

РОКЛЯТА: РАЗКАЗ, СИМВОЛ, ГРАНИЦА

Полина Пенкова

Софийски университет „Св. Климент Охридски“

Резюме. Изследването анализира напреженията между мъжа и роклята в произведения, писани от мъже, за да проследи как техните отношения изграждат представи за мъжествеността. Обект на изследване са романът „Тяло под роклята“ на Галин Никифоров и разказът „Червенокосата“ на Валери Стефанов. Роклята е разглеждана като дреха символ, който обозначава женската територия. Тя изразява женския край в бинарната опозиция мъжко – женско и затова е непозволена за мъжа. Анализът показва, че мъжът в женски дрехи престава да бъде мъж. Роклята се проявява като най-явния женски атрибут и съответно като категорично непригодна за мъжкото тяло, само ако мъжкото има устойчиви рамки, които да го определят. Разпадът на мъжествеността под роклята индикира, че мъжествеността продължава да бъде репродуцирана основно през традиционните стереотипи.

Ключови думи: рокля; дреха; тяло; мъжественост; женственост

Роклята е атрибут на женствеността. Трудно друг предмет се откроява толкова ясно в маркирането на специфично женската същност, мислена комплексно като телодушевно. В перспективата на конструирането на женския образ – не само като обект на изкуството, но и като културен тип, роклята се оказва почти задължително средство за изграждане и изобразяване на представи, за заскобяване на тялото под нея в лоното на едно конкретно, но и категорично женско пространство. Ако всяка дреха може да бъде разглеждана като втори слой кожа, кодираща, означаваща и извеждаща на преден план интимното като публично, то роклята е реализация на женското тяло в неговата функционална и социална определеност. Статията на Стоян Асенов „Щрихи върху женствеността, или голямата история на една малка дреха“ припомня, че през по-голямата част от историята конструкцията на роклята чрез своята камбановидна форма индикира утробата, детеродната способност, а покриващата дължина говори за срама, но и за скритата еротика на плътта. „Дрехата – пише Стоян Асенов, – никога не е сама по себе си, тя винаги е дреха-и-тяло и разкрива в себе си напрежението между тях“ (Asenov 2017, p. 635). В този смисъл роклята, обгръщаща тялото, създава един разказ за него – разказ исторически, социокултурен, идеологически, разказ за неговото място в света и

за неговия потенциал, едновременно обусловен от и обуславящ механизмите на възприятие. Заради това роклята се превръща в дреха символ. Без значение дали става дума за благородническите одежди, монашеската роба или малката черна рокля обаче, роклята остава символ – и разказ – за женствеността. Тя създава и обозначава женската територия, непозволена за мъжа. Жената би могла да облече мъжката дреха. Женската рокля е забранена за мъжа, защото гласът, с който изговаря женствеността, е опасен за мъжествеността. Оказва се дори – унищожителен.

Мъжът в женски дрехи е проблематичен субект. Традиционната представа за мъжествеността, оперираща върху логиката на бинарните опозиции, ясно поставя ограничителната линия между мъжа и жената, изграждайки уравнението „мъжът = не-жена“. Обществените измерения на това разграничение еманират във външния облик, изразен чрез нормите на телесния екстериор, където облеклото се превръща във важен фактор за идентификация и принадлежност. Тя обаче изразява и идеали и добродетели (Gemisheva 2019, p. 8), особено важни за мъжа като обитател на публичната сфера, но и като лице на общността и нацията. В своя исторически преглед на модерната мъжка нормативност Джордж Мос установява, че изобретяването на стереотипната мъжественост крие корените си в ядрото на идеала за националната държава и поради това в него е вградено условието да представлява и изразява големите общностни ценности. За идеологическите цели на националната държава „наслаждението от красив пейзаж или красива картина спира да бъде достатъчно; самият обществен живот трябва да бъде изпълнен със символи и символично значение, свързани както с красотата, така и с властта или с историята“ (Mosse 1996, p. 23). Демонстрацията на общото през частното съвсем естествено тогава бива изправена пред необходимостта да добие ясен и лесноразбираем облик, да се транслитерира върху визуалното, създавайки от мъжкото тяло живо, движещо се и действащо платно на конкретен символен ред. Мъжествеността получава символна тежест. Правилната мъжественост, мислена като манифестация на външни и вътрешни ценности, надхвърля и забравя реализациите на индивидуалното. По този начин мъжката дреха също се оказва разказ, само че този разказ е скъсал връзките с интимното, обговаряйки мащабния проект на социума. В този смисъл наличието на другост в проявлението на мъжкостта е съвсем нежелателно. То индикира грешка в самата сърцевина на общата ценностна и културна система.

