

ПРЕДИСЛОВИЕ

Първоначалната ми идея за тематична книжка бе с работно заглавие „Визуална етнология“: да се насочи вниманието към визуалното и визуализациите като извор и изследователски метод чрез представяне на различни визуални медии – литографии и рисунки, изобразително изкуство и скулптурни паметници, образите на камерата – фотографска и филмова, образния свят на интернет и др. Темата срещна голям интерес, много колеги се отзоваха с оригинални разработки, за което сърдечно им благодаря!

Отзвукът на темата не е изненадващ. През първата половина на 1990-те години в етнологията и в редица близки ѝ обществени науки – не само в научни области, занимаващи се „традиционно“ с образи като история на изкуството или археология, но и в културната и социална антропология, във философията, социологията, теологията, историята и други – започва да се говори за т. нар. *pictorial turn* (Mitchell 1994) или *iconic turn* (Boehm 1994): обръщане към образите и мисленето в образи, връщане към издигнатата още от Ервин Пановски през 1920–1930-те години необходимост от анализиране на образните кодове, разглеждането на образите като знакови системи (Panofsky 1939; 1994). През тези повече от две десетилетия след дефинирането на „визуалния обрат“, в световен мащаб бе натрупана внушителна научна литература в различни клонове на познанието – както теоретична, така и посветена на конкретни теми и периоди.

Интересът и идеите на авторите за посоки на анализ на образите конкретизираха темата и определиха настоящият брой „Балкани – (само)представяния в образи“ да бъде продължен в брой 3 „Войната в образи. Образите на войната“. Темите не са нови. На биполярната опозиция „Балканите“ – „Европа“, идеологическа наследница на конструираната през Просвещението по-широка представа за Източна Европа, е посветена вече трудно обозрима литература. Въпреки това очевидна е необходимостта от „отново и отново различния поглед“. Настоящият брой няма претенцията да поставя нови теми, да въвежда непознати методи, още по-малко пък за изчерпателност или окончателност. И макар основно да се надгражда и продължава постигнатото от поколения учени преди нас, безспорно авторите поставят в статиите си и нови въпроси; смяната на перспективата и акцентът върху визуалното помагат да се открият или подчертаят по-видимо неща, оставали донякъде незабелязани.

„В търсене на реалност“, но с въпросителен знак озаглавява разработката си Дагнослав Демски. Търсене на научни реалности – как да се отразят начините, по които Балканите са били възприемани исторически. В търсенето на тези реалности, Демски изследва конструираните такива и „полския поглед“ към Балканите, отразен в образите от полския печат от XIX – началото на XX в. Анализ на образната знакова система е възможен единствено в рамките на водещите идеи на съответното време и общество (Panofsky 1964: 94). Ако се вгледаме дори само в приведените в статията образи, то лесно ще открием общената представа за Балканите и балканското, в която разликите между представяните народности са размити. Очертаните от автора няколко повтарящи се

категории образи в полската преса от този период – „балкански типажи“ (хора в народни селски носии с подчертаване на различието, но и на другост, стигаща до чуждост); битки, войни и воини; рисунки на пейзажи и населени места, гледани „отвъд реката“, носещи атмосфера на носталгия и екзотика, напълно се вписват в панорамата (западноевропейски) представи за региона. В значителна степен те са и директно повлияни от тях – израз на политически реалности и на едно самовъзприемане (и самопредставяне) на поляците, разпокъсани между Австро-Унгарската и Руската империя и Кралство Пруссия, като исторически и културно отдалечени от възприеманите като православно християнски, но и силно ислямски Балкани. Образите като „витални знаци“ имат ключова роля в социалния живот, създават следващи образи, създават реалности, генерират „принадена стойност“ (Mitchell 2002). Така Дагнослав Демски започва, но и завършва статията си с „търсене на реалности“, с въпроса доколко, въпреки преодолимостта на пространствените граници и нарастването на взаимното познание, се запазват чувствата на страх и/или превъзходство при срещата с „други“, доколко „съвременните описания и контакти при пътувания притежават по-дълбока стойност“ (с. 138).

Макар да не анализира практиките по произвеждането, интерпретацията и използването на образите, авторът поставя темата за културно обусловения поглед, проследява значението на доминиращи обществени нагласи като рисува една панорамна картина на „водещия поглед“.

