

Contemporary Philosophy
Съвременна философия

МОДА И ВРЕМЕ (към една антропология на обличането)

Лазар Копринаров

Югозападен университет „Неофит Рилски“

Резюме. В статията обличането се разглежда във философско-антропологическа перспектива. Защитава се идеята, че обличането е преди всичко възможност за пригаждане на тялото към някакъв желан образ. Обличането се интерпретира като част от човешкия опит за работа с времето.

Keywords: dress, fashion, time, anthropology

Обличането е всекидневна човешка грижа. Тя изглежда повърхностна и пренебрежима от философска гледна точка, но всъщност съдържа в себе си фундаментални измерения на човешкото битие.

Обличането отграничава човека от животното. Животното нито се нуждае, нито има с какво, нито е способно да се облича. Обратно, хората изначално разполагат с тази потребност и с този ресурс – от времето, когато се осъществява преходът от животинско към човешко съществуване. Човекът винаги и почти навсякъде вече е бил и продължава да бъде все повече „облечен“ – още от времето на пещерното си съществуване, когато може да не е имал дреха върху тялото си, но тялото му винаги е било „облечено“ със своеобразно квазиоблекло, с архаичната козметика, с татуировки, с белези от ритуалните рани, с идентификационните и интегриращи знаци на своето племе и т.н. Връзката на облеклото и голотата е толкова съществена, че я има дори там, където изобщо липсва дрехата. В изследване за голото тяло в класическото пластично изкуство британската изкуствоведка А. Холандър установява, че начините за изобразяване на голото тяло са в голяма зависимост от конвенциите за обличане, валидни за съответната епоха. Тя твърди, че голото тяло в даден исторически момент има много по-голяма близост с облеченото тяло в този исторически момент, отколкото с голото тяло в друга историческа епоха (Hollander, 1993: 111). А това означава, че разсъблеченото тяло следва модела на обличането – в логически план първично е облеченото, а не голото тяло.

Обличането е необяснимо, ако на него се гледа само или най-вече като на човешкото средство за противопоставяне на неблагоприятната околна среда. През XIX век теоретици като Спенсър, Т. Веблен и Г. Зимел лансират идеята, че облеклото произтича от „декоративния импулс“ на човека (Carter, 2003: 65),

от волята му да се само-украси и визуално да се идентифицира със „своите“. Макар и позабравена от съвременните антрополози, тази идея не е лишена нито от основания, нито от теоретични перспективи. Нейната слабост е в неспособността ѝ да отрази *разнообразието* от функции, с които исторически е натоварвано облеклото. Но в тази идея е заложена перспективата да не се редуцира облеклото на архаичния човек до чисто прагматичната му роля на закрила от студа. Немският антрополог П. Флюгел твърди аргументирано: „Напълно е възможно човешките същества да просъществуват и в най-неприветливите региони на населения свят, без да са на практика облечени; това трябва да ни предупреди да не преувеличаваме значението на защитния мотив в сравнение с мотивите за украсяване или за срама [...]. Повечето медицински авторитети днес са обединени около становището, че европейците, ако бъдат разглеждани от гледна точка на хигиената, днес носят повече дрехи от онези, които действително са им нужни“ (цит. по: Ebner, 2007: 67). Затова значението на облеклото в примитивните общества като защита от природните несгоди не бива да се преувеличава. Обличането и тогава, и в цялата история е било нещо много по-значимо от просто прагматична „отбрана“ от враждебността на природата.

От философско-антропологическа гледна точка обличането не е управление на студа и топлината на човешкото тяло, а преди всичко възможност за пригаждане на човека към собственото му тяло, за неговото трансформиране в желана посока. Обличането е изобретеното средство, чрез което хората се превръщат в пре-образ-уватели на своята телесност, в *trans-formers* на самите себе си. То е своеобразно *заместващо тяло на тялото*. В тази си роля обличането има двойко отношение към времето. От една страна, то е с трансисторическо присъствие, т.е. разположено е извън талвега на времето, доколкото служи все на една и съща, на *същата* човешка потребност. Но от друга страна, както ще видим, обличането е част от човешкия *опит за работа с времето*.

1. Обличането: трансисторически функции

Облеклото е условие и средство за осъществяване на човешката потребност да се пригаждаме към тялото си и което е по-съществено – да *приспособяваме тялото към негов желан или необходим образ*. С помощта на облеклото човек получава по-голяма възможност да живее в съгласие с тялото си, да се чувства удобно в него. Хората се раждат с определени тела, които много често не отговарят на техните претенции, не ги удовлетворяват, не им харесват. Навярно затова декорирането на тялото, тази архаична козметика и истински пра-образ на съвременния бодиарт, е едно от най-древните изкуства – появява се заедно с появата на човечеството. Както и търсенето на вечната младост, на подмладяването, едно търсене, което съпровожда цялата човешка история – от митовете за живата вода през алхимиците до съвременната медицина и научната фантастика.