По логиката на категоричното разделение мъж – жена в традиционната представа за пола облеченият в рокля мъж изразява кардиналното отклонение от нормата. Доколкото конструирането на представата за женствеността присъства като легитимация на мъжката същност¹, обладаването на кодовете на женска идентификация показва преминаване в ареалите на пълната мъжка противоположност. „Светът реагира според дрехата“ (Nikolchina 2014, p. 32),

екстериорът на тялото вписва в категории и създава съдържание без необходимостта от вербални изразения. Облечената дреха е перформативен акт сама по себе си. Мъжът в рокля тогава се оказва носител на съвсем различен разказ, този на фаталната грешка, на пристъпената „социална забрана върху превръщането на мъжа в жена“ (Bart 2005, p. 308), на разпада на мъжествеността като ценност и идеал. Накратко обобщено: мъжът в рокля престава да бъде мъж.

През тази оптика на облеченото тяло като нормативизиращо, указващо, разказващо пола, настоящият текст ще разгледа употребата на роклята в две произведения: романа „Тяло под роклята“ на Галин Никифоров и разказа „Червенокосата“ на Валери Стефанов. По различен начин и двата текста подхождат към проблематиката за половата трансформация чрез превръщането на мъжа в жена. „Тяло под роклята“ прави опит да обхване темата, кръжейки в близост до границите до съвременния джендър дискурс. „Червенокосата“ полага проблема в перспективата на идентичностната криза, произведена от конфликта със света. И в двата случая обаче роклята се явява маркер на другостта, а по този начин и като входна точка на трансформацията. Още нещо общо между двете произведения – автор на всяко едно от тях, съвсем очевидно от вече посоченото, е автор мъж, фактор, насочващ към направеното от Милена Кирова твърдение, че мъжете писатели не се чудят какво е да си мъж (Kirova 2013), поне не и така, както го правят жените, експериментирайки със стратегиите за вписване на автентичната женственост в полето на художествения текст. Изложена на преден план, мъжествеността остава невидима, затова и рядко превърната в обект на проблематизация. Така тя най-често изпъква в позиционирането срещу нейната противоположност, жената и женствеността, където различията стават ясно обозрими. Целта на изследването е да използва тези перспективи, за да проследи как, посредством образите на мъжа в роклята и дрехата като символ на другостта, произведенията очертават мъжко-женските разграничения и по този начин изграждат представи за мъжествеността.

Романът „Тяло под роклята“ дава заявка за запълване на нишата на иначе рехавия дискурс на пола/род/джендър в българската художествена литература още в самото начало, представяйки един сравнително алтернативен мъжки образ, граничен със своята телесна разполовеност между мъжкото и женското, носещ маркерите на половата несигурност и като професия (фризьор), и в маниерите на движение и говор. Произведението ясно съобщава намерението си: да проследи трансформацията на Борис от мъж в жена, трансформация в началото ментална, а във финала физически цялостна и категорична. Преображението е мотивирано чрез личната история на героя: навлизането в дълбоките пластове на интимното, разкриването на тайните и извършените грехове указват причините, заради които Борис не желае да бъде мъж. Борис е, оказва се, убиец, неспособен да живее с извършеното. Съвпадналите с процесите на