Обратен е подходът на Карин Алмаши – авторката очертава индивидуален портрет на една интересна австрийска пътешественичка от първата половина на XIX в. Ида Пфайфер – една от първите жени, предприели сами далечни околосветски пътешествия, добива още приживе широка известност в Европа чрез многобройни преиздания и преводи на пътеписите ѝ. „Пъстрата ѝ личност привлича интереса на феминистичната историческа наука и на изследователите на западната пътеписна литература“ (с. 146), но в България тя остава сравнително неизвестна, въпреки широкия и дългогодишен научен интерес у нас към чуждите пътешественици, посетили Балканите. Както показва авторката, полът е важен, доколкото открива за Пфайфер достъп до едни пространства, а ги закрива за други. Но за погледа на Ида Пфайфер при това нейно пътуване категорията пол остава „закрита“ – като дама от висшето австрийско бюргерско общество тя споделя водещите възгледи на своята социална прослойка, вижда и утвърждава образа си за Балканите през стереотипите и предварителната информация за „своето/познатото“ и „различното/чуждото“.

Безспорно „Пътуване по Дунав“ е свидетелство за времето и извор за значими развития в дунавското пространство през XIX в. – от тази перспектива пътеписът е разгледан от Карин Алмаши. Така читателите могат да научат факти за развитието на корабоплаването по Дунав, да добият представа за буквално „потънали“ градове и селища. Пътеписът не съдържа скици/рисунки/литографии, образите са словесни. Но „всяко мислене е мислене в знаци“ (Peirce 1968); както визуалните, така и словесните изображения са израз на менталните образи, на образите, които възникват в мозъка и които намират израз в слово или картинно изображение. Типичният „канон от теми“, за който пише авторката, е и

типичният канон от образи на западноевропейски, а и на централноевропейски (както показва статията на Дагнослав Демски) пътешественици за Балканите през XIX – началото на XX в. – кафенета, пазари, селски носии, градски изгледи с акцент върху османско-мюсюлманския архитектурен стил, хареми. Оценъчното отношение към „различното“, отношение на културно превъзходство, ясно „видимо“ в словесните описания, се запазва и предава чрез символния език на картинните образи, в които се „прочитат“ същите бинарни опозиции „чистота – мръсотия“, „ред – хаос“, „култура – нецивилизованост/варварство“.

Интересни са и описанията на „чумния кордон“ – хигиенните охранителни мерки на австро-унгарските власти по р. Дунав срещу разпространението на болести и зарази, идващи „от Изток“. „Чумният фронт“ определя беглите и повърхностни впечатления, които пътуващите по това време с кораб по Дунав могат да получат и за двата бряга на реката, но особено за десния, т. е. сръбско-българския бряг. Образите, които се описват или рисуват за тези страни са образи „на другия бряг на реката“ – далечни, фрагментарни, неясни, затова още по-различни и обобщени. Ако се вгледаме в рисунките от полските списания – то някои от тях (с. 133, ил. 8; с. 134, ил. 9) като че ли биха могли да бъдат част от пътеписа на Ида Пфайфер. Доколкото самата Пфайфер прави скици основно на природонаучни обекти, пътеписът ѝ не съдържа рисунки на хора и селища. Заглавната страница на анонимно публикуваната през 1844 г. книга „Пътувания на една виенчанка в Обетованатата земя“ е „с една цветна картина“ от неизвестен илюстратор – картина, показваща интереса към далечни светове, към камили, пустини и бедуини. Балканите – макар и възприемани като географски близки, но културно далечни, по това време са за социалния елит от „Запада“ основно път към екзотиката на „Изока“.

След тези две разработки, пренасящи ни във втората половина на XIX – началото на XX в., когато образите са предимно статични, авторките на следващите две статии ни потапят в света на подвижните образи от края на XX – началото на XXI в. Скокът е на пръв поглед голям, но прочитът на четирите статии, в които се разглеждат процеси и явления с времева разлика от около век, показва устойчивостта, „дълголетието“, както и приспособимостта към нови реалии и „обрастването“ с допълнителни значения на определени образи и представи.

Една визуална медия – тази на подвижните изображения – е представена от Ваня Жекова и Гергана Дончева. Темата би могла да бъде обобщена под „представяне на балканското в киното“, но двете изследователки откриват различни конкретни подтеми, разглеждат два различни жанра подвижни изображения – сериен телевизионен филм и игрални киноленти, прилагат различни подходи. И тук, както и с представянето на ранните образи за Балканите, се получава допълване на изследователски въпроси и методи.