Но облеклото се поддава на по-силно манипулиране, отколкото тялото. Обличайки се по определен начин, ние „ремонтираме“ тялото си. Чрез облеклото човек се опитва да придобие такова публично полагане на тялото си, което в по-голяма степен отговаря на представите му за красота, съблазнителност или за допустимост в съответната социална обстановка. Р. Барт обръща внимание на този феномен, наричайки го „влагане на енергия“. Той пише: „От дрехата можем да очакваме да бъде съвършен поетически обект. Най-напред, защото мобилизира всички качества на материята с много разновидности: субстанция, форма, цвят, допир, стойка, блясък. След това, защото, като се докосва до тялото и функционира като негов заместител и маска едновременно, тя със сигурност става обект на едно твърде важно влагане на енергия. Това „поетическо“ предположение е установено от честотата и качеството на описанията на дрехата в литературата“ (Барт, 2005: 283).

Облеклото е инструмент на съпротива срещу онова в тялото, което ни изглежда нежелано, неприемливо. Слагайки дреха върху себе си, човек се стреми да компенсира определени телесни недостатъци, да изтъкне потенциалните си предимства, да симулира качества, които в действителност отсъстват. Британската изследователка Джоан Ентуистл справедливо отбелязва, че „да разберем обличането, означава да разберем перманентната диалектика между тялото и Аза“ (Entwistle, 2000: 37).

Обличането заема онова средишно място, където пространството на всекидневието се пресича с пространството на мечтите. То дава възможност да прикрием онова, което не ни харесва в нашето тяло (както казва Барт, „посредством хитрини като удължаване, бухване, смаляване, уедряване, намаляване, изтъняване“ да подчиним тялото на модела, постулиран от модата¹⁾, или да се поставим под прикритието на някакво стандартно облекло, за да се превърнем в нещо сякаш прозрачно и затова невидимо. Дрехата е потенциал да станем като всички наоколо, или обратно – така да инсценираме тялото си, че то да впечатлява, да изглежда съблазняващо, да е в съгласие с действащата норма за телесна красота. Или да предизвиква епатаж, да скандализира заради влизането си в разрез с широко споделяните стандарти на обличане.

Разгледано в тази перспектива – като начин за проектиране и приспособяване на тялото, облеклото е в забележително съзвучие с водещата тенденция за третиране на тялото в нашата епоха. Днешният човек започва да живее с надеждата и с прибързаната, но нарастваща увереност, че тялото му се превръща от неотменна съдба в проект, от биологически факт в проектиран артефакт. Според определения на Антъни Гидънс „ние станахме отговорни за дизайна на собствените ни тела“ (Giddens, 1991: 102). Съществуват множество основания за представата, че човешкото тяло започва да става все по-пластично и подвластно на оформяне: предлагат ги възможностите на трансплантациите и клонирането, на пластичната хирургия и протезирането. Медицината и новите

технологии неотклонно увеличават възможностите ни да проектираме тялото си и заедно с това непрекъснато поставят на изпитание представите ни за границите на собственото ни тяло и за нашата идентичност.

Забелязващото се масовизиране на различни екстремни спортове е проява на същия този процес – на желанието за превъзможване на тялото като даденост. Тези спортове са като самоосвидетелстване на способността на тялото да бъде пластично, да излиза извън обичайните си норми. Немският философ на спорта Томас Алкмайер е точен, когато отбелязва, че при практикуване на екстремни спортове човек не толкова *изразява* себе си, колкото сякаш *възниква* отново като някой друг, преражда се в желана другост (Alkemeyer, 2003: 19). Хората, практикуващи подобни спортове, експериментират върху себе си, търсейки границите на тялото си, превръщайки себе си в някой друг – сякаш се движат върху сцена и демонстрират границите на тялото, правейки ги видими и за другите.

Облеклото е своеобразен архетип и заедно с това всекидневен инструмент на тези универсални тежнения на човека да бъде при себе си и заедно с това да може да бъде и друг. Да направи тялото си пластично, да измести границите на неговите налични качества и да го ориентира към някакъв желан или очакван образ.