ставането мъж убийства (което ставане в романа е опростено до естествените промени на тялото в тийнейджърката възраст), поражда възприятие за мъжествеността като зловредна, гибелна, затова и пътят към изцеление на духа минава през нейното унищожение, през възприемането на нейната противоположност. Разбирането за мъжкото и женското като бинарни опозиции в романа се реализира чрез налагане на есенциалистски подход към репрезентирането на пола. Така „Тяло под роклята“ се превръща до голяма степен в учебник за същността на половете, където те са положени в конкретни рамки и схеми. По този начин дадената заявка за опериране с пола като флуиден, неясен и неопределен конструкт се оказва неосъществима, а половата реализация, макар наистина изобразена като перформативен акт, следва точно определени правила.

Роклята в този контекст бива препотвърдена като символ на женствеността. Самата женственост представлява набор от конвенции – за да бъде жената истинска жена, тя трябва да изпълни заложената норма. Романът многократно излага тази нормативност, по-често ситуирана в плана на нейните плътски измерения, акцентирайки върху външното осъществяване. Да бъдеш жена в оптиката на произведението, това е да сядаш с прибрани колене, да носиш „посилуетни дрехи“, да повдигаш гърдите при вдишване, а не корема, да имаш „вежди тесни“ и „китки къси“ (Nikiforov 2018, pp. 57 – 58). Жените, още, моришат винаги хубаво и имат по-красиви тела. Мечтаейки за превръщането си в жена, Борис също се ограничава до кодовете на визуалното, утвърждавайки модел на съвършена – или правилна – женственост:

„Ще бъде консервативна жена: винаги в полудълга рокля или разкроена пола, винаги на токчета, винаги прибрана прическа, винаги с покриващо всичко бельо. Дискретен грим, пестеливи жестове, отпиване на малки глътки, отхапване на малки хапки, вървене с прибрани лакти, дланите – надолу. Леки усмивки, по-скоро двузначни, отколкото широки и открити, и то само когато е нужно. Да, ще бъде консервативна жена, отдавна го е решил“ (Nikiforov 2018, p. 58).

Легитимирането на женствеността в този смисъл е установено на равнището на погледа, оценяващ и категоризиращ невербалните кодове, но без съществен интерес към едно по-широко размишление върху женствеността (а по този начин и върху мъжествеността) като спектър. Ограничаването може да бъде четено като част от една типична мъжка стилистика за изобразяване на жената, чиито похвати са фокусирани в нейното фрагментиране, в овладяване на части от тялото, превръщайки я в „скалъпена и подменена версия на себе си“² и по този начин – във фантазм. Така жената (и заедно с това, мъжа) се оказва образ-тип, опростен в своята същност.

Роклята обединява в себе си съвкупността от части и ги събира под плата си. Женствеността има и други атрибути – червилото, бельото, високите токчета, но те са вторични, допълващи вече символизираната от роклята женс-

твеност и поради това условни. Под роклята е скрита женската тайна, затова именно дрехата се явява неин външен израз, загатваща за нещо покрито, нещо маскирано, едновременно скатано, но и изведено на преден план, пред очите на всички, за да индикира наличие на нещо повече от себе си. Мъжкият поглед на Борис допълнително допринася за наслагването на смислови кодове върху роклята, за нейното натоварване с женствеността. В рамките на тази ограничена оптика жената остава някаква другост, нещо външно и чуждо на него, затова и свръхекзотично и загадъчно. Роклята е удвоена като символ на женското тайнство, защото, подобно на самата женственост, бива въобразена по този начин.

