

ГОДИШНИК НА СОФИЙСКИЯ УНИВЕРСИТЕТ "СВ.КЛИМЕНТ ОХРИДСКИ"

ФИЛОСОФСКИ ФАКУЛТЕТ

Книга Социология

Том 104

ANNUAIRE DE L'UNIVERSITE DE SOFIA "ST. KLIMENT OHRIDSKI"

FACULTE DE PHILOSOPHIE

Livre Sociologie

Tome 104

**ОБРАЗИ НА ИНТИМНОСТ: ЛЮБОВ И ПОЛОВИ РОЛИ В БЪЛГАРСКАТА ПОПУЛЯРНА  
КУЛТУРА ОТ 90-ТЕ ГОДИНИ НА ХХ ВЕК<sup>1</sup>**

**МАРТИН ПЕТРОВ**

***Martin Petrov.* IMAGES OF INTIMACY: LOVE AND GENDER ROLES IN BULGARIAN POPULAR  
CULTURE OF THE 1990-S**

I outline three ideal types of imagery of the intimate relationship and gender roles in Bulgarian popular culture in the years after the fall of the totalitarian regime. In the years after 1989 no hegemony could be established so the collective imagination was fragmented. By analysing song lyrics, street slang, jokes and subcultural groups, I try to reconstruct the different images of a love relationship and gender roles. I argue that these are reducible to three ideal types: a liberal, a conservative and a carnivalesque imagery of intimacy. The liberal imagines the intimate relationship as entered by a completely autonomous individual, author of himself and opposing broader society with its rules and institutions, whose members, in complying with these rules, are undistinguishable one from the other. The conservative, quite on the contrary, imagines each part in an intimate relationship as defined by what it presents as 'traditional' to a group defined as 'Bulgarians' or 'Balkan peoples' strict roles. In reality even the imaginary ideal lover that either of these discourses construct is a hybrid of autonomy and clearly defined gender roles. The carnivalesque imagery of intimacy mocks any kind of social roles and the ideologies that legitimate them. When it does offer a positive image of a love relationship it is completely mystical and in open denial of any possible world.

---

<sup>1</sup> Настоящият текст е опит да се скицират и подредят основните тези на докторантската работа, която подготвям към катедра Социология на СУ „Св. Климент Охридски“ с ръководител проф. Лиляна Деянова със заглавие „Социалното конструиране на интимните връзки в България след 1989г.“ Те може би остават не достатъчно развити и подкрепени, но предпочетох този подход пред това да развия една отделна част от докторантската ми работа, тъй като ми се стори, че такъв текст би бил още по-непонятен извън своя контекст.

„Всичко отново се появява или се връща – държавите, роднините, семействата. Точно това прави от капитализма – в неговата идеология – „пъстрата картина на всичко, в което се е вярвало.“ Реалното не е невъзможно, то е все по-изкуствено. (...) двойното движение на декодиране или детериториализиране на потоците и на тяхното насилствено и изкуствено ретериториализиране. (...) териториалности безкрайно по-изкуствени от онези, които ни предлага обществото, нови, безкрайно изкуствени семейства, тайни и химерични общества.”

(Делъоз, Гатари 2004: 52)

### Увод

Как се въобразява интимната връзка в България след 1989? Има ли въобще 89-та нещо общо с това как си представяме и преживяваме своята заедност с друг човек? Преди да обсъдя тези въпроси може би трябва да поясня какво разбирам под „интимна връзка“. Именно пояснение, а не дефиниция, доколкото тук става въпрос за социален, а не за изследователски конструкт, за елемент от жизнения свят на някакви групи. Затова и ще го поясня чрез думите, с които той ежедневно се назовава. Под „интимна връзка“ разбирам онова, което се има предвид, когато се казва, че някой е нечие „гадже“, „мъж“/„жена“ - трайна обвързаност с друг човек, с който ни свързва полово (ако и не непременно разнополово) любов. Разбира се самите думи „гадже“, „мъж“/„жена“ или която и да е друга вече съдържат определена интерпретация на интимността<sup>2</sup>. По-долу ще предложа кратък анализ на някои от тях. Като по-неутрален сред ежедневно употребяемите изрази, назоваващи интимна връзка бих открил „да си (заедно) с някой“. Той има и това предимство, че, за разлика от преждеизброените, не тематизира това дали е сключен брак. Бракът може да се преживява като интимна връзка, а може и да не се. В този смисъл първият въпрос може да се формулира и така: „Как си представяме това да сме (заедно) с някой след 1989?“ Тук ще предложа и дефиницията, дадена от Никлас Луман в неговата монография, проследяваща възникването и обособяването на интимността като тип взаимоотношения със своя собствена логика в Западна Европа от късното средновековие насам: „модерното общество може да бъде отличено от други социални формации по факта, че е станало по-усложнено в две посоки: то дава повече възможности както за безлични, така и за по-интензивни лични взаимоотношения. (...) социални отношения, в които повече от индивидуалните, уникални атрибути на всеки човек или, в крайна сметка, всички негови характеристики, стават значими. Ще наричаме такава връзка (...) *интимни взаимоотношения*“ (Luhman 1998: 12, 13).