Дрехата е мощно средство за една, общо взето, невинна игра на размножаване на личността. Чрез дрехата, която дава възможност на личността да се изразява, но същевременно и да се маскира, човек придобива шанса да избира своята „първа“ роля, да гради „днешната“ си видимост, да произвежда желаната, макар и временна публична „явеност“. Тук е много уместно наблюдението на Р. Барт за способността на дрехата да превръща обличането на човека в сцена, на която се играят – понякога подсъзнателно, но най-често преднамерено, по предварително замислена драматургия – разнообразните пиеси на „множенето на личности“. Р. Барт пише: *„Строга – това сте вие; мила – това пак сте вие; с шивачите вие ще откриете, че можете да сте и едното, и другото, да водите двоен живот: това е старата тема за преобличането, същностен атрибут на боговете, полицаите и апашите... Тук играта на дрехата вече не е игра на битието – тревожният въпрос на трагичната вселена. Тя е просто регистър от знаци, измежду които една вечна личност избира забавлението за деня, последното разточителство на една индивидуалност, достатъчно богата, за да се множи; достатъчно солидна, за да не се губи никога. Така виждаме, че Модата „играе“ с най-сериозната тема на човешкото съзнание (Кой съм аз?). Но посредством семантичния процес, на който се подчинява, тя е засегната от същата онази непотребност, която ѝ позволява винаги да оневини обсебването от дрехата, от която живее“* (Барт, 2006: 306 – 307). В този смисъл, обличайки се, човек изработва дрехата, като я избира такава, каквато смята, че може да го изрази. Но от своя страна пък, дрехата изработва човека, като го обсебва със създаваните от нея видимости за него.

Но облеклото има и друга устойчива, трансисторична антропологическа роля – то е една от предпоставките на Аза да познае тялото си и по този начин

да съумее да се засели по-уютно в него. Хегел отбелязва в лекциите си по естетика, че човешкото тяло придобива значение, т.е. става видимо за себе си и за другите, като се постави в отношение с облеклото. Той пише: „Именно дрехата прави да изпъкне истински това положение и по тази причина трябва да се смята дори за предимство, доколкото отклонява от нас непосредствената гледка на онова, което като чисто сетивно е без значение“ (Хегел, 1969: 172). Дрехата е възможност да видим и усетим тялото си, което иначе ни е трудно достъпно. При това да го видим и отвътре, и отвън, със и в очите на другите. Рене Магрит рисува в картината си „Без право на възпроизвеждане“ мъжка фигура, която е обърната с гръб към зрителя и се оглежда в голямо огледало. Но оглеждащият вижда в огледалото не лицето, а гръба си. Тази творба на Магрит обикновено се интерпретира в ключа, че в света на почти тоталната наблюдаемост човек трябва да има правото да запази своята тайна само за себе си. Но картината търпи и друго тълкуване и то е, че ние не сме достатъчно видими за самите себе си – че ако виждаме едно, другото остава отвъдно, че ако в пряк или косвен смисъл виждаме гръба си, няма да можем да виждаме лицето си и обратно. Дрехата има и в буквален, и в преносен смисъл две лица – с едното гледа навън, а с другото навътре. В този сдвоен поглед, както тънко отбелязва Нина Николова, „дрехата е едновременно възприемана от мен и от/чрез другите“, защото ми е дадена като досег с тялото ми, но същевременно и като видяна от мен с погледите на другите към мен (Николова, 2001: 90 – 96). Разполовената фигура в картината на Магрит – мъжът, който директно се вижда в огледалото, но вижда само гръба си, е като че ли метафора за самотния човек, който не може да придобие цялостен поглед за себе си. Той гледа себе си, но няма как да се види, ако не се види през погледа на другите към себе си, в това число и към своето облекло.

Тук е уместно да се посочат неподозирано дълбокият смисъл и антропологическите последици от това, че човешкото тяло и облечената дреха взаимно се докосват. В трактата си „За душата“ Аристотел смята, че човек отстъпва на много от животните по силата на зрението, слуха или вкусовото усещане. Но по отношение на тактилното си сетиво ние, сочи Аристотел, превъзхождаме всички живи същества и това ни прави най-разумните (Аристотел, 1975: 415). Западната цивилизация обаче е отдала приоритет на зрението и слуха, които действат чрез обективиращи, отчуждаващи дистанции. Затова в европейската традиция тактилното сетиво заема ниско място в йерархията на сетивата. Но това води до духовни загуби за човека. Френският философ Мишел Сер пише със заразяваща меланхолия за обедняващата афективна рецептивност на кожата, която според него е „общият сензориум“ на човека, но която се обезсилва от страстта на човека към зрението и слуха. М. Сер отбелязва със свойствения си поетичен език: „Сетивността – тревога, открита за всички съобщения – държи кожата по-здравото от око, уста или ухо [...] Органите на сетивността се намират *върху нея* (курсив мой – ЛК), когато тя става нежна и фина, ултравъзприемчива. На места, в

дадени траектории, тя се разрежда до прозрачност, отваря се, опъва се до вибрация, превръща се в поглед, слушане, ухане, вкусване... органите на сетивността по странен начин променят кожата, самата тя е фундаментално променлива, *общ сензориум*: общо сетиво за всички сетива, превръщащо се във връзка, в мост, в преход между тях...“ (Сер, 2005: 89). Тактилното сетиво работи непрекъснато в облеченото тяло: то, тялото, е, както точно отбелязва Н. Николова, едновременно докосващо и докосвано. И по този начин става „видимо“ за себе си. Така дрехата се оказва, от една страна, непрекъснат мотив и енергия за поддържане на тактилността, това слабо упражнявано и недооценявано в западната цивилизация сетиво, а от друга – огледало за вглеждане в собствената телесност.