Обличането на роклята само по себе си се превръща в център на напрежението и маркира отделните етапи на трансформация. Детето Борис носи роклите на сестра си по необходимост, тъй няма какво друго да облече. Тук идеята за пол е още несъществуваща, категориите са още съвсем размити и далечни. С възмъжаването отношението към женската дреха се усложнява. Героят продължава да я носи, защото се налага, но започва да я усеща и чужда, неприсеща: „тази рокля го прави слаб, тя го потиска и – ново усещане – го засрамва“ (Nikiforov 2018, p. 85). Роклята е вече синекдоха на женското тяло. Борис съблича роклята и я захвърля, тръгнал да извърши първото си убийство. Още нещо допълва това натрупване на осъзната мъжественост. Тялото на Борис започва да реагира на еротичните стимули, пробужда се и се самоконституира като мъжко. То престава да бъде детско или безполово тяло и се проявява в половата си определеност. Така в рамките на няколко часа героят прекрочва прага на мъжествеността, наслагвайки върху нея определени представи от травматичните преживявания. Мъжествеността се оказва агресивна и жестока. Тя е непременно свързана с насилие, било то убийство на невинен или неконтролируемия порив да притежаваш друго човешко същество (убийството и сексуалният акт в този ред на мисли са до голяма степен отъждествени). Мъжът е „метално острие, а мъжкото сърце – „сърце, бълващо отровна кръв“ (Nikiforov 2018, p. 154). Насоченото към тялото внимание затвърждава разбирането за пола като елемент на физическото битие. Тъй като мъжкото е част от собствената характеристика, мъжкото тяло не добива екзотичен статут. Затова пък е добре познато и поради това явяващо се не като тайнство, а в прозрачната яснота на собствената си изложеност. По този начин мъжкото тяло може да бъде намразено, превърнато във виновник за грешката и наказано чрез умъртвяване на мъжествеността. Роклята отново се появява на сцената, този път не само като дреха, а като конкретен символ на женското тяло: „когато се облича в женски дрехи, вината му намалява и болката спира (...) само тогава той се чувства смирен и уравновесен – когато престава да бъде мъж“ (Nikiforov 2018, p. 105).

Обличането на роклята обозначава избора на тотална трансформация. Епилогът на романа показва Борис като цялостна жена, мислена през разби-

рането за постигане на пълна физическа промяна. Същинското превръщане обаче се осъществява далеч по-рано, с отказа от функциите на мъжкото тяло и с избора на третирането му като женско. Така роклята бива конституирана като разграничителната линия между мъжкото и женското. Под нея тялото става чувствително, спокойно и кротко. Тя тушира страстите и премахва агресията. Тялото под роклята, в този смисъл, е неизменно женско тяло, затова тя се оказва не аксесоар на женствеността, а нейно необходимо условие.

Събирайки в себе си женствеността, роклята автоматично се превръща в другостта на мъжествеността. Като такъв символ тя бива употребена в разказа на Валери Стефанов „Червенокосата“, част от сборника „Любовни истории от Вавилонската библиотека“. Сборникът с разкази е любопитен експериментален проект. Вдъхновен от библейския разказ за цар Давид и Вирсавия, авторът преразказва историята в различен контекст. Преразказът бива направен цели шест пъти със „заемането“ на почерците на шестима различни писатели, сред които Хашек, Платонов и Борхес. Произведенията в сборника полагат библейския разказ в поетиката на избраните автори, пораждайки по този начин нови значения, съчетаващи в себе си културната и литературната история, разклонявайки прочита, подобно на пътеките-ризومي в градината на Борхес. Пародиите³ насочват интерпретацията, директно назовавайки своя обект. Затова фактът, че „Червенокосата“ прави опит да разкаже историята на Давид и Вирсавия, вписвайки кафкианското светоусещане, има пряко отношение към репрезентациите на роклята, жената и мъжа. Така те получават ясно обозрим втори план и се превръщат в метафори, изговарящи другостта – не само на територията на мъжко-женските отношения, но и в един цялостен смисъл на общо несъответствие и отгласкване от някакъв център като экс-центричност.