---

<sup>2</sup> За щастие, прочистеният от всякаква интимност служебен термин „(интимен) партньор“ не успя да достигне до широка употреба в България.

С цената на известно опростяване може да се каже, че до 1989 тоталитарният режим<sup>3</sup> проповядва доста консервативна идеология на интимните отношения и половите роли и провежда съответната политика. Единствената легитимна – а и законна – форма на интимност е бракът, който от своя страна е натоварен с много специфичен смисъл. Брачната двойка се свежда до изпълнението на определени функции в „социалистическото общество“. Всеки от двамата съпрузи има строго дефинирана роля според своя пол. Всичко това се оправдава с „традициите на българския народ“ и природата (Iliev 2001; Брунбауер 2001). След 89-та изчезва не само идеологическият апарат от тоталитарен тип, който съвсем открито и видимо предписва смисъла на нещата, но и „нормалният“ държавен идеологически апарат, способен да наложи определена хегемония. Публичността, а оттам и въображението става фрагментирано. Така през 90-те си съжителстват различни образи, различни идеологии на интимната връзка, противопоставят се или тихомълком отстъпват, без някоя от тях или някакъв компромис между тях да може да се наложи като самоочевиден. Изследването ми има за цел да реконструира различните, противопоставящи се образности на любов и полови роли въз основа на масовата култура от този период – песни, филми, вицове, сленг, субкултури. Струва ми се, че могат да се открият три типа образност на интимната връзка, които ще наричам либерален, консервативен и карнавален. По-долу ще се опитам да ги очертая, като по-подробно ще се спра на карнавалната интимност. Реалните практики на интимни отношения, както преди, така и след 1989, са отвъд целите на моето изследване. Те имат отношение към него, единствено доколкото начинът, по който тези връзки се въобразяват в популярната култура, в някаква степен (която не бих могъл да определя) ги оформя или задава техния смисъл.

### **Либералната интимност**

За онази част от българското общество, която приема края на тоталитарния режим като освобождение, това е освобождение не само от един бюрократичен апарат или от публично декламирани заклинателни фрази, но и освобождение на телесното, на ежедневието, на интимността, една закъсняла 68-ма. „Закъсняла“ разбира се не е съвсем точно казано, всичко това има своя дълга предистория, но сега за пръв път може открито да се показва по площадите и по телевизионните приемници. Както отбелязва Александър Кьосев: „(...) телесния трансгресивен ексцес (...) се надграждаше над суб- и контракултурни традиции, съществуващи отдавна под официалната повърхност на комунистическата идеология. В света на българската рок и поп музика (увлякал през 70-те и 80-те години сериозни маси от българската градска младеж) тялото, косите, облеклото, жестикулацията и танците имаха сходна ексцесивна динамика, скандализираща общественото приличие и смесваща колективния „купон“ със свободното „себеизразяване“ (Кьосев 2005: 329). Чрез

---

<sup>3</sup> Естеството на държавната власт от въпросния период не е пряка тема на тази работа. Позволявам си да го наричам така без да имам предвид някакво ясно понятие за тоталитаризъм или теория за някаква „същност“ на тази държава. Съзнавам, че такова назоваване е проблематично, но алтернативните му назовавания като „комунистически“ или „социалистически“ ми се струват не по-малко проблематични.

този „трансгресивен ексцес“ на рок концертите и митингите на СДС (които мероприятия често съвпадат), телата като че ли се отърсват от вложената в тях дисциплина, от табуто на докосването, от строгите полови роли на социализма. В този смисъл действително важна е и почти унисекс модата на дънки, маратонки и дълги коси.