Сред най-устойчивите и обществено важни функции на дрехата е тази, че *начинът на обличане принадлежи към техниките за човешкото социализиране*. Облеклото е текст, защото неговото ползване предполага да се следва определен код на обличане в зависимост от съответната ситуация. Дрехата се старее да ни прави у-местни – да задоволи прищевките на тялото, но заедно с това да облекчи самочувствието ни, защото то е ощетено, ако сме неадекватно облечени за съответната ситуация и обстановка, ако начинът на обличане не се вписва в нормите на даденото социално пространство. В различните ситуации и конкретни жизнени пространства се изисква да бъдем така облечени, както повелява кодът за обличане, съответен на тази ситуация. В противен случай се „вместваме“ в нещо, което може да бъде наречено ситуационна неуместност. Дж. Ентуйстъл посочва красноречиви примери за съблюдаването/отхвърлянето на кодовете на облеклото (Entwistle, 2000: 34 – 37). Банският костюм би бил неадекватен и скандален, ако отиваме да пазаруваме. В същото време да се къпем с палто и обувки, би било абсурдно. Но тъкмо това ще е не само допустимо, но и много подходящо, ако искаме да правим публична реклама за набиране на фондове. Кое то подсказва, че облеклото се съотнася както с тялото, така и със ситуацията, нормата и целите на поведението, които рамкират съответната ситуация. Подобна мисъл изразява и Умберто Еко, като твърди: „Аз говоря чрез моето облекло. Ако носех маоистки костюм, ако бях без вратовръзка, тогава със сигурност биха се променили идеологическите конотации на моята реч. Очевидно е, че кодовете на модата са по-слабо артикулирани, по-подвластни са на историческите флукуации, отколкото езиковите кодове. Но кодът не е по-малко код заради факта, че е по-слаб от по-силния код. Копчетата на мъжките палта и ризи са от ляво надясно (с дясно закопчаване), а на жените – обратно, от дясно наляво. Да предположим, че говорим за семиотика, обърнат към с вас с костюм, който е закопчан от дясно наляво: за вас би било много трудно да елиминирате неуловимата конотация за женственост, въпреки брадата ми“ (цит. по: Hebdige, 1979: 100). Индивидуалният и много личностен начин на обличане е акт за подготовка на тялото за социалния свят, за „правенето“ му да бъде подходящо, допустимо, вкл. уважавано или дори желано. Обличането е стратегия за

постигането на определено социално взаимодействие и в този смисъл участва в траекторията на човешката социализация.

Друга трансисторическа роля на облеклото се състои в това, че чрез него се маркира половата принадлежност и се допринася за еротизиране на тялото. Още Хюм е забелязал значението на така характерната за облеклото игра на скриването и откриването като условие на въображението и желанието. Той пише: „Без съмнение, нищо не възбужда афекта така силно, както прави това скриването на известна част от неговия обект чрез поставянето ѝ в нещо като сянка, а в същото време оставяме другата му част на показ така, че тя да ни предположи към този обект и същевременно да остави известна работа за въображението“ (Хюм, 1986: 526). За голото тяло обикновено не се казва, че е „секси“. Дрехите са средството, което може да направи тялото достатъчно провокативно за фантазията и за разбуджането на сексуалното желание. Животните са способни на секс, но са неспособни на еротизъм. Първото е всеобщо за тях и за хората, второто е белег само на човека. Облеклото е едно от условията за тази привилегия.

И така, обличането е начин за защита от неблагоприятната среда, но много повече е начин за изразяване, за социализиране или за маскиране на човешкото тяло. Този функционален комплекс на използването на облеклото може да бъде открит във всички етапи на човешката история – в такъв смисъл той е а-историчен, извън времето, трансисторичен. Но заедно с това обличането е със силен времеви заряд, то носи в себе си значимо темпорално измерение.

2. Темпоралности на модата

Облеклото и времето се имплицират едно в друго. Най-отчетлива е тази връзка между обличането и времето, когато обличането е доминирано от „волята“ на модата.

В качеството си на разновидност на начина на обличане, модата²⁾ само прилично е нещо ефимерно, повърхностно, анархистично и незаслужаващо вниманието на философската антропология и социалната философия. Всъщност тя, модата, придава на безредието характер на обществена полза, подпомага ускоряването на социалните промени, пренарежда пластове на времето в полза съвременността.

Модата се оказва добре работещ механизъм за оползотворяването на определени различия и противоречия в обществото. Италианската изследователка Елена Еспозито я разглежда като „тривиална мистерия“, т.е. като феномен, който погрешно не се взема насериозно, но който същност съдържа в себе си позитивен потенциал за балансиране и *продуктивност на различията между хората*. Модата се осмисля от Е. Еспозито като нещо, което само на пръв поглед изглежда ирационално и ексцентрично. Но зад тази привидност се крие един добре работещ механизъм за съвместяване на противоположни нагласи в

поведението на хората. Е. Еспозито, която е известна изследователка в областта на теория на организациите, установява, че модата преработва безредието в полза на обществото: „Модата е феномен с вътрешно присъща парадоксалност, както е забелязано още през XVII век, в началото на нейното разпространение. Тогава са разбрали нещо, което теорията на организацията открива едва сега – необходимостта и стратегическата роля на безредието. Модата разчита на устойчивостта на прехода (всичко се променя и това е единственото нещо, на което можем да разчитаме) и на съгласието с отклоненията (*всеки* иска да бъде оригинален и в това си желание е *като всички* останали). Модата работи, като комбинира тези парадокси, неутрализирайки ги под формата на баналност“ (Esposito, 2011: 604). Модата създава условия и допринася за конституирането на такова социално пространство, в което всеки човек да има усещането за „оригиналност“, макар да имитира модни еталони – имитирайки, да се чувства в същото време различен. По този начин хората се изживяват в своето различие, но същевременно се „вписват“ в общността³).

Модата обаче е не само примирие между противоположните стремежи към подражание и уникалност. Заедно с това тя внася подвижност, както и усещането за ритмичност и бързолетност на съществуването ни. Както отбелязва италианската изследователка Патриция Калефато, пре-фасонирането на дрехите преобразува и пре-обозначава техните носители (Calefato, 2009: 90). По този начин модата гради образа на свят, зареден с *нестабилност* и с *непредсказуемост*.

Модата предизвиква и поддържа известен разрив във всекидневието, кара го да се обновява. Вярно е наблюдението на Ю. Лотман, че модата е един от начините да се въведе динамизъм в иначе инертната сфера на всекидневието (вж. Лотман, 1992: 103). Според него в обществото непрекъснато присъства напрежение между стремежа към стабилност и волята за промяна, между жаждата за неизменност, за поддържане на статуквото и от друга страна – жаждата за подвижност, обновление, екстравагантност. „Традиционните“ дрехи са фактор за поддържане на първия импулс и в този смисъл – за съхраняване на статуквото, докато модата „инжектира“ енергия в импулса да се гледа на света по друг начин, да се търси и налага обновление.

Модата допринася за социалната промяна, за ускорение на социалното време. Тя самата се отнася по един твърде своеобразен начин към собствената си промяна. Г. Зимел отбелязва този парадоксален начин, дефинирайки модата като единство на битие и небитие. Налагайки се над други тенденции в стилистиката на облеклото, модата започва да властва и заедно с това, като всяка власт, да внушава незаменимост – „всяка мода изглежда така, сякаш ще съществува вечно“ (Simmel, 1998: 61). Но в подема ѝ е зародишът на нейната смърт. Колкото по-широко е унифициращото влияние на една мода, толкова повече се стеснява времето на нейното съществуване. Зимел обяснява парадоксалността в битието на модата – да се преструва на вечна и същевременно да бъде

бързолетна – с това, че широтата на общественото разпространение на дадена мода заличава смисъла на нейното съществуване. Колкото по-бързо една мода се налага, толкова по-близо е тя до финала си, колкото по-широко е нейното разпространение, толкова по-скоро ще отmine. Зимел пише: „Специфично *нетърпеливото* темпо на съвременния живот свидетелства не само за жаждата от бърза смяна на качествените съдържания, но също така и за силата на формалната привлекателност на границата, на началото и края, на пристигането и заминаването. Накратко, чрез играта между тенденцията към пълно разпространение и тенденцията към унищожаване на смисъла, към което води тъкмо това разпространение, модата придава своеобразна привлекателност на границата, привлекателност едновременно на началото и края, привлекателност на новостта, но заедно с нея и на преходността. Нейният проблем (на модата – Л.К.) не е битието и небитието, тя е едновременно битие и небитие, винаги се разполага по вододела между миналото и бъдещето“ (Simmel, 1998: 18).

Динамизмът е вътрешно заложен в модата, при това не само заради обвързването ѝ с динамизма на пазара в консумативните общества – променливостта е основна част от същината ѝ. Впечатлението за трайност е само преструвка на модата. Модата е неуталожима, по принцип е неспособна на трайност. Модата е толкова по-динамична, колкото по-мобилно и „по-забогатяващо“ е общественото развитие. Тази зависимост е забелязана още от Т. Веблен, който пише през 1898 г. в „Теория на безделната класа“: „Колкото повече обществото, особено неговите богати класи, се развиват в областта на материалното благосъстояние и на мобилността, в областта на човешките контакти, толкова по-императивно ще се проявява в облеклото законът за демонстративната разточителност [...], толкова по-бързо ще се сменят модите...“⁴⁾. Веблен разграничава два типа общества – едни, при които индикатор на материалното благосъстояние е свободното време, и други, при които за такъв индикатор служи демонстративното потребление. Съответно, при първия обществен тип преобладава тенденцията към стабилност на облеклото, при втория тип модата започва да доминира.

И тъкмо заради своята нетрайност и подвижност модата непрекъснато поставя под съмнение обичайното възприятие и триизмерната подредба – минало, настояще и бъдеще – на времевите пластове. Като подхранва и непрекъснато поддържа култ, страст, увлечение по новото, тя от една страна, „тормози“ жизнеността на миналото, а от друга – произвежда престиж на настоящето. Разглеждайки времевата стратегия на модата, немско-американският философ и историк Ханс Улрих Гумбрехт с основание я интерпретира като създаване на такъв опит за времето, в който доминира настоящето. Той пише: „У хората, които неизменно и страстно следват загадъчните (за мен) зигзази на модата, се появява изострено (и постоянно изострящо се) чувство за настоящето. Това ги прави напрегнато взрени. Заставя ги във всеки отделен момент на настоящето да се вглеждат много внимателно във външното покривало на света и да съ-

средоточават всички свои помисли и усилия върху него. В резултат на това те придобиват от посоченото покривало интуитивно знание за онова, което може да се очаква от предстоящото бъдеще“ (Gumbrecht, 2005: 37). Модата настоява миналото да бъде забравено и да не ни е толкова грижа за бъдещето. Тя е своеобразна социокултурна техника за всмукване на потребителите в психологическото „сега-пространство“ на обществения живот.

И така, модата съблазнително ни кара да се втрещваме в настоящето, пропускайки или пренебрегвайки другите измерения на времето. Такава е нейната стратегия – тя иска да бъдем съблазнявани тъкмо от настоящето. Но модата сама по себе си има други, собствени темпоралности, произтичащи от различието между нейната съдържателна и структурна диахрония. Тези различия са в центъра на вниманието на Р. Барт, когато поставя модата на диахронен анализ от семиотична гледна точка. Като сравнява пресата и модата, той очертава особената двойственост на двата културни феномена – и в двата случая е налице „стабилна форма и нестабилно съдържание“. Обяснението му е, че историческите промени в рамките на тези културни сфери са многомерни, като няма синхронност в развитието на отделните им съставки и най-вече в промените на съдържанието и на неговото формално структуриране. Р. Барт пише: „Символ на тези обекти може да бъде корабът „Арго“ – всяка негова част малко по малко е било заменяна, но въпреки това той си остава корабът „Арго“...“ (Барт, 2005: 342). Той очевидно има предвид това, че модата, разгледана в продължителен исторически период и от гледна точка на своята структурираност, показва дълготрайност и се характеризира с бавен ход на промените. Но фокусирана в кратки срокове, тя показва шеметно бързи съдържателни промени. В статията си „История и диахрония на Модата“ Р. Барт илюстрира представата за бавната история на модата, позовавайки се на изследванията на А. Крьобер, който сравнява в дълготрайни времеви сегменти как са се променяли структурните елементи на женската вечерна дреха – на какви изменения са били подложени дължината на полата, височината на талията, дълбочината на деколтето, ширината на полата, на талията, на деколтето. Тези измерения на дрехата се оказват устойчиви, трайни, с амплитуда от около половин столетие, като пълната им осцилация се осъществява за един век. Но погледната в краткосрочна перспектива, в „микродиахронията, в която живеем (Барт, 2005: 358), модата се оказва с друга времева природа, с коренно различен ритъм. Всеки сезон фокусира като модни едни за сметка на други материи, приоритетни стават едни или други цветове, налагат се едни силуети, а предшестващите се маргинализират, и т.н. Видяна в една перспектива, модата се оказва „ред“, а в друга – „безредие“: „Модата се структурира на равнището на историята си; деструктурира се на единственото равнище, което виждаме – настоящето“ (Барт, 2005: 358). В единия случай тя се случва устойчиво, с трайност и дори с някаква предсказуемост, а в другия, видяна в

краткосрочна рамка, сезонно, като микродиахрония, тя е сякаш анархия, непредвидима проява, случаен изблик на вкуса на някой моделиер.

Р. Барт обяснява тази парадоксалност на модата – „ред, превърнат в безредие“ – с присъщата ѝ реторика на „неоманията“. Модата е особено силна с уменията си да внася амнезия за своите собствени минали форми. Тя дискредитира времето – способна е да създава усещането, че всичко в нея е абсолютно ново, сякаш днешно, без минало. Една модна линия успява тогава, когато съумее да преустанови хода на времето. По точното наблюдение на Р. Барт, „всяка нова Мода е отказ от наследство [...], самата Мода се изживява като Право – естественото право на настоящето пред миналото [...], модата постулира ухрония, време, което не съществува, там миналото е срамежливо, а настоящето – непрестанно поглъщано от Модата, която се прогласява“ (Барт, 2005: 326, 343).

И така, особената времева сдвоеност на модата – „равномерна отдалеч и анархистична отблизо“ (Барт, 2005: 353) – се обяснява от френския семиотик с помощта на темпоралните различия на ритмите, заложените в съдържателните и в структурните промени на облеклото. Тази семиотична теория е особено продуктивна при изясняване на ролята на модата като пряк и иманентен механизъм за смяна на кода на облеклото. Тя обаче не работи с факта, че облеклото е „тяло на тялото“. Динамиката на облеклото се разглежда от Р. Барт най-вече като иманентна на облеклото динамика, без оглед на онова, което в края на краищата придава същинския смисъл на облеклото – човешкото тяло.

Историята на облеклото подлежи на друго структуриране, ако то се прави в съответствие с историята на начините, по които се интерпретира социалната връзка на облеклото с тялото. Това „друго“ структуриране очертава различни типове на антропологическото осмисляне, на което се подлага облеклото в последните три столетия.

Като разглежда динамиката във взаимоотношенията между публичното и приватното в изявите на човека през XVIII и XIX век, Ричард Сенет разграничава три такива типа. Според него през XVIII в. облеклото е по-скоро емблема за социалната принадлежност, отколкото продължение на тялото. Тогава по улиците на Лондон и Париж сякаш не се движели хора с тела и облекла, а подвижни знаци на социалния статус на тези хора. Р. Сенет използва метафората за тялото като манекен (Sennett, 1977: 65), описвайки отношението на човека и неговото облекло през този етап на европейската история. В дрехата не се търси свобода и изразност на тялото, а знак за принадлежност към определен социален и професионален сегмент. Р. Сенет изтъква наличието на ясно разграничение между публичното и приватното отношение към облеклото на човека в тази епоха. Той прави красноречив портрет на поведението на човека през XVIII в. – поведение, в което облеклото и тялото сякаш се движат по различни маршрути. Р. Сенет пише: „У дома той носи удобно облекло, а излизайки на улицата, се облича така, че околните да могат да се отнасят към него, сякаш им

е известно, кой е той. [...] В този смисъл облеклото придобива свое собствено значение, което не зависи от онзи, който го носи и от неговото тяло“ (Sennett, 1977: 67 – 68). В дома си човекът е при тялото си, а в публичното пространство сякаш тялото носи дрехата.

И така, обличането е облик на времето. То е начин за човешката „работа“ над времето. Както и за намесата на социалното време в темпа на човешкото битие. Затова обличането не може да не бъде сред темите на философската антропология.

БЕЛЕЖКИ

1. В този контекст Барт говори за „гъжителки, които идват при Модата като при богиня лечителка“ (вж. Барт, 2005, с. 310).
2. Модата е социокултурен механизъм, който е проникнал в много сфери на обществения живот. Тя може да бъде разпозната в науката и изкуството, в домашното обзавеждане, в маниера на поведение и т.н. В случая визираме модата само в качеството ѝ на начин на обличане. Тя не е нещо различно от облеклото, тя е механизмът за смяна на кода на облеклото, който се визуализира в оформянето на дрехата и в начините за нейното ползване.
3. Не е трудно да се открие генезисът на концепцията на Е. Еспозито в теорията на Г. Зимел за модата. Още в далечната 1904 г. той определя модата като социална форма за примиряване и придаване на единство на две противоположни влечения у човека – към присъединяване и разграничаване, към подражание и отличие, към равенство и индивидуализация, към свобода и обвързаност. Г. Зимел пише: „Модата не е нищо друго освен една от многото форми на живота, с помощта на които се осъществява в единна дейност – съединяването на тенденцията към социалното изравняване с тенденцията към индивидуално различие и изменение. Ако си зададем въпроса за значението на историята на модата за формата на обществения процес – история, която до днес се е изучавала само от гледна точка на развитието на нейното съдържание, отговорът ще бъде: тя е история на опитите за все по-съвършено приспособяване и умиротворяване на тези две противоположни тенденции...“ (Simmel, 1998: 12).
4. Вж. по-подробно за тази концепция на Веблен в: Peter Corrigan, *The sociology of consumption*, London: SAGE Publications, 3.ed., 2006, pp. 168 – 169).

ЛИТЕРАТУРА

- Аристотел. (1975). О душе. *Сочинения в 4 тома*, т. 1. Москва: Мысль.
- Барт, Р. (2005). *Системата на модата*, София: Агага.
- Дельоз, Ж. & Гатари, Ф. (2009). *Хиляда плоскости*, София: Критика и хуманизъм.
- Лотман, Ю. (1992). *Култура и взрив*, Москва: Гнозис.

- Николова, Н. (2001). *Политанатомия на модерния човек. Живото тяло като предизвикателство пред социологията*, София: Критика и хуманизъм.
- Сер, М. (2005). *Петте сетива*, София: ЛиК.
- Хегел, Г. Ф. (1961). *Естетика*, т. 2, София: Партиздат.
- Хюм, Д. (1986). *Трактат за човешката природа*, София: Наука и изкуство.
- Alkemeyer, Th. (2003). Der Sport, die Sorge um den Körper und die Suche nach Erlebnissen. – in: *Berliner Debatte. Initial*, 4/5, 14 Jg., 16 – 30.
- Calefato P. (2009). Across the Borders of Fashion and Music. – in: *Anglistica*, №13.2, pp. 85 – 91.
- Carter, M. (2003). *Fashion classics from Carlyle to Barthes*, Oxford: Berg.
- Ebner, Cl. (2007). *Kleidung verändert: Mode im Kreislauf der Kultur*, Bielefeld: Transcript Verlag.
- Entwistle, J. (2000). *The fashioned body: fashion, dress, and modern social theory*. Cambridge: Polity Press.
- Esposito, E. (2011). Originality through Imitation: The Rationality of Fashion. – in: *Organization Studies*, vol. 32, 604.
- Giddens, A. (1991). *Modernity and self-identity: self and society in the late modern age*. Stanford University Press.
- Gumbrecht, H. U. (2005). *Producción de presencia. Lo que el significado no puede transmitir*. Mexico: Editorial Iberoamericano.
- Hebdige, D. (1979). *Subculture: The Meaning of Style*, London: Methuen.
- Hollander, A. (1993). *Seeing through Clothes*, Berkeley: University of California Press.
- Corrigan, P. (2006). *The sociology of consumption*, London: SAGE Publications, 3. ed.
- Sennett, R. (1977). *The Fall of Public Man*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Simmel, G. (1998). *Philosophische Kultur. Gesammelte Essays*. Mit e. Vorw. v. Jürgen Habermas. Berlin: Wagenbach.

REFERENCES

- Aristotely. (1975). *O dushe. Sochineniya v 4 tomah*, t. 1. Moskva: Maysly.
- Bart, R. (2005). *Sistemata na modata*, Sofiya: Agata.
- Delyoz, Zh. & Gatari, F. (2009). *Hilyada ploskosti*, Sofiya: Kritika i humanizam.
- Lotman, Yu. (1992). *Kulytura i vzrayv*, Moskva: Gnozis.
- Nikolova, N. (2001). *Politanatomiya na moderniya chovek. Zhivoto tyalo kato predizvikatelstvo pred sotsiologiyata*, Sofiya: Kritika i humanizam.
- Ser, M. (2005). *Pette setiva*, Sofiya: LiK.
- Hegel, G. F. (1961). *Estetika*, t.2, Sofiya: Partizdat.
- Hyum, D. (1986). *Traktat za choveshkata priroda*, Sofiya: Nauka i izkustvo.

- Alkemeyer, Th. (2003). Der Sport, die Sorge um den Körper und die Suche nach Erlebnissen. – in: Berliner Debatte. Initial, 4/5, 14 Jg., 16 – 30.
- Calefato P. (2009). Across the Borders of Fashion and Music. – in: *Anglistica*, №13.2, pp. 85 – 91.
- Carter, M. (2003). *Fashion classics from Carlyle to Barthes*, Oxford: Berg.
- Ebner, Cl. (2007). *Kleidung verändert: Mode im Kreislauf der Kultur*, Bielefeld: Transcript Verlag.
- Entwistle, J. (2000). *The fashioned body: fashion, dress, and modern social theory*. Cambridge: Polity Press.
- Esposito, E. (2011). Originality through Imitation: The Rationality of Fashion. – in: *Organization Studies*, vol.32, 604.
- Giddens, A. (1991). *Modernity and self-identity: self and society in the late modern age*. Stanford University Press.
- Gumbrecht, H. U. (2005). *Producción de presencia. Lo que el significado no puede transmitir*. Mexico: Editorial Iberoamericano.
- Hebdige, D. (1979). *Subculture: The Meaning of Style*, London: Methuen.
- Hollander, A. (1993). *Seeing through Clothes*, Berkeley: University of California Press.
- Corrigan, P. (2006). *The sociology of consumption*, London: SAGE Publications, 3. ed.
- Sennett, R. (1977). *The Fall of Public Man*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Simmel, G. (1998). *Philosophische Kultur. Gesammelte Essays*. Mit e. Vorw. v. Jürgen Habermas. Berlin: Wagenbach.

FASHION AND TIME **(to an Anthropology of Dressing)**

Abstract. This article aims to show the dressing in philosophical and anthropological perspective. The author defends the idea that dressing is above all an opportunity to adapt the body to a desired image. The dressing and the fashion are interpreted as part of the human experience.

✉ **Prof. Lazar Koprinarov, DSc.**

Department of Philosophical and Political Science
Faculty of Philosophy
South-West University “Neofit Rilski”
66, Ivan Michailov Str.
2700 Blagoevgrad, Bulgaria
E-mail: lkoprinarov@abv.bg