Мислена в тази перспектива, представата за мъжествеността в рамките на произведението се явява, за да отбележи мястото на отдръпване. Мъжът, събиращ в себе си цялото общество с неговите ценности, културни и политически практики, изразява идеологическите парадигми на настоящия момент. През неговия образ прозира нормата, правилото, което трябва да бъде изпълнено, законът. Мъжествеността, смята Милена Кирова, е „особен вид здраве, което позволява на социалното тяло да се възпроизвежда и да укрепва във времето“ (Kirova 2011, p. 36). Притежаваща ексхибиционистичен характер, тя трябва да бъде постоянно показвана и доказвана пред другите, за да бъде утвърдена, призната за истински налична. Върху този план разказът конструира една антимъжественост, изпаднала от нормата. Разказът изработва алтернативен герой, чиято алтернативност бива вписана по отношение на неговото отчуждение от света. Давид – предпочитащ да бъде записван просто като Д., е двойно отстранен от обществото. От една страна, по собствен избор, в отказа да припознае себе си като част от света, от друга – защото самият герой бива отхвърлен като чужд, като невписващ се. Периферен, Д. остава почти

невидим. Героят разказва за ограниченото пространство на своя свят, стеснен до познатите улици, трамвая, службата и дома, но в действителност към този свят той се отнася като страничен наблюдател. Съзречаващ и описващ, Д. не подхожда към създаване на връзка със света, а все по-отчетливо издига стената между себе си и него. Абсолютното отдръпване дава основания да бъде четено през кодовете на представата за модерната мъжественост: пасивността и отстранеността противоречат на идеалната представа за мъжка същност, тъй като обвързаността със социума е негова доминантна характеристика.

Два момента акцентират разпада на мъжествеността през загуба на нейните социални функции. Отхвърлянето работи основно през линиите на несинхронност с обществото. Героят е положен върху шаблона на фигури-образци, обозначаващи мъжкото място. Първата от тях е фигурата на военния, служещия на нацията. Фронтът е естествено място за проява на мъжките качества. Военната комисия обаче е категорична относно годността на героя за военна служба. Доколкото армията обединява и уеднаквява, представяйки сбора от единиците като единно цяло под общия знаменател на идеологията и целта, непригодността за военна служба се явява маркер за невалидност в оптиката на големия общностен идеал. Войници са мъжете, извън редиците остават жените и децата, но също така лудите, недъгавите, старите, всички по някакъв начин увредени, неспособни да превъплътят мъжкия телесен или духовен идеал. Войникът се отличава като способен с дрехата, която носи. Униформата валидира носещия я като достоен и по логиката на отношението мъж – свят като правилно мъжествен. Негодността на Д. отнема правото да се обозначава като такъв. Липсата на униформа прави негодността му видима.

Втората фигура-образец засяга способността на мъжкото тяло. То, противно на немото и пасивно женско, е силно, ловко, здраво – можещо. Атлетичността и красотата са идеали на екстериора, отправящи към здравето и специфичната мъжка мощ⁴. Мъжкото тяло трябва да направи мъжествеността си очевидна, иначе бива понижено до нивото на неговата противоположност, жената. Кошмарите на Д. за неспособността да прескочи гимнастическа коза, експлицират тези напрежения:

„Винаги, когато ми се налагаше да тръгвам към нея, виждах как вместо да я прескоча, се стоварвам върху дървения ѝ гръб и сплесквам тестисите си. Сънувал съм многократно как ги сплесквам до неузнаваемост и гласът ми бързо се променя. Става писклив, висок, женски. Наоколо се чува едно дълго „Оооох!“, изречено от жена. Всички се смеят одобрително на погубената ми ранна младост и мъжественост. Оправдават се, че случайно са се събрали край „козата“. Но съм ги чувал да шушукат, че „коза прескача коза“ – такива глупости. Събуждам се като жена. Нужно ми е известно време, за да видя бомбето на закачалката, както и панталона на стола, за да осъзная кой съм. И да се прибера в себе си“ (Stefanov 2016, pp. 53 – 54).

Неспособният мъж автоматично се превръща в жена. Категориите на мъжествеността и женствеността обаче притежават една особеност – те са предписания, дадени от другите. Групата, обществото, външните наблюдатели отсъждат наличието на мъжки качества, именно тяхната, а не личната оценка, се оказва значима. Безименните други наблюдават и обявяват Д. за недостатъчно мъжествен, а по този начин и автоматично женствен, налагайки шаблона на бинарната опозиция върху своя обект. Виждайки Д. като различен от себе си, те го превръщат в техен друг. Опозицията мъжко – женско, наложена върху плоскостта на общественото устройство, отправя Д. в местата на периферността, а в този смисъл и към местата, които не са за мъже. Мъжът е проектиран, за да оперира във и със света. Проблематичната мъжественост тогава тук се оказва двойно кодирана – веднъж в самата сърцевина на пола като телодушевност и втори път като антитеза на действеността и потенциата, на правилната, а затова и важна, обществена единица. По този начин женствеността може да бъде интерпретирана метафорично. Зад нея са скрити набор от възможности за периферен режим на съществуване, всяко от които явяващо се отпадане от общественото здраве.

Роклята е външен израз на периферността, конструирана в разказа като антимъжественост. Дрехите, както вече беше показано и в цитирания текст, имат символичен характер. Те удържат тялото в границите на половата определеност, превръщайки се в гаранция за идентичността. Гледката на мъжките одежди, чакащи да бъдат за пореден път облечени, приземява усетилия се като жена герой обратно в мъжествеността. Слагането на дрехите – панталона, сакоето, бомбето, се превръща в ритуал преди напускане на дома и поради това текстът на разказа неизменно им отделя внимание. Дрехата, в този смисъл, е покривало с добавена стойност, разкриваща зададената в нея същност, тя е маската, с която човекът се явява пред света: „Голият човек е светъл. В тъмнината голият човек се вижда по-лесно от маскирания“ (Stefanov 2016, p. 66). Облеклото, тогава, има двойствена функция: тя не само разкрива, но и затваря тайната, превръщайки се в средство за заблуда.

Дрехите стават важен елемент в кулминацията на разказа, преображение на героя в жена. Трансформацията се оказва съвсем естествена: тялото на Д. неусетно се променя, придобивайки женски измерения и форми. Тялото се раздвоява: оказва се и чуждо, но и негово собствено, ново и непознато, едновременно с това и правилно. Лишена от драматизъм, метаморфозата незабавно изяснява проблематичността на мястото в света. Героят, подобно на страниния домашен любимец от детството, е Кръстоска, жена и мъж, единство на противоположности, които затвърждават неговата другост, но я затвърждават като нормална, като част от собствената природа. Поради това хибридността му бива разглеждана не през призмата на съпротивлението, а като ядро на същността. Трансформацията на тялото прави мъжката дреха ненужна и противоестествена. Тя не е скроена да обхване атрибутите на женското тяло

(„налага се да я разкопчая [ризата – П.П.], за да се освободи необходимото място“ – Stefanov 2016, p. 77). Заскобяващата мъжка дреха става излишна за това тяло, защото не може да го изговори правилно – или изобщо. Нейният разказ е финално определен като чужд. Одеждите на мъжа отиват на дъното на гардероба, защото „Никоя дреха не е излишна. Оцелелите спомени също все някога ще потрябват“ (Stefanov 2016, p. 82). Върху тях, най-отгоре, са поставени роклите.

Заместването на мъжката дреха с роклята затвърждава метаморфозата. Собствената същност надхвърля границите на личното, тя следва бъде демонстрирана пред света. Затова и дрехата, предназначена за представяне на интимността през другия, трябва да бъде подменена. Тя вече ще показва и означава нещо ново, същност, отдръпваща се от нормативния център – същност не само женска, нито мъжко-женска, но и изобщо друга, защото всяко отклонение от нормата е форма на другост. Роклята тогава се оказва символ на алтернативния модус на съществуване, на едно битийно позициониране отвъд центъра, чието екстериорно представяне пред света го маркира като различие от доминиращото, властващо ядро. Роклята артикулира экс-центричността на двойствената природа, която, прекрачила ясната разграничителна линия на мъжкото и женското, губи всякаква възможност за реабилитация – макар че такава не е нито търсена, нито желана.

Изглежда, че роклята не бива детронирана от позицията на най-женски атрибут, поне що се отнася до нейната употреба на образ-символ в анализираниите творби. Тя остава като очевиден маркер на женствеността с особено силен потенциал, трансформирайки всяко тяло, до което се докосне, в женско. Като такава, тя е основен враг на мъжествеността. Мъжът продължава да бъде изправен пред заплахата от роклята, затова трябва непременно да я избягва. Очевидно дрехата не представлява само разказ, сама по себе си, тя е и разказ, който човекът сам определя за себе си, затова и мъжът, облечен в тази свръхженска одежда, не е продукт на случайността, а ясно визуално послание. Именно така е изобразено отношението между мъжа и роклята в „Тяло под роклята“ и „Червенокосата“, където в първия случай посланието е конкретно и точно: „Аз съм жена“, а във втория – далеч по-комплексно: „Аз съм другост“. Роклята може да изговори много неща, но мъжествеността не е едно от тях.

Макар и различни в плана на темите и проблемите, които засягат, при разглеждането на отношението между роклята и мъжествеността в двете художествени произведения изпъкват и други общи места, през които могат да бъдат изведени няколко извода по отношение на начините, по които писателите продуцират визиите за пола.

Мъжествеността продължава да бъде невидима. Нейното осмисляне не достига до някаква дълбинност, не се търсят нейните вътрешни основания, нито се прави опит за реконструиране на специфично мъжка телодушевност и чувствителност.

Вместо това мъжествеността бива репродуцирана през основните добре познати стереотипи – били те засягащи мъжкото тяло като способно, но и властно и агресивно или през мъжко-женските отношения, където мъжът по природа би трябвало да се яви като доминираща фигура. Употребата на облеклото не е изключение от правилото. Роклята може да се прояви като женска и съответно като категорично непригодна за мъжкото тяло само ако мъжкото е утвърдено, начертано с определени контури, конституиращи неговите граници. Преповтарянето на символното съдържание на дрехата легитимира статуквото. Така роклята се оказва неизменна в трансформацията дори когато зад тази трансформация стои метафората за приемане на сложната двузначна природа. Установената ѝ роля на конкретен социален и културен код по този начин не бива застрашена от отпадане.

По пътя на същата логика бива разглеждана и женствеността. Жената е в роклята, отдолу – скрито женското тяло. Свалянето на слоевете спира дотук, така и не става ясно какво и въобще дали нещо бива скрито отдолу. Така жената остава една екзотична другост, кодирана през своя екстериор, на единия край на бинарната опозиция. Мъжът, по аналогичен начин, застава на срещуположната страна, оттласквайки се от своята другост.

Направените изводи говорят повече за наличие на една все още нереализирана ниша в българската литература, в която полът става обект на преосмисляне в духа на все още актуалните постмодерни тенденции за усъмняване в конвенциите на големите разкази, отколкото за продължаващо застопоряване в един патриархален модел на света. Осъзнаването и изопачаването на съществуващите конвенции, върху които, повече или по-малко, оперират двете произведения, е знак за тяхното разглеждане именно като конструктори. Както показва анализът на напреженията между мъжа и роклята обаче, тези конструктори продължават да стоят сравнително стабилно. Устойчивостта на представите остава дори в употребата им в по-алтернативни контексти, каквото е традиционно (по вече цитирания Барт) забраненото превръщане на мъж в жена. Така мъжът остава конвенционално мъж, жената – жена, а роклята – разделителната линия между тях.

Благодарности и финансиране

Това изследване е подкрепено от Министерството на образованието и науката по Националната програма „Млади учени и постдокторанти 2“.

БЕЛЕЖКИ

1. „Мъжът има нужда от жена, за да осъзнае собствената си мъжественост, колкото и недомяната да е тя, но жената, която изпълнява тази основна функция, трябва да остане наистина женствена“ (Mosse 1996, р. 74).
2. Ралица Люцканова-Костова разглежда създаването на женска образност като създаване на нормативност. В перспективата на мъжкия по-

глед, твърди авторката, жената не е никога цялостна. „При справянето със заплахата жена действа Цезаровият принцип „разделяй и владей“. Жената е разделена от себе си на части.“ Вж. Люцканова-Костова, Р., 2017. Вглеждане в женското тяло. Емилия Дворянова и Анджела Картьер. В: Литературен вестник. Брой 13 (5 – 11.04.2017), год. 26, стр.14 – 15.

3. Пародията тук е употребена по теорията на Линда Хътчън като повторение с критическа дистанция, което работи като форма на репродукция или пренаписване. Вж. Hutcheon 1989.
4. Любопитна е връзката между можещото тяло и мъжествеността. Джордж Мос свързва развитието на спорта през XIX в. с култивирането на духовни ценности, конституиращи връзка между тяло и дух в една представителна цялост, която индикира не само военния потенциал на нацията, но и превъзходство на нейната генетична даденост (Mosse 1996). Тази логика открива и Боряна Ангелова-Игова в годините на XX в., когато професионалният спорт на практика заменя военните действия. Атлетизмът тогава бива издигнат до средство за добиване на символен капитал, а добре развитото спортно тяло бива издигнато в идеал дори и у обикновения гражданин (Angelova-Igova 2017).

ЛИТЕРАТУРА

- АНГЕЛОВА-ИГОВА, Б., 2017. *Изобретяването на човека-машина. Тялото на спортиста*. София: Критика и хуманизъм. ISBN 978-954-587-212-9.
- АСЕНОВ, С., 2017. Щрихи върху женствеността, или голяма история на една малка дреха. В: СПАСОВА, К., ТЕНЕВ, Д. & КАЛИНОВА, М. (ред.) *Парачовешкото: грация и гравитация: юбилеен сборник в чест на проф. Миглена Николчина*, с. 631 – 652. София : Университетско издателство „Св. Климент Охридски“. ISBN 978-954-07-4268-7
- БАРТ, Р., 2005. *Системата на модата*. София : Агата-А. ISBN 954-540-042-0.
- ГЕМИШЕВА, М., 2019. *Време и стил: контури на историята на модата през XX век*. София: Колибри. ISBN 978-619-02-0355-1.
- КИРОВА, М., 2011. *Давид, Великия. Книга 1, История и мъжественост в еврейската библия*. София: Сиела. ISBN 978-954-28-0928-9.
- КИРОВА, М., 2013. Между традицията и еманацията. Българските писателки във времето 1944 – 1989 г. В: КИРОВА, М. (ред.) *Неслученият канон. Български писателки от 1944 година до наши дни*, с.7 – 80. София: Алтера. ISBN 978-954-9757-92-7.
- НИКИФОРОВ, Г., 2018. *Тяло под роклята*. София: Сиела. ISBN 978-954-28-2681-1.

НИКОЛЧИНА, М., 2014. *Девы, рицари, кралици: любовта в литературата на Средновековието и Ренесанса*. Пловдив: Жанет 45. ISBN 978-619-186-028-9.

СТЕФАНОВ, В., 2016. *Любовни истории от Вавилонската библиотека*. София: Колибри. ISBN 978-619-150-845-7.

Acknowledgements & Funding

This research is supported by the Bulgarian Ministry of Education and Science under the National Program “Young Scientists and Postdoctoral Students 2”.

REFERENCES

ANGELOVA-IGOVA, B., 2017. *Izobretyaneto na choveka-mashina. Tyaloto na sportista*. Sofia: Kritika i humanizam. ISBN 978-954-587-212-9.

ASENOV, S., 2017. Shtrihi varhu zhenstvenosta, ili golyama istoria na edna malka dreha. V: SPASOVA, K., TENEV, D. & KALINOVA, M. (red.) *Parachoveshkoto: gratsia i gravitatsia: