаляване в общия обем на потреблението, т.е. определени слоеве на населението обективно обедняват. Но заедно с това в хоризонта на „потребностите“ почват да попадат неща, които преди 1989 изобщо не са съществували на българската потребителска сцена и от които хората днес масово се чувстват „лишени“ — мобилни телефони, френска козметика, кабелна телевизия и т.н. Всъщност става дума за ужаса от загубването на социалната идентичност, конструирана в сферата на потреблението.

Усещайки, че е стъпил върху движещи се пясъци, човек се вкопчава в образа.^[7] Авторите, които свързваме с парадоксите на постмодерната културна ситуация, обикновено настояват върху, от една страна, естетизацията на всекидневния живот, от друга — подмяната на предмета с неговия образ.^[8] Ето как изглежда проблемът на консумация/идентичност, изказан от Дон Слейтър: „... модерното понятие за социален субект, като самосъздаващ се, самоопределящ се индивид е свързано със самосъздаването в акта на консумация: до голяма степен именно в потреблението на стоки и услуги ние формулираме себе си като социални идентичности и излагаме тези идентичности на показ.“ „Стоките винаги могат да обозначават социални идентичности, но в бързо променящото се посттрадиционно общество идентичността изглежда до по-голяма степен свързана с консумацията, отколкото в традиционните. Крайната версия на това намираме във възгледа на постмодернизма: обществото заприличва на маскарад, където идентичностите се измислят, пробват, носят и после разменят за други. Изгледът (*appearances*) — образите, които конструираме на повърхността на нашите тела, на нашите пространства на обитаване, нашите обноски или гласове — става

основният начин за това да се разпознаваме и идентифицираме един с друг, и то точно тогава, когато тези знаци са се откъснали от всеки фиксиран референт. В новия, модерен свят ние разчитаме на изгледа; но само в стария свят този изглед има смисъл, на който може да се вярва, само там отделните му елементи са закрепени в един фиксиран код.“^[9]

Нека опитаме да въведем повече аналитичност, като се върнем към „Политическата икономия на знака“ (1972) на Бодрияр. Тук авторът развива марксовата теория за стойността, като към потребителната (конкретните качества на предмета) и разменната (абстрактната му способност да бъде разменян), той добавя още два типа стойности. Едната нарича символична — тя се проявява в даровия обмен, където не е важна нито уникалната полезност на вещта, нито абстрактната ѝ разменимост: подаръкът е конкретно отношение с един определен друг човек и какво точно даваме няма същия смисъл извън него. Последният тип стойност е наречен **отличителна** (*différentielle*): тя е свързана с различието, което ни дава консумацията на даден предмет отвъд полезността, размяната или уникалното отношение: консумирайки точно тази марка, тази мода, този *trend*, ние се **диференцираме** (групово или индивидуално) от другите около нас. Ако потребителната стойност е свързана с практиката, разменната със стоката и пазара, а символичната с даровия обмен, то отличителната стойност според Бодрияр е основана върху знака или по-точно върху отношението на знаците помежду им.^[10] „Нито дългата пола, нито минижупът имат абсолютна стойност: единствено диференциалното отношение между двете действия като критерий за смисъл. Минижупът няма нищо общо със сексуалното освобождение; той има (модна) стойност единствено чрез противопоставянето си на дългата пола. Тази модна стойност е обратима: преминаването от минижуп към максипола ще има същата отличителна и избирателна стойност... съща(та) красота.“^[11]

Основавайки се на тези наблюдения без да ги следваме изцяло, ще разграничим условно (защото са трудно отделими един от друг) четири аспекта на потреблението: задоволяване на потребност, утвърждаване на статут, участие в общност и осъществяване на фантазъм. Първият е обърнат към тялото; телесните потребности — регулирани, хиперболизирани, преобърнати... — дават градивния

материал за социалните значения. Вторият момент конструира социални йерархии (вождът има най-голямата колиба), третият, обратно, изравнява и свързва интимно членовете на общността (ние сме тези, които ядат козунак и яйца на Великден).

Най-трудно е да определим четвъртия аспект въпреки очевидното му присъствие във всеки консумативен акт. В горния пример, въпреки формализиращата интерпретация на Бодрияр, слагането на мини (наред с потребността от дреха, престижа, че първа я имаш и принадлежността към поколението си, която я носи) е свързано и с **проецирането** на потребителя върху някаква сцена. Да кажем — разголване, излагане, безсрамие. Обратният ход, връщането към максито конструира друга сцена — скриване, недостъпност, строгост. Водещо е наистина противопоставянето им една на друга, точно както го описва Бодрияр, но това не значи, че те нямат никакво съдържание, а че фантазмените построения по принцип се конструират по двойки около някаква културна санкция, можем да ги наречем **диференциални фантазми**, т.е. такива, които ни позволяват да се оразличим от някакъв друг (въображаем) персонаж. Вече говорихме за „другата сцена“ при Фройдовото „Тълкуване на сънищата“: проецирайки се там, далеч от себе си, аз безопасно мога да осъществя желанията си, превъплътен в други персонажи.^[12] Фантазмът ми позволява да живея себе си като друг, да съм едновременно отсам и отвъд културната санкция. С развитието на консумативното въображение този четвърти аспект се обособява от другите, автономизира се. Постепенно желаенето на другия ще се замести с желаенето на себе си върху интимната сцена, която открива единствено за нас предметът.

Консуматорският фантазъм предполага един пространствен компонент, една дистанция между аза и обекта на желанието. Не е достатъчно **фетишизирането** на предмета, сиреч превръщането му в защита срещу рисковете на амбивалентното отношение с другия човек. Трябва предметът да се **инсценира**, да се дистанцира от нас, за да стане възможно това да съзерцаваме себе си като други — с една дума да се имаме, да се „само-приватизираме“. Става дума за тенденция, която ясно може да се види в развитието на рекламните стратегии.

Първоначално се хвалят качествата на продукта, цената, вида, полезността му. Някъде около времето, когато Бодрияр пише книгата си настава обрат: новата реклама вече не говори за предмета, тя създава сцена, в която аз, ползувайки предмета ставам някакъв. За отличителните му свойства се говори все по-малко, все повече акцентът е върху онова **друго място** и **друго аз**, което трябва да пожелае в покупката. Да речем яденето на вафла „Морена“ ме прави толкова силен, че разсеяно преобръщам автомобили. Сдобиването с Рено „Клио“ ме забърква в симпатична любовна авантюра. Дезодорантът „Нарта“ преодолява страха от телесното в женското тяло, прави го обект на чист танц и красота. Бира „Каменица“ е магически скок в света на истинската мъжка дружба... Наместо предмета ми продават идентичност.

[1] Douglas et al., 1996: 38. ↑

[2] Връзката между вкус и социален статут е голямата тема на Бурдийо, на която тук съм задължен, но няма да обсъждам, поради голямата ѝ популярност (Bourdieu, 1979). 85 Ewen, 1988. ↑

[3] Georges-Louis Leclerc Comte de Buffon, Discours sur le style, (1753). ↑

[4] Ewen, 1988: 62–63. ↑

[5] Цит. от Ewen, 1988: 33–34. ↑

[6] Цит. от Ewen, 1988: 73. Появата през втората половина на XIX век на мъжкото облекло делово облекло (костюм, вратовръзка) има още по-видима роля в социализирането на индивида. Уж всички почват да изглеждат еднакво, но заедно с това вътрешните разлики стават все по-важни — кройката, плата, модността и т.н. ↑

[7] Специално внимание и тук заслужава облеклото. То бива унифицирано и контролирано по времето на комунизма не само с рязане на дънки и слагане на печати от милицията по краката на момичетата с къси поли, но и с една централизирана пропаганда на образа на модерния, трудов, социалистически и прочие човек (това например е свързано с акцията срещу шалварите в Родопите през 60-те години). Революцията на консуматорите след 1989 първо и най-видимо залага на мобилните форми на само-изобразяването: луксозни автомобили и дрехи. Един емблематичен образ на „прехода“: стилно

облечени дами слизат от скъпи джипове и газят локвите пред олющения си панелен блок. ↑

[8] Виж: Lash, 1988, Featherstone, 1998. ↑

[9] Slater, 1997: 31, 30. ↑

[10] Бодрияр, 1996: 56–61, 72–75. ↑

[11] Бодрияр, 1996: 74. ↑

[12] Говорих за това и в: Идентификации и идентичност. ↑

3. ИНТЕРНАЦИОНАЛИЗМЪТ НА НАЦИОНАЛНОТО^[1]

Мъчнотиите с идентичността идват от обстоятелството, че в основата ѝ лежат два противоположни принципа. От една страна трябва да се различаваш, да се противопоставяш на другия по някакви белези. От друга обаче, за да получи това различие смисъл, трябва да участваш заедно с него в едно общо поле на сравнение, сиреч да притежавате някакви общи белези. С други думи различаваш се дотолкова, доколкото си подобен.

Този малко отнесен принцип става видим в момента, в който тръгнете да пътувате. Всички затънтени места си приличат. Беднотия, еднообразие, прахоляк, рудиментарни удоволствия. Разбира се всяко място има своите естествени специфики, но трябва да сте професионален етнолог, за да ги забележите или пък за да ви станат интересни. В момента, в който мястото се отвори за света — в който там нахлуят туристи, инвеститори, изследователи, художници — неусетно започва едно задълбочаване, та дори измисляне на местните особености. Веднъж попаднали в картините на Търнър, лондонските мъгли стават по-гъсти^[2], наклонената кула в Пиза се поддържа в наклонено състояние с парите на общината за радост на чуждестранните гости, а африканският шаман е научил какъв ритуал да представи на белия антрополог, за да получи подаръци.

Съизмерването със себеподобните става възможно през погледа на универсалната култура; именно той позволява засилването на локалната „уникалност“. Можем да го кажем по друг начин. Различията в затворената локална общност са много важни от вътрешна гледна точка — различия между статути, поколения, региони, полове и тъй нататък. Универсалната външна гледна точка е сляпа за тях; за нея е интересно да различи тоталността на тази локална култура от други такива локални култури. Оттук пак двоен процес: от една страна хомогенизация на локалната култура (свързана

с опростяване, обедняване), от друга диференциация на тази локална култура по отношение на съседните ѝ (водещо до ново, образцово обогатяване).

[1] „Няма нищо по-интернационално от националната идентичност“ пише Thiesse, 1999: 7. ↑

[2] Според афоризма на Оскар Уайлд. ↑

РАЗДЯЛАТА НА ЕТИКА И ЕСТЕТИКА

Развивайки идеите на Бенедикт Андерсън, Майкъл Хърцфелд^[1], говори за **иконичния** характер на националната идентичност: става дума за преход от **живо социално отношение** към **съзряван образ**. Например критската торба има много специфичен смисъл в локалните културни практики: тя се подарява на младоженеца преди сватбата от точно определени участници в ритуала, символизира успешен лов и тъй нататък. Преработена от националната култура, тя се превръща в „гръцка торба“ — емблема на националната идентичност, който се намира на всяка сергия със сувенири. Сега тя е не обозначава никакво ритуално или социално взаимодействие, не се свързва с определен статут, пол, време, място. Гръцкостта е единственото съдържание, което ѝ е останало и то е напуснало локалната критска култура за да се пренесе върху цялата национална територия. Ако искаме да вземем български примери, такива локални явления като копривщенската къща, македонските песни, Балканът, Априлското въстание и тъй нататък постепенно се национализират, очистват се от сложното си, понякога противоречиво съдържание, за да влязат в иконосферата на националното.

В термините на Лакан преминали сме от регистъра на символичното (взаимодействието, размяната) към този на въображаемото (вярата, представите); от практиките към репрезентациите. Нека го кажа по друг начин. Родената в огледалото на образа национална идентичност вече не служи за конструиране на вътрешни йерархии и различия, а за да разделя всички наши от всички чужди. Защо е станало така? Вътре в модерното социално пространство взаимодействията, разликите, йерархиите са почнали да се „разомагьосват“, да се формализират. Символично и въображаемо, практики и репрезентации са се разделили и обособили. На една страна имате взаимодействие без въображаема подплата, където социалните разлики все повече се възприемат като произволни,

несправедливи; на друга, едно чисто въображаемо, където и отива желанието.

Например има връзка между митовете за произход и културните практики на предмодерните култури: те изграждат не само естетиката на някаква обща история, но задават и правила на поведение (не яж тотема, обрязвай момчетата...). Национални предци като келти, илири, атиняни, скити, траки и тъй нататък оказват само естетическо въздействие върху модерните си наследници без да задават съществени морални корективи или различия в техния живот. Съвременният българин е много повече наследник на династията Юан (1279–1368), усъвършенствала производството на порцелан и барут, отколкото на гордите прабългари, чието влияние върху неговия днешен живот е практически нулево. Но колкото по-проблематична е историческата връзка, толкова по-удобни стават престижните предци за употреба в плана на въображаемото: например за легитимиране териториални претенции или при дефиниране на псевдопонятия като национален характер.

Тук виждаме една от най-важните промени в модерната култура, която ще доведе до възникването на това, което днес наричаме „идентичност“: разлъчването на етика и естетика. По-рано тези две страни на човека съжителстват в синкретично единство. Културната ти специфика не може да бъде разграничена от действието ти; вярванията, обичаите са нещо, което не можеш да притежаваш и използваш — те са цел, не средство. В момента, в който започнеш да съзерцаваш тази култура съвършено „незаинтересовано“, като нещо, което не предопределя поведението ти, става възможна появата на днешното понятие за „идентичност“: **престиж, постигнат извън символичното, единствено в сферата на въображаемото.** Иначе казано: станал си свободен по отношение облика си, можеш да боравиш с него като със **средство.**

Оттук става ясно как идентичността може да бъде политизирана. Политическото тук определям като сферата не само на състезание за властта, но и на решаване на сегашни проблеми; политическото е триумф на настоящето над миналото.^[2] По самата си дефиниция културната традиция стои на обратния полюс: тя предполага настоящето да се подчинява на миналото. В традиционния свят не съществува свободно от културните форми, съзнание, което да борави

с тях преследвайки други интереси; съзнанието е самата традиция, с ценностите, правилата, формите на преживяване на света, която тя носи.

Модерността, както казах, прекъсва императивната етическа връзка с традицията, за да ѝ остави — и постепенно да засилва — нейната **естетическа** страна. Традицията става обект на **желанието**: модерна е онази култура, която може да **избира** наследството си (наместо да бъде избирана от него), модерни са онези, които откриват бащите си (наместо просто да бъдат пораждани от тях). Този процес започва с Ренесанса^[3], чиито дейци почват да се опитват да примирят престижното антично наследство с християнството (не случайно — тъкмо в Италия, там, където най-мощната старина съжителства с папския престол). Непосредственото минало на Средновековието става „тъма“, истинските си корени хуманистите почват да търсят назад, в една традиция, която не води до тях по генетичен, териториален или някакъв друг очевиден начин. Във времето на френския класицизъм ще се спори за това дали е по-достойно да се следват образците на древните или на модерните автори.^[4] Романтиците, да кажем Мадам дьо Стал, се чувстват в правото си да избират между универсалната античност и национално-специфичната история^[5]. Френската революция ще породи идеята за „нашите предци, галите“, покореният и експлоатиран народ, който в 1789 получава своя реванш над народа на господарите франки.^[6] Болшевиките ще се разхождат из цялата световна история да си търсят предтечи сред различни народни бунтове, а нацистите ще се самоосиновят от Вагнеровия свят, възприет като историческа истина.

Изборът на традиция има две страни. От една страна, става дума за повече или по-малко агресивния отказ от наследството на непосредствените бащи, от друга — за откриване, пожелаване, доизмисляне на културно наследство от други, далечни бащи. Нормалната посока на наследяване е обърната: бащата удостоява със или лишава от наследство, субект е синът, който избира. Преобръщането на отношението между минало и настояще се усеща още в метафората на Бернар от Шартр: ние сме джуджета покачени на раменете на великани; наистина те са по-големи от нас, но ние виждаме по-далеч, понеже сме покачени на раменете им. Обратът е консумиран в прочутия аргумент на Перо от „Паралела между

древните и модерните“, когато той, защитавайки каузата на модерните, заявява, че всъщност древните сме ние, не те, понеже ние идваме след тях и следователно нашата култура е „по-възрастна“ от тяхната. Оттук нататък през Просвещението до Маркс и Шпенглер, елинската античност ще бъде представяна като щастливо детство на човечеството, докато настоящето ще се изобразява във все по-мрачни и депресивни краски. Промяната се вижда в самата метафорика. В традицията предците се мислят винаги като по-възрастни, по-отговорни, по-разумни; например колкото по-назад отивате в Библията, толкова по-дълго живеят персонажите. И ето че постепенно античността се превръща в игриво детство на човечеството, спонтанно в творческата си природа, но заедно с това безсъзнателно; докато съвременното е все по-разумно, все по-фрустрирано, по-умозрително (немската класическа философия е един първи връх в тази тенденция).

Едно важно условие за превръщането на традициите в обект на избор е идеята за универсална история. Това е един процес, започнал с християнското изтръгване от локалното и универсалистката претенция на църквата, преминал през „цивилизоването“ на покорения Нов свят и достигнал рефлексивния си апогей в Хегеловата световна история или идеята на романтиците за културата като съкровищница на човечеството, където всичко принадлежи на всички. Става дума за една култура, основана върху историзма (ако щете върху историческата треска, с която се подиграва Ницше^[7]), където фактите се пазят и трупат безкрайно така както и самия капитал. Колкото повече социална мобилност и промени, толкова по-произволна става зависимостта от дадена конкретна традиция; единствено легитимна остава връзката с всички възможни традиции, с абстрактната човешка култура.

Колкото повече се приближаваме до настоящето, толкова по-бързо и свободно става прескачането от минало към минало. Естетическите авангарди през XIX и XX век естетизират скока и го еротизират до крайност: дадената школа изведнъж преоткрива Пусен, някой изведнъж се увлича по японската щампа, друга изведнъж става наследник на „негърското“ изкуство. След Втората световна война драматичното избиране на предци постепенно изгубва еротическия си потенциал, превръща се в превключване от един регистър в друг по

волята не на някаква идеология, а на освободилия се от моралните вериги (постмодерен?) индивид. Всички традиции са изравнени и положени в един план, както по рафтовете на супермаркетите, въпрос на лично предпочитание е коя ще следваш.

Какво прави възможно подобно освобождаване на настоящето от миналото? От разположен във времето разказ **миналото се превръща във фигура**^[8] между други фигури. „Музеят без стени“ е навсякъде. Казано този път с лакановите термини, големият Друг се подменя с малкия друг, обект на желанието, който е и нарцистичен хипостас на аза: наместо да взаимодействам, аз се проекцирам върху него. Фигурата е пред вас в опространствената култура така, както би бил и самият предмет, оттук следва друга икономика на желанието: във фигуралния свят, за Лиотар, психиката може да слезе на нивото на първичния процес, да прескача от обект на обект, без нужда от логика и изплъзвайки се от санкцията на културните норми.

[1] Андерсън, 1998; Herzfeld, 1997, 1992. ↑

[2] Cf. Todorov, 1995. ↑

[3] Това начало, разбира се е условно, тъй като подобно раздвоение в отношението към миналото вече е имало например в Рим (по отношение на престижната, но чужда елинската култура). За наследството на самия Рим са претендирали новите имперски центрове от Аахен до Москва и т.н. ↑

[4] Прочутата „свада“ предизвикана от „Паралел между древните и модерните по отношение на изкуствата и науките“ на Шарл Перо (1688–1696). ↑

[5] За Германия, (1810), глава 11. ↑

[6] Друга подобна тема на френския XIX е катаризмът — естествено свободолюбива, народна, та дори — феминистка религия (защото жени можели да стават свещеници), която мракобесният католицизъм задушил. По подобен начин потребяваше богомилството комунистическата идеология. ↑

[7] Ницше, 1992. ↑

[8] Във вече обсъдения смисъл на Лиотар. ↑

ГЛОБАЛНАТА СЦЕНА НА ЖЕЛАНИЕТО

Иконизирането на отношението към себе си е дълъг процес, свързан от една страна с насищането на социума с фигуралност благодарение на развитието на иконосферата (производство, съхранение, циркулация на образи), от друга, с ускоряването на социалното време и умножаването на социалните роли, откъдето нуждата от бързо идентифициране, бързо превключване от един регистър в друг. Първият момент включва както развитието на техниката на изобразяване (перспектива, фотографско изображение, дигитален образ...), така и една определена еволюция на отношението към самия образ в посока на неговата десакрализация, на освобождаването му от контекста. Нека споменем само такива емблематични примери като библейската забрана за изобразяване на Бога, иконоборската криза от IX век, протестантското, болшевишко, посткомунистическо и талибанско рушене на „идолите“. Регламентът върху циркулацията на образи днес е само външен, т.е. произтичащ не от същността на виждането, от някакви други съображения: той е **цензура** — на сексуалността, на съдебни процеси, на картини от частната сфера и т.н.

В резултат на един процес, започнал с победилия агресията XVIII век^[1] — век на влияния и културни имитации — и продължил през XIX, когато Европа става арена на интензивни финансови и икономически и всякакви други обмени^[2], светът става все по-прозрачен и по-прозрачен. Краят на XX век ще пренесе тази **култура на прозрачността** на планетарно („глобално“) ниво. В какво се състои тя? Конкретната общност непрекъснато живее пред картината на всички други общности, знае какво правят там, как се обличат, как работят фабриките им, „докъде са стигнали“. Такъв прецедент в историята няма. Интересът към нравите на съседа може да е обект на любопитство (Тацит и германците) или пък желание той да бъде победен (Кортес и ацтеките), но рядко се случва — извън възприемането на някакво техническо или друго умение — една група да се сравнява с друга^[3], да се оглежда в нея като в огледало.

А тъкмо това става в модерната епоха: започват да циркулират модели на културно поведение, мода, на художествен стил (романтизмът е първият от дългата серия -изми, които ще шествуват из европейското пространство), та дори на държавност. Революциите във Великобритания и особено тази във Франция дълго ще си спрягат като модел или респективно анти-модел. Особено очевиден става имитативния характер на революцията през 1848, наречена „пролетта на народите“ — първата революция отразявана непосредствено от раждащите се медии.^[4] Това е на практика първата медийна революция, която оставя много по-дълбоки следи във въображението, отколкото в реалността. За първи път, пише Кроче, гражданството е заляно от такъв „потоп печатна хартия, вестници, летящи листове, афиши, всичко това написано в един развълнуван, възвишен, високопарен стил с библейски оттенъци“.110 Всички искат да имат своите барикади — дори там, където те не са необходими от военнoстратегическа гледна точка. Просто барикадите — символ на Френската революция от 1789 — са станали задължителен елемент от въображението на националната идентичност, която пък не може без героизъм, освобождение от някаква тирания, жертвеност. По същия начин век и половина по-късно между 1989-1991 ще станем свидетели на телевизионни революции^[5], когато всеки народ от източна Европа ще се надпреварва да създаде удивително подобни медийни фигури — дисиденти, щурм на комунистическите институции, саморазправа с паметници — независимо дали действието става в размирна Полша или покорна България. Онова, което в 1848 е правела пресата, в края на XX век телевизията върши в реално време; взаимодействието с универсалния модел понякога изпреварва способността на отделните местни актьори да взаимодействат помежду си. Обратът (и в двата случая!) не се дължи на самите медии, а в тяхната все по-целенасочена ориентация към фигуралното.

Първият вестник или по-скоро вестникарски лист, се появява още през 1603 в Страсбург („Отношения“). През целия XVII и XVIII век образованата публика в северозападна Европа бавно и неотклонно навиква на тази нова форма на буржоазна публичност. Истински радикалното демократизиране на пресата се извършва едва с въвеждането на лнотипната машина през 1886, позволяваща тиражи, които към края на века се приближават до милиона. Онова, което

бележи обрата в медийното пространство в навечерието на 1848 е появата на илюстрацията. През 1796 в Бавария е открита техниката на литографията, която позволява значително по-бързо и по-масово възпроизвеждане на образи. През 1842 Хърбърт Ингръм започва да публикува седмичника *The Illustrated London News*, последван на следващата година от френския *L'Illustration* и немския *Leipziger illustrierte Zeitung*. Идеята е новините не само да се четат, но и да се виждат, нещо, което ги прави по-автентични, сякаш независими от онзи, които ти ги разказва. Във време на руско-турската война 1877-1878 е вече съвършено нормално полковете да бъдат придружавани от специални художници, които запечатват военните действия и обстоятелства. Тази тенденция ще се засили още повече към края на века, когато художниците-илюстратори ще бъдат изместени от камерата — независима от човека машина, която внушава вярата, че пред теб е следата на самото нещо, отвъд оценки и интерпретации. Пресата постепенно се придвижва от сферата на властта (духовна, морална) към един вид пазар на информационни „вещи“. Постепенно въздържането от оценка и интерпретация ще се превърне в етика на медиите^[6]: и към самите текстове журналистът следва да си отнася като към образи, неща, сякаш^[7] независими от човешката воля. Много особен момент в тази тенденция е появата на карикатурата — един стар жанр, който обаче добива съвсем ново битие в пресата (типичен пример за това ново битие на карикатурата е почнатото през 1841 в Лондон от Хенри Мейхю хумористично списание „Пънч“). Новата карикатура е непосредствена реакция на злободневни събития, но за да стане такава, тя опространствява другия, превръща в образ на словесните аргументи, съкращава времевата компонента. И тук, както и при фотографията, именно вечността (безвремието) на образа прави възможно ефимерното (безвременно) настояще.

Чисто количествено, XIX век бележи нечувано насищане на социалното пространство с образи. Това е голямата тема на Бенямин^[8] остокоряването на света поражда *обективната фантасмагория*, която необходимо съпътства капитализма. Това е времето, когато се ражда съвременната реклама: по сградите виждате все по-честно всевъзможни неща, на които там не им е мястото — танцьорки, прах за зъби, корсети, бутилки. Позната под разни форми в началото на

буржоазно градското развитие през Ренесанса, рекламата разцъфтява през шейсетте години на XIX век с въвеждането на литографията, техника позволяваща евтино и бързо производство на ярко оцветени афиши. Едва в тази епоха с тази дейност се захващат истински артисти — Жюл Шере е първото ярко име, което ще доминира парижкия пейзаж в продължение на десетилетия; първият му плакат през 1867 рекламира представление на прочутата актриса Сара Бернар. Разбира се всекиму са известни плакатите на Толуз-Лотрек, Биърдсли, Муха издържани в стила на ар нуво (Сецесион, Югендцил) — стил, който сам по себе си превръща търсенето на красотата и удоволствието в самоцел отвъд традицията, истината, моралните норми или културната кохерентност.

С появата на големите магазини^[9] улицата се изпълва с витрини, манекени, стоки, за да не говорим за феномена на пасажите — покрити псевдо-улички, изпълнени не само с магазини и реклами, но и с всевъзможни атракции като панорами на исторически събития, стерео-или диорами, движещи се кукли, с една дума място, където практически свободно, нефигурално пространство няма. Социалната мобилност и модните стилове натоварват с много по-голямо разнообразие облеклото. Еклектиката навлиза в архитектурата, която почва да трупа стилови препратки и цитати към далечни епохи и култури. Ражда се интериорът — друга тема на Бенямин. Буржоазният човек започва да се чувства длъжен да украсява мястото, в което живее, вече не с традиционни или ритуални вещи (например кандило, портрет на дядо му...), а с образи на други далечни видове живот, превърнати в емблеми на собствената му персона. Азът става констелация, монтаж.

Наред с всички останали измерения на ставащото, нека отбележим етнокултурния аспект на заниманието, особено през последната третина на века. Ето какъв е интериорът на Алфонз Кар, улица Вивиен в Париж: „Стаята е боядисана в черно... Той живее по турски върху възглавници, пише направо на паркета... Стените са декорирани със старинни предмети... китайски вази, черепи, рапири, лули украсяват всеки ъгъл. Той има за прислужник един мулат, който облича в пурпурни дрехи“. Ето как изглежда дома на писателя Пиер Лоти, вкарал екзотизма във френската Академия. „Японска пагода предшества величествената китайска столова... монументален готико-

ренесансов хол дава на къщата вид на замък, който се затвърждава от салона в стил Луи XVI на съпругата му и средновековната зала, която трябваше да пресъздаде епохата на Луи XI. Пищен селски интериор, мебелиран със спомени от Бретан и една прекрасна джамия са двата полюса на неговите мечти. Тук Лоти организира празненства — арабски, бретонски, китайски, селски, средновековни — устройва оперни постановки, като бедните съседи могат да присъстват на гуляите, при положение че дойдат дегизирани според съответния мизансцен.“^[10] Нека споменем и парадигмалния денди, конта Робер дьо Монтекиу, живял през втората половина на XIX, който превръща живота си в произведение на изкуството не само с легендата, но и с тритомника *Ego Imago*, съдържащ фотографии само от и на самия него, където той дава воля на японизма си — виждаме го като микадо, с японски чадъри, обкръжен от лампиони, хортензии и т.н. Нека повторим: азът се конструира извън реалните отношения, естетически, въз основа на чистия спектакъл.

Сред многобройните литературни превъплъщения на Монтекиу, ще цитирам само емблематичния роман на декаданса, „Наопаки“ от Уисманс^[11], голяма част от който заемат описанията на прекрасния еkleктичен интериор, където няма нищо естествено и дори пеещите птички са навити с пружинки машинки.^[12] Обкръжен от пищни източни килими, китайски порцелан и японски щампи, героят Дез Есент (=Монтекиу) празнува „моментната смърт на своята мъжественост“ със следата вечеря: „Бяха яли в обрамчени в черно чинии супа от костенурка и руски ръжен хляб, зрели турски маслини, черен хайвер, пушени кървавици от Франкфурт, пудинги... бяха пили вина от Лиман в Русийон, Тенедоси и Вал де Пеняс и порто, след кафето и ореховите обвивки, квас, портър и стаут.“ Не зная как би се чувствувал стомахът на човек след подобно угощение, но това, което впечатлява — освен обединяващия ястията черен цвят — е смешението на културите в модерното въображение. Интересът към другото, „автентичното“ на романтизма е бил повече дискурсивен — ценители като Гьоте, братята Шлегел или Грим се интересуват от легендите и песните на различните народи, които, предполага се, изразяват техния „дух“, „гений“ и „любов към свободата“. Половин век по-късно, през епохата, която перифразирайки Хобсбаум^[13] ще наречем **масово производство на идентичности**, другата култура е

онирична фигура, върху която можем да проецираме желанието си — външен вид (костюми, декор), екзотични храни и напитки, сексуални фантазми (източните хареми в романите на Лоти, мазохизма, който Захер Мазох инсценира в славянски култури...)

Две са противоположните следствия на този процес: **усложняване** на констелациите на самопреживяване **в центъра** и **опростяването** им в **периферията**, източник на „суровината“ на универсализираната фантасмагория. Колкото по-пищно става смешението на стилове, фантазми и проекции по върховете в големите метрополии, толкова по-типични и идентифицируеми трябва да стават съответно ориенталските килими, китайските пагоди, бретонските селяни, франкфуртските кървавици и тъй нататък.

[1] Имам предвид Норберт Елиас, според когото именно тогава настава онова омиротворяване на нравите, което лежи в основата на съвременната цивилизация. (Елиас, 1999). ↑

[2] Виж анализа на Карл Полани (Polanyi, 1944). ↑

[3] Нека отбележим, че няма друга епоха, в която толкова относително сравними страни съжителстват в едно и също културно пространство. ↑

[4] Тук и нататък се позовавам на: Les Revolutions de 1848..., 1998. 110 Les revolutions de 1848..., vol. II, 1998: 11. ↑

[5] Виж: Медийната революция, в: Знеполски, 1997. ↑

[6] Да припомним мотото на Гардиън: „Фактите са свещени, коментарът е свободен“. ↑

[7] Настоявам на това, че става дума за един тип нагласа, не за факт — разбира се, че образите също са култура, но липсата на еднозначен, линеен оператор за четенето им създава вярата, че са някак по-обективни от текстовете. Що се отнася до фотографията, която осъществява основния обрат в журналистиката на края на XIX век, Барт пише: „Изобщо от всички информационни структури само фотографията е съставена и запълнена от едно изяло «денотирано» послание... Този (неин) изцяло «денотиращ» характер, свършената ѝ и пълна аналогия, с една дума нейната «обективност» (тези са характеристиките, които обикновеният здрав разум приписва на фотографията), всичко това може да се окаже мит...“ Парадоксът на фотографията е „парадоксът, който прави от един непосредствен обект

език и превръща не-културата на едно «механично» изкуство в най-социалната институция на нашето време.“ „Фотографското послание“, Барт, 1991: 508, 520. 114 Benjamin, 1982. ↑

[8] Benjamin, 1982: 294. ↑

[9] 115 Първият, *Le bon marché*, открит в Париж през 1865, е описан от Зола в *Au bonheur des dames*. ↑

[10] Favardin, 1988: 199. ↑

[11] Huysmans, 1930. ↑

[12] Сякаш в спор с Кант, който век по-рано, в „Критика на способността за съждение“, твърди, че ако откриете, че природната красота всъщност е фабрикувана от човек и птичките са навити с пружинки машинки, възхищението ви ще намалее. ↑

[13] Хобсбаум говори за „масово производство на традиции“ (Hobsbawm, 1983: 263–307). Нека припомним, че това е и времето, когато се ражда науката за другостта, антропологията. Неин основен постулат вече не е абстрактната спекулация като през времето на Просвещението, а непосредственото наблюдение и вкуване от живота на „примитивните“ народи. ↑

СВЕТОВНИТЕ ИЗЛОЖЕНИЯ

Световните изложения^[1] са друг пример за такова взаимносвързано усложняване/опростяване на фигуралния свят. Нека почнем с класическия текст на Алеко Константинов, който прекрасно илюстрира поляризацията между локално и глобално, която те извършват. Нека подчертаем, че писателят е „западник“, срамуващ се от изостаналостта на родината си и желаещ нейния бърз прогрес. Освен това той знае чужди езици и познава Европа, нещо, което го прави мост между нашето и чуждото.

Основното във възприемането на чужбината, това е **признанието**. Всъщност една от основните стратегии на автора е да провери колко ни признават, до каква степен съществуваме. Това обяснява мястото на самоиронизиращата бележка по повод митническия чиновник: „Нашите вестници ежедневно цитират такива чудесни отзиви на иностранната преса за напредъка на нашето отечество, а този невежа не чул даже името «България».“^[2] Светът трябва да ни признае, затова и сме на Колумбовото изложение. Според модернизатора Алеко обаче екзотичните средства, които търсим за това признание са абсурдни. Българската палата е едно дюкянче, представящо розово масло, славните ни ракии и вина, килими и т.н. Нацията е изобразена чрез три фигури: фолклорни селска булка и шоп, майор в парадна униформа и карта на България, защото иначе американците хич няма да се досетят откъде иде розовото масло. Т.е. единственият знак за модерност това е армията („ние спечелихме една война...“^[3]). За беда обаче в екзотизирация поглед на американките няма разлика между селяни и граждани — те попипват закачливо офицерската униформа, която за тях е също толкова далеч, колкото и шопската носия.

Тъй както Алеко чете Америка през познатата му Европа и поспециално през Париж, така в Америка възприемат българската екзотика през призмата на собствените си туземци: шопкините били съвсем като индианките.^[4]

От граничната си позиция Алеко може най-добре да види недоразумението, да не кажем мошеничеството в тази среща на световите. В една барака в „турско-мавритански стил“ софийският гражданин г. Айвазиян продава екзотика тип „земен рай“ на американските „абдали“ — отношение между нас и другите в стила на Бай Ганьо, който впрочем се и появява в бараката *en personne*, оплаквайки се от студенината на света. Очарованието на фигуралността е възможно само когато **дискурсивността бъде блокирана**, желанието е възможно само там, където **няма разбиране**. Забелязал един нашенски всекидневник, Алеко се ужасява от възможността чужденците да минат отвъд фигуралността: „Господи, дано американките не помолят г. Шопова да им преведе нещо от български вестник, за да се запознаят по-добре с нашата татковина.“^[5] После той надълго разсъждава за **непреводимостта** на българските реалии на английски.

Любопитен е начинът, по който туристът от периферията възприема другите изложители. В турските театри (?) „американци, облечени в турски дрехи, крещят от балкона и разхвърлят знаменития и чудесен восточен данс — кючек“. „Долу едно диване, облечено като ходжа, върти се от сутрин до вечер с гола сабя в ръка. Да те е гнус да го гледаш, а американците с всичката си сериозност го зяпнали и бързат да влязат в театъра...“ Наред с наргилетата, халвата, монетите, оръжията, шербетите, баклавите в спектакъл е превърнато и най-съкровено — религията. „От сутрин до вечер няколко сиромаси с изути пантофи, току вирят задниците си в джамията за удоволствие на американците.“^[6]

Националният екзотизъм е изпълнен с еротика в буквалния смисъл: пред погледа на туриста се излага екзотиката на чуждата сексуалност. Това ще бъде един от лайтмотивите на световните изложения — нека споменем голите туземки, редовно излагани на колониалните експозиции (след Амстердам 1883), нудистката „Градина на Зоро“, където робот играе с голи жени (Сан Диего, 1915), „сексорамата“ на Бел Гидънс, „живото списание“ (разголена жена на фон, имитиращ корица на популярно списание) и „жената на бъдещето“, облечена само в целофан (Ню Йорк 1939). На Колумбовото изложение един павилион рекламира „40 хубавици от 40 нации“; вътре

може да се види царица на хубостта Фатме, обкръжена от пъстра гама красавици. Има и негритянки, които обаче недостатъчно „глобализираният“ Алеко не съумява да оцени („Сполай ти!“ — гнуси се той пред този твърде екзотичен идеал за красота.) А що се отнася до персийската палата, тя направо го възмущава: „като техните хореографически и порнографически безобразия аз не бях виждал през живота си“. И заедно с това, колкото и да е саркастичен повествователят, привлича го именно екзотичното; никакъв интерес у него няма да събуди например реконструираното германско село: „Да влизаме ли там? Село като село“.^[7]

Заслужава специално внимание отношението към близките балкански съседи, онези, с които тичаме в един коридор. И те са други, но с тях можем да се идентифицираме, а следователно — да се състезаваме. „Гърците, горките, и те се бяха изложили... Добре си живееше у американците обаянието от Платона и Аристотеля, на Софокла и Аристофана, на Темистокъла и Аристида. Трайте си бе хора, гледайте си сиромашийката. Е, видя го я! Един чувал с маслини!“^[8] Няма идея, че са се „изложили“ например персийците — но гърците са като нас и понеже основната грижа на Алеко е дали и колко ще се изложим ние, именно този момент вижда той и у комшиите.

Първото световно изложение в Лондон през 1851 има като идеална цел да даде възможност на отделните нации да представят успехите си в икономиката и техниката, а като утилитарна — да разшири пазара за британските стоки. Но още през 1867 на Марсовите полета в Париж идеята почва да се видоизменя. Появяват се първите „тематични секции“, свързани с работата и индивидуалното жилище и планирани от социолога на семейството Льо Пле. Наред със социологически ориентирани обиталища, експозицията представя за първи път национални култури — швейцарска хижа, тунизийско кафене, индийски храм и т.н. Тази тенденция ще се засилва все повече и повече в хода на годините, тъй че замисълът на изложенията става все по-двусмислен. От една страна нациите ще излагат своите успехи по пътя към **универсалната** модерност^[9], от друга те ще задълбочават своите етнокултурни (по същество анти-модерни) **специфики**. Подобно нещо наблюдаваме в областта на теорията: успоредно с универсалистките идеи на автори като Маркс, такива като Гюстав Льо

Бон ще говорят за това, че прогресът е дело на расата и националния характер, че емоцията, не интелектът движат света. Подобна **шизофрения** е заложена в самата идея за нацията, чиято специфика е възможна единствено благодарение на универсалния международен контекст, в който е положена.

На изложението в Париж през 1878 чуждестранните павилиони са подредени по продължение на Сена върху една „Улица на нациите“, където една до друга в чудноват културен колаж ще стоят една до друга стилизации на сгради от всички краища на света. В епохата на политическите идентичности подобен символичен сблъсък ще видим през 1937, пак в Париж, когато един срещу друг се изправят проектираният от Алберт Шпеер монументален павилион на нацистка Германия и съветският, увенчан с еуфоричната статуя „Работник и колхозничка“ на Вера Мухина.

Нов момент представлява появата на колониалните изложения през 1883 в Амстердам, където ще бъдат реконструирани села и пейзажи, а туземци ще бъдат показвани като живи експонати, с техните екзотични практики и обичаи. Посланието: прогресът влияе благотворно върху колонизираните народи. За разлика от обичайните изложения, тук подложените на цивилизоване народи не се показват сами, а биват показвани от своите завоеватели-благодетели. Но всъщност разликата е тънка. Защото все по-често самите „културни“ нации ще прибегват до самоекзотизация — например музеят на открито на нордическия традиционен живот на Скансен от 1872, предизвикал истинска мода из целия национално-организиращ се свят, представя точно по този начин собствените обичаи, традиционни жилища, занаяти и хора^[10]. Колумбовото изложение е съпроводено с атракция, наречена „Дивия запад на Бъфало Бил“, където актьори изобразяват индианци, ловуват бизони и т.н.^[11] По този път през следващия век ще се роди светът на Уолт Дисни.

Ето някои от атракциите, които са можели да се видят на вече представеното през погледа на Алеко Колумбово изложение в Чикаго през 1893: стара Виена от преди сто години; китайско село; български куриози; египетски храм; макет на Айфеловата кула 1: 50; макет на църквата „Свети Петър“ в Рим; стереоскопичен изглед от Помпей; диорама показваща изригването на вулкана Килауеа; японски базар и тъй нататък. „Земята — само за 50 цента!“ — гласяла рекламата. Наред

с това чудеса на прогреса — движещи се тротоари, едисонова светлинна кула с 18 000 крушки, пряка телефонна връзка с Ню Йорк, откъдето можел да се чуе свирещ оркестър.^[12] Следите, останали в самосъзнанието на младата нация, впуснала се в съревнование със стария свят са много: оттогава датира Колумбовия празник, ритуала на клетва пред американското знаме, пощенската картичка, емблематичната симфония „Из новия свят“ на Дворжак.^[13]

Изложенията са дълбоко свързани с проникването на рекламата във всички сфери на градския живот. Бидейки сами невиждани по мащаба си пропагандни акции (на страни, индустрии, корпорации, култури), изложенията налагат в индустриалния свят убеждението, че е естествено да се живее с рекламата, че красивата лъжа и находчивото самохвалство трябва да бъдат не морална, а **естетическа** реакция. А рекламата точно така и действа — не през разума, а през чувствата, не през съзнанието, а през несъзнаваното автоматизиране на имена, образи, рими. Ражда се консумативното общество: и успоредно с вещите, започва масова консумация на образи, културни стереотипи, екзотика, традиция, обичаи, с една дума — на идентичност.

Нека накрая не забравяме и политическото измерение на тази новопоявила се световна сцена на желанието. Не само че изложенията са един вид състезание^[14] — едновременно по напредък и по екзотизъм. Символично-политически въпрос е самото участие в тях, което е един вид признание за съответната нация. Например през 1900, руският цар, желаейки да изглежда толерантен, позволява на Финландия — тогава част от империята му — да се представи самостоятелно на изложението, което местните патриоти възприемат с ентузиазъм. По подобни съображения върху „Улицата на нациите“ Австро-Унгария строи павилион за отнетата от Отоманската империя 22 години по-рано Босна-Херцеговина, който съперничи по представителност на нейния собствен (Муха рисува за него композицията „Босна, даряваща на изложението своите блага“). Символичен смисъл има появата на общи павилиони като тези на новосъздадените Чехословакия или бъдеща Югославия след Първата световна война.

Ако митът или разказът за прогреса е построил едно универсално време, което следва да промени всеки в една и съща посока, конструираната от фигуралните медии световна сцена на

желанието е пространство, където могат да съжителстват идентичности. А те тъкмо в това съжителство и възникват, оглеждайки се една в друга.

[1] Френското Expositions universelles дава още по-добра идея универсалността, заложена в проекта. ↑

[2] Константинов 1942: 26. ↑

[3] Константинов 1942: 59. ↑

[4] Константинов 1942: 82–3. ↑

[5] Константинов 1942: 58. ↑

[6] Константинов 1942: 69. Нека забележим, че презрението към туристическата екзотика се подплатява все с ориенталски примери, отпращащи към турското. Разминаването между българското отношение към тази култура (особено в края на XIX век!) и това на американците, които никога не са били част от Османската империя, подсилва риторическия ефект на интеркултурното разминаване. Нека отбележа и че текстовете на Алеко Константинов днес звучат на места доста расистки — нещо, което се наблюдава с много световни автори от онова време. ↑

[7] Константинов 1942: 71. Ясно са противопоставени в текста отношението към чуждата екзотика, която следва да имитираме и това към чуждия напредък, който следва да догонваме. Нескривано е възхищението на Алеко от американската модерност, от индустрията, техниката, железниците, макар и примесено с жанровите обвинения в студенина и егоизъм. ↑

[8] Константинов 1942: 83. ↑

[9] Ето няколко открития, представени за пръв път на световни изложения: Лондон, 1851 — телеграф, изкуствени зъби; Париж, 1867 — асансьор, люлеещ се стол; Филадельфия, 1876 — телефон, пишеща машина; Париж 1878 — електрическо осветление, машина за лед; Париж, 1889 — фонограф, Айфеловата кула, която е осветена с газ; Чикаго, 1893 — радио... (Mattie, 1998). ↑

[10] Музеят на селото край Букурещ от трийсетте години на миналия век е негова балканска версия. В България такъв е „Етъра“ край Габрово (шейсетте години). ↑

[11] „Защо трябва да я посетите?“ — гласяла рекламата, — „Защото тя е жива картина на живота на границата (frontier). Ще

видите индианци, ковбои, мексиканци, така както те живеят. Ще видите бизони, елени, диви коне и множество други любопитни неща. Ще видите индианско село пренесено от прериите. Ще видите индианския начин на водене на война, изобразен по най-реалистичен начин“. The Chicago world exposition. ↑

[12] The Chicago world exposition. ↑

[13] Rydell, 1993. Нека споменем и многото емблематични сгради, построени за изложения, които днес съставляват градската идентичност на Париж — Град пале, Пети пале, Шато д’О... — сред които централния символ, Айфеловата кула построена в чест на стогодишнината от революцията. По подобен начин основен символ на Брюксел днес е „Атомиумът“ (гигантски атом, електроните на който са зали и кафета), построен за изложението 1958. Сякаш символа, който дадената култура ще възприеме, в модерния свят по определение се прави за пред другите. ↑

[14] Състезание е и самото организиране на световни изложения — акция, която изисква изключително силна воля за образ, въпреки че често изложенията носят известна печалба. Неслучайно абсолютно първенство тук държи имащата се за модел на национална държава Франция. ↑

4. БАЛКАНСКИЯТ ЕРОС НА ИДЕНТИЧНОСТТА

*Един босняк кандидатствал за работа.
„Вие, Босняците, не бяхте ли много
мързеливи?“ попитал работодателят. „О, не,
черногорците са мързеливи. Ние сме глупавите.“
(стар югославски
виц)*

Балканското^[1] въображаемо изплува неочаквано след края на Студената война. По-рано регионът беше разделен между различни типове фантазми. Едни виждаха в него потвърждение на марксистко-ленинските теории за чудодейното индустриализиране и урбанизиране на изостанали аграрни страни. Други проектираха върху неговата южна част каузата на достойната защита на свободния свят срещу съветското варварство. Трети откриваха в югославското работническо самоуправление и необвързана политика някакъв трети път между бюрократичния сталинизъм и джунглата на пазарния капитализъм. Дори миниатюрна Албания имаше своите фенове — фракция на маоистите, със собствена книжарница в Латинския квартал на Париж: за тях Енвер Ходжа беше единственият лидер на изток, останал верен на комунистическия идеал.

Окуражени от вниманието (придружено със сериозна икономическа и военна помощ от съответните геополитически спонсори) балканските страни се надпреварваха да заемат мястото на желанието на Големия друг^[2]. Така Румъния, очаквайки западни заеми, настояваше на предполагаемия си латински произход, България шумно се биеше в гърдите, че е най-верния славянски брат на Русия, а тихомълком реекспортираше съветски нефт, Гърция, кандидатстваща

за членство в Европейската общност, тържествено позираше като люлка на европейската цивилизация.

С края на идеологическата ера Балканите отново се върнаха към онова, което си бяха преди Втората световна война, сиреч периферия: в най-добрия случай културна целина за цивилизоване, в най-лошия — гето за удържане на нежелани популации от потенциални емигранти.^[3] Балканите реагираха бързо, интериоризирайки новото статукво на глобалното въображение. Новият идентичностен дебат на 90-те беше изцяло доминиран от темата „да бъдеш или да не бъдеш балканец?“

Вече е станало общо място положението, че Ориентът е рожба на западния поглед.^[4] Интериоризацията на този престижен поглед постепенно се превръща в „съдържание“ на местните стратегии на самопреживяване, чиято цел става едновременно прелъстяването и предизвикването на другия. В смисъла, в който другите изследователи употребяват това понятие, идентичността^[5] е винаги резултат от напрежението между приписвани и приети характеристики.^[6] Еротичното напрежение — да кажем ли структурното несъвпадение^[7] — е основен елемент от общностното взаимоотношение. Съзнателното или несъзнателно неразбиране на другия е в основата на взаимодействието: твърде много херменевтичност рискува да подкопае идентичностите и ролевите отношения, свързани с тях.^[8] Вземете познатата възпитателна стратегия, при която родителят повтаря на детето, че е добро, за да бъде то добро; вземете стереотипите и клишетата на старата колкото културата „война на половете“.

В случая на полунезависими държави като балканските националните играчи са непрестанно разкъсвани между, от една страна, стремежа да паснат на визиите, разказите, нормите, ключовите думи на геополитическите спонсори, от друга — да се диференцират и се сдобият със собствено съществуване в универсалното въображение на модерността. Балансът между тези двете е твърде деликатен, защото твърде много съобразяване с изискванията размива образа на страната и я прави трудно „продаваема“, но пък твърде много идентичност може да я извади от системата на международен обмен. През 90-те години България, „добър (или поне старателен) ученик“ на прехода беше пример за първата тенденция, Сърбия, стигнала до там да предизвика Запада на истинска война — за втората.

Технологията за изграждане на национални идентичности е била завършена и стандартизирана към края на XIX, когато на разположение на всяка нация, желаеща да утвърди себе си вече има набор прости, универсално валидни символически операции.^[9] Те включват не само установяването на реални институции на суверенитета като армии, парламенти и училища, но въображаеми такива — велики предци и митове за произход, литературно наследство и музеи, централизиран фолклор и типични национални пейзажи. Пластът на въображаемото се е автономизирал и технологизирал, тъй да се каже.

Идентификацията тече на две нива: на нивото на въображаемото аз се идентифицирам с конкретния обект, който искам да бъда, на нивото на символичното — със субекта на погледа, който създава полето на възможните обектни идентификации.^[10] На първото ниво групата (в случая — новосъздадената балканска държава) се идентифицира с обектите на желание, възникващи на универсалната сцена на желанието (престижни предци, нобелови лауреати, вълнуващи географски карти, военни победи...). Тези обекти са фигурални, защото не предполагат морална промяна, аз се проецирам върху тях, оставайки „себе си“. И тук в сила е общото положение, че обектът не е желан заради своите собствени качества, а защото го желаят други, откъдето „миметичното насилие“^[11] възникващо по необходимост в процеса на идентификация. Строежът на национална идентичност в условията на закъсняла модернизация, догонване и наваксване поражда яростно съревнование за дребни разлики, свръхинвестиране на своето и агресивно игнориране на чуждото.^[12] Но свое ли е всъщност това „свое“, или пожелано чуждо?

На второто ниво групата се идентифицира със самото (международно) поле, в което се конструират идентичностите и със специфичното правило, което ги произвежда. Тук фигурална е самата представа за „културните народи“, на които подражаваме, на които се приписват качества, манталитет, страсти, интенции. Ситуацията се усложнява още повече поради обстоятелството, че и на двете нива на идентификация тече процес на бурно историческо развитие, при което старите форми на само-преживяване не изчезват, а се трупат, влизайки в странни констелации с новите. По този начин въображаемите взаимодействия стават многомерни, а собственият облик —

проблематичен, поради съ-съществуването на противоречиви стратегии за неговото изграждане.

В този смисъл, струва ми се, че станалата модна (прогресивна) критика на „есенциалистките“ употреби на идентичността, които я свеждат до факт, ако не до природен феномен, не е достатъчна: необходимо е интерпретирането на комплексни ситуации на въображаемо взаимодействие. Изобщо предпочитам да не използвам термина „есенциализиране“, защото той предполага, че би могла да съществува такава знаковост, която не е есенциализираща, че някакво игриво усещане за произволността на знака би могло да ни предпази от това да приемаме твърде на сериозно качествата, които приписваме на себе си или на другите. Според мен **всеки** път, когато припишем някакъв облик на някого, ние вършим едно и също: съкращаваме неговата екзистенциална пълнота и го правим затворник на идеалната вечност на знака. Ефектът на „произволност“ — на ирония, на релативизиране — като че ли е **вторичен** резултат от мултиплицирането на противоречащи си атрибути, от овладяване на тънкостите на идентичностния език.^[13] В този смисъл есенциализиране и деесенциализиране се оказват разположени на съвсем различни нива: първото е свързано със самия начин, по който знакът функционира, второто — с една сложна и фина културна стратегия, ограничена в историческото време и културното пространство. За мен начинът да се релативизират (или, ако искате — деесенциализират) идентичностите е те непрекъснато **да бъдат поставяни една до друга в своите конкретни проявления.**

[1] „Балкани“ тук дефинирам културно като регион, наследил Византийската и Османска империи. В този смисъл голяма част от Румъния и Турция са част от региона, докато в Хърватска и Словения неговото присъствие постепенно отслабва. ↑

[2] Разбира се тук отправям към Жак Лакан. За него първото взаимодействие между детето и майка му се състои в това, че то долавя посоката на желанието ѝ и се мъчи да бъде такава, каквото тя иска то да бъде. ↑

[3] Една от първите мерки след създаването на Косовския протекторат (или както там решим да го наричаме) през 1999, беше да

се експулсират десетки хиляди албански емигранти обратно в освободената им „родина“. ↑

[4] Имам предвид „конструирането“ на Ориента (Едуард Саид), „измислянето“ на източна Европа (Лари Уолф), „въобразяването“ на Балканите (Мария Тодорова). ↑

[5] В нашата терминология: и идентичност, и принадлежност. ↑

[6] „Идентичността ми фундаментално зависи от диалогичното ми отношение с другите“, Taylor, 1991: 48. ↑

[7] Мелучи подчертава „пропастта“, „неразрешеното напрежение“ между самоопределенията и определенията, давани от другите (Melucci, 1996: 32). Виж и: Dunn, 1998. ↑

[8] Тук не искам да каже, че истинско разбиране между индивидите и групите е невъзможно, а че то по необходимост винаги отива отвъд идентичностните образувания. ↑

[9] Thiesse, 1999. В тази глава се опирам на теми, въведени в: Интернационализмът на националното. ↑

[10] Виж главата: Идентификации и идентичност. ↑

[11] Тук отправям към споменатата теория на Рене Жирар, според когото колкото по-еднакви са позициите, които се стремят към същия обект, толкова по-голяма е агресията, която се индуцира в групата. Многобройните сходства на балканските страни ме изкушават да приложа с уговорки този много оспорван теоретичен модел (Girard, 1972). ↑

[12] Развивайки фройдовата тема за „нарцисизма на малките разлики“, Майкъл Игнатиев подчертава неспособността на постюгославските националисти да видят или чуят каквото и да било извън собствените си страдания, развивайки един специфичен „нарцисизъм на болката“ (Ignateff, 1994). ↑

[13] Това, което се случва, може да бъде сравнено с прехода от „творба“ към „текст“ при Роланд Барт. „Творбата“ има телос, център, привилегировано тълкуване и автор; „текстът“ е пространство, където различни смисли и гласове се наслаждат и преплитат (Barthes, 1994). Ако в сферата на идентичността съществува някакъв „процес на цивилизация“ (Елиас), той се състои в преодоляването на йерархиите и установяването на такова диалогично пространство, където идентичностните стратегии могат да съ-съществуват (тук отново допираме до темата за прехода от време към пространство). ↑

ИДЕНТИЧНОСТТА ОТКЪМ ОБЕКТА

В класическия (XIX) век на национално строителство основен атрибут на националния мит е идеята за вечност и неизменност. Неслучайно древният произход се приема за най-ценното свойство на „въобразената общност“ на нацията — в епохата на един зараждащ се екстензивен капитализъм, разчитащ на суровините и работната ръка, той легитимира притежанието на територии и властта над населения.

На Балканите сигнал за начало на съревнованието по древност дава гръцкото национално движение, което, усещайки посоката на желанието на романтична Европа, приватизира античното класическо наследство. Нито една Балканска нация няма да избегне преравянето на историята в търсене на някакви смътни предци, които да са най-малко толкова древни колкото великите елини — илири, траки, даки, хитити, македонци... Един от парадоксите на общностното чувство е в това, че историческата истина тук не е важна и в последна сметка никога не се постига. Което съвсем не значи, че стратегията е неефективна, напротив! Самите символични войни около предците и дискурсивните ритуали, свързани с тях, произвеждат необходимото общностно чувство, изключват чуждите и „предателите“, дефинират ясно границите между „ние“ и „те“. Например в спора между Република Македония и Гърция за правото на първата да се нарече с подобно име, считано от втората за нейна частна национална собственост, всъщност няма никакво значение дали древните македонци са били елини, в какъв смисъл и дали подобен въпрос изобщо може да се постави две хиляди години преди появата нациите. Затова пък въпрос на национален „консенсус“ в двете страни е упоритото отстояване, респективно — отхвърляне на това име. Гърция не само вече десет години яростно забранява официалната употреба на името Македония и с ветото си принуждава ЕС да я нарича с абсурдното „Бивша югославска република Македония“: дори обикновените хора се чувстват длъжни да се гнусят от онова непроизносимо нещо с М..., да правят гримаси, да изразяват емоции. Подобни ритуали има в България по повод „македонския език“ (който

не съществува)^[1], в Турция — на „арменския геноцид“ (който не се е състоял), в Сърбия — на Косово (което е изконна сръбска земя) и пр.

И заедно с това изобразяването на балканските нации като вечна и неизменна субстанция среща една голяма трудност: предполагаемата слава на предците и сиромашията на нововъзникващите държави е разделена, практически във всички случаи, от времева пропаст. Така основният проблем пред строителите на национални идентичности се оказва **континюитета**. Константинос Папаригопулос, професор по история в Атинския университет, ще бъде първият, който в монументалното си четиритомно съчинение системно ще развие идеята за гръцката история като единен и неделим континуум: античност — Византия — модерност. Нека имаме предвид, че практиките на „архайолатрия“ (преклонение пред античността) или „прогомоплексия“ (почитание на предците), станали част от патриотичния етос през XIX век, трудно си проправят път в една култура, в която църквата вече веднъж драматично е скъсала с езическите практики. Например наместо да кръщават децата си с християнски имена, патриотите постепенно въвеждат престижни антични (като „Ахил“, „Аристотел“). Постепенно, в резултат на сложното взаимоотношение между православието и национализма се стига до една нова „симфония“ между светско и духовно, където гръцкото православие става стожер на националната сваяст.^[2]

Установяването на исторически континюитет е дори по-трудно за страна като България, изчезнала от картата за векове по времето на османското господство^[3]. Ето защо не е случаен фактът, че националното възраждане започва с „История славянобългарска“, където Паисий в един библейско-приказен стил, на един полуизмислен език^[4] уведомява раждащата се нация за това, че без да подозира, тя има славно минало, съвсем като другите народи. „За вас е потребно и полезно да знаете известното за вашите бащи, както знаят всички други племена и народи своя род и език, имат история и всеки грамотен от тях знае, разказва и се гордее със своя род и език... Четете и знайте, за да не бивате подигравани и укорявани от други племена и народи.“^[5] Тук заслужава да се запитаме: заради себе си ли ще гради българинът своята национална идентичност, или заради комшиите, с които трябва да се чувства равен?

Колкото и морализаторско да изглежда отношението му към наследството („поради что се срамиш...“), в последна сметка то като че ли прикрива нещо естетическо. Въпросът не е екзистенциален, а агонален — трябва да се издокараме като комшиите, да си дадем вид, така бляскав като техния. Всъщност основният враг на Паисий не са твърде отдалечените в другостта си османци, а конкурентите-гърци. Те по-рано са почнали да запълват бездната между настоящето и славното минало, поради това, че самият процес на национално съзряване е почнал по-рано. Оттук стремежа да настигнем тъкмо тях, да докажем, че като тях сме имали „царство и държава“ и много пъти сме „вземали данък от силни римляни и от мъдри гърци. И царе, и крале са им давали своите дъщери за съпруги.“^[6]

Най-трудно^[7] ще е на македонските национални строители, чиято държава се появява на картата 1945 като югославска република, а през 1991 като независима (албанският сепаратизъм през 2001 показва, че десет години по-късно все още не е сигурно дали подобна нация ще просъществува). Те се заеха да хвърлят мост между древната държава на елинизирания Александър Велики от IV век пр.н.е., средновековната — на българския цар Самуил X/XI и Титовата от втората половина на XX. Това фантастично начинание не е без прецедент на Балканите, където Мустафа Кемал, творейки патриотична, нерелигиозна митология за модернизиращата се светска държава, анексира към националното наследство цивилизациите на древните хитити и шумери.

Гръцкото национално възраждане задава и още един пример: това е измислянето през XIX век на изкуствен език, прочистен от (най-вече турски) „чуждици“, език, който значително затруднява обикновения човек. Целта му е да заздравя връзката между престижната антична култура и изостаналата млада балканска държава. Упорстването в налагането на „катаревуса“ достига своята кулминация при диктатурата на полковниците (1967–1974), която в крайна сметка дискредитира начинанието и довежда до официализирането на говоримия „димотики“ („народен“) едва през 1976.

Езикова реформа е в центъра и на румънското национално строителство. Тук елитите през XIX век ще открият своя корен в Рим, владял за сравнително кратък период — около век и половина —

земите на Дакия.^[8] Реформата, официално приета през 1859, се състои в замяна на кирилицата с латиница, въвеждането на латинския вместо черковнославянския и прочистването на езика от славянски думи. Така, емблематичният национален историк Николае Йорга в парижките си лекции от 20-те години ще твърди, че славянските влияния върху румънския език са само „повърхностни“, че спокойно може да се говори на румънски без изобщо да се употребяват славянски заемки^[9]. Смисълът на конструирането на това, което той нарича „ориенталска латинскост“ (*latinité orientale*) е в недвусмисленото разграничаване на още не съвсем оформената национална идентичност от съседите-съперници.

По този начин късното езиково диференциране, провеждано „отгоре“, се оказва една от характерните черти на региона. Нека отбележим, че когато България установява своя официален език през 1879, тя избира източните, сиреч поотдалечените от вече установения сръбски език диалекти.^[10] Когато се учредява македонски език през 1945 няма да бъдат избрани за негова основа нито източните диалекти, неразличими от българския, нито северните, които се приближават твърде много до сръбския, а западните, считани за най-автохтонни. Въображаемата страна на операцията се състои в твърдението, че македонският е най-прекият и легитимен наследник на старославянския език, говорен в района на Солун, който владеели светите братя Кирил и Методий и който поради тази причина е залегнал в основата на кирилската азбука. На практика със забележителното изключение на сърбохърватския, чието единство се проповядва от дейците на югославизма в началото на ХХ век, на Балканите центробежните лингвистични сили винаги надделяват над центростремителните. Нека отбележим, че с разпадането на Югославия това изключение вече не съществува; една от първите инициативи на новите патриоти в Хърватска беше публикуването на „Речник на разликите“, който трябваше да помогне на съгражданите им да разграничават изразите и думите, които употребяват от тези на източните си съседи. Вече имаме босненски език, може би скоро — черногорски...

Самата сразена Империя като че ли повтаря схемата на своите бивши провинции на забързан кино-каданс. Кемалистката държава, имаща за цел форсирано да създаде модерна национална държава, ще

развие своите „Тези за турската история“, според които Турция е участвала активно в световния цивилизационен процес дълго преди възникването на Османската империя (оттук потребността от предмюсюлмански предци като хититите). Революцията по необходимост води до отхвърлянето на арабското писмо и въвеждането на една адаптирана към турската фонетика латиница.^[11] Развива се лингвистична теория за така наречения „език-слънце“ — един вид съвършено чист турски, от който са прогонени всички арабски и персийски думи и който неочаквано се оказва почти идентичен със съвременния говор. Това, разбира се, е много древен език, с решаваща роля в световната култура.

Заслужава да се подчертаят няколко общи механизма в строежа на националната идентичност на Балканите. Първо на очи се набива стремежът да се **приватизира** някакво историческо наследство, от което произтичат безкрайни разпри със съседите. Важен елемент от националната идентичност става агоналността върху модерната универсализирана сцена на желанието — колкото по-към периферията вървим, толкова по-важно място има това състезание в цялостния резултат. От друга страна тези млади нации с прекъсната или несъществуваща държавна традиция имат тенденцията да разглеждат историческото наследство като пищен източник на престиж, а не като културно усилие и самоограничение. Това обстоятелство прави съревнованието още по-яростно, понеже всички се оказват в подобно положение (политическа воля, държавни институции, интелектуален потенциал...) спрямо емблемите на идентичността, чието съдържание собствено казано остава на второ място. Сред войните за наследство, с които Балканите станаха печално прочути нека споменем Александър Велики, за когото спорят Гърция и Македония; Кирил и Методий — България, Гърция, Македония, Сърбия; дако-тракийската култура — България и Румъния; полумитичните илири — Албания и югославския ареал...

Повечето от тези исторически отпратки практически нямат отношение към съвременните културни практики в региона и изцяло са резултат от желанието на големия западен Друг. Това може да бъде илюстрирано с преизмислянето на Олимпийските игри през втората

половина на XIX век. Идеята за възстановяване на игрите дошла на богатия търговец Запас, когато му разказали за страстната лекция на немския професор Курциус в Берлин, посветена на този величествен древен ритуал. Гръцкият крал Ото I също се запалил за възстановяването на игрите, защото му се искало да направи малко международна реклама на бедната страна, в който се бил озовал. Проблемът бил, че нямало абсолютно никаква традиция на модерни спортове и състезания в Гърция през деветнайсети век и първите опити за провеждане на игрите били пълен провал. И заедно с това, когато французинът барон Кубертен започнал по своя линия да работи за съживяването на игрите, в тон с масовизирането на модерните спортни практики в западна Европа^[12], той срещнал яростната съпротива на гърците, които смятали игрите за своя запазена марка. В последна сметка олимпиадите били спазарени във формата, в който ги познаваме днес — Гърция има централно място в символиката (огънят идва от планината Олимп, гръцките спортисти дефилират първи...), а организацията, финансирането, публиката и участието е интернационално. С други думи гръцката национална идентичност приватизира въображаемата фигура на олимпиадите, макар модерните спортни практики да са се развили другаде.

По същия начин Троя не е открита от турците, които по онова време пет пари не дават за нея, нито пък страната им някога ще намери пари за реконструкцията на древния Ефес. Въпреки това — благодарение на чужди спонсори — днес това са мощни символически (и туристически) ресурси на страната. В известен смисъл на периферията античното наследство е като нефта: някаква западна компания го открива, после младата национална държава го национализира и почва да го продава обратно на Запада.

Най-любопитен тук е случаят с романа на ирландския романист Брам Стоукър „Дракула“ (1897), който създава мита за нито живия, нито мъртъв вампир, използвайки реалната историческа фигура на считания за герой в съпротивата срещу османците в Румъния болярин Влад. Стоукър никога не е стъпвал в Трансилвания и може би много повече е говорил за ужасите, преживени през време на глада в Ирландия, отколкото за онази далечна страна. Така или иначе Дракула бързо се превръща в популярен викториански мит освен заради архетипната мощ на представата за кръвта като жизнена субстанция и

идеята за крадене на живота, още поради една силна декадентската еротика (чезнещи слаби жени, шията като еротично място), садомазохистичната визия за отношението мъж-жена, както и заради страха от разпространения тогава сифилис. Заедно с това, в тон с екзотизиращата епоха, митът е силно национално оцветен: например в пътуването си Дракула носи сандък с пръст, защото може да спи само на родната румънска земя. Във времето на комунизма към мита естествено ще бъде прикачен образът на Чаушеску, на когото, казваха, преливали кръв от бебета, за да го поддържат млад. Националната гордост е поставена на изпитание: от една страна стои патриотичния разказ, от друга — западния (фигурален) стереотип, първият удържа властта на националните елити, вторият обаче се продава добре на чужденците. Първият (гордостта от героичния болярин) ще остане **разказ** в учебниците, вторият (замъкът на митичния кръвопиец) ще бъде най-популярния туристически **образ** след 89-та.^[13]

Другият такъв механизъм е свързан със самото функциониране на колективната памет — трябва да забравиш едно, за да запомниш друго.^[14] Паметта по необходимост е пренареждане на миналото, създаване в него на йерархии, на изтласкване и възвеличаване. Причините за видимостта на деформациите, на които паметта подлага историята (по опозицията на Халбвакс^[15]) на Балканите, са много. От една страна това са не съвсем универсалния характер на православието^[16] и слабото развитие (поради младост и бедност) на институцията на историческата наука, от друга — ускорения до максимум характер на „наваксването“ и „догонването“, осъществявани като по правило волунтаристки „отгоре“ и чрез държавата, от трета — травматизмът от многовековното несъществуване и геополитическата зависимост от чужди сили-освободителки.

Най-очевидният фокус на колективната памет тук, това е **подмяната на близкото с далечното**. Непосредствената памет за вековете в Османската империя, белязали дълбоко целия социален, политически и културен живот в региона ще бъде изтласкана и подменена с иконата на някакви далечни епохи на слава, натоварени с национална гордост^[17], колкото и проблематична да е връзката им със съвременното. Тази схема ще се повтаря натрапчиво всеки път, когато някакъв период от историята бива обявен за „срамен“, понеже на политическата сцена са влезли нови елити, нуждаещи се от

легитимност. Например в България декомунизацията започна с изтриването на 45 години живот при комунизма^[18], в опит да се закачи началото на 90-те години направо за края на 30-те, когато България, предполага се, е била по-добре от Гърция (!). Но същото правят и комунистите след 44-та, които ще обявят за позорен и престъпен така наречения български „фашизъм“, ще изтрият и забранят всичко свързано с него и ще си измислят пролетарско-революционна генеалогия. Модела задават годините след Освобождението.^[19]

Както вече беше казано модерността може да се дефинира като култура, която си дава правото да **избира** предците си: Платон или бащите на църквата? Да подражаваме на древните или на модерните? Да пресъздаваме германската или класическата митология?... Колкото по-далечни са тези предци, толкова по-лесно е да ги сведем до естетическа **фигура** и да ги използваме в настоящето. На Балканите пак гърците учат останалите как едновременно да се свири върху няколко клавиатури на миналото: Атина, когато трябва да се легитимира демокрацията, Спарта, когато диктатурите си търсят историческа опора, античността, когато трябва да се прелъстява западът, Византия при взаимоотношения с православни партньори.

Румънската интелигенция от XIX век насам е разделена на латинисти и дакианисти, според това кой от предполагаемите корени на съвременната нация се смята за по-важен. Тези две позиции (както и третата, междинна) излизат напред според историческия момент. Например дружбата с Франция, помогнала на управниците от „малкия Париж“ да превърнат страната си в многонационална империя след края на Първата световна война, очевидно изисква подчертаване на латинското наследство. Чаушеску, оглавил компартията през 1965, постепенно потъва в автохтонната почвеническа тенденция на дакианизма. В един първи момент неговата антиславянска насоченост подплатява символически една политика, която в периода на Студената война е щедро възнаградена от Запада: през 1971 Румъния е приета в ГАТТ, през 1972 в Международния валутен фонд, през 1973 получава статут на най-облагодетелствана нация в отношенията със САЩ, посещават я държавни глави на Америка, Франция и много други, отпускат ѝ огромни заеми. В един следващ момент дакианизмът му почва да легитимира растящата изолация на страната, довела я до пълна катастрофа.^[20]

В България официалните стожери на идентичността са три. Прабългарите са воители, носят държавност и изобщо мъжкия елемент. Тяхната уникалност ги прави много удобни за ползуване от националисти, суверенисти, иредентисти и тъй нататък. Примерът тук задават унгарските национални строители, с техните не подобни на нищо страховити конници-маджари, роднини на хуните. Само че за разлика от тях българската идентичност няма да се задоволи с едната самобитност именно поради сложните взаимоотношения, в които младата държава ще попада и необходимостта от разнообразни символически ресурси. Ето защо до прабългарите в националния пантеон стоят славяните: работливи, привързани към равенството и свободата, крайно полезни в периоди на проруска ориентация и на строителство на комунизма. Тракийският ствол на националната идентичност става важен едва през 70-те години, може би във връзка с новата ориентация на страната към мирно съвместно съществуване и нуждата от признание (или заеми) от Запада.^[21] Тракийските предци са по-древни от древните елини, мъдри, миролюбиви, мистични и енигматични — един прекрасен ресурс за интелектуално взаимодействие с чуждестранни колеги във времето на Людмила Живкова, но и за целите на туризма.

Разбира се, трудно е да се установи какво точно е наследила съвременната българска култура от всеки един от трите си въображаеми „корена“ — отук и лекотата в тяхната употреба, пламенността в споровете за тях. Всъщност ако има някакво реално наследство, то е от една страна византийско, що се отнася до християнската традиция, от друга — османско, що се отнася до всекидневните и телесни практики. Но именно **против** тези две империи^[22] се гради националната идентичност. Въобразеното наследство се основава върху скъсването с реалните традиции — защото, както пише Лаклау, всяка идентичност се основава на някаква прекъснатост, а разрывът с миналото е винаги политически по същината си; на дъното на идентичността винаги откриваме **разликата**.

От тези два механизма — **национализирането на наследството и подмяната на близко и далеч** — следва нещо, което понякога наричат „байронов комплекс“, сиреч **преимуществовото на външния поглед и одобрение в конструирането на идентичностите**. Една

негова специфична форма, това е размяната на „получаване“ и „даване“^[23]. Комплексът на задълженост към Великите сили непрестанно се преобръща надолу с главата: на практика няма страна в региона, която да не е произвела в някакъв момент идеята за това какво тя е **дала** на света и цивилизацията. Това се дължи на двусмисления характер на самия дар^[24], който не е само обект на желание, но и заплаха от покоряване. Даровете трябва да се връщат, защото дългът е един от най-старите аксесоари на властта. Но така или иначе някои от тях няма как да бъдат възстановени — такъв е например животът, даден от родителите на децата, използван метафорично при всеки опит за натурализиране на господството в предмодерните общества. В тази перспектива дарът на националния суверенитет, направен от Великите сили на балканските народи, направен често преди те още да са се конституирали в субекти на собствената си история, се превръща в символичен товар. Отплащането на геополитическите благодетели с покорство само задълбочава комплекса, защото контра-дарът по необходимост следхожда дара: в култури с писана история той винаги има си остава следствие от първоначалния жест на другия^[25].

Начините да се излезе от това са два. Първо радикалната неблагодарност пример, за която е например отношението на широки кръгове от гръцката общественост към НАТО или от българската към Русия днес. Вторият, това е измислянето на **предшестваш** дар, който превръща щедрия жест на могъщата чужбина в просто разплащане. Така ако Гърция е люлка на цивилизацията, всички цивилизовани народи са длъжни да ѝ помагат да възстанови своята държава Ако България е дала на Русия кирилската азбука, то последната няма друг избор, освен да освободи своята славянска посестрима.^[26]

Пример за политическата употреба на предварителните дарове в региона отново дава гръцкото национално възраждане, когато Европа е покрита от филелински комитети, пропагандиращи неговата кауза. Стратегията продължава да дава плодове и до днес. Вземете следното изказване, направено през 1980 по време на дебата в Английския парламент относно присъединяването на Гърция към Европейската общност: „Приемането на Гърция ще бъде една достойна отплата днес за културния и политически дълг, който всички ние имаме към трихилядолетното гръцко наследство“.^[27] В подобен ключ, но с по-скоро обвинителни интонации, посткомунистическия дискурс

подчертава дълга на Запада да помага на източна Европа, поради това, че я бил предал в Ялта. „Ница възстановява историческата несправедливост от Ялта“ заяви българският премиер Иван Костов по повод преутвърдената готовност за разширяване на ЕС (11.12.2000). След натовските бомбардировки над Сърбия в 1999, в Белград стана общо място да се интерпретира очакваната западна помощ за реконструкцията на страната не като дар, а като заплащане на щети.

Геополитическата зависимост, както казахме, прави чуждестранното одобрение основен фактор в легитимирането на политически, социални и културни позиции в региона. Резултат от това е едно общо раздвояване на отношението към запада^[28] и разделянето на интелигенцията на западници и почвеници^[29], добре известен феномен, наблюдаван още в първата модернизиреща се „отгоре“ страна, Русия. Едно от неочакваните, по-рядко обсъждани следствия на това разделение е странното съ-съществуване на, от една страна, смертелна сериозност по отношение на националното наследство, от друга — неговата евтина материализация в туристически сувенири.^[30] Подобна двойственост може да се види например в отношението към православното християнство: от една страна то е почитано дори от невярващите и яростно защитавано от всякаква критика или сравнение, от друга манастирите се превръщат в хотели, а религиозната емблематика — в част от общия местен екзотизъм.^[31]

Навсякъде из Балканите имате два отделни маршрути за туристи: един за местни, друг за чужденци (обикновено самите билети в музеите за чужденци струват няколко пъти повече). Така например в Истанбул турските войници, ученици и пенсионери отдават почит на необароковия^[32] замък Долмабахче, символ на модерната турска държавност, докато чуждестранните туристи се редят с часове пред харемите на стария Топкапъ; в Атина Партеонът привлича поклонници от целия свят, докато патриотичният военен музей^[33] посещават почти само гърци. Успоредно със забогатяването на клиенти като „новите руснаци“, търсеци своите „духовни корени“, православните обекти на религиозен туризъм заемат все по-важно място в националната съкровищница.

В перспективата на нашето размишление тук до голяма степен става дума за опозиция на **дискурсивно** и **фигурално**: националният разказ не е конфигуриран в образи, той остава войнствен дискурс,

ангажиращ морално местните граждани. И понеже западните туристи вече живеят в едно друго измерение, там, където иконосферата е надделяла над логосферата, за тях се правят сурогати, имитации, доколкото позволяват скромните сили на националните елити, изостанали непоправимо в масовото производство на идентичности.

[1] Националният език не е нищо повече от определен диалект, официализиран с държавен акт (Скопие превръща един от диалектите, говорени на територията си, в официален език през 1946). Върху близостта на различни диалекти в света следва да се изказват лингвистите, върху валидността на държавните актове — юристите, върху техния политически смисъл — политолозите. Смесването на тези нива произвежда бъркотията около проблема у нас. ↑

[2] Това е общ проблем на православието, което практически навсякъде става един вид национална религия. Още по-патриотично е българското православие, което първо повежда духовна националноосвободителна война с гръцката патриаршия. Българската църква ще бъде официално обвинена в греха на „филетизъм“ — прекомерна любов към националното. ↑

[3] Византийският елит запазва сериозна роля в империята и би могъл да бъде един вид мост между съвременното и средновековието. ↑

[4] „... совокупих и написах, от руски речи прости обратих на болгарски прости речи и словенски“. Паисий, 1972: 240. ↑

[5] Паисий, 1972: 41. ↑

[6] Паисий, 1972: 42–3. ↑

[7] Още по-трудно е може би в Босна, където още не е ясно дали изобщо има общ национален проект. ↑

[8] Да се промени езикът на дадено население за толкова кратко време изглежда странно. Според румънската национална митология римските заселници (колко ли пък са били те?) след нашествието на варварите се оттеглили в планините и там съхранили своя език и култура, заедно с латинизираните дакски елити. Според една друга версия, яростно отхвърляна от патриотите, в Дакия се заселило население, идващо от земите на юг от Дунава, прогонено от славянското нашествие; то било подложено на латинизация в продължение на много повече векове. Тази версия очевидно подкопава

националния мит — мита за пряката, „кръвна“ връзка с римляните, за автохтонния характер на населението. ↑

[9] Iorga, 1923: 11. ↑

[10] Това, според историците, става случайно, поради численото превъзходство на депутати, говорещи този диалект и все пак тук не е толкова важна интенцията, а тенденцията. Правописната реформа на комунистите през четирийсетте например не подлага този избор под въпрос, а прави още една стъпка в посока на отдалечаването на официалния език от западните, твърде близки до съседите диалекти (с отпадането на „е двойно“ „хляб“ става единствено правилната форма).

↑

[11] Промените след 1989 година, довели до западна ориентация на България, закономерно бяха съпътствани от лансирането на идеи за пълен или частичен преход към латиницата (включително от президента Стоянов). ↑

[12] Един от мотивите на барона бил, че Франция изостава в спорта от страни като Англия и Германия. ↑

[13] До степен на това да почне строежа на тематичен парк, посветен на Дракула! Питам се, дали някога „българският чадър“ — едно от малкото неща, които се знаят за тази страна — ще се превърне в туристико-идентичностна емблема? ↑

[14] Виж например: Augé, 1998. ↑

[15] Виж: Асман, 2001: 40–42. Колективната памет е пристрастна, за нея важно е кое е наше и кое чуждо; историята е обективна, тя сравнява, релативизира и в последна сметка подкопава всяка принадлежност. Можем да кажем, че на Балканите колективната памет трудно преминава в история. ↑

[16] Имам предвид единствено неговата социално-политическа свързаност с държавната власт, „симфонията“ между светско и духовно. На другия полюс универсалното (според етимологията на „католикос“) западно християнство, с духовен водач положен извън всяка една от държавните образувания и, поне по принцип, независим от светските владетели. ↑

[17] Любопитен е гръцкият израз за „национална гордост“: етникос егоизмос. ↑

[18] 38-мото Народно събрание прие забавен закон в този смисъл. ↑

[19] Lorry, 1966. ↑

[20] Виж: Verdery, 1991, 1996. ↑

[21] Iliev, 1998. ↑

[22] Както и против руско-съветската, белязала дълбоко целия политически, културен и икономически живот на страната. 170 Laclau, 1994. ↑

[23] По зози въпрос виж: Опит върху роден материал, в: Дичев, 1999. ↑

[24] Cf. Douglas, 1990. ↑

[25] В безписмените култури всеки следващ дар при агоналното наддаряване между равни социални позиции се възприема като по-голям. За това парадоксално възприемане на контра-дара виж: Sahlis, 1972. ↑

[26] Нека припомним известния стих на Вазов, ненадминат майстор в боравенето с националните дългове: „И ний сме дали нещо на света, на вси славяни книга да четат.“ Всяка дума тук е проблематична: кои сме „ние“ (българската нация е транспонирана в 9-ти век), какво значи „дали“ (азбуката никога не е била българска „собственост“, та да бъде „дадена“, тя е създадена по поръчка на византийския двор), и т.н. ↑

[27] Clogg, 1992: 2. Да споменем и че навсякъде из Балканите се пъчат, че са спрели османското нашествие и спасили Европа, оттук — някои задължение на същата тази Европа. ↑

[28] Ролята на Русия тук е по-сложна. Макар част от „великите сили“, произвеждащи дълг и зависимост, поради своята културна и военна алтернативност тя лесно става знаме на антизападните сили в отделните страни. ↑

[29] За Румъния виж: Verdery, 1991. ↑

[30] Докъм края на 60-те години всички тези страни — с изключение на държавата-бункер Албания — се ориентират към валутните постъпления от туризма. ↑

[31] По пътя от София към Атина, недалеч от Дупница се вижда огромна ярка „икона“, подобна на рекламно пано, под която със стрелка на български и гръцки е указно: „Църковни сувенири — 20 метра“. ↑

[32] Става дума за имитативния стил, развиван през XIX в., известен като „турско рококо“. ↑

[33] Любопитно е да се проследят разликите в представянето на тези музеи на местния език и за чужденците. Във въпросния военен музей например титлата „българоубиец“ на император Василий, гордо разяснена в гръцкия надпис, в английския просто отсъства. ↑

ИДЕНТИЧНОСТТА ОТКЪМ СУБЕКТА

Идентичностната еротика е най-видима във вицовете, така любими в мултинационални пространства, където има едновременно взаимодействие и диференциация. Другият е сведен до бързо разпознаваема фигура^[1], която лесно може да се различи — шотландецът е стиснат, ирландецът е тъп, англичанинът е сноб. След края на Студената война например незабелязано традиционните вицове за бай Ганьо, немца и французина се преориентираха към социалистическия „блок“, включвайки руснака, чукчата, грузинеца, румънеца и пр. С разпадането на блока изчезна и интересът към тези вицове — няма вече (морална?) забрана, която да бъде трансгресирана. Подобен процес е на път и във взривеното миниатюрно интернационално пространство на Югославия. Гъделът, който подобни вицове произвеждат, е в политическия, или да кажем политико-параноическия подтекст на международните взаимоотношения. Защото зад официално прокламираните братски взаимоотношения между социалистическите народи, стои вечното питане за това кой какво на кого дължи и кой кого всъщност експлоатира: дали богатите (като Словения) помагат на бедните (като Македония) чрез преразпределението на националния продукт, или неразвитите бедни биват експлоатирани от индустриализираните богати чрез неравностоен обмен? Псевдо-дисидентският Меморандум на сръбската академия на науките (1986), станал крайъгълен камък на национализма в тази република, е прекрасно свидетелство на този фантазъм на „даваме-повече-отколкото-взимаме“.^[2]

Националната принадлежност има отношение към онова, което Ървинг Гофман^[3] нарича „отборно начало“ (*team performance*). На Балканите и до днес от индивида се очаква много висока степен на солидарност, когато в присъствието на чужденци се засягат теми със символическо значение за „въобразената общност“. През времето на комунизма и различните балкански диктатури представянето на страната в лоша светлина често беше разглеждано като престъпление и наказвано с лагер. След обрата през 80-те^[4] натискът на групата върху

индивида намаля, но не изчезна. Основните свещени табути и ритуали продължават да са в сила. Можем да кажем, че тук **принадлежност и идентичност до голяма степен продължават да функционират в синкретично единство.**

Да вкараш другия в предполагаемия му облик и да не му позволяваш да мърда от там на Балканите не е само естетическа дейност. В този жест прозира етимологическия смисъл на думата „идентичност“, тръгнала от насочения към другия показалец: „този същият там“. Обявявайки източния (югоизточния) си съсед за безнадежден балканец, православен или мюсюлманин, а себе си — за последен рубеж на западната цивилизация фактически всяка една от страните се мъчи час по-скоро да се отърве от регионалния баласт и да се приближи до модерността, обикновено наричана „Европа“. Много наблюдатели подчертават, че разпадането на бивша Югославия беше стимулирано от обещанието (?) за „влизане“ в ЕС. И ако евро-модерността се е превърнала в централен телос на културата, става разбираемо защо строежът на идентичности почва да се мисли като съревнование, проявяващо дълбинната амбивалентност, характеризираща процеса на идентификация.^[5] Упоритата, подмолна съпротива срещу всички призови за регионално сътрудничество, на които западните донори настояват през последните дванайсет години, е един от изразите на тази амбивалентност. От една страна държавите се боят да не бъдат хванати в капана на балканската идентичност (правете си ваша, балканска Европа...), от друга те всички възприемат модернизацията като един вид игра с нулева сума, където ако едните печелят, другите трябва да губят.

След многобройните примери от времето на класическото национално строителство съперничеството между двете кандидатки за членство в ЕС, България и Румъния, е удивително: правителството на ОДС от 1997 мобилизира всичките си сили да откъсне страната от пакета, в който я бяха вкарали евроекспертите със северната ѝ съседка. Когато през декември 2000 г. Съветът на министрите обяви отмяната на туристическите визи за българи, основната радост беше в това, че „изпреварихме румънците“. А студеният душ от Лаакен 2001, където стана ясно, че оставаме на опашката с Румъния при формулата 10+2, поразя в зародиш кълновете на някакво ново национално самочувствие. В западна посока демократичните промени в Белград

бяха посрещнати от софийските медии с известна боязън, защото се появи подозрението, че сега те ще получат много повече внимание от Запада и парите ще отидат при тях; някои наблюдатели изразяваха опасението, че сега и Сърбия ще влезе в балканския пакет и ще трябва да чакаме и тях да се подготвят за членство^[6].

Най-сигурният знак на балканска идентичност, това със сигурност е **срамът от балканското**.^[7] Основната енергия на националните строители от региона е насочена към скъсване с регионалните традиции; така цитираният вече Николае Йорга ще твърди, че „румънците са повече съседи на Париж, отколкото на Белград и София“.^[8] Затова предците са колкото се може по-древни и автохтонни, практически несвързани с настоящето. Затова отношението към наследството се раздвоява между войнствена идеология и туристически кич. Всъщност маркерите на национална идентичност се произвеждат първо за големия чуждоземен Друг, който да отсъди кой е най-добър от всички. Ако **чужди политици** и генерали чертаят^[9] границите, **чужди учени** ще чертаят разграничителни линии между отделните култури, **чужди експерти** ще решават дали страните „напредват“ по разните критерии, а **чуждо обществено мнение** ще преценява дали дадения „народ“ заслужава независимост — от сръбските въстания до Армията за освобождение на Косово.

С една дума само-измислянето е насочено към наваксването на историческото изоставане; всъщност от XIX век насам балканските страни отчаяно се мъчат да получат признание за огромните усилия, полагани за бърза и радикална промяна в посока на модерни национали държави. Оттук става ясно защо, както отбелязва Мария Тодорова, ако Ориентът се конструира като нередущируема абсолютна другост, Балканите — като „кръстопът“, на „мост“, регион осъден на вечен „преход“, все определения, които те впоследствие гордо интериоризират.^[10]

Стратегическа задача на местните „високи култури“, легитимиращи държавните структури, е прекъсването на регионалния културен континуитет — в този смисъл компаратизмът тук, повече от където и да било другаде, е въпрос на политически ангажимент. Защото — отново, както навсякъде по света — всекидневната култура, телесните практики, хранителните навици, фолклорът и тъй нататък не спират на политическите граници. Из целия регион ще намерим едно и

също кафе, наречено турско в Турция, гръцко в Гърция, „традиционно“ по времето на възродителния процес в България. Ще бъдем удивени, че ще ни напсуват по същия начин, ще ни нагостят със същия бюрек или гювеч, ще почнат да хвърлят същите гъбеци и т.н. Оттук и драматичния сблъсък на това, което Корнъл Уест нарича „идентичност отгоре“ и „идентичност отдолу“^[11] става една от най-характерните черти на региона. На практика високата култура се гради именно в процеса на изтласкването на срамното, ориенталско, телесно, аморфно „аз“. Именно този процес на само-дисциплиниране се предлага за одобрение на западния поглед. В този смисъл можем да разберем динамиката на идентичностите чрез напрежението между представително и срамно. С други думи официалната норма не може да бъде разбрана извън динамичната ѝ връзка с онова, което изтласква, норма и трансгресия образуват една и съща система, предполагат се взаимно.

Както казахме обаче, ситуацията се усложнява още повече от обстоятелството, че стандартите и нормите, налагани от чуждестранния поглед се менят във времето: наред с обектите се променя и правилото за производство на обектите на желание. Ще подредим тези промени в три големи модернизационни вълни.

Исторически първо е желанието да се догонят **културните народи** като се основат (суверенни) национални институции. След първата световна война моделът за подражание се променя. Сега ще бъдат гонени **развитите страни**, задаващи пример за индустриализация, урбанизация и масова култура, но също така — на една войнствена идеологическа чистота, която произвежда цяла гама от диктаторски режими, като се почне от крайнодясно с Метаксас и Антонеску и се стигне до ортодоксалния сталинизъм на Енвер Ходжа. Третата вълна дойде през 80-те години^[12] с глобализирането на неолиберализма в стил Тачър и Рейгън. Неин естествен апотеоз беше падането на Берлинската стена. Неочаквано бедните балкански страни трябваше да вземат още един остър завои: развитието с неговите маси и димящите заводи се бяха озовали в историята, а на националната и културна хомогенност международните институции, загрижени за универсалните човешките права, бяха почнали да гледат с нарастващо

неодобрение. Новото догонване на **нормалните страни** вече не беше мотивирано от желанието да бъдем свободни или произвеждаме, а да **консумираме** като тях.^[13]

В този нов свят бинарното напрежение (Хърцфелд) произвеждащо идентичността като че ли се оказва преобърнато, общото и единичното като че ли са си разменили местата — традиционната модерна култура на хроничен дефицит на универсалност^[14] е заменена от такава (постмодерна?) където непрекъснато недостига особеното, локалното. Така изведнъж „срамният“ мултиетничен характер на региона, наследен от Османската империя, се оказва символичен ресурс: „различието върви добре на пазара“.^[15] Градове като Солун, Истанбул, Сараево, Пловдив се саморекламираат пред туристите или организаторите на международни мероприятия като кръстопът на култури; уебстраницата на Букурещ говори за „рапсодичния“ характер на традицията, за да подчертае смешението и липсата на център или завършек. Мултикултурализмът е избутан към „фасадата“ (Гофман), понеже западните спонсори виждат в него нещо автентично и ценно; националната хомогенност все повече се изтласква към „задния двор“ на идентичността, поради това, че днес тя се свързва с насилие и егоизъм. Променя се и стратегията на самопредставяне: в основата ѝ вече не е **патосът на универсалното, което героически се откъсва от единичното**; сега **естетизираното локално се съпротивлява на обезличилото се глобално**.

Тази промяна, засегнала цялата планета, на Балканите отново е особено видима: нали идентичността тук винаги се е разглеждала като ресурс за привличане на геополитическия поглед отвън. **„Жертвените капитали“**^[16] (жертвите на комунизма, жертвите на сърбите, жертвите на албанците...) циркулират из медийния пазар, търсейки начин да се обърнат в реални финансови помощи. Някак цялата нагласа на региона е променена. На мястото на модернистки фигури като Йонеско, Кръстева или Ангелопулос сега той се прославя от изключителни представители на местната екзотика като Емир Кустурица, Исмаил Кадаре и Горан Брегович. Що се отнася до икономиката, краткият опит за индустриално развитие е окончателно изоставен и регионът възприема отреденото му място като сектор на услуги, земеделие, туризъм. **На мястото на героическата модернизация —**

прагматическа културализация. Както пишат Комар и Маламид: „Онова, което преди беше светло бъдеще, днес е тъмно минало.“

[1] Макар и да са словесен жанр, тези вицове боравят с персонажи, които са завършени, изцяло овъншнени, натоварени с емоция, с една дума — фигури. ↑

[2] Там се твърди, че сърбите са изложени на „геноцид“ в Косово и че са несправедливо възприемани като „потисници, централисти и полицаи“, въпреки че именно те правят „най-големите жертви“, защото сръбската икономика страда от „несправедливи търговски отношения“ (Меморандум, 1995: 119, 122–3, 120). ↑

[3] Goffman, 1982. ↑

[4] Не само комунизмът приключи за България и Румъния в края на това десетилетие. През 1981 Гърция става член на ЕО и почва да губи балканските си рефлексии под натиска на европейското законодателство; след военния преврат през 1980, Турция приема нова конституция през 1982 и след изборите на другата година става все по-отворена за новия глобален либерализъм; в Югославия 1989 е годината на „антибюрокраичната революция“ оглавена от Милошевич, която освен национализъм носи и едно решително либерализиране (по балкански) на социалистическата икономика; дори Албания, макар и да остава твърд комунистически бастион до 1991, след смъртта на Енвер Ходжа през 1985, завещал властта на втория в партията Рамиз Алия, започва плахо да се демократизира. ↑

[5] В 1923 Фройд пише: „идентификацията с бащата придобива враждебна окраска и почва да изглежда като желание момчето да заеме неговото място до майката“. Тази амбивалентност е едно по-нататъшно развитие на най-първата орална организация на либидото, когато поемането на обекта е едновременно желанието за неговото унищожаване (Freud, 1953–1966). ↑

[6] Подобни настроения бяха накарали Комисията година по-рано да въведен нова метафора: подготовката за членство не била бягане в пакет, а регата, където всеки бива оценяван според собствените си достойнства. ↑

[7] Важен аспект на проблема е институционализираната в ранг на централен идентичнотворчески елемент травма от „турското робство“ — да се изтрие унижението от него е положено като безкрайна

морална задача на всяка от новите балкански страни. Виж например прочутата сцена на Андрич с побиването на кол от „Моста на Дрина“, изразяваща цялата политико-сексуална сложност на балканския комплекс (Matvejevitc, 2000). „Клахме ги както те ни клаха“ ще „пее“ Вазов по повод Балканската война. В западна Европа властта през Средновековието не се отличава с по-малка жестокост, само че там тя се преживява като „своя“, става съставна част от идентичността на модерните нации, докато на Балканите тя е чужда и идентичностите се градят срещу нея. Оттук има само една крачка до това идентичността да се гради срещу всяка възможна власт. ↑

[8] Iorga, 1923: 10. ↑

[9] Понякога просто посредничат при това чертаене, налагайки по този начин правилата на играта. Нека споменем случаят с границите на Босна, които бяха визуализирани чрез компютърна анимация до последното хълмче и борче, тъй че преговарящите страни сякаш прелитаха по протежение на новите разделителни черти над територията си. Тепърва трябва да се обмисля как подобна симулация-визуализация променя отношението към границите в сравнение с абстрактните географските карти на класическата модерност. ↑

[10] Todorova, 1997. ↑

[11] Cornel West, 1992: 20–23. 193 Cf. Herzfeld, 1992. ↑

[12] Виж бел. 185. ↑

[13] Процесът е, разбира се, глобален. „Преди формирането на идентичности — пише Робърт Дън, — беше основано върху семейството и работата, сега то се базира върху консумацията.“ (Dunn, 1998: 64). ↑

[14] Където идентичността може да се определи като „резервоар на цивилизационни липси“ (Кьоцев, 1998: 12). ↑

[15] „Difference sells“ (Kellner 1995). Виж също: Apadurai, 1996. ↑

[16] Brossat, 1996. ↑

ЦЕНТЪР И ПЕРИФЕРИЯ

Във всичко казано дотук се вижда, че Балканите „изостават“ не само политически и икономически; те бавно наваксват своя фигурален дефицит. Обсъждайки местните стратегии за изграждане на национални идентичности ние непрекъснато се въртяхме около дискурсивни практики — основополагащи митове, словесни ритуали на единение, история, литература, езикова хомогенност и т.н. Кой знае какъв е например българският, турският, албанският национален пейзаж? Кои са животните, растенията, дърветата, които символизират отделните страни? Ако вземем за сравнение друга малка и (дори по-)късно възникнала национална държава като Финландия, ще бъдем удивени от разликата: с невероятна педантичност патриотите там установяват всичките изискуеми символи и им дават подходящо тълкуване за един кратък период, от героичната финландска дева, символизираща нацията, през брезите и мечките, та до сауната, обявена за особен духовен феномен.^[1] Същата ревност и ред цари в централна Европа, по подобен начин и по същото време се самовизуализират почти всички американски щати — всеки има растение, животно, емблема и т.н.

На Балканите визуалното си пробива път значително по-бавно. Първо, важна роля играе ислямската традиция на Империята, според която публично битие могат да имат само декоративни мотиви.^[2] За първи път картини в западния смисъл на думата, нарисувани от италиански майстори, се появяват в харема на Топкапъ през XVIII век за да забавляват домочадието. Всъщност големият пробив тук е отново Мустафа Кемал, чийто култ от 1923 нататък ще бъде наложен до много голяма степен визуално: навсякъде, в кабинетите, по сградите, върху парите — неговия портрет, във всяко село — негова позлатена статуя. Нека споменем и че православната традиция на иконописване пази ригидно канона и остава далеч от илюзионистичното развитие на изобразителното изкуство в Западна Европа (мястото на образа в руската култура също е значително по-периферно от това на словото).

От друга страна младите национални държави са сред най-бедните в Европа, а поддържането на модерна иконосфера е нещо **скъпо**. Те дори не са колонии, та някакви чужди елити да имат средствата и волята да я развият. **Образите нахлуват отвън**. Чужди етнографи първи запечатват местната екзотика. Първите вестници (и респективно — илюстрации) в Империята са издавани от и за чужденци. Героиката на освобождението на България е запечатвана от руски рисувачи, прикачени към армията. Първите художници в България са чехи. Студийните фотографии, които внасят образната модерност в не познаващата още светска живопис Македония, са немци, австрийци, французи. Кралските дворове, наложени от Великите сили (донякъде както днес ЕС налага „мониторинг“), внасят мода, обноски, ботанически градини, немски и централноевропейски архитектурни стилове. Синьото и бялото от гръцкото знаме, за което децата в училище учат, че символизира небето и морето на родината, всъщност са цветовете от хералдиката на Ото Баварски (оттук и приликата им с емблемата на BMW). Според една версия българското знаме иде от една картина, на която бил нарисуван Раковски, държащ италианското знаме, нарисувано наопаки, която станала прочута сред емиграцията. Ако се замислим основната „икона“ на националната идентичност — освен фолклорната носия — за дълго ще бъде военната униформа.^[3] Така се връщаме към пасажа от Алеко и странната идея България да бъде представена на световното изложение с кукла на униформен майор...

С тези разхвърляни примери искам да насоча към една възможна причина за особеностите на балканските национални **полуидентичности, полупринадженности**. Може би войнственният им, съревнователен тип самопреживяване и морализаторски патос се дължи на това, че тези страни са принудени да имитират изключително с текстове онова, което другаде се прави с образите, стиловете, пространствата, че с предмодерни средства се опитват да наваксват непрестанно бягащата им модерност.

[1] Виж: <http://virtual.finland.fi> ↑

[2] Според легендата жената на Мохамед избродирала върху една възглавница различни животни и птици. Това разгневило пророка, който казал, че на онзи свят Аллах ще поиска от всички, които

претендират, че могат да изобразяват живи същества, до им вдъхнат живот и те няма да могат, и ще бъдат наказани. ↑

[3] Хайдушката униформа, която заляга в основата на националната иконография и замества светците по календарите, всъщност води началото си от реквизита на фотографските ателиета в Букурещ, Белград и другаде, където бунтовниците ходели да се снимат с мисъл за величието на мига. Тези реквизити разбира се са насочени към емоцията, не към фолклорната правдивост. Така можем да видим Караджата в арнаутски костюм, Каравелов в кафтан, Видул Странски в пелопонеска поличка и т.н. (Виж тези фотографии в Боев, 1983: 23, 26, 27). Постепенно националнореволуционната икона ще се центрира около няколко от най-известните фотографии, най-вече тази на Левски, направена в Букурещ през 1868 (там, 57). ↑

5. БЪЛГАРСКАТА ИДЕНТИЧНОСТ: ВНОС И ИЗНОС

Колкото повече отивате към периферията на християнския свят, толкова по-голяма тежест започват да имат дебатите върху това кои сме ние, какво сме дали на света, къде е нашето място и тъй нататък. С отдалечаването от големите индустриални метрополиси подобна идентичностна проблематика измества философия, литература, история, социални науки — всичко се слива в една обща дисциплина, разположена между самопознанието и самоконструирането. Историк като Петър Мутафчиев търси аргументи за езическия корен на българина, философ като Янко Янев извежда трагичната проблематика на народния дух от дълбините на прабългарското начало, социолог като Хаджийски гради „оптимистична теория за българския народ“, литературовед като Тончо Жечев изследва архетипите на вечно завръщане към себе си, поет като Кирил Христов гради нацията върху расовата фантазмагория и т.н.^[1] Пред скоба стои, безвъпросно и аксиоматично, едно „ние“, от което се тръгва и до което се стига, но което рядко някой си дава труда да проблематизира. Ако да кажем утре някой седне да напише трактат за Бога, той непременно ще съдържа глава: „Български аспекти на божественото“.^[2] Разбира се тук има много големи разлики — едни помпат родното „ние“ с величие и гордост, други се срамуват от него и го критикуват за реални или преувеличени недостатъци; наред с героичния идентичностен патос на Вазов — скромността на един Захари Стоянов и срамът от родното на Алеко Константинов. Колкото и различни да са тези версии за българското, едно ги прави изключително подобни: приемането за единица мярка именно тази проблематична единица на националното „ние“.

Тук се случва едно двойно разминаване. От една страна в големите световни метрополиси става все по-модерно става връщането към регионалните идентичности, все повече западноевропейци ще се

самоопределят като свързани първо с региона, а после с нацията. Реабилитацията на „естественото“ местно в борба срещу донеслото войни и нещастия „изкуствено“ национално е един от идейните столбове на ЕС.^[3] От друга страна националното пространство играе много по-голяма роля в конкретния живот на западноевропейците, отколкото на българите, за които „преходът“ освен всичко друго доведе до рязко намаляване на социалната мобилност и националната солидарност, гетоизирайки все повече хората от провинцията. Българите днес повече се идентифицират с нацията си по-силно в плана на **въображението**, а по-слабо участват в нейните **практики**; обратно, в много от страните на ЕС националната фантазмагория е демоде, но националните институции, подсилени от европейските — по-силни от всякога.

[1] Аналогични примери ще открием в Русия почти век по-рано: Достоевски, Фьодоров, Данилевски, Бердяев... ↑

[2] Читателят си дава сметка, че изложението на наша скромност не прави изключение от това правило... ↑

[3] Това е лайтмотив при Дени дьо Ружмон, 1997. ↑

НИЕ КАТО ДРУГИТЕ

Общо място за чуждестранния, не особено компетентен наблюдател е сравнението между България и Русия. Славянството, православието, кирилицата, създаването на българското княжество от Москва, комунизмът, внесен *prêt à porter*, както и осеяността на българското национално пространство с руски паметници, езикови заемки, туристи и стари Москвичи, поддържа подобна оптична илюзия. Илюзия, защото двете култури са на практика полюсно противоположни: руската — имперска, аристократична, централизирана, радикална; българската — егалитарна, дребнобуржоазна, котловинна, компромисна. Наистина между двете съществува едно структурно подобие, породено от тяхната периферност и хроничното догонване на модерността. Затова пък реакциите на двете култури на предизвикателството е противоположна. Разликата можем да проследим като съпоставим две пътувания в Европа, представящи срещата на родното с чуждото.

Първият текст ни е добре познат: това е „Бай Ганю“^[1] (писан малко преди 1895) — без него май не минава разсъждение за българската идентичност. Можем да представим повествователната стратегия на този цикъл разкази като (циклотимично?) разцепване на националното „аз“. От една страна пред нас е натуралният роден простак, бай Ганю, който се сблъсква за първи път с Европа; от друга — представят ни го през гледната точка на възпитаните, поевропейчени български студенти, които разказват за неговите подвизи, внушавайки на читателя срам. На една страна — егоистическа еуфория от родното, на другата — смях, криещ безнадеждна депресия. Опозицията може да се представи чрез две трудно преводими думи: **кеф** и **култура**. Кефът, това е удоволстването на нецивилизованото балканско тяло, което яде, поти се, пръхти, има сексуални влечения и пр. Когато бай Ганю възкликне „Кеф, майка му стара!“, телесното е възтържествувало. Думата „култура“ е по-

подвеждаща: в нея влизат художеството, духовността, знанието, но също — най-всекидневното възпитание. И до днес по селата можете да видите надпис от типа „Плюенето е признак на ниска култура“. Откъде идва културата? Ами разбира се — от културните народи__. Културата, това е начинът да гледаме на себе си през погледа на другите__.

И така пътуването на Бая ни Ганя е среща на кефа с културата, те се разминават и всеки се прибира у дома си. Ако поевропейчените студенти се срамуват от родното тяло, самото то се затваря, отказва да комуникира с чуждия свят и се прибира в България, за да парадира с псевдо-познаване на Европа. Основното, което различава тези два полюса, това е отношението към етиката на дара: ако студентите-повествователи са представени като „идеалисти“, а „културните народи“, с които те се идентифицират — като щедър източник на подкрепа, уважение, безкористност, Бай Ганю е архи-егоист, който се подиграва дори на „ахмаците“ руснаци, задето така лесно можеш да ги използваш, стига само да им кажеш, че си славянски брат.^[2] Неслучайно Алеко го взима извън всякакви семейни отношения, които, в една патриархална култура като българската неминуемо биха били свързани с някакъв вид даров обмен. В този смисъл става дума не за някакъв русоистки „природен човек“, още непопаднал в цивилизацията, а за сриването на културните кодове при изтръгването на индивида от традиционната среда.

Бай Ганю е произведен от срещата с модерността, той просто е другата страна на културните повествователи (и не е случайно, че само мъже разказват случките за него). И ако те излъчват една определена сексуална стерилност^[3], техният обект скоро ще се превърне в емблема не само на непоправимо простия българин в онези вицове, където се сблъскват национални стереотипи, но и на неукротимата егоистична, мъжка полова мощ (да речем, членът му ще се окаже фантастично голям). В този смисъл той е един вид трансгресия спрямо новата норма на „културността“, наложена от отварянето към универсалната модерност.

Пътеписът на Достоевски се нарича „Зимни записки за летни впечатления“ и е написан след първото пътуване на писателя в чужбина през 1862.^[4] В самото начало се въвежда една ключова метафора: пред всичките чудеса на западния свят, как е възможно, ние руснаците, още да не сме станали „окончателно“ европейци, нима още

не сме *пораснали*? Тук чуваме прочутата фраза на Чаадаев, за която го обявяват за луд и затварят в болница „(Русия) расте, но не съзрява“. Западът е представен като съдба на Русия, както да стане възрастен е съдба за детето. Оттук имплицитният въпрос, който пронизва цялото творчество на Достоевски: трябва ли детето да стане възрастен, трябва ли синът да се идентифицира с бащата?^[5]

Текстът всъщност е една удивителна мешавица от нападки към трите велики сили^[6], Германия, Англия и Франция и размишления за месианската роля на Русия. Германия е просто скучна и тъпа. В „Играчът на рулетка“ ще разберем откъде идва скуката: немският „Vater“ стоварва своето буржоазно наследство върху сина и го лишава от всякакъв избор; на това руснакът противопоставя играта всичко-или-нищо, където поставяш на карта целия си живот, но отказваш да си благодарен на когото и да било (нека припомним, че според Фройд става дума за самоубийствен импулс^[7]). Англия печели повече симпатиите на писателя: тук поне нещата са ясни, насилието, бедността, проституцията са на улицата и дори свещениците не крият своята меркантилност. Ужасяващите сцени от Хей Маркет напомнят на описанията на Енгелс от „Положението на работническата класа в Англия“ и смисълът им е като че ли същия — да се представи разголена до край истината за капиталистическото общество. Човешкият разум е победил, превърнал е всички в мравки като е построил „Кристалният дворец“ (=универсалната фигура на прогреса, излъчена от световното изложение в Лондон през 1851). Оттук нататък няма какво повече да се прави, всеки се спасява както може, всеки се превръща по необходимост в егоист, в не-човек.

Но колкото и странно да е, най-голяма ярост буди страната, която е най-свързана с Русия и която е неин естествен модел за подражание: Франция (както по-голямата част от руската интелигенция, писателят говори именно френски). Какво може да дразни тук, в един свят на хармония и красота? Това е лъжата: опитът да се скрие фундаменталният факт на човешкото битие, който е насилието. Тук съпрузите, които гальовно се наричат „Козленце“ и „Овчице“ се разхождат непрестанно около фонтани, разговаряйки за уж възвишени неща, а всъщност зад фасадата — изневяра, сметкаджийство, безразличие. Още в най-ранна възраст момичетата научават къде да подпльнат вата под дрехите си и защо точно. *L'être* е изместено от *le*

paraître^[8]. Бихме могли да се питаме по-нататък какво толкова лошо има в *le paraître* и ще установим, че всъщност най-нетърпимото в буржоазния свят, това е именно щастието, застинало в образ. Нещата са подредени така, че всеки е добре сам по себе си, никой няма истинска необходимост от другия. Ако в Англия утопията беше построена тук на земята със силата на техниката и индустрията, тук тя е в междучовешките отношения, в самия цивилизационен принцип. За човека в съвършения свят няма роля. В „Записки от подземие“ ще разберем, какво ще направи Достоевският персонаж, попаднал в утопията, застинало в пространство-време: ще се изплюе върху кристалния под, ще покаже кукиш на прекрасния ред — най-малкото за да покаже, че съществува, че не е станал част от мравуняка.

На всичко това Достоевски ще противопостави способността на руския народ да страда. На фалшивата любов на натъпканата с вата францужойка, която се разхожда със съпруга си рогоносец около фонтаните — онази женица, която мъжът ѝ пребивал цял живот и която после, когато той остарял и се разболял, останала при него да го гледа. На хубаво изглеждащата — добрата в постъпките си. Оттук един открит паралел води право към Исус: доброволно пожертване на личността за всички, без да се иска отплата, без да се търсят права; след което тези всички ще дойдат при личността и ще се погрижат за нея, тъй като тя им дава твърде много.^[9] С една дума, намираме се в логиката на дара, но вече не онзи, който има във всяко патриархално общество, а **тоталния дар**, насочен срещу раждащото се буржоазно общество, дар, целящ построяване на по-добър свят.

Нека заострим паралела между тези два текста на писатели от периферията, породени от сблъсъка с модерна Европа. И в двата случая **се разклаща усещането за принадлежност** и заедно с него основния стожер, на който то се крепи: етиката на дара. Константинов проектира егоизма върху родното, превръщайки „културните народи“ в неизчерпаем източник на щедрост; Достоевски, обратно, вижда в Запада края на даровата етика и с нея, на всичко човешко, като мобилизира жертвения рефлекс на собствената си православна култура. Първият можем да наречем западник, вторият — почвеник; за първия истинската общност е там, в културния Запад, за втория тя е тук, в месианския Изток. Като че ли текстове от типа на Алековия често се появяват на Балканите, текстове като този на Достоевски — в

Русия, но това следва да се провери. Но те говорят за това, че във всяка една от двете периферните култури се появява едно базово раздвояване — често вътре в един и същи автор или текст — раздвояване, свързано с фундаменталния въпрос: **къде е общността, в която истински живея, там или тук?** Модерността просто е транспонирала в географски термини една амбивалентност, върху която се гради самата човешка психика.

*[10]

Както вече казах, (за разлика от места като Русия) основният дебат в България и на Балканите е не **дали** да се европеизираме, а **кой** да европеизира. Властта тук, ако си поиграем с Вебер, е **монопол върху легитимната европеизация**.

Всяка власт се нуждае от някакво трансцендентално основание, някаква неприсвоима другост, положена отвъд свободата на същото. Вярата в реалността на тази трансцендентална другост е и в основата на легитимността на властта — вярата в независещото от волята ни правило, във фатално случилата се традиция или в непостижимата за разума харизма на лидера, ако следваме Вебер. Към тези фигури на трансцендентален, модернизацията прибавя една трета, имитативната: легитимност, която политическите елити черпят в процеса на догонването на най-първите по трасето на универсалния прогрес.

„Цивилизованите“, „напредналите“, „развитите“ страни не са принципино различни от своите имитатори; те само временно са се оказали по-богати, по-мощни, по-велики. Ако им се признава правото да се месят във вътрешна уредба на страните от периферията, да им налагат своите ценности, да ги моделират по свой образ и подобие, това се дължи не само на силата на оръжието, но много повече на силата на желанието^[11] на „покорените“ да живеят като своите „покорители“. По принцип местата на изпреварващи и догонващи могат да се разменят (кой в XVIII век би помислил, че Германия може да изпревари Франция, а в XIX — че Япония ще е озове пред Англия?) иначе казано трансцендентността е ситуация, не вечност.

В един по-описателен ракурс Самюъл Хънтингтън противопоставя процесите на модернизация, която е едно външно, инструментално възприемане на западните форми на живот (по

нашему имитация) и позападняването, свързано с едно много по-дълбоко интериоризиране на ценности, нагласи, култура (идентификация). Анализът на взаимодействието между център и периферия му позволява да констатира една специфична крива на „догонването“, при която модернизацията отначало е подкрепена от ентузиазизирано позападняване, после, след първите положителни резултати от модернизацията и укрепването на локалното общество, преминава в отвърщане от западните модели и екзалтиране на собствената културна традиция. В резултат „светът става все по-модерен и все по-малко западен.“^[12]

И тъй, в България (а и на Балканите) като че ли доминира не дискурсът на предизвикателството, на планетарния месиански **потлач**^[13], а тъкмо наопаки — този на радикалното подчинение на „окултуряващия“ западен **поглед**. Показателен в това отношение, както вече споменах, е примерът на Кемалистката революция, когато за една нощ гражданите е трябвало да си изберат фамилни имена.^[14] Този манталитет продължава да е жив: през 2000, в преговорите, последвали кризата от поканата за членство в ЕС на (гръцки) Кипър, представител на Северен (турски) Кипър заявил, че, ако трябва, страната му ще приеме цялото *acquis communautaire* за една нощ.

Разбира се, една подобна представа за модернизацията не може да не си остава на повърхността. Наместо дълбока ценностна трансформация на културата, става дума за бързото възприемане на статусните символи на модерността, така че Европа да „ни“ признае. За образи, не за действие. Непълната, „маймунска“ модернизация е тема за морализаторстване още от Възраждането. Ето три характерни цитата, показващи неотклонното присъствие на темата „европейци сме, ала не чак до там“ (А. Константинов) в българското съзнание:

Петко Р. Славейков: „Ний живеем в Европа, но не сме европейци, или облякохме европейските дрехи, но не сме съблекли забунчето на невежеството, това е правото. Гледаме и желайме напредванието, но още не разбираме основанията, на които ся то утвърдява, и средствата, с които ся полага то в действие. Дела, а не слова, или по-просто да кажем, работи, а не хорати, иска... А то колкото засега ний с дрехите

си, със смешните си претенции на европейство не сме освен анахронизъм в Европа“^[15]

Търсейки корените на българския песимизъм, Иван Хаджийски отбелязва, че „И до ден-днешен ние купуваме в магазините чешки бархети, италианска коприна, френски гъон, английски вълнени платове, немски лакове, произведени в Габрово, Сливен, Русе и София.“^[16] Причина за нашата „национална обърканост“ е късната ни поява на световната сцена, когато светът и пазарите вече са поделени: „От тънката сланина на българския народ се отделяха милиарди за обзавеждане на новата ни държава, за създаване на местна индустрия, за водене на войни. Всичко това трябваше да става в ускорен порядък, *защото ние догонвахме общия европейски напредък*“. Контрапункт за автора е възрожденското правреме, когато „богатствата се създаваха, а не се наследяваха“, „епохата на българските викинги, хора без предистория, които разчитаха само на себе си“. „Никакъв писателски съюз не обяви Ботева, Вазова, Каравелова за писатели“.^[17]

Повърхностното подражание в последна сметка е причина за най-големите злини в българското общество. „Чрез *копиране* ние се приближавахме до общия европейски напредък, за това копиране обаче плащахме скъпи връхнини. Когато се върнем от чужбина, ние донасяхме нещичко от наука и техника, *без да можем да пренесем чуждите индустриални тайни, капитали и пазари*. Едно обаче положително донасяме: европейски вкусове към живота, европейски образци на харчене; лукс, моди, декоративен блясък и всевъзможни средства за показ... В това подражаване всъщност няма нищо лошо... Въпросът е за средствата, с които ще се реши стопанската гатанка: задоволяване на европейски вкусове с българска кесия от днешен стил... И тук се коренят и корупцията, продажничеството, явленията на безгръбначие и хищничество на полуинтелигенцията.“^[18]

Комунистическата модернизация, която можем да илюстрираме с прочутата фраза на Георги Димитров, „Необходимо е чрез индустриализация и електрификация на страната и машинизиране на земеделието да се постигне за 15–20 години онова, което други страни, при други условия са постигнали за цяло столетие“^[19] Надбягването е официално обявено и този път, благодарение на месианския комплекс

на „великия Съветски съюз“, неговите ресурси и ядрени оръжия, малка България наместо да догонва си мисли, че изпреварва. Модернизацията се представя като серия от волунтаристки актове (национализация, електрификация, мелиорация, механизация...), паролите за които се подават в различни моменти според петилетките. Т.е. ние (официално!) не искаме и няма да станем като тях, а само да правим по-добре (да произвеждаме повече). Наглед това противоречи на изведения чрез Тард принцип. Само че в този свят производство не значи същото като преди — в марксистко-ленинското въображение трудът е екстатичен, героичен, жертвен, революционен, по-близък до войната, отколкото до спокойното капиталистическо натрупване. В този смисъл, поне риторически, в новия идеологически свят цели и средства са разменили местата си, да произвеждам като западните си съперници означава не да се грижа за благоденствието си, а да си набавям еднакво с тяхното човешко достойнство.

И в това има социална логика, доколкото социализмът е общество на мигранти^[20], където огромни маси хора бързо сменят статутите си не заради някакви военни завоевания, а заради промяната на видовете практикуван труд, предизвикана от индустриализацията и урбанизацията. В този смисъл и тук можем да открием същата схема: подражаваме на достойнството на другите, но какво стои зад това — дали градовете ни са същите градове, фабриките същите фабрики, стоките същите стоки — това е друг въпрос.

Третият тип цитати взимам от предизборния дебат през юни, 2001. Николай Камов: „И не когато министрите, когато жителите на с. Кожаре, Смолянска област, се почувстват европейци тогава България ще влезе в Европа.“ Татяна Дончева: „Няма какво да се лъжем, поканата за преговори към България е политическа, сега трябва да бъдат реално изпълнени със съдържание критериите за членство.“ Иван Костов „Има консенсус, че харесваме Обединена Европа и желаем да сме нейни членове, няма консенсус кой ще носи отговорността за трудните мерки в присъединяването към ЕС“.^[21] Смишълът отново е същият: тече една нова европеизация, а ние не я правим не както трябва, формално, повърхностно.

В „нацията, която се е заела да се цивилизова“ наставка едно дълбоко ценностно раздвояване на индивида. Той е едновременно „тук“ и „оттатък“; според модела си на живот („целите“, по Тард) той е

гражданин на глобалното, според неговата реалност — заточен в локалното (света на „средствата“). Цели и средства се оказват разлъчени, поради селективния характер на модерната имитация, която следва логиката на желанието: естествено е да искате онова, което е приятно, достойно, лесно, свободно, еротично, а да избягвате усилието, лишенията, дисциплината, и т.н.

Това шизофрено раздвояване между цели и средства е станало възможно благодарение на медийната прозрачност, започнала да се възцарява в света от XIX век насам. **Медиите разбиват света на кванти желание** — поднасят ви приятното в един момент, ужасяващото в друг, така че в последна сметка желаната идентичност се формира на **колажен принцип**, донякъде така, както според Бенямин, става, когато актьорът премине от театъра към киното^[22]. Става възможно да си въобразим от една страна един европейски живот с прекрасна кола, с кухня отрупана с хитроумни машинки и неизчерпаема кредитна карта, на друга да подредим неприятни усещания от типа на един фрустриран живот на насилена продуктивност, присъствени автомати на работното място и биографично планиране от детска възраст — и да не правим задължителна връзка между двата, сякаш те е отнасят за различни видове човешки същества^[23]. Желаният европейец е по този начин разлъчен от нежелания, можем да консумираме във въображението си единия съвършено независимо от другия. За сравнение една култура, където моделите се конструират не от медийния пазар на желания, а от възпитанието или религията например, такъв колажен продукт на искането или неискането няма как да е конструира, тъй като животът се представя като път между двете точки на абсолютна другост, раждането и смъртта и е основан не върху желанието на същото, а върху изискването на другото (предците, бог, обществото).

Оттук става възможно разцепването на дискурса върху модела за подражание на две: модернизационният, който поставя желаният европейец върху „другата сцена“ на желанието и фундаменталистският, който инсценира нежеланият като крушение на местните идеали^[24]. Властовата функция също се раздвоява. Едни управници са свързани с добрия живот, други, с лошия. Това раздвояване, напомнящо донякъде разцепването на майчината гръд на „добра“ и „лоша“ при Мелани Клайн, беше най-фрапиращо във времето на комунизма —

официалната идеология правеше всичко, за да конструира местната власт като добра, а глобалната — като империалистическа. В резултат на това, на неофициално ниво нещата изглеждаха преобърнати: местната изглеждаше само лоша, глобалната — само добра, до степен, че в преходния период няколко години битуваше убеждението, че Западът е мотивиран единствено от идеални съображения, че той само дава и нищо не иска насреща, една позиция, която породила редица недоразумения и разочарования. Това днес става по логиката на чистия медиен пазар: едни публикации (или издания) подхранват мечтанието, други — параноята.

*[25]

И тъй в България като във всяка млада нация достойнството върви едни гърди преди възможностите, въображаемото (идентичността) предхожда символичното (реалните обществени взаимоотношения). Етиката на подражанието дори се обособява тематическа в публичното пространство; възниква един вид мярка на сравнение, която ще съпътства цялата нова история на страната и която само ще сменя името си — „културност“, „развитост“, „нормалност“. Оттук вечният комплекс за изостаналост, за не-както-трябва. Никому не хрумва да се сравнява с африкански или латиноамерикански страни, пред които България не би имала от какво да се срамува: имитацията върви по посока на желанието, не на някаква обективна историческа истина (а обектите на модерното желание, както казахме, се конструират върху универсалната сцена на големите западни метрополиси).

Един бегъл поглед към българската градска култура от втората половина на XIX век веднага ще ни покаже, че изоставането от европейската „мярка“ не е само в практиките, а и в сферата на **репрезентациите**. Нямам предвид абсолютно закъснение в появата на едни или други културни форми, което можем да илюстрираме например с това, че Софроний Врачански е съвременник на Гьоте и Хегел, а Ботев и Вазов — на Стефан Маларме. Самата структура на културните репрезентации, върху която ще се основе новата

национална идентичност, е различна: тук дискурсивното доминира тотално над фигуралното; революцията в иконосферата, която тече в западна Европа, век ще пристигне с огромно закъснение и, поради сиромашията, така и няма да се развие до степен на истински културен контрапункт. Нека опитаме да обходим онези аспекти на социалното, в които почва да настъпва иконосферата.

Говорим за появата на модерна градска култура, ето защо си заслужава да си представим как е изглеждала **столицата**, символен център на националното пространство във визуално отношение.

Първият градски герб в страната е софийският. Той не се основава на някаква традиция^[26], а е по-скоро симулакрум за пред света. Първият проект^[27] е направен през 1886, вследствие писмото на някой си Густав Алтенбургер от Будапеща, който моли да му бъде изпратен софийския герб, защото подготвял книга, представяща държавите по света и техните столици. Вероятно с притеснение общинският съвет отговаря, че градът няма такъв и не след дълго ще поръча герб, на който в испански щит на синьо поле е изобразена крепостна стена, коронован лъв и най-отгоре курфюрстска корона. Проектът бива отхвърлен и най-удивителното е, че 14 години по-късно темата излиза на дневен ред отново в оптиката на самопредставянето пред света: България се готви за участие в петото Всемирно изложение в Париж и организаторите поискват герба на столицата, за да го наредят заедно с другите страни-участници на стената на Инвалидите.^[28] Този път в спешен порядък гербът е измислен и София придобива иконичен израз и вече може да се нарежда сред други столици. Примерът ѝ ще бъде последван от повечето градове на страната.

Великото народно събрание се е спряло на столица, която не е съвсем град и не издържа никакво сравнение с Пловдив, Търново или Русе и неслучайно София се и измества в югоизточна посока: строи се почти на чисто, малко като столиците в Новия свят. Дворецът се е намирал на края на града и всички представителни сгради нататък в посока Пловдив се новопостроени; старият османски център просто е загърбен, оставен на пришълци, градска беднота. Народното събрание в сегашната си редакция е завършено 1884 по проект на виенския архитект Йованович. Паметникът в чест на царя-освободител е почнат

на Гергьовден 1901 и завършен през 1907: след международен конкурс проектът се възлага на италианския скулптор Арнолдо Цоки. Основният символ, храм-паметникът „Александър Невски“, макар и започнат през 1882, е завършен през 1912, а осветен едва 1924. Първоначалният проект е изработен руският архитект Померанцев. Университетът е почнат 1924 и завършен 1934, проектант му е французинът Бриансон. Банката е построена 1934–9 вече по проект на български архитекти. Народната библиотека завършват комунистите през 1952–3. Фактически до войните националният градски пейзаж, различаващ визуално новата българска столица от османското полусело, са били преустроеният в дворец конак, жълтите плочки — единствена настилка върху площада пред него, пред Народния театър^[29] и по улица „Търговска“, Естественоисторическия музей (1889), свързан с хобито на Фердинанд, Народното събрание и няколко монумента, сред които Руският паметник, на западния край на града (1882) „с шубраци и храсти около него, а често боклуци“^[30], където софиянци идвали на разходка в празнични дни. Доста тънка символическа база на една нова национална идентичност!

Да добавим към това печалното обстоятелство, че от средновековните български царства практически нищо не е останало и единствените материални обекти, внушаващи древност, са манастирите. Царевец от разказ и легенда става топос и картина през 1908 — на него Фердинанд решава да провъзгласи независимостта. До 70-те обаче той остава забулен от зеленина; няма ги дори малко измислената Балдуинова кула псевдоцърквата с вечния огън (връх на социалистическия патриотичен кич). Тук-там по територията има джамии, но те постепенно ще бъдат асимилирани (както Черната джамия в София, която ще стане църквата св. Седмочисленици): очевидно новата национална държава не ги приема като свое наследство. Основна грижа на новия град е да изтрие колкото се може повече от знаците, напомнящи за непосредствено предишната епоха — този импулс откриваме и у комунистите след 44-та, и у антикомунистите след 89-та^[31]. Има сокаци, едноетажни къщи, кафенета, които по нищо не се различават от тези в останалите Балкани. Националният архитектурен стил ще бъде измислен и официализиран чак през 60-те години по повод реставрацията

(построяването?) на стария Пловдив, не без активното участие на сценографи от набиращото тогава скорост българско кино.^[32]

Нека се обърнем към **изобразителното изкуство**^[33]. Рисувалното училище се открива през 1896, негов директор е чехът Иван Мърквичка. През 1921 то ще се превърне в Художествена академия. Може би това е знаменателна дата, защото тъкмо през двайсетте години българското изкуство сякаш влиза в крак с европейското (като спазим всички мащаби, разбира се). Тогава ще се появят визуални аналози на национал-фолклорните стилизации на Пенчо Славейков или Яворов, които ще добият сходна тежест, благодарение на групата „Родно изкуство“ (учредена през 1919). Първите няколко десетилетия след Освобождението са доминирани битовата или историко-патриотична иконография, до голяма степен практикувана и ценена от чужди автори и купувачи; водещ е тъй да се каже етнографският интерес (като „Задушница“, „Ръченица“ на Иван Мърквичка или баталните сцени на Ярослав Вешин от българо-сръбската война.)^[34]. Едва през двадесетте години за първи път става преход от националното като тема към националното като **стил**. Новите икони на българското наместо да натоварват с дълг и вина, го правят нещо, което можеш да пожелаеш, да притежаваш: върху тях вече може да се гради идентичност. Подобни процеси ще има в Гърция с неокласическите и византистични тенденции, балканизацията на „Зенит“ в Белград и Загреб, програмата „румънско изкуство“ и т.н.

В тази ред на мисли можем да кажем, че един Иван Милев^[35] е едновременно глобален в смисъла на европейските *art deco* или *modern style*, и локален с измислянето на местна емблематика.

Изследователите отбелязват липсата на революционни течения в българския (и балкански) модернизъм като дада, сюрреализъм, кубизъм, конструктивизъм — няма драматични спорове, скъсване с едно и фундиране на друго. Двайсетте години идват спокойно, някак декоративно, сякаш нищо не е било. И как няма да е така, като не е имало родна иконосфера, с която да се борят новите, формирани в чужбина художници? Модернизмът идва на чисто и се превръща в **градивен камък** на националното изкуство, което предварително обезсилва деструктивния му потенциал.

Донякъде парадоксът е в това, че тук, при липсата на частни колекции, държавата е основен купувач и спонсор на изкуството, тази дейност тя, както всяка държава, върши в интерес на националната педагогика. Протича пише, че най-голям меценат на изобразителното изкуство е Фердинанд (чужденец!), много след него правителството и музеите, много след тях — частните купувачи. Първата полусамодейна изложба се организира в Първа софийска мъжка гимназия от Иван Ангелов през 1887, пет години по-късно правителството устройва колективна художествена изложба успоредно с пловдивското изложение (отново темата за изложенията!), където ще участват и чужденци, разработващи „български“ сюжети, и дори гимназисти.

През 20-те години ще се наложи практиката на общите художествени изложби, от които ще прави откупки почти единствена държавата и където ще участват отделните дружества, мирно съществувайки помежду си (една практика, която съвсем плавно преминава в годините на комунизма, когато просто дружествата се разпускат и всички индивидуално почват да членуват във — или да бъдат изключвани от! — СБХ). Можем да добавим и че рядко българската публика изобщо има възможност да се съприкоснови с произведения на чужди майстори. Каква роля може да е играло изобразителното изкуство в строежа на националната идентичност е трудно да си представим — повечето данни сочат, че то е функционирано или при взаимодействие с чужденци (картината е любим държавен подарък: например албума с гравюри поднесен на Николай II); музеите и училищата пак имплицитно са обърнати навън, към сравнението с другите „културни“ народи.^[36] (Още първите музейни сбирки, поместени в читалищата, настояват върху нашето и поучителното, не върху куриозния или скъп предмет, който поради липсата на аристократиколекционери просто няма откъде да се появи.)

Трийсетте години ще пренасочат погледа от етнографията и стила към историята. Ставащото има своя аналог не само в надигащата се из цяла Европа националистическа фантазмагория, но и в тържеството на неоакадемизма над експериментите от 20-те години. От 1931 Министерството на народното просвещение почва да провежда конкурси^[37] за картини на историческа тема, които да

функционират не само като платна, но и да бъдат репродуцирани върху ученическите програми и тиражирани масово за онагледяване на родната история. Става дума за това да се „онагледят“ и „изяснят“ образите на българските царе, да се създадат „картини-пособия“ за строежа на българската национална идентичност. Конкурсите се провеждат почти ежегодно до 1943; той утвърждава и централните топоси на българската историческа митология — Аспарух преминава Дунава, Симеон се завръща победоносен в Преслав, Иван-Асен II-ри побеждава византийците при Клокотница, Цар Самуил разбива войската на император Василий II при Траянови врата, и т.н. В това време репродукции на исторически картини се печатат по вестниците, излизат албуми, книги, картички. Акцията по държавното строителство на българския визуален пантеон ще се подхване с още по-голяма сила чак през 70-те години.

Една любопитна данна от времето на комунизма идва да илюстрира „изоставането“ на изобразителните жанрове спрямо другите изкуства. Между 1956 и 1982 броят на издадените книги е нараснал от 2 900 на 5 070, а тиражът им съответно от 21 141 на 59 662, т.е. 2,1 и 2,8 пъти. Кината от 1 076 са станали 3 302, а посещенията от 69 374 000 — 93 631 000 (3 и 1,3 пъти). Театрите от 45 са се увеличили на 53, с посещения съответно 4 662 000 — 5 410 000 (около 1,2 пъти). Неочаквано изложбите бележат чудовищен скок: през 1964 (първата дата, когато това е броено) е имало 212 изложби, през 1982 — 3 551, от 13 137 изложените творби са станали 221 743, а посещенията от 1 021 585 — 4 400 000. Това са скокове от съответно 16, 16,8 и 4,3 пъти!^[38] Обстоятелството, че скоковете са много по-големи откъм изложби и творби, отколкото посещения, може да се интерпретира като политическа воля за наваксване на някакво усетено изоставане в сферата на образа.

Една причина е това, че картината е стока, галерията един вид частен магазин, който не е бил подложен на централизирана национализация както кината например, но все пак защо? Защо идеологията на комунизма в първите две десетилетия разчита по-малко на художниците, отколкото на писателите (до 82-ра няма нито един „герой на социалистическия труд“ от тази сфера срещу пет писатели, плюс няколко чуждестранни, наградени с отличието като „борци за мир“). Дали причината е в това, че режимът се чувства по-удобно с

думите, отколкото с вещите-картини, които в своята материалност вечно се изплъзват на властта му? Голямото наваксване започва в началото на седемдесетте години със създаването на окръжните галерии, които повтарят центъра в миниатюра, както и с децентрализирането на фондовете за изобразително изкуство, когато всяко голямо предприятие или учреждение трябва да усвоява пари за изкуство. Малко по-рано, през 60-те^[39] е започнала офанзивата в монументалното изкуство: страната се покрива с паметници, илюстриращи една или друга страна на националнореволуционната митология. И до днес огромната част от героическата иконография на страната е наследство на това и последвалите го две десетилетия: простата причина е, че монументалистиката от предишната епоха е изключително скромна. За сравнение, пикът на подобно масирано обсипване на територията с икони на героичната нация в страни като Франция е краят на първата световна война, когато всяко селце се сдобива с паметник на своите герои, обгрижван със съответните ритуали. Разминаването във времето е повече от 40 години^[40]. Горедолу такова закъснение пристига в страната революцията в иконосферата.

Ако нещо в младата българска нация е визуално, това разбира се е държавната символика, която е нормативна (държавата държи монопола на насилието): знамената и герба на държавните документи, униформите, православно-военномонархически ритуали (като свети Георги) или държавно-православни (24 май). Основната тематика, които пронизва тази фигуралност е освобождение — победа — национален лидер. От войската към трудовия фронт. От априлското — към септемврийското въстание. От явяващия се на живо в разнообразни ритуали на „непосредственост“ народен цар Борис III — лидера в епохата на своята техническа възпроизводимост Димитров, превърнат от кинохрониката, плаката, пресата, банкнотите в суперзвезда. Забележителен е изоморфизмът в националното и комунистическо самоизобразяване: робство — спонтанно народно въстание — освобождение от големия брат — вечна благодарност... Малко са емблематичните образи на държавността, които да се изплъзват от този кръг.^[41]

Армията се превръща в основен визуален еквивалент на нацията — и не е случайно това, че Алеко ще види майорската униформа на

Колумбовото изложение. Тук, както навсякъде по Европа, военният парад е най-простият и ефикасен медиум за конструиране на национални икони. В основата на неговата ефикасност е това, че си от двете страни на образа — гледаш преминаващите редици, но заедно с това съзерцаваш сам себе си, защото възможно е да бъдеш и ти там, на тяхно място (всеобщата военна служба). Комунистическите манифестации няма да променят този процес, само ще го доведат до пароксизъм.

Другият голям консуматор на образи е училището, където нуждата от научност изисква да се борови с образи — доказателство, че самото нещо го е имало. В началото учебниците се превеждат от чужбина, а илюстрациите им нямат нищо общо с българската идентичност. Постепенно в тях ще почнат да се появяват скиците на Каниц, карти на Симеонова България, художествени визии за цветуща Плиска или Търнов, спонсорирани от конкурсите през 30-те години.

Музеят тук от самото си възникване е откровено педагогичен — няма туристи или просветени ценители, които да мотивират някаква негова друга, например естетическа или консуматорска функция. Музейното дело е откровено оръжие в борбата за националната кауза. Десетилетия преди освобождението славофилът Юри Венелин съветва Васил Априлов българите да събират археологически и литературни паметници като сърбите, за да докажат своя славянски произход; към това време в Русия била разпространена тезата на Карамзин, според която те били татари, а това разбира се не е полезно за мобилизирането на общественото мнение за българската кауза.^[42] През 1859 революционер като Раковски пише „Показалец или ръководство как да се изискат и издирят най-стари чърти нашего бития языка и народопоколения, старого ни правления, славного ни прошеедшее и пр.“ Първата музейна сбирка, както е известно, е учредена в свищовското читалище през 1856; по-малко известен е фактът, че по същото време съществува идея да се направи музей на Империята, на която Любен Каравелов се противопоставя остро през 1852 от страниците на вестник „Свобода“. Причината е очевидна: идеята за общо наследство на зараждащата се българска нация и на Империята противоречи на движението към политическа автономия. Националният проект е в основата си присвояване на наследство, подялба на миналото.

През 1879 народна библиотека, музей и галерия възникват като една институция; Народният музей се обособява от нея през 1892. През 1906 Етнографията се отделя в нов музей, за да остави историята и изобразителното изкуство заедно. Художественият отдел става Национална художествена галерия (след дебат и строеж през 30-те години) едва през 1942.^[43] Можем да кажем, че до тогава изобразителното изкуство, поне в тази негова държавно-идеологическа употреба, живее вътре в дискурсивно построената (от Паисий насам) национална митология и няма собствено битие. В музея-галерия организирани ученици, войници и граждани ще научават, примерно, от Илия Петров как е изглеждал Аспарух, а от Гюдженев как Кубрат заклел синовете си да не се делят над снопчето с пръчки.^[44]

Историците на **киното** подчертават, че първата публична кинопрожекция в България (Русе) се състояла само петнайсет месеца след тази на братята Люмиер.^[45] Но това не бива да ни заблуждава. В западна Европа киното е резултат на изключително дълъг и сложен процес на търсене и комерсиализиране на образа. Панорами, изобразяващи в перспектива, а диорами — в движение забележителни сцени през XVIII век скоро се превръща в елемент от градския пейзаж.^[46] Наред с тях панаирджийските пийпшоута, където исторически събития могат да се видят през малка дупка, прожекциите на латерна магика, праксикоскопите, зооскопите, мутоскопите, псевдо-спиритичните прожекции на образи на духове върху пушек. Заслужава да отбележим специално получилият в много страни популярност музей на восъчни фигури и реалистични възстановки на ужасяващи сцени от Френската революция на Мари Тюсо в Лондон. Преди да избяга от Терора, тя имала неблагоприятната задача да сменя смъртни маски на гилотинираните. Музей ли е всъщност това? Изкуство ли е? Ражда го гладът за абсолютна визуална илюзия, онази, която ще роди и киното. Може би единствената фотографията е достатъчно демократична и лична дейност, за да се намеси бързо в живота на българина.

На този фон киното в България, донесено от пътуващи панаирджийски прожекции от чужденци, изглежда донякъде присадено. Едва през 1939 (осем години след началото на конкурсите за историко-педагогическа живопис) ще почнат да се правят

кинопрегледи, което е знак за сериозно обвързване на тази визуална медия с националната кауза; те ще станат основно оръжие на комунистическата пропаганда от първите години след идването на ОФ. До 1958, когато се появява „На малкия остров“ от Рангел Вълчанов и заедно с него „поетическият реализъм“ — т.е. един собствен, визуално определен стил — българското кино гравитира около илюстрацията на литературноисторическата (т.е. дискурсивна) митология. Ето няколко филма, представителни за тази тенденция: „Бай Ганьо“ (1922) на Васил Гендов, „Момина скала“ (1923) на Борис Грежов, „Грамада“ (1936) на Александър Вазов, „Страхил войвода“ (1938) на Йосип Новак, „Калин орелът“ (1950) на Борис Борозанов, „Под игото“ (1952) на Дако Даковски, българо-съветския „Героите на Шипка“ (1955) на Сергей Василев... Можем да кажем, че обратът от родното като обект към родното като стил, който в живописата се случва с „Родно изкуство“ през двайсетте години, в киното идва през 60-те, т.е. 40 години по-късно. Причината вероятно е в още по-трудното техническо осигуряване на образа.

Да споменем и по-бавното навлизане на илюстрираните списания поради чисто типографски и финансови причини, по-ниското им качество, по-малката роля на визуалното в пресата изобщо. След освобождението образът има предимно високи, илюстративни функции. Характерно е илюстрирането на „Под игото“ (изданието от 1894) с **фотографии**, където лично Вазов режисира професионални актьори от театър „Сълза и смях“.^[47] Визуалното се демократизира в началото на века и отваря към популярното с вестници като „Утро“, които продават до 100 000 броя от вестника.^[48] Заедно с това икономическата е дълбоко нестабилна: разклащат я войните и икономическите кризи, когато рязко спада количеството на визуалните материали във вестниците (няма пари за фотоматериали), но още повече — политическите кризи като 1923, 1934 и след деветосептемврийския период, които всеки път подчиняват образа на морално-политическия дискурс: така през тридесетте пресата ще бъде наситена с царското семейство, национална култура и етнографски сюжети^[49], през 50-те — с бригадири, трактористи и съветски

офицери, през 70-те — със заводи, почивни станции и чуждестранни делегации.

Един последен епизод, който тепърва следва да обмисляме, са различните интерактивни форми на визуализация. Сайтове на българските музеи в интернет все още няма, на пръсти се броят и издадените CD представяния на културни, регионални или други аспекти на страната, а едва през време на изборите от 2001 политиките започнаха да залагат на мрежата за агитация. Виртуалният свят е изключително в частни ръце и национална стратегия за присъствие в него практически отсъства. В резултат визуалността, която той налага, е още по-силно белязана с внесеното и имитирано чуждо, оттук — още по-бързо ерозираща.

На целия този фон можем да разберем шока на промяната от началото на 90-те години. Избликнаха образи на желанието, реклами, звезди, тревожещи репортажни снимки, с една дума България за година-две прескочи цял век борба за освобождение на иконосферата и се озова в постиндустриалния свят на образа и прелъстяването. От режим на скрито, забранено, дочуто тя мина към режим на непрекъснато, нагло, самохвално излагане; от морализаторството, оценката и директивите, към показването, любопитството и зрелището; от дотежалата принадлежност към ненамерената идентичност.^[50]

*[51]

Целта на всички тези примери беше да подчертаем изоставането на образа спрямо текста — България десетилетия се строи с думи преди още да има облик. Това е базов проблем в строежа на националните идентичности по цялата периферия на модерния свят. Причината е толкова очевидна, че някак дори изглежда безсмислено да я казваме, и въпреки това тя има важни следствия: **производството на образи е по-трудно от това на текстове**. Няма по-евтин, по-достъпен за всички знак от естествения език — в говоримата му форма той е практически достъпен за всяко човешко същество, бидейки деятелност на тялото. Иконосферата предполага различни степени на социална организация — предаване на техники, производство на материали, съхранение, разделение на труда и т.н. Оттук „наваксаците“ нови

нации като българската ще имат тенденцията да имитират технологията на национално строителство^[52] едностранно: **конструират свои разкази, но по отношение на иконичния си облик стават хронично зависими от големите световни метрополи.** Оттук двете противоположни оптики. Отвътре — безкрайна дълбочина, морално единение, драматизъм. Отвън — схематична фигуралност, живописност, пасторал.

[1] Ditchев, 1994. ↑

[2] Виж: Дичев, 1999. ↑

[3] На биографите е известно, че проблеми с жените е имал и самия Алеко. ↑

[4] Сравнението с чужбина и особено Франция, често във връзка със световните изложения става любим жанр на руската литература. Сред текстовете повлияли по-конкретно на автора можем да споменем „Писма на един руски пътешественик“ на Карамзин, „Писма от Франция“ на Фонвизин и „Писма от Франция и Италия“ на Херцен. ↑

[5] Проблематизирането на отношенията на наследство пронизва модерната култура. На Уърдсуърт принадлежи прочутата фраза „Детето е баща на човека“. ↑

[6] Любопитно е отсъствието на други страни, например Италия, която авторът също прекосява. Очевидно стратегията на текста е атака срещу силните, срещу *моделите*. Всеки с мерките си — за писателя от малка България Алеко Константинов Прага и Виена са достатъчен символ на „културността“. ↑

[7] Фройд, 1991. ↑

[8] Съм е изместено от *изглеждам*. Виж по-горе: Имитация и модернизация и „Стадият на огледалото“. ↑

[9] Достоевски, 1982: 90–1. ↑

[11] Желанието има и обратна посока: центърът конструира мечтания за екзотични, предмодерни култури, разположени между полюсите на туризма и колониализма (за „Ориента“ виж Саид, 1999). ↑

[12] Хънтингтън, 1999: 106. Бих искал да се разгранича от културалистките тези на автора за „сблъсъка на цивилизациите“ и задачите на Запада, развити другаде в тази книга. ↑

[13] Ditchев, 1994. ↑

[14] Ирония на съдбата е, че това ще се случи и на българските турци в средата на 80-те години. 218 Интервю в Делегацията на ЕК, София, януари, 2001. За сравнение, оптимистичния вариант за възприемането на огромното по обем европейско законодателство за България е 4 години. ↑

[15] Гайда 3, № 7, 01/04/1866. Цит. по: Драганов, 1984:131. Виж и: Даскалов, 1998. Едно любопитно просвещенско обяснение за различията на българската култура дава Иван Селимински: „трябва да изоставим европейщината на европейците и маймунски подражателните народи“, защото „местните природни условия обуславят особения живот и политически строй на народите“ (цит. по Драганов, 1984: 97). ↑

[16] Философски преглед, 1938, по: Хаджийски, 1974: 25. ↑

[17] Хаджийски, 1974: 41, 33. ↑

[18] Хаджийски, 1974: 43. ↑

[19] България през вековете, 1981: 340. ↑

[20] Райчев, 2000. ↑

[21] Европа в предизборния дебат, Изследване на Асоциацията за социални изследвания, Делегация на Европейската комисия в България, 2001. ↑

[22] За разлика от театралния актьор, който изгражда един цялостен персонаж, киноактьорът работи кадър по кадър, чието сглобяване е работа на режисьора. (Бенямин, 1989). Не можеш да правиш колаж от преживяването на живия непосредствен живот; това става възможно, когато животът се подмени от изображенията. ↑

[23] Идеологизация на това разцепване е популярният в България расистки израз „да живееш като бял човек“, предполагащ, че трудностите на модерното общество се отнасят до някакви други — например черни — хора, каквито ние няма как да бъдем. ↑

[24] Историята на това разцепване пред лицето на модернизирателната универсализация можем да проследим от староверците по времето на Петър, които ще подпалват сами кладите си, до френския аграрен лидер Жозе Бове, който два века по-късно се бори срещу глобализацията, въръжен с френска багета и Рокфор. ↑

[26] „Софийският герб е показателен и като механизъм на създаване. Той е дело на художник — Харалампи Тачев, приет е от общинска комисия и височайше утвърден от княза. Съчетаването на

художническата естетика и чиновническата представа игнорират намесата на хералдиката в този сътворителен акт.“ Антонов, 2002. ↑

[27] Донева, 1994: 66. ↑

[28] Показателна е самата последователност на решенията. В протокола от 17 март 1900 на Столичния общински съвет се казва „Одобрява се знакът на София, който трябва да се постави на фасадата на инвалидния дом в Париж по случай всемирното изложение...“, едва на 24 април се постановява „Нашата толица си има особен знак (герб), който да бъде поставен в общинския съвет и на знамето, което се въздига върху градския дом, както във всички места, гдето е прието да се турят градски гербове.“ Донева, 1994: 67. ↑

[29] Нека споменем скандалът, който избухва в началото на века заради това, че австрийските му проектанти продават същите планове на Загреб и Одеса. ↑

[30] Бочев, 1998: 664. 234 Още една причина за национализиране на уж универсалната християнска религия. ↑

[31] Cf. Loggy. Да припомним тържественото взривяване на Мавзолея през 1999 от лидерите на СДС, гледащи от балконите на околните сгради, което се превърна в пародия поради неочакваната здравина на сградата. ↑

[32] Предхождат го стилизациите на Цанко Лавренов от 30-те години, създаващи образа на идеалния стар Пловдив — шарен, линеарен, чист, подреден стъпаловидно като за изложба. Проективната мощ на художника личи от обстоятелството, че трудно откриваме такъв град в снимки и картички от епохата. Днес нещата са обърнати — старият Пловдив е задължителен обект за рисуване на учениците от художествената академия. ↑

[33] Протич, 1934; Божков; 1978; Попов, 1981; Аврамов, 1993. ↑

[34] Традицията е зададена от (чужденеца) Феликс Каниц, чиито скици от пътуването му из българските земи 1860–1876 са репродуцирани по учебници и банкноти. Десетилетия по-късно министър Иван Шишманов ще поръча скици на народни типове, носии и пр. за издавания от него „Сборник народни умотворения наука и книжнина“, които да съхранят етнографското наследство на страната. ↑

[35] Както и Сирак Скитник, Майстора, Цанко Лавренов, Стоян Венев, Николай Райнов и т.н. 240 Виж: Genova, 2001. ↑

[36] Първият купувач на картина от първата българска изложба, пише Протич, е бил чужденец, който я е сложил в ресторанта си „Палах“. Това е била и единствената откупка. ↑

[37] Божков, 1978: 283 и др. Да припомним, че по-рано министър Шишманов подкрепя, от името на същото министерство, етнографска визия на българското (бел. 239). ↑

[38] 40 години социалистически възход, 1984: 51–56. ↑

[39] Друга тема е постепенното „разкрепостяване“ на изкуството след 1948-ма — в този процес следва да отбележим младежката изложба през 1961, която предизвиква яростни идеологически критики и често се нарича „българското размразяване“. Много силен удар понасят художниците около случая Жендов. През 50-та, на партийно събрание в СБХ се констатира непростимо „изоставане“ спрямо писателския съюз; като представител на ЦК, Тодор Живков в един момент дори заплашва художествената ППО с разпускане, ако не бъдат извадени „поуки“ от *жендовщината* в изкуството. ↑

[40] Две уточнения. Разбира се войнишки паметници се строят и в България, но в съвършено друг мащаб. Що се отнася до Франция, говоря за дисеминацията на модел, вече възникнал в центъра. В самия Париж масираното строителство на национални монументи почва след поражението през 1870, довело третата република — Защитата на бариерата Клиши (Амеде Дублемар, 1870, площад Клиши), Жана д'Арк (Еманюел Фремие, 1874, Площад на пирамидите), Паметник на Републиката (Леополд и Шарл Морис, 1879–83, Площад Републик), Триумфът на републиката (Жюл Далу, 1889–99, Площад Насион) и т.н. ↑

[41] През 1998 при деноминацията на парите целенасочено бе възприет подход, обратен на този: върху банкнотите сега виждаме недържавни персонажи — Иван Милев, Петър Берон, Иван Рилски. ↑

[42] Венелин, 1942: 116–117. През 1867 в Москва се организира етнографска изложба, посветена на българските земи, което разкрива адресата на първите патримониални начинания в зараждащата се нация. ↑

[43] Недков, 1998: 150 и др. ↑

[44] Легендата измисля възрожденски учител. ↑

[45] Cook, 1990:738-751. ↑

[46] Голямата тема на Бенямин (Benjamin, 1982). ↑

[47] Боев, 1983: 107. ↑

[48] Спасов, 2000: 89. ↑

[49] Пак там, 112, 97. Авторът подчертава разкрепостяването на визуалното пак през 60-те години — „отгоре“ със създаването на естетското „Българско фото“ (1966) и „отдолу“ — с масовото „Паралели“ (1965). Там 106–107. ↑

[50] „В хода на теоретичния дебат върху промените, настъпили в българските медии през 90-те години, визуалните аспекти са силно подценени.“ „През 90-те години в България, макар след известно забавяне, образите постепенно «догонват думите и вземат реванш».“ „Медийна образност: нови зони на видимостта“, в: Спасов, 2000: 77. Авторът анализира внимателно процеса на този „реванш“. ↑

[52] Thiesse, 1999. ↑

НИЕ ЗА ПРЕД ДРУГИТЕ

Нека проследим следствията на това разминаване, при което дискурсите — национален, политически, консуматорски — могат да се „превеждат“ и интериоризират, а образите пристигат в периферното общество отвън и пораждат миметични желаниа. Говорим за чужди филми, мода, реклама, модели на живот, дошли от другаде и желани именно като други. Техният ефект е разлагащ по отношение на локалните идентичности — наместо да сплотяват, дошлите отвън образи на желанието пораждат идеята за „ненормалност“, „дефектност“ на местната действителност.^[1] Думите стават израз на разгръщащото се във времето ние^[2], независимо от кого за първи път сме ги чули и научили; една кухня-мечта или гланцова хубавица остават винаги други — обект на желанието ни, дори когато ги притежаваме или когато проектираме фантазми върху тях.

Конфликтът е най-остър там, където разминаването между модерните иконосфера и логосфера е най-силно — Русия от началото на XX век, Балканите към средата му, ислямските страни към неговия край. Особено показателен е случаят, при който до властта се добират радикални модернизатори като комунистите. Те, съзнателно или стихийно, си поставят две основни задачи: да спрат достъпа на подривни образи от световните центрове и да компенсират изоставането с форсирано създаване на собствена, идеологически оградена от света иконосфера. Това може да бъде едно обяснение за огромното усилие, вложено от комунистическите режими (днес — ислямистките) в сферата на образа. Никога в историята на културата държавата не е отделяла толкова средства, толкова контролни органи, никога не са били тероризирани масово и системно заради образи модернизиращи се общества.

Сравнението с християнската инквизиция не е точно, защото тук не става дума за спазването на канон, за възпроизводството на традиция^[3], а за строителство на нова, модерна иконосфера, чиито параметри непрекъснато се менят според еволюцията на режима.

Защо не е достатъчна дискурсивната идеология, която безспорно доминира в началото? Защо става необходимо да се изгради и въобразяем фигурален свят като алтернатива и контрапункт на западния? В логиката на досегашното изложение можем да направим няколко предположения. Вероятно една от причините е нуждата от пацификация, от стабилизиране на режима след първото „революционно“ десетилетие — развито иконографско производство, насочена към масите, с която те да се идентифицират, се установява през 30-те в Съветския съюз и през 60-те в България. Друга вероятно е индустриализацията и засилената социална мобилност, която той предизвиква (пак по същото време). Изкорененият от традицията мигрант трябва да се закрепил към някакъв образ в социалната магма сред тиражираните вождове, стахановци, мечтатели и тъй нататък. Т.е. аргументът тук би бил същия, като този, развит по-горе по повод американското общество от XIX век („Образ и идентичност“).

Трета е нуждата, за страните на източната периферия на Европа, да изградят или укрепят националната си идентичност, недооформена от предишното общество. От една страна ще бъдат изваяни „наши заводи“, „наши труженици“, „наши ракети“, макар по същество да става дума за предмети, които не се различават от тези, произвеждани от западната модерност.^[4] От друга, незабелязано и дори с привкуса на известна трансгресия спрямо наложения интернационализъм и дружба със СССР, се изгражда иконосферата на самите нации, изостанали от визуалната модерност. Нека хвърлим поглед на тази тенденция, опирайки се върху примера на България.

Вече споменахме скока в монументалната пластика и изобразителното изкуство изобщо през 60 и 70-те години. Това е и времето, когато България — в тон с повечето южноевропейски страни се обръща към туризма. Между средата на петдесетте години и началото на 70-те са проектирани основните черноморски курорти^[5]; новият за страната масов, включително чуждестранен **туризъм** изисква конструиране на образ на тази напълно неизвестна за света точка върху глобуса.

Ако се обърнем към историята на самия туризъм, ще видим, че тя удивително плътно следва „масовото производство на традиции“, описано от Хобсбаум. Наистина индивидуалното пътешествие-

преживяване на писатели и интелектуалци става мода още през втората половина на XVIII век (в тази традиция може би се вписват у нас пътешествията и излетите на „Щастливеца“ Алеко Константинов век по-късно). Индустрията на масовия туризъм е лансирана от Томас Кук в средата на XIX век благодарение на развиващата се ЖП мрежа във Великобритания; през 1856 той организира първата предварително организирана обиколка на Европа. В следващите две десетилетия Кук ще развие маркетинговите стратегии и реклама, включително публикуването на пътеводителя *Excursions*, издаван на пет езика. През 1950 туризмът навлиза в нова фаза — минава се от откриване и представяне на повече или по-малко реални топове, към тяхното инсцениране и измисляне. С основаването от Жерар Блиц и Жилбер Тригано на *Club Med* започва активното **производство** на туристически атракции, където местното се представя в концентрирана и лесно смилаема форма в защитени и изолирани от реалния свят селища-декори.

От казаното става ясно, че България се включва в третата обиколка, тогава, когато туризмът преминава от стадия на индивидуално и колективно откриване към централизирано самоизмисляне. Почти на чисто културно поле тук навлизат векторите на туристическата образност: природа, фолклор, старина, паметници, „национална“^[6] кухня и т.н. Едно сравнение между стратегиите на представяне на българското в различните години на социализма ще ни даде идея за движението на елементите в неговия облик. Взимам шест туристически албума (само последният се нарича и прилича на „гид“), разположени между 1950 и 2001. Към тях прибавям като за сравнение един албум от друг жанр: сборник със снимки на Вернер Тил, представящи падането на комунизма от 1991, за да погледнем същите емблеми в негативна оптика. В този анализ се интересувам само от илюстративния материал, който разделям на категории и изчислявам относителния (процентен) дял на съответната тема. Разбира се това също е относително, тъй като през 50-те години става дума за нескопосани брошурки с по 20 фотоса, през 2001 за луксозно издание с 200 илюстрации.

Първото, което прави впечатление е постепенното идеологизиране на националния облик. Това доста ме учуди, понеже очаквах много по-идеологизиран облик на България през 50-те,

отколкото през 80-те (по-точно: по-специфичнокомунистическа идеологизация). Очевидно нужни са години, докато режимът почне да се чувства достатъчно сигурен в себе си и да прави първите опити за преодоляване на шизофренията на образа — един за в чужбина, друг за вътрешна консумация — и почне да търси единен облик. Наистина в първите албуми има по-наивни и груби внушения, например „Познавате ли страната на Г. Димитров? Познавате ли добре упорития, трудолюбив народ, който днес, ръководен от Комунистическата партия и великия Съветски съюз изгражда своя нов живот?“. Или, под снимката на паметника на цар Освободител: „Голяма е признателността на бълг. Народ към своя двоен освободител — великия Съветски съюз“. Но количественият анализ на илюстрациите променя това впечатление, говори за едно по-дълбоко идеологизиране в следващите десетилетия.

Снимките, които класирам като „социалистическо строителство“ (т.е. изображения по принцип отблъскващи туриста и печатани само за вътрешна идеологическа консумация) през 1950 са 5,9% и изобразяват единствено млади, дръзновени бригадири. През 1960 и 1980 те стигат 17 и 28%^[7], за да изчезнат тотално не само през 2001, но и през смеховата визия на 1991 (соцстроителството дори не е обект на присмех, то е изчезнало!). През тези две години се появяват „комунистически ритуали“ (манифестации, партийни лидери), съответно 1,1, 1,3%. Третият момент, това са снимките на паметници с национално или комунистическо звучене. От 11, 0 и 0 в сборниците от 50-те години процентът на такива снимки стига 6 и 11 на сто през 1960 и 1980 за да се върне на 3,5 в пазарно ориентирания, но все пак издаван от (патриотичната) фондация Тангра гид от 2001. Тук най-любопитно е огромната роля, която паметниците имат в просмиването на режима през 1991: 32,4% от всички илюстрации! Наред с мавзолея, който държи първото място, тук са просмяни (съборени, нашарени от графити...) статуи от всякакъв характер включително „Самолети“ на Фунев, посветена на бомбардировките през 43-та.

От класическите сюжети на националната образност можем да отбележим старите къщи (тип Копривщица) и фолклора (розоберачки, кукери), чийто процент леко намалява в 60-та и 80-та, за да се върне на нива от 11–13 и 6–7. Рязко се увеличава процентът на манастири и старини 1950-1960-1980-2001, съответно: 11-9-17-31.

Вероятно става дума за постепенно примиряване на идеологията с религията, усвояването ѝ като част от националното. Любопитна подробност е появата на карти — географски, исторически, градски — в Guida от 2001, които съставляват 11 на сто от илюстративния материал. Това изглежда логично за едно туристическо четиво, работата е там, че в предишните не е поместена нито една! Можем да намерим организационни обяснения на този феномен — преди 89-та туристът е организиран в групи и управляван от екскурзоводи; в новата ситуация той има „правото“ да се движи сам по територията, за което му се налага да се справя с пространството по някакъв начин. Заедно с това удивителна е промяната на самия образ, който България представя пред очите му: от монолитно митично цяло тя се разпада на маршрути, градове, региони. От един вид митично същество България бавно става територия.

През 50-те основен ресурс са младежките бригади, които не само символизируют социалистическото строителство, но и фасцинират западния човек, уморен от капиталистическия егоизъм, с идеята за щедрост и безкористност: много западни младежи (сред които „инженерът“ на новия роман Ален Роб-Грийе) идват като бригадири в България и някои от тях (например историчката Мърсия Макдермот) остават трайни приятели на страната. Постепенно тази откритост към западната оценка ще изчезне. Димитров ще се нареди сред напълно неизвестните за чужденците и отсъстващи преди Левски и Симеон велики, а индустриалните успехи ще се олицетворяват не с ентузиазма по лицата и обгорените мускулести тела, а с атомната централа Козлодуй или панелните строежи.

Като обща тенденция намаляват хората, изместват ги вещите. В съвременните туристически брошури ще видите всичко, което може да привлече туриста — природа, старини, балнеосанаториуми, механи — но хората ще са само фигуранти, обслужващ персонал.^[8] Това определяне на националната идентичност и оттегляне от непосредственото внушение на човешкото лице и фигура може да се види и в чисто идеологическата пропаганда. През 70-те години стандартната снимка в „Работническо дело“ е например новопостроен панелен блок или безлюден завод, чиито детайли надхвърлят

способността ни да разбираме; често човешките фигури (монтажници, заварчици, трактористи...) са стилизирани посредством контражур или филтър, с което се постига графичен ефект и известно футуристично внушение, но човешката емоция е изчезнала.^[9]

*[10]

Волята за облик (Стефан Попов) на политическо ниво след 89-та се възражда успоредно с процесите на интеграция в различни международни институции. Тя преминава през няколко фази. През първите две-три години на „прехода“ основният мотив е **жертването** на своето върху олтара на глобалното. За пореден път в новобългарската история (след Освобождението и края на Втората световна война) настава „преоценяване на всички ценности“ и знак на приобщеност към западния свят е еуфоричното отхвърляне на срамното минало. Поругаванията на паметници, обществени сгради и най-вече мавзолея, палатковите лагери в центъра на София и други градове, изрязването на герба от знамето са визуалната част от тази операция. Както почти всичко, свързано с националната идентичност и това е технология, в която, в случая източноевропейските народи се имитират взаимно — навсякъде има палатки, навсякъде се поругават статуи, изрязват герба от знамето (като в Будапеща, през 1956). Социалният корелат, това е паническата емиграция, разбиването на икономиката, взаимното клепане на политици пред чужди представители и тъй нататък.

На втория, **агонален** етап настава съревнование за заемане на места върху новата символическа карта на обществото според зададените от запада координати. Всяка партия започва отчаяно се бори да заеме легитимно, т.е. съответстващо на европейския стандарт, място на политическата сцена (най-екзотичен си остава случаят с ДПС — етническа партия на бедни, носталгично настроени към ТКЗС-тата хора — която в тази игра изведнъж се оказва либерална формация). В един по-общ план започнаха да се изграждат социални образи, съответстващи на западните модели, така както те бяха разбирани. Бизнесменът непременно трябваше да се вози в най-скъпа лимузина, за да създаде доверие в партньорите си; банките непременно трябваше да са облицовани с италиански мрамор; хомосексуалистите намериха

своите клубове; медиите започнаха да обсъждат прическите и облеклата на новите елити; дори просяците удивително бързо развиха жанровете на просия, които виждате по цяла Европа (просене с дете край коли на светофар, насилствено миене на предно стъкло, мълчаливо оставяне на кукла или химикалка на масата, които да купите...^[11]). NGO-културата^[12] роди не само цяла прослойка от добре облечени, толерантни, говорещи с много английски думи и общуващи по мейл и мобилен телефон млади хора, но и един определен тип западна уредба на офиси, както и публични ритуали (в проектите те обикновено са в графата *dissemination of results*), където се практикува един европейски тип освободеност и лекота в общуването и лобирането. По времето на комунизма показваха на чуждите делегации свинеферми и заводи с димящи комини, сега ги водят гордо в офиси на NGO-та.^[13]

Един специфичен иконичен израз на този етап в преформулирането на националната идентичност беше дарителството. По страната израснаха огромен брой православни храмове и параклиси, най-често в (нео-)нео-византийски стил, често напомнящи туристически сувенири.^[14] Събирането на помощи за реставриране на съществуващи храмове е винаги по-трудно от това да се намерят пари за ново строителство. Във всички култури дарът легитимира богатството, въпросът е какви неща се смятат за достатъчно престижни, за да се постигне желаният ефект. Оперите на открито с декори (да речем от древния Египет) около Мавзолея се оказаха по-интересни от подпомагането на националната литература. Като че ли спонсорите предпочитаха да дават средства за хепънинги — вид изкуство, от което свършено не разбират — отколкото за етнографския музей, например, оставен на добрата воля на японски (!) помощи.

Културата с рязък завой бе навлязла в „**обществото на зрелището**“ (Ги Дебор) и всичко бързо, видимо, публично, празнично, спектакуларно бе станало неизмеримо по-ценно от бавно трупаното досега национално наследство. Или казано в термините на настоящото изследване, иконосферта за няколко години взе връх над логосферата. За да си представим какво стана, следва само да промислим бума на рекламата и фигурално ориентираните медии, държани до 89-та в подчинено положение на илюстрация за идеологическия разказ.

Последната фаза е свързана с появата — или връщането към една — национална политика на само-изобразяване. Тя се очерта най-ясно след решителната победа на СДС и коалиция през 1997, когато България пое и целенасочен курс към безалтернативна интеграция в европейските и глобални институции. Тогава лидерът на новото мнозинство Иван Костов заяви, че е крайно време да започнем целенасочена кампания за популяризиране на България в чужбина — за тази цел той нае британска фирма, която, според него, трябваше да преведе нашите реалности на техния език, така че те да ги разберат по-добре. Начинанието се провали, очевидно защото проблемът съвсем не е в „превода“. Но две години по-късно, през декември 1999 — вечерта преди обявяването на началото на преговори за асоциирането на България към ЕС — вече премиерът Костов отправи към нацията апел, тръгвайки към Европа, да започнем дебат за това кои сме и какво можем да дадем на света. Колкото и странно да е тази кичозна тема бе подхваната спонтанно и с ентузиазъм от всички медии.

Разбира се последното, което ще видите в гидовете днес е АЕЦ „Козлодуй“; кой знае защо изчезнал е без следа дори българският космонавт Георги Иванов, за който никой лоша дума не е казал — просто иконата вече е неуместна. Новите ресурси в прелъстяването на запада^[15] следват новите изисквания. Например така гордата от своята хомогенност България през 80-те, сега се гордее с „мултикултурализъм“. Нека отбележим, че в албуми и картички от преди Девети септември мултикултуралното (ако анахронично употребим тук тази дума) естествено присъства в българския пейзаж: на картичка от Пловдив от 1901 например могат да се изброят шест минарета на джамии, които няма да видите на нито един градски пейзаж днес. До 50-те години националната пропаганда не се стряска от шалвари, фесове и други етнически атрибути. След вододела на 58-ма и все по-мощно с приближаването на 1300-годишнината мултикултуралното бива изтрито: на негово място идва **интернационалното**, което се изобразява като среща на представители от така или иначе хомогенни народи на официално равнище — да речем Тодор Живков и Фидел Кастро, или наши студенти и африкански студенти. След 89-та отново се връщаме в изходно положение, мултикултуралното срамежливо се връща, най-

вече през спонсорирани от западни фондации погледи, интернационалното избледнява.

В центъра на ресурса мултикултурализъм/толерантност се озова спасяването на българските евреи, извършено уж от целокупния български народ под ръководството на неговия цар (какво разочарование, когато научихме, че статуята на Борис III е махната от парка на България в Израел, поради възмущението на евреите от Тракия и Македония!). Толерантността към евреите (понастоящем — по-малко от 0,5 на сто от населението) следва да скрие традиционния и нарастващ расизъм, примерно към циганите (които са между 10 и 20 пъти повече). Мултикултурализмът също се побългарява — наместо идеята за културна пъстрота в настоящето, той често се употребява в смисъл на историческо смешение на различни култури^[16] (сакралната национална троица: прабългари, славяни, траки), породили едно прекрасно хомогенно, туристическо (т.е. по дефиниция силно визуализирано) пространство. Така борбата между две изисквания — това на вътрешния и това на външния дискурс — поражда причудливи нови образования в полето на новото европейско въображаемо на страната.

Може би заслужава да илюстрираме разминаването между вътрешни и външни фигури на идентичността с предварителните резултати на проекта „Запазена марка България“ (2001–2003) на Британския съвет, целящ да се спомогне за изграждането на нов образ на страната (с това тълкуване на предоставените ми данни не ангажирам авторите на проекта). Инициаторите питат българи и (слабо запознати) англичани кое е първото, с което свързват България. Натрупванията в отговорите показват едно фундаментално разминаване: за първите страната им има древна култура (манастири, кирилица, траки и пр.), вторите масово я свързват с периода на комунизма („всеотдаен съветски сателит“, „мигранти, натъпкани в стари съветски автомобили“, „безлични съветски градове“...). Откъде идва проблемът? Разминават се две морални принадлежности, конструирани дискурсивно: за българите от Паисий насам гордостта от собствената древна култура е основен различителен белег между „наши“ и „чужди“; от друга страна през последните дванайсет години

те са се научили да се правят, че срамният комунистически епизод никога не се е състоял, че това минало някак не се отнася за тях. Обратно, англичаните, възпитани в принадлежност към един от двата блока на Студената война, разпознават България именно като бившия враг, ако щете — тя с това изобщо е забележителна; обратно, предполагаемата културна древност (с право или не) така и не е попаднала в учебниците по история; за разлика от Месопотамия или Рим България е останала встрани от талвега на историята.

Получава се така, че консенсус между двете групи се появява едва във втория кръг от асоциации, онези, които са освободени от принадлежностен патос и носят чисто фигурален пълнеж — стил на живот (спокойни, толерантни хора, столетници...), вина и кухня, туристически емблеми (фолклор, Балкани, Ориент), разнообразна природа. С други думи противоречието автоматично отпада тогава, когато от **властта** на принадлежностите минем към **пазара** на идентичностите.

P.S.

В тази книга се опитам да разгранича два различни модуса на самопреживяване, обикновено подведжани под общата шапка „идентичност“: нарекох ги принадлежност и идентичност в тесен смисъл. Самата употреба на последното понятие в смисъл набор от културни характеристики, които разграничават индивида или групата от останалите, е сравнително ново — например в Америка започва да го използва Ериксън през 50-те, а във Франция Бродел през 60-те години — това ми даде основание да стесня исторически обхвата му. Основната разлика в прехода от първата към втората — културният контекст започва да се третира като собственост и право, наместо като власт и задължение, с което преходът става ключ към разбиране на революцията на модерността, която се заема да построи света върху същото, не върху другото.

Обследвах от различни страни хипотезата, че този преход е свързан — освен всички други фактори, като развитието на социалната мобилност, „залезът на боговете“, науката и тъй нататък — с революцията вътре в самата сфера на репрезентациите: тенденцията към отвоюване на все по-големи територии на фигуралното от

дискурсивното. Проблематичното понятие тук е „фигурално“, което съчетава в себе си разнородни елементи и отслабва значително хипотезата. Става дума от една страна за все по-голямата визуализация на социалния свят и културата за сметка на словото, от друга — за опространствяване за сметка на времето. От друга, „фигура“ не е само реален артефакт, но и интериоризиран елемент в плана на въображението, другата сцена на желанието. Т.е. революцията в графосферата пряко влияе върху въображаемото: запомняме отсъстващия като снимка, сънуваме като филм и т.н. От друга страна тази иконичност на въображението организира около себе си дискурсивни практики.

Културните парадокси на Балканите и по-специално в България могат да се интерпретират отчасти и като разминаване на дискурсивна принадлежност и фигурална идентичност. Разбира се и двете носят общия за модерността имитативен (и състезателен) характер. Но първата местните елити могат да произвеждат (превеждат), втората пряко прониква отвън, подкопавайки общността и моралните кодове. В този смисъл тук говорят за етническа идентичност^[17], или по моему — за един хибриден тип принадлежностна идентичност, където дискурсивно и фигурално имат различна, понякога противостояща си логика (например — едното за нас, другото — за пред света...).

Един от основните елементи в промяната, довела до странния израз „имам идентичност“, това е приватизацията на фигуралността. Образът нахлува в частното пространство чрез медиите, интериора, жизнения стил и т.н., при това не като митичен, отвъден свят^[18], а като постижим и иманентен; не друг свят, а свят на други. Самото пространство — дом, пейзаж, градски перспективи, наследство... — се присвоява от индивиди и групи не само политически и юридически, но и като израз на тяхната „същност“. Това присвояване разбира се е илюзорно, то идва от въдворяването^[19] на индивида в пространството, приписването му на определен облик. Освобождението е било за сметка на по-голямото укрепване на реда. И неслучайно епохи на социална промяна са придружени често от иконически размирици и връщане към моралния патос на дискурсивното.

В този смисъл настоящата епоха, превърнала „идентичността“ в свой централен (пан-дисциплинарен) теоретичен предмет може да се представи метафорически като **вцепенение пред собствения образ в**

огледалото на културата. Именно това нарцистично късо съединение създава това усещане за инертност, за непродуктивност, за упадък в края на XX и началото на XIX век. Може би точно така е било сто години по-рано, при първата голяма революция в модерната графосфера; може би по същия брутален начин ще бъде **сепната от ступора**

(„събудена“, казва Бенямин) културата и днес, в десетилетието, което ни очаква...

[1] Това установява Илия Илиев в изследването си върху дрехите втора употреба (непубликувано, 2001). Авторът поставя под съмнение идеята, че консумативните стереотипи конструират някакви социални групи с обща идентичност: според него влизащите отвън модели на „нормално“ живеене са откъснати от българската действителност, създават мярка за самооценка, изкривяват спомена за живота преди 89-та и т.н. Тук генерализирам тази теза. ↑

[2] Бахтин нарича това „Процесът на постепенното забравяне на авторите... Чуждите думи стават анонимни, присвояват се.“ (К методологии гуманитарных наук, Бахтин, 1986: 386). ↑

[3] Всъщност инквизицията се развилнява тъкмо тогава, когато канонът почва да се разклаща. ↑

[4] Виж Buck-Morss, 2000. ↑

[5] С Димитровски награди са наградени Георги Танев и колектив за „Златни пясъци“ (1954-1958), Никола Николов за „Слънчев бряг“ (1962), Марин Маринов и колектив за „Русалка“ (1969), Николай Ненов и колектив за „Албена“ (1971). (40 години..., 1984: 302–302.) 262 Рифкин, 2001: 158–165. ↑

[6] Националната кухня разбира се няма, има съвкупност от регионални кухни плюс виза за посещение на съответната страна. Все пак в погледа на чужденеца тя добива определени очертания (австриецът или испанецът трябва да заминат в чужбина, за да разберат, че националните им ястия са именно виенският шницел или паелята). ↑

[7] 27,7 в албума без дата вероятно от края на 50-те години. Неравномерността на количествата от първите години говори за неизбистрена политика на образа. ↑

[8] Позовавам се на сравнителното изследване на Института за източна и югоизточна Европа във Виена върху туристическите образи на нацията (2000–2001): оказа се, че тази тенденция съществува и в други страни. (Наблюдението е на Мила Минева). ↑

[9] Следващият етап в туристическото конструиране на идентичности — индивидуализацията, представянето на местата през „личната среща“, култът към локалното — все още не е станал популярен сред съвременните български туроператори. ↑

[11] Затова пък традиционните форми като обикалянето на къщите по празници не се възраждат, мечкарството се преследва от Европа, циганките-гледачки са подложени на мощна конкуренция от организирания гадателски бизнес... ↑

[12] Неправителствена организация. С английското съкращение подчертавам, че става дума за организации, ориентирани към западни спонсори, следващи западни ценности и правила на работа (а не например традиционните читалища или творчески съюзи). ↑

[13] Виж: Дичев, 2000. ↑

[14] Такъв е например параклисът на изхода от София в посока Ботевград или църквата, построена в абсурден контраст с НДК и прилежащия паметник в пространството между тях, посветена на жертвите на комунизма. Най-екстравагантния пример, който съм срещал, е една църква (или много голям параклис) в Петрич, построена от местен велможа върху... плоския покрив на модерен блок. ↑

[15] Дори завърналият се на българската политическа сцена през 2001 г. Симеон Сакскобургготски неведнъж представи своята „жертва“ като начин да се привлече вниманието към България. В това отношение той безспорно успя. ↑

[16] Минева: 2000. ↑

[17] Смит, 2000: 167. ↑

[18] Например в консервирания от лавата Помпей — свят, възможно най-близък до нашия — стените на къщите са изрисувани единствено със сцени от митологията. ↑

[19] Тема на задалия парадигма диалог Балибар-Уолърстейн от 1988 (Balibar, Wallerstein, 1997). ↑

БИБЛИОГРАФИЯ

Alain Brossat, L'épreuve du désastre. Le XXe siècle et les camps, Paris, Albain Michel, 1996.

Alberto Melucci, The Playing Self: Person and Meaning in the Planetary Society, Cambridge, Cambridge University Press, 1996.

Ali Kazancigil and Ergun Ozbudun, eds., Ataturk Founder of a Modern State, London, Hurst & Company, 1981.

Anne-Marie Thiesse, La création des identités nationales. Europe 18e-20e siècle, Paris, Seuil, 1999.

Annie Jacques, Jean-Pierre Mouilleseaux, Les architectes de la liberté, Paris, Gallimard, 1988.

Arjun Appadurai, Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996.

Arnold Van Gennep, The Rites of Passage, Chicago, University of Chicago Press, 1960.

Ataturk Founder of a Modern State, Eds Ali Kazancigil and Ergun Ozbudun, London, Hurst & Company, 1981.

Benjamin Goldberg, The Mirror and Man, Charlottesville, Va, 1985.

Bernard Badie, L'Etat importé. L'occidentalisation du monde politique, Paris, Fayard, 1992.

Bernard Lory, L'histoire bulgare au fil de ses traumatismes: 1878, 1944, 1989, in Revue d'Europe centrale, t. IV, 1966.

Bulgaria. Guide Book, Alexander Tour, Sofia, Tangra publishing house, 2001 Carl Polanyi, The Great Transformation, London, 1944.

Charles Taylor, The Malaise of Modernity, Ontario, Anasi, 1991.

Chris Rojek, Fatal Attractions, in: Representing the Nation. History, Heritage and Museums, eds. David Boswell and Jessica Evans, London and New York, Routledge, 1999.

Cornel West, A Matter of Life and Death, October 61/1992.

Daniel Lagache, Travail du deuil, Revue française de psychanalyse, X, 4/1938.

David A. Cook, A History of Narrative Film, London, Norton, 1990.

David Freedberg, *The Power of Images*, Chicago, University of Chicago Press, 1989.

Don Slater, *Consumer Culture and Modernity*, Cambridge, Polity Press, 1997.

Douglas Crimp, *On the Museum's Ruins*, Cambridge, MIT Press, 1993.

Douglas Kellner, *Media Culture: Cultural Studies, Identity and Politics between Modern and Postmodern*, London, Routledge, 1995.

Ed. Susan Crane, *Museums and Memory*, Stanford, Stanford University Press, 2000.

Elisabeth Roudinseco, *Dictionnaire de la psychanalyse*, Paris, Fayard, 1997.

Eric Auerbach, *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*, Princeton, Princeton University Press, 1953.

Eric Hobsbawm, *Mass-Producing Traditions: Europe, 1870–1914*, in: Hobsbawm and Ranger, eds., *The Invention of Tradition*, London, Cambridge University Press, 1983.

Erik Erikson, *Childhood and Society*, New York, Norton, 1950.

Erik Erikson, *Identity and the Life Cycle* (1959), New York and London, Norton, 1980.

Ernesto Laclau, ed., *The Making of Political Identities (Introduction)*, London, Verso, 1994.

Erving Goffman, *The Presentation of Self in Everyday Life*, Harmondsworth and New York, Penguin, 1982.

Etienne Balibar, Immanuel Wallerstein, *Race, Nation, Classe. Les identités ambiguës*, Paris, La découverte, 1997.

Gabriel Tarde, *Les lois de l'imitation*, Genève, Slatkine Reprints, 1985.

Guy Debord, *La société du spectacle; Commentaire sur la société du spectacle*, Paris, G. Lebovici, 1987/1988.

Hans Jonas, *The Nobility of the Sight: A Study of the Phenomenology of the Senses*, in: *The Phenomenon of Life: Towards a Philosophical Biology*, Chicago, 1982.

<http://virtual.finland.fi>

Igor Golomstock, *Totalitarian Art*, New York, Icon Editions. 1990.

Ilia Iliev, I., *The Proper Use of Ancestors*, *Balkan Ethnology*, t. 2, December, 1998.

Irina Genova, *Historicizing Balkan Modernism. The Bulgarian Condition*, in: *Balkan Modernism*, Athens, 2001.

Ivaylo Ditchev, *De l'appartenance vers l'identité. La cultutalisation de soi*, in: *Identités indecises*, Lignes, Paris, Octobre 2001.

Ivaylo Ditchev, *Fusées, immortalité, communisme*, in: *Les Temps modernes*, juin 1994.

Ivaylo Ditchev, *L'inconscient Turc du Bulgare*, *Liber/Les actes de la recherche en sciences sociales*, décembre 1994.

Ivaylo Ditchev, Sonia Combe, eds., *Albanie utopie. Huit-clos dans les Balkans*, Paris, Autrement, 1995.

Jacques Lacan, *Fonction et champ de la parole et du langage; Le stade du miroir comme formateur de la foction du Je; Remarques sur le rapport de Daniel Lagache: psychanalyse et structure de la personnalité*, in: *Ecrits*, Paris, Seuil, 1966.

Jaques Lacan, *Seminaire, livre I. Les écrits techniques de Freud*, Paris, Seuil, 1975.

Jean-Francois Bayard, *L'illusion identitaire*, Paris, Fayard, 1995.

Jean-François Lyotard, *Discours, figure*, Paris, Klincksieck, 1971.

Jean-Jacques Rousseau, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, in: *Oeuvres complètes, t. 2*, Paris, Seuil, 1971.

K.-J. Huysmans, *A rebours*, (1884) in: *Oeuvres complètes*, Paris, Crès, 1930.

Katerine Verdery, *National ideology under socialism*, University of California Press, Berkley, 1991.

Katerine Verdery, *What was Socialism and what Comes Next?*, Princeton, Princeton University Press, 1996.

Les expositions universelles, Pascal Ory, Paris, éd. Ramasay, 1982.

Les Révolutions de 1848. L'Europe des images. Vol. 1, Une république nouvelle, vol. 2 Le printemps des peuples, Paris, Assemblée nationale, 1998.

Marc Auge, *Les formes de l'oubli*, Paris, Payot, 1998.

Maria Todorova, *Imagining the Balkans*, Oxford, Oxford University Press, 1997.

Martin Wranke, *Political landscape. The Art History of Nature*, London, Reaktion Books, 1994.

Mary Douglas and Baron Isherwood, *The World of Goods. Towards and Anthropology of Consumption*, London and New York, Routledge, 1996.

Mary Douglas, M., *No Free Gifts. Foreword to The Gift by Marcel Mauss*, New York and London, W. W. Norton, 1990.

Melanie Klein, *Envy and Gratitude. Our Adult World*, London, 1957.

Melanie Klein, *The Psycho-Analysis of Children*, London, Hogarth Press, 1932.

Memorandum of the Serbian Academy of Science (1986) Beograd, GIP Kultura, 1995.

Michael Herzfeld, *Cultural Intimacy. Social Poetics in the Nation-state*, New York, Routledge, 1997.

Michael Herzfeld, *Ours Once More. Folklore, Ideology and the making of Modern Greece*, Austin, University of Texas Press, 1982.

Michael Herzfeld, *The Social Production of Indifference: Exploring the Symbolic Roots of Western Bureaucracy*, Oxford, Berg, 1992.

Michael Ignatieff, *Blood and Belonging. Journeys into the New Nationalism*, London, Vintage, 1994.

Michel Foucault, *L'histoire de la sexualite, t 1, La volonte de savoir*, Paris, Gallimard, 1976.

Michel Foucault, *On other spaces*, *Diacritics* 16–1, Spring 1986.

Mike Featherstone, *Consumer Culture & Postmodernism*, London, Sage, 1998.

Nicolae Iorga, *Etudes Roumaines. Influences etrangeres sur la nation roumaine. Leçons faites a la Sorbonne (1922)*, Paris, Librairie universitaire J Gamber, 1923.

Patrick Favardin et Laurent Bouexiere, *Le dandysme*, Lyon, La Manufacture, 1988.

Peter Tytell, Erikson (Erik Homburger, 1902–1994), in: *Dictionnaire de la Psychanalyse*, Paris, Encyclopaedia Universalis/Albin Michel, 1997.

Pierre Bourdieu, *La distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Minuit, 1979.

Predrag Matvejevitc, *Des Balkans*, *Le Courier des Balkans*, Septembre 2000.

René Girard, *La violence et le sacré*, Paris, Grasset, 1972.

Richard Clogg, *Concise History of Greece*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992.

Robert G. Dunn, *Identity Crises. A Social Critique of Postmodernity*, Minneapolis and London, University of Minnesota Press, 1998.

Robert W. Rydell, *World of Fairs*, Chicago, University of Chicago Press, 1993
Roland Barthes, *De l'oeuvre au texte*, in: *Oeuvres completes*, t. 2, Paris, Seuil, 1994.

Sahlins, M., *Stone Age Economics*, London, Tavistock, 1972.

Scott Lash, *Discourse or Figure? Postmodernism as a Regime of Signification*, *Theory, Culture & Society*, 5 (1), 1988.

Serge Latouche, *L'Occidentalisation du monde*, Paris, La découverte, 1992.

Sergiusz Michalksi, *Public Monuments. Art in Political Bondage 1870–1997*, London, Reaktion Books, 1998.

Sigfrid Krakauer, *Von Caligari zu Hitler*, Frankfurt am Main, 1970.

Sigmund Freud, *Ansprache an die Mitglieder des Vereins B'nai B'rith* (1926), *Gesammelte Werke*, London, Imago, B. 17.

Sigmund Freud, *Trauer und Melancholie*, in: *Gesammelte Werke*, London, Imago, 1940–1952, B. 10.

Slavoj Zizek, *The Jouissance of One's Nation*, Sofia, *Lettre Internationale*, winter/1993.

Slavoj Zizek, *The Sublime Object of Ideology* (chapter 3 „Che Vuoi?“), London, Verso, 1989.

Stewart Ewen, *All Consuming Images. Politics of Style in Contemporary Culture*, New York, Basic Books, 1988.

Susan Buck-Morss, *Dreamworld and Catastrophe. The Passing of Mass Utopia in East and West*, Cambridge, MIT Press, 2000.

Susan Buck-Morss, *The Dialectics of Seeing. Walter Benjamin and the Arcades Project*, Cambridge, MIT Press, 1989.

The Chicago world exposition: <http://xroads.virginia.edu>

Tsvetan Todorov, *Les abus de la memoire*, Paris, Seuil, 1995.

W. J. T. Mitchell, *Iconology: Image, Text, Ideology*, Chicago, University of Chicago Press, 1987.

Walter Benjamin, *Das Passagenwerk*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1982.

When the Eiffel Tower Was New. French Visions of Progress at the centennial of

French Revolution, Miriam R. Levin, MIT Press, Cambridge, 1990.

World's Fairs, Erik Mattie, New York, Princeton Architectural Press, 1998.

Алеко Константинов, Бай Ганю. Невероятните приключения на един съвременен българин, София, Хемус, 1943.

Алеко Константинов, До Чикаго и назад. Пътни бележки (1894), София, Хемус, 1942.

Александър Кьосев, Списъци на отсъстващото, в: Българският канон. Кризата на литературното наследство, София, изд. А. Панов, 1998.

Андрей Протич, 50 години българско изкуство, София, 1934.

Андрей Райчев, Привилегировани гледни точки, София, R & S, 2000.

Антъни Смит, Националната идентичност, София, Кралица Маб, 2000.

Атанас Божков, Българската историческа живопис. Втора част: От Възраждането до 1944, София, Български художник, 1978.

Бенедикт Андерсън, Въобразените общности. Размишления върху произхода и разпространението на национализма, София, Критика и хуманизъм, 1998.

България през вековете, България днес в слово, документи и снимки, София, Военно издателство, 1981.

България, Балкантурист, без дата, вероятно 50-те.

България, Балкантурист, без дата, вероятно 50-те.

България, Георги Русев, София прес, на руски — 1980, на български — 1981.

България, изд. Балкантурист, 1950.

България, Наука и изкуство, София, 1960.

България. Началото на промяната, Фондация Мира арт, подкрепен от Отворено общество. Снимки на Вернер Тил, съст. Мирослава Кортенска, София, 1991.

Валтер Бенямин, Художествената творба в епохата на нейната техническа възпроизводимост, в: Художествена мисъл и културно самосъзнание, София, Наука и изкуство, 1989.

Дени дьо Ружмон, Бъдещето е наша работа, София, Златорог, 1997.

Джереми Рифкин, Епохата на достъпа, София, Атика, 2001.

Димитър Аврамов, Диалог между две изкуства, София, Български писател, 1993.

Едуард Саид, Ориентализъм, София, Кралица Маб, 1999.

Елена Михайловска, Андре Малро. Културологичен портрет, София, 1983.

Жан Бодрияр, Към критика на политическата икономия на знака, София, Критика и хуманизъм, 1996.

Зигмунд Фройд, Достоевски и отцеубийството, в: Естетика, изкуство, литература, София, Университетско издателство, 1991.

Зигмунд Фройд, Психология на масите и анализ на Аза, в: Тайната на живота, София, Евразия, 1994.

Зигмунд Фройд, Случаят Дора. Фрагменти от анализа на една хистерия, в: Катарзис, София, Евразия, 1997.

Зигмунд Фройд, Тълкуване на сънищата, София, Евразия, 1994.

Ивайло Дичев, Дарът в епохата на неговата техническа възпроизводимост, София, ЛИК, 1999.

Ивайло Дичев, Европа като легитимация, Социологически проблеми, 1–2, 2000.

Ивайло Знеполски, Новата преса и преходът, София, Гражданин, 1997.

Иван Еленков, Румен Даскалов (съст.), Защо сме такива?, София, Просвета, 1994.

Иван Хаджийски, Оптимистична теория за нашия народ, в: Оптимистична теория за нашия народ, т. 1, София, Български писател, 1974.

Илия Илиев, Дрехите втора употреба, изследване на ЦАИ, София, 2001.

Илонка Донева, Гербът на София, Български фолклор, 4/1994.

Кольо Коев, Видимостта: феноменологични контексти, София, Критика и хуманизъм, 1996.

Мила Минева, Пред Европа, Социологически проблеми, 1–2, 2000.

Минчо Драганов, Народопсихология на българите, София, Издателство на ОФ, 1984.

Михаил Бахтин, Естетика словесного творчества, Москва, Искусство, 1986.

Мишел Фуко, Надзор и наказание. Раждането на затвора, София, Университетско издателство, 1998.

Ницше, За ползата и вредата от историята за живота, в: Несвоевременни размишления, София, Университетско издателство, 1992.

Норберт Елиас, Относно процеса на цивилизация. Социогенетични и психогенетични изследвания, том 1, том 2, София, Атика, 1999–2000.

Орлин Спасов, Преходът и медиите. Политики на репрезентацията (България, 1989–2000), София, Университетско издателство, 2000.

Паисий Хилендарски, История славянобългарска, София, Български писател, 1972.

Петър Боев, Фотографското изкуство в България (1856–1944), София, Септември, 1983.

Платон, Кратил, София, Наука и изкуство, 1982.

Роланд Барт, Въображението на знака, София, Народна култура, 1991.

Румен Даскалов, Образи на Европа между българите, в: Между изтока и запада: български културни дилеми, София, ЛИК, 1998.

Самюъл Хънтингтън, Сблъсъкът на цивилизациите, София, Обсидиан, 1999. Симеон Недков, Музеи и музеография, София, ЛИК, 1998.

Стоян Антонов, Градските гербове в България и конструирането на наследството, Антропологични изследвания 3, Нов български университет, София, 2002 (под печат)

Стоян Бочев, Лични спомени 1881–1917, в: Капитализмът в България, София, Фондация Българска култура, 1998.

Умберто Еко, Трактат по обща семиотика, София, Наука и изкуство, 1993.

Фьодор Достоевски, Зимни записки за летни впечатления, Играчът на рулетка, Записки от подземията, в: Събрани съчинения в 12 тома, том 4, София, Народна култура, 1982.

Хосе Ортега-и-Гасет, Бунтът на масите, София, Университетско издателство, 1993.

Хосе Ортега-и-Гасет, Естетически есета, София, Наука и изкуство, 1984.

Чавдар Попов, Българската живопис 1878–1978, София, Септември, 1981.

Чарлз Гейлър, Политиката на признаване, в: Мултикултурализъм, София, Критика и хуманизъм, 1999.

Юри Венелин, Две писма до Васил Априлов, в: Избрани страници от Юри Венелин, София, 1942.

Ян Асман, Културната памет, София, Планета, 2001.

40 години социалистически възход на НР България. Статии, справочноинформационни и методически материали, София, Народна библиотека Кирил и Методий, 1984.

Издание:

Автор: Ивайло Дичев

Заглавие: От принадлежност към идентичност

Издание: първо

Издател: Издателство „ЛИК“; радио „Dautsche Welle“

Град на издателя: София

Година на издаване: 2002

Тип: сборник

Националност: българска

Художник: Марин Нешев

Коректор: Людмила Стефанова

ISBN: 954-90638-4-4; 954-607-543-4

Адрес в Библиоман: <https://biblioman.chitanka.info/books/19344>

ЗАСЛУГИ

Имате удоволствието да четете тази книга благодарение на *Моята библиотека* и нейните всеотдайни помощници.

МОЯТА БИБЛИОТЕКА



<http://chitanka.info>

Вие също можете да помогнете за обогатяването на *Моята библиотека*. Посетете **работното ателие**, за да научите повече.