Ваня Жекова разглежда един конкретен телевизионен сериен филм: „Каква е вината на Фатмагул?“ Филмът, с многомилionenна публика и впечатляващ социален отклик не само на Балканите и в арабския свят, но и на „Запад“ в страни като Франция и САЩ, предизвиква и заслужен изследователски интерес, разглеждан е от различна перспектива – и като сериална мелодрама, основаваща се на основните универсални характеристики на вълшебната приказка, „замества-

ща (заимствайки) приказно-митологичните сюжети“, и като романтично-криминална драма, семейна сага и/или съдебен сериал (Борисова 2014: 182-215). С подзаглавието „Етнология в края на работния ден“ Ваня Жекова ясно заявява своя поглед към тези нови „*територии на научното изследване*“.

С фин усет авторката разкрива значението на всеки детайл, потъването ѝ в дълбочината на образите откроява тяхната комплексност и символика. Така образите, съставени от думи, гласове и мълчание, от жестове, вещи, от цветове, светлини и светлосенки, от пространствени топоси и времеви моменти, от видимото и невидимото оживяват не само на екрана, но и словесно в статията на Ваня Жекова. Същевременно статията съвсем не е поетичен преразказ на един сериал. Реакциите на българската публика на турските сериали общо е нееднозначна – от възторг до крайно отрицание. Етнологичният поглед на авторката атакува наслоени предубеждения и недоверие, нежелание за разбиране и враждебност към турската култура. Атакува ги чрез плътния анализ, който разкрива общи традиции на късно модернизиралото се патриархално балканско общество. Атакува ги като показва хуманистичната насоченост в турския сериал чрез начина на представяне на темата за насилието и развитите модели на поведение между мъжете и жените. Атакува ги и като поставя въпроса за „начина и степента, в която едно оригинално произведение може да бъде променено при представянето му от притежаващия правата върху неговото излъчване“ (в случая българската бТВ) (с. 172). Телевизионният сериал е конципиран като диалог със зрителите – обществеността, има както пропагандна насоченост „навън“ (представите за Турция като светска правова държава), така и дидактична насоченост „навътре“ – да отхвърли определени културни практики, като запазва традиционни морални ценности като уважение към семейството и възрастните. Размислите на Ваня Жекова върху начина, по който това произведение достига и се представя на зрителите в България продължават този диалог, пренасят го от Турция в България, приканват читателите към критично гледане на филми и активно вглеждане в себе си.

Към такова отношение към кинообразите приканва и Гергана Дончева. Независимо че авторките анализират различни жанрове филми, които трудно биха могли да бъдат директно сравнявани, имплицитно и в двете статии присъства темата за „традицията“. Докато Ваня Жекова изхожда от възгледа за „традицията“, за традиционната патриархална култура като реалия и цели да проследи „основното противопоставяне на традиция и съвременност“ (с. 159), статията на Гергана Дончева съдържа имплицитно въпроса доколко постулираната „традиционна патриархална балканска култура“ е реалия или конструктор, породен от взаимодействието и взаимопреплитането на външния (западен) поглед към Балканите и самовъзприемането и самопредставянето им. Дончева подлага на критичен анализ концепцията за балканското кино, възникнала и утвърдена в западния академичен и интелектуален контекст, набелязва стегнато и сбито развитието на дискурса за балканското кино в световен и в балкански план, теоретичните парадигми, наложени в хуманитаристиката и конкретно в областта на кинознанието.

Статията е безспорно интелектуално предизвикателство, доколкото авторката борави свободно с един обширен изворов материал и богата литература, разглежда множество кинотворби на автори/режисьори от различните балкан-

ски страни от 1990-те години и началото на ХХІ век; изтъква взаимовръзки, прави паралели и аналогии с редица западни филми. Дистанцираният ѝ анализ извежда предпочитаната стилистика на варварство и виталност, образността на „дивото балканско сърце“ като основна характеристика на балканските филми. Устойчивостта на „витално-варварската иконография“ (с. 180) Дончева обяснява като успешна прагматична маркетингова стратегия на балканските кинотворци за съобразяване с вкусовете и очакванията на публиката, за позициониране и финансиране на западния пазар. Но представите отвън оказват влияние и върху самовъзприемането, водят и до интернализации на определени стереотипи за себе си и за региона.

Авторката прави директна връзка с „макар и силно опростен, разказа на чуждия пътешественик, който удобно ще бъде разработен и с кинематографични средства“ (с. 180). Би било все пак доста песимистично, ако настоящият брой създаде представата за един статичен („див“, „предмодерен“) образ за Балканите – от пътешествениците от края на ХІХ век до филмите от края на ХХ век, „сякаш времето е спряло“ по израз от статията на Демски. Безспорно и в образите за Балканите, но и в самопредставянията от региона през бурния ХІХ и ХХ век има голяма динамика. Последната част от статията на Гергана Дончева е посветена на „истински пробив в киното на Балканите“, пробив, който авторката нарича условно постмодерна ирония – колажното вграждане в тъканта на повествованието на култови американски филми, чрез което иконични западни артефакти игрово се „присвояват“ и „балканизират“.

Този стремеж – „стремеж към преподреждане на смислите, за разрушаване на йерархиите“ ще ни води и в следващия брой, посветен на войните в образи и образите на войните.

Надявам се статиите не само да доставят естетическа и интелектуална наслада на читателите, но и да подтикнат към активно вглеждане – вглеждане в образите около нас, вглеждане в образите в нас. Надявам се и, като член на Редакционната колегия, читателите да се почувстват провокирани и/или стимулирани да изложат на страниците на списанието и своите виждания, прочити, погледи върху мисловни, словесни и/или визуални образи. Защото – следвайки Ролан Барт – „писането непрестанно задава смисъл, но само за да го взриви: подлага смисъла на систематично освобождаване“ (Барт 2003).

За да не ограничаваме търсенията на колегите само до обявяваните, макар и максимално общи и отворени теми, със статията на Соня Средкова откриваме и рубрика „Изследвания“, в която ще се публикуват анализи извън конкретната тема на броя.

„В края на работния ден“ е подзаглавието на статията на Ваня Жекова. В края на уводните думи се връщам към тази статия, за да поздравя авторката ѝ – дългогодишна и обичана изследователка, допринесла съществено за задълбочаване на познанията върху българската култура, както и за поставянето на нови теми в етнологията – за кръглата ѝ годишнина. Пожелаваме ѝ здраве и дълголетие, а на нас, читателите – нови вълнуващи срещи с нея.

АНЕЛИЯ КАСАБОВА

Литература

- Барт, Р. 2003.** *Смъртта на автора* // 25 юни 2003 г. Литературен клуб. [*Smartta na avtora* // 25.06.2003. Literaturen klub] <<http://www.litclub.com/library/kritika/bart/dead.html>>(11. 06. 2014)
- Борисова, Е. 2014.** *Мелодрамата в телевизионния сериал*. Пловдив: Жанет-65. [Borisova, E. 2014. *Melodramata v televizionnia serial*. Plovdiv: Zhanet-65]
- Boehm, G. 1994.** Die Wiederkehr der Bilder. In: Boehm, Gottfried (Ed.): *Was ist ein Bild?* Munich: Fink, 11-38.
- Mitchell, W. J. T. 1994.** The Pictorial Turn. In: Mitchell, W. J. T. (Ed.) *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago, London: University of Chicago Press, 11-35.
- Mitchell, W. J. T. 2002.** The Surplus Value of Images. In: *Mosaic: A Journal for the Interdisciplinary Study of Literature* 35, 3 (Sept.), 1-23.
- Panofsky, E. 1939.** *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*. New York: Oxford University Press.
- Panofsky, E. 1964.** Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst. In: *Logos XXI*, 1932, 103-119. Тук по: Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft, Berlin, 85-97.
- Panofsky, E. 1994.** Ikonographie und Ikonologie. In: Kaemmerling, E. (Hg.): *Bildende Kunst als Zeichensystem. Ikonographie und Ikonologie*, Bd. 1. Theorien – Entwicklung – Probleme. Köln, 207-225.
- Peirce, C. S. 1868.** Questions Concerning Certain Faculties Claimed for Man. In: *Journal of Speculative Philosophy* v. 2, n. 2, 103-114. <http://www.cspeirce.com/menu/library/bycsp/question/qu-frame.htm> (06.07.2014).