Същевременно тази бунтарска (спрямо идеологията и дисциплината на тоталитарния режим) рок култура не е лишена от своя собствена идеология – именно тази на бунта и „себеизразяването.“ Ще се опитам да онагледя това с две песни. През 1984 г. излиза песента на група *Тангра* „Бъди какъвто си.“ Позволявам си да обърна внимание на тази песен, ако и да е отпреди 89-та, тъй като има широка популярност и в годините след това, а в началото на новия век група *Остава* записва кавър. Текстът разказва за сблъсъка на лирическият герой с различни социални норми, възплътени първоначало от „семеиният съвет“, а впоследствие от неговата бъдеща съпруга:

Родил съм се, изглежда, много надарен -  
поне така родителите ми твърдят за мен.  
Уроци по пиано, чужд език, солфеж  
и техникума даже завърших с пълно шест.

И ето че тогава семеиният съвет  
събра се и реши да въведе във мене ред.  
"Без диплом" - каза тате - "в живота не върви,  
бъди добро момче, залягай и учи".

(Припев)

Бях цели два сезона кандидат-студент,  
но не ми достигна балът с един процент.  
Започнах да работя, свирех в ресторант -  
семеинството въздъхна: "квартален музикант".

Веднъж едно момиче във мене спря очи,  
усмихнах се и вместо фа изсвирих ми,  
а тя ми каза: "о, не, ще бъда утре в 5  
във белоснежна рокля пред пети райсъвет".

(Припев)

Смутено й пошепнах: "Вместо Менделсон  
не е ли по-добре да чуем Ролинг Стоунс?",  
но тя категорично ми отвърна: "Не"  
и мило се усмихна: "Бъди добро момче"

О о о-о вместо Менделсон  
О о о-о да чуем Ролинг Стоунс

Подстригах си косата без излишен шум,  
а след това от втория етаж във ЦУМ  
си купих нови дрехи, съвсем по моя ръст...  
и ето че на рок-енд-рола сложих кръст.

Момичето ме срещна със поглед променен  
„Ти сякаш си роднина на Пиер Карден“  
Костюмът ти е точно и добре стои,  
но по-добре да бъдеш такъв, какъвто си.

О о о-о бъди какъвто си...

Сключването на брак, т.е. приемането на нормата, ставането „добро момче“ предполага да „сложиш кръст“ на рок-енд-рола вкупом със съответните дрехи и дългата коса. Истински рокаджия е този, който устоява на външния натиск на семейството и на всеки извън самия себе си и не възприема чужди нему норми. За щастие момичето също се оказва „от нашите“ и не иска от него нищо друго, освен да „бъде какъвто е“, което именно е и смисълът на противопоставянето на външните норми – рокаджията трябва да остане автентичен, той е напълно изолиран индивид, автор на самия себе си, способен в името на тази своя автономност да се противопостави на целия свят.<sup>4</sup> Това определя и неговите интимни връзки, от които рокаджията очаква (а и от него се очаква) именно да „бъде какъвто е.“

Подобна идеология на интимните връзки намираме най-пълно разгърната у Антъни Гидънс, който възхвалява това, което той нарича „чиста връзка“, като под „чиста“ се има предвид именно недетерминирана от външни спрямо свободното произволение на индивида фактори: „(...)социална връзка, която се започва заради самата себе си или по-точно заради това, което един индивид може да се надява да получи от своето трайно обвързване с друг, като този съюз продължава единствено в степента, в която двамата партньори преценяват, че той дава достатъчно удовлетворение на всеки един (...)“ (Giddens 2004: 76). Такава една връзка, свободна от влиянието на каквито и да било външни фактори, именно дава на участващите в нея възможност свободно да градят своята идентичност и да я видят потвърдена – а и допълнена – от другия или, ако това не стане, да го заменят с нов партньор, в който биха я видели потвърдена. Тук става въпрос „не за „специалния човек“, а за „специалната връзка“ (ibid.: 80). Интимната връзка е част от проекта на индивида за себе си, от идентичността, която той си конструира: „(...) една истинска одисея, в течение на която индивидът очаква да види собствената си идентичност потвърдена благодарение на откриването на другия (...)“ (ibid.: 62). Или, както се изразяват група *Спринт*: „Ще търся секси рокендрол момиче.“

Рок песните на любовна тематика биват два жанра. Едните са прочувствени сантиментални балади, описващи душевните терзания и мъки на лирическия герой („Бягство“ на *Авеню*, „Вярвам в теб“ на *Киора*, „Робърт“ на Милена), а другите са веселяшки песни, разказващи за многобройните завоевания на рокаджията-мачо („Бира, секс и рокендрол“ (за да се знае кой е силният пол) на Георги Минчев, „Да живее рокендрола“ на *Подуене блус бенд*). Тези песни следва да се интерпретират внимателно предвид цялата условност на жанровия канон, но все пак те ясно показват, че отхвърляйки

---

<sup>4</sup> Още по-ясен израз на тази идеология е рок-химнът „Черната овца“ на група *Ахат*, записан през 1988.

ролята на добрата социалистическа майка и домакиня, рокът не отхвърля напълно подчинеността на жената в интимната връзка, нейното представяне като обект. Това е видно не само в мачистките епоси, но при по-задълбочен анализ, и в сантименталните балади. Антъни Гидънс обръща внимание на тази двойственост на романтическата любов, която от една страна е еманципираща, но същевременно се характеризира с „един дълбок дисбаланс между двата пола (...)” (ibid.: 80).

### **Консервативната интимност**

Успоредно с този процес на детериториализация, на смекчаване на половите роли и ролите, които индивидите трябва да играят като участници в интимна връзка, върви и процес на ретериториализация. Анализирайки езика на печатните издания от този период, Александър Кьосев отбелязва: „(...) вестникарският жаргон непрекъснато регресира модерните и публични черти на това общество до предмодерни, архаични, семейни модели” (Кьосев 2000: 269). Както читателите, така и героите на журналистическите текстове се мислят по модела на „имагинерното пред-модерно голямо семейство (носталгичният Друг на модерността) (...)” (пак там: 272). Въображаемият предмодерен клан е модел за мислене на себе си и другия далеч не само по страниците на таблоидите. Така например приятелското обръщение „копеле”, разпространено сред софийската младеж през 90-те, към края на хилядолетието беше заменено от „братле” и „бате.” Себепреживяването като свободен от детерминизма на семейството и произхода, като онтологически лишен от „родители” беше заменено с налагането на разширеното семейство като модел на всеки социален контакт. В някои случаи това ставаше с експлицитно и твърде агресивно по своя тон настояване. Да си „копеле” може да е плашещо при липса на други социални и културни капитали.

Тази тенденция особено се засилва, когато, с укрепването на българския капитализъм и на новата държава, през втората половина на 90-те години се появява и чалгата. Не че и преди не се е слушало „сръбско”, „гръцко”, „циганско” и всякаква „кръчмарска” музика, но чалгата, която се ражда през 1996 с незабравимите хитове „Тигре, тигре” и „Радка - пиратка” е напълно ново явление както като музикален стил, така и като завършен образен свят и относително обособена група със свой разпознаваем хабитус. Чалга културата въобразява интимни отношения, основани отново на твърди, дори гротескни полови роли. Също така чалгата се представя като „традиционна” музика, а следователно също толкова „традиционни” са и предписаните от нея полови роли. Мъжът и жената са съвкупности от преувеличени полови атрибути (мускули, гърди, устни, крака). Интимната близост се представя като завоевание, но ролите в него са амбивалентни: мъжът най-често е завоевател, проникващ фалос, а жената тръпне в очакване да бъде завладяна. Твърде често обаче се оказва, че завоевателят действа единствено по силата на непреодолимото привличане на желящата го:

Аз съм волна пеперуда  
и летя от цвят на цвят,  
като малко пъстро чудо  
в този сив и скучен свят.

Ти след мен задъхан тичаш  
а когато разбере,  
колко много ме обичаш  
аз до теб сама ще спра.

Припев:

Ще оставя да ме хванеш  
и със теб ще съгреша.  
но помни, че ще остана  
с пеперудена душа.<sup>5</sup>

А понякога ролите напълно се обръщат и жената се оказва *vagina dentata* или, по израза на певицата Петра, „хищна хиена“. Това по-скоро е взаимно омагьосване и консумация. За всички тези сексуални атрибути и актове се говори чрез сравнения, които благодарение на многозначителни паузи, усмивки или акцентирание намекват за съответните вулгарни изрази: „ах, банана“, „Що не си свалиш фланелката моряшка, а аз ще ти покажа мойта синя прашка“ и прочие. Наред с този жанр при чалгата също се срещат и романтични балади. Като текст, те често не се различават от рокаджийските.

За разлика от рок културата, за която представата за Ние, противопоставящо се на някакво Те е конститутивна (а от края на 90-те години насам „чалгаджиите“ изместват „комунистите“ като група, спрямо която рокът се дефинира негативно), това говорене представя себе си като самоочевидно, като нямащо алтернатива, като единствена истина, криеща се зад маските на всички онези, които „се правят“ на различни. Както отбелязва Кьосев: „(...) основната му стратегия е брутално да изключва от комуникацията всички други (...)“ (пак там: 272). Докато рокът представя себе си като избор да се противопоставиш на „общоприетото“ („Аз сам си избрах тази съдба – вечната черна овца“), това говорене представя себе си като „естествено“ и следователно единствено възможно, като онази културна интимност, която всички ние споделяме, но нормално изказваме само между приятели, придружена с усмивка и намигване: „Нали се сещаш!“. Социумът се представя действително като „носталгичния Друг на модерността“ – като хомогенна традиционна общност. Тези безалтернативни традиции обаче не са нейно творение, култура, а нейна природа, „нашите традиции“ са самата природа на „българите“ (или евентуално „балканците“). Отклоняването от тях в този смисъл е невъзможно или просто е болестно състояние, което подлежи на лечение. Тази идентификация с „нашето“, „балканското“ е подкрепена и от най-отявлените врагове – рокаджиите, които стигматизират чалгата като „ориенталска“. Така за разлика от рока, който оценностява напълно изолирания индивид и неговия свободен, героичен избор срещу „стадото“, консервативното въображение оценностява именно хомогенната група, в която не може да има различни.

---

<sup>5</sup> Кати, „Пеперуда“, 1999.

Кьосев отбелязва: „Този език е доминантен за публичността на това общество (...) В същото време той говори като че ли е в маргинална позиция: властовият дискурс говори от позицията на ресантимана, агресията, трансгресията на публичните норми” (пак там). Този език като че ли наистина се домогна до квазидоминантна позиция в края на 90-те, но ми се струва, че неговия ресантиман е напълно обясним предвид, от една страна модернизационните опити на тоталитарния режим, но и, което ми се струва по-съществено, това, че детериториализиращата (макар и само относително) образност на рока от своя страна беше не по-малко близо до доминантна позиция поне през първата половина на 90-те. В този смисъл ретериториализиращият дискурс отрича възможността за съществуване на Друг, но носи факта на неговото съществуване в своето подсъзнателно. Струва ми се, че вместо за същинска доминантна позиция, е по-удачно да се говори, както на друго място прави Кьосев, за „властовите дискурси, които се опитват да използват пост-тоталитарния „дефицит на власт” и да се наложат като очевиден Ред и Истина”, един от които се характеризира с „повтарящата се и в брутални, и в най-артистични текстове патриархалистка метафорика...” (Кьосев 2005: 207).

Освен гореспоменатите жанрови особености, либералната и консервативната интимност споделят и обща онтология на социалното: и в двата случая се представя някаква културно хомогенна и дори интимно свързана група и отделни индивиди, които ѝ се противопоставят. В единия случай е оценностена групата (разширено семейство на всички „българи” или „балканци”), която се представя като природна чрез своята „традиция”, а е отречен противопоставящият ѝ се индивид („само се правят на интересни”). В другия случай е оценностен индивидът (направил, натоварен с патос, избор) за сметка на презряното „стадо.” Между тези две въобразявания в този смисъл е налице едно двойно движение на идеологическо дестилиране и реално производство на хибриди<sup>6</sup>: социалното в единия случай се представя като естествено, трансцендентно, а в другия е сведено до индивидуалния свободен избор. В действителност обаче и двете култури са хибридни: поведението на идеалния въобразен рокаджия трябва да отговори на немалко изисквания, за да може да се смята, че той е истински „бунтар”; а чалга културата е напълно модерно явление, позволяващо значителна свобода на поведението, която няма много общо с което и да било традиционно общество.

### **Карнавалната интимност**

Около началото на 90-те години или малко преди това широка популярност добиват серия от анекдоти за викторианска аристократична двойка. Ето един от тях:

Сър Джон и лейди Джейн седят пред камината. След един час гробно мълчание лейди Джейн казва:

- Сър Джон, а Вие знаете ли, че на лявата ми гръд е изографисан ликът на лорд Смит, Ваш близък приятел?

Отново час гробно мълчание...

---

<sup>6</sup> Бруно Латур описва подобно двойно движение между природно-трансцендентно и социално-иманентно като същностно за модерната епоха (Латур 1994).



- Сър Джон, а Вие знаете ли, че на дясната ми гръд е изографисан ликът на граф Чарлз, Ваш близък приятел и партньор по бридж?

След още един час в мълчание сър Джон избухва в неудържим смях.

- Какво толкова смешно казах, сър Джон? - възмутила се жена му.

- Нищо, нищо, само като си представя обаче как се удължават с времето лицата на моите приятели... - отвърнал през смях сър Джон.<sup>7</sup>

Тази поредица от анекдоти носи много от чертите, които Михаил Бахтин (Бахтин 1978) описва като характерни за карнавалната култура. Хуморът тук премахва социалните деления между простолюдие и аристокрация, осмива като лицемерни нравите, чрез които последната демонстрира своето морално превъзходство. Аристокрация и простолюдие са изравнени в свободния от срам живот на своята телесна долница.

Нека се върнем към песента „Бъди какъвто си“ на група *Тангра*. Ако по-внимателно се зачетем в текста, вгледаме и заслушае в изпълнението<sup>8</sup> ѝ, ще забележим, че характерният за рока патос на избора е заменен с ирония. Иронията е и вербална („подстригах си косата без излишен шум“), но се носи и от разкривените гримаси на изпълнителите, интонацията, с която пеят, дисхармоничната музика. Песента едновременно се идентифицира с рок културата и я пародира. Тази амбивалентност на едновременно осмиване и сериозност е често срещана в пънк песните от началото на 90-те. Добър пример, който има отношение към нашата тема, е песента „Момичето“ от албума „Алкохолен делириум“ от 1993 на група *Хиподил*:

Колко ти струва да разплачеш момиче  
особено ако не си го обичал  
и колко ти струва билета  
за нощния влак  
Нищо не струва, ако си отива  
солените сълзи в земята попиват  
и няма да върне то поглед назад /2

Колко ти струва да разкрачиш момиче,  
особено ако не си го събличал  
и колко ти струва да праснеш  
момиче отзад  
Нищо не струва, а то се съблича  
солената течост във земята потича  
и няма да върне то поглед назад /2<sup>9</sup>

Песента ясно се дели на две части както музикално (първата е бавна, а втората – бърза), така и като текст, което превръща втората част в пародия на първата, без обаче да я отрича – изпълнението на първата част е много сериозно и прочувствено, без да се стига

---

<sup>7</sup> <http://fun.vratza.com/?razdel=%C1%FA%EA%E8%ED%E3%E0%EC>

<sup>8</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=y7RX9tWcPsk>

<sup>9</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=kOPWlr3H\\_6g](https://www.youtube.com/watch?v=kOPWlr3H_6g)

до характерния за пънка преднамерено гротесков тон. Не липсват и еднозначни пародии като песента „Най-щастливия ден“ на група *Контрол* от албума „Леле, Како“ от 1992:

Това е вече само спомен,  
още не те познавах.  
Беше едно истинско лято  
дните във сън преживях .

Когато ти дойде ти настъпи есен  
и зимата не закъсня .  
Промени се земята и целия свят  
вятър донесе мъгла .

ПРИПЕВ...

И ето идва най-щастливият ден ,  
когато ти ще си далече от мен

Ти не знаеш , ти не чувстваш тази досада ,  
когато спиш при мен през цялата нощ  
душата ми търси пощада.

ПРИПЕВ...

Когато не си със мене ,  
обхваща ме тревога ,  
от всичко се стряскам ,  
защото си мисля ,  
че идваш във моя дом .

Най-щастливият миг на раздялата ,  
когато си тръгваш .  
И аз със сълзи на очи  
се моля на Бога  
дано не се върнеш.

ПРИПЕВ.../ 4<sup>10</sup>

Песента е пародия на романтичния рок от 50-те и началото на 60-те години: музикално тя е издържана в същия стил, но беквокалите пеят фалшиво, клипът е черно-бял, облеклото, жестовете, танцът на групата е преувеличена имитация на групите от „златното време“ на рока, истерично пищящи момичета с топирани коси припадат пред сцената, а накрая се оказва, че чаровният вокал е вампир.

Пънкът включва и „сериозни“, бих казал дори свещени песни, които обаче се изпълняват в рамките на един и същ концерт с чисто карнавалните, без да се маркира някакво разделение между двата регистъра. Подобно безпроблемно съжителство или по-скоро неразличеност на сериозното и смеховото според Бахтин е характерна за

---

<sup>10</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=iEVqZv\\_Zjcw](https://www.youtube.com/watch?v=iEVqZv_Zjcw). За по-фокусирана върху телесната долница пародия на романтичния идеал вж. песента „Нова градска“ на *Хиподил*.

първобитните народи (Бахтин 1978: 18). Доколко това наистина е така е въпрос, който е извън предмета на нашето изследване, същественото е, че пънкът съзнателно се стреми да премахне всички значими за модерността (а понякога и не само) разграничения<sup>11</sup>. Пример за такава сериозна любовна пънк песен е „Ралица“ на група *Ревю* от албума „Милена плюс Ревю“ от 1989:

Дай ръката си, Ралице,  
щастлива ще бъдеш с мен,  
в чаршафите бели ще бродиме,  
нощ и ден. Нощ и ден.

Родени сме - ще се обичаме,  
родени сме - ще полетим,  
родени сме да се привличаме,  
нощ и ден. Нощ и ден.

Аз искам да плувам в кревата ти,  
аз искам да бъда във теб,  
аз искам да пипам косата ти,  
нощ и ден. Нощ и ден.

Със мед ще намажем телата си,  
в брашното ще легнем да спим  
и нежно сплели краката си,  
ще творим, ще творим.<sup>12</sup>

Тук няма противопоставяне на по-широкото общество и неговите институции и норми – те просто не съществуват. Единствените отломки от външния спрямо двамата любовници свят са природно-занаятчийски (мед, брашно) и служат единствено на тяхната любов, вместо за обичайните тям банални цели. Нито пък двамата любовници одържат някаква особена идентичност или автоидеология. Техният живот е сведен до любовта им, която се разказва едновременно в регистъра на телесното и на духовното, които са се взаимопроникнали до неразличимост. Творчеството, онази върховна изява на Индивида, е сведено до сексуален акт, който е пределно одухотворен. Индивидът се представя като чиста разлика – не като различаващ се от други по някакво свое съдържание (черти, избори, постижения), напротив той твори така, както би могъл да го прави всеки друг, но е именно той и именно с Ралица. Поради това няма необходимост от някаква група, спрямо която индивидът да се дефинира негативно. Единствената валидна социална връзка е любовта като органично-мистичното разтваряне в другия.

Либералната дума за интимната връзка е „гадже“. Тя имплицира липса на брак и весела непринуденост, невписаност в каквито и да било институции, интимност в смисъла

---

<sup>11</sup> Тази близост с карнавалното или дори с неговите реални или въображаеми предходници е добре осмислена от култовия пънк изпълнител Иги Поп, който в едно интервю (<https://www.youtube.com/watch?v=eP7tURQX1xc>) определя своята музика като дионисиева.

<sup>12</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=GM5ca7mXV0Y>

на отношение, което засяга единствено преките участници в него. Консервативната словоупотреба, предпочитана от новата буржоазия, при липса на сключен брак, е „приятелят”/„приятелката”. Тук тонът, напротив, е много сериозен. Изразът е евфемистичен – благоприличието не позволява сексуалното да се назовава пряко. Думата често се акцентира интонационно или се прави кратка пауза преди или след нея, за да не би евфемистичната форма да попречи някому да се сети за какво иде реч. Членуването представя това отношение като институция, като роля, която се изпълнява от един или друг човек. Пънкът типично говори за „жена ми”/„мъжа ми”, въпреки че няма сключен брак. Тази словоупотреба съдържа двойна ирония: от една страна към брачната институция, но едновременно с това и към своята собствена интимна връзка, която неизбежно поне отчасти възпроизвежда модела на буржоазното семейство, ако и упорито да отказва да бъде скрепена с брак.

Пънкът, разбира се, не е чисто карнавална култура. Той съчетава карнавалното, буйната жизнеутвърждаваща наслада с отчуждение, което „може почти да бъде докоснато” (Hebdige 2002: 28). Дик Хебдидж обръща внимание на това, че за пънка е характерно премахването на разделението между публика и изпълнители – говори се за това, че всеки може и трябва да си направи банда, че самите музиканти не са професионалисти, по време на концерт границата на сцената, където въобще има такава, се преминава и в двете посоки. Същностната черта и експлицитна цел на пънка обаче е да бъде „шум” (ibid.: 133). Правейки „шум” (не само в чисто музикален смисъл), пънкът проблематизира хегемонния символен ред без да предлага на негово място друг. „Забраненото е разрешено, но, именно поради това, нищо, даже и тези забранени означаващи (бондидж, безопасни игли, вериги, боядисани коси и т.н.), не е свято или твърдо закрепено” (ibid.: 115).

Друга особеност е почти пълната липса и дори съзнателен стремеж за заличаване на половите роли (ibid.: 123). Освен че пънкарите се обличат по начин, който често затруднява определянето на техния пол и напълно дееротизира тялото, „(...) на откритите изяви на хетеросексуален интерес обичайно се гледа с презрение и подозрение (...) и обичайните модели на флирт не намират място в танци като погото (...)” (ibid.: 108). Пънкът не само не се свени да употребява вулгарните думи, назоваващи материалната долница, но и обилно насища езика си с тях, крещи ги на висок глас, драска ги по стените на града. Този жест сменя властовите смисли на съответните символи, оставяйки гениталии, пулсиращи с жизнена енергия (която на свой ред често бива осмяна). Сексуалният акт се представя или като чисто физиологичен, или като тайнство, но не е онзи извор на морална тревога като какъвто го преживява модерността, нито е по някакъв начин инструментализиран за граденето на идентичност.

### **Заключение**

Опитах се да скицирам три идеални типа на въобразяването на интимната връзка през 90-те години. Либералното въобразяване на интимността се стреми да еманципира индивида, встъпващ в такова отношение, но все пак му предписва ясна идентичност, негативно дефинирана спрямо „стадото” от придържащи се към строго дефинирани

полови и семейни роли. Тази култура логично предизвиква контрадвижение, което конструира нови полови роли, които представя като „традиционни“, т.е. естествени за групата (на „българите“), в която „индивиди“ могат да бъдат разпознаваеми единствено доколкото особено успешно въплъщават съответната роля (а тя се нуждае от много плът). През периода има и трети тип въображение на интимното, което осмива всякакви социални роли и легитимиращите ги идеологии без да предлага свои. Любовната връзка се представя като пълно отрицание на всеки възможен „реален“ свят.

#### **Цитирана литература:**

- Бахтин, М. 1978. *Творчеството на Франсоа Рабле и народната култура на средновековието и ренесанса*. София: „Наука и изкуство“.
- Брунбауер, У. 2001. „Социалистическите семейства в България: между идеология и практика“. *Българска етнология* XXVII/2, с. 40-65.
- Дельоз, Ж., Ф. Гатари. 2004. *Анти-Едип. Капитализъм и шизофрения*. София: „Критика и хуманизъм“.
- Кьосев, А. 2000. „Частният живот на публичния език. Метафори на семейството и агресията в българските медии“. В: Лозанов, Г., Л. Деянова, О. Спасов (съст.) *Медии и преход*. София: Център за развитие на медиите, с. 261-274.
- Кьосев, А. 2005а. „Лелята от Гьотинген“. В: *Лелята от Гьотинген*. София: „Фигура“, с. 199-217.
- Кьосев, А. 2005б. „Метаморфози: пазар, ексцес, тела на сцената на прехода“. В: *Лелята от Гьотинген*. София: „Фигура“, с. 321-356.
- Латур, Б. 1994. *Никога не сме били Модерни*. София: „Критика и хуманизъм“.
- Giddens, A. 2004. *La transformation de l'intimité*. Paris: Hachette Littératures.
- Hebdige, D. 2002. *Subculture : the meaning of style*. London & New York: Routledge.
- Iliev, I. 2001. „Familie, Ideologie und Politik: Die Grossmutter in der städtischen Familie nach 1945“. In: Brunnbauer, U., K. Kaser (eds.) *Vom Nutzen der Verwandten. Soziale Netzwerke in Bulgarien (19. und 20. Jahrhundert)*. Wien: Böhlau, pp. 89-114.
- Luhman, N. 1998. *Love as Passion. The Codification of Intimacy*. Stanford: Stanford University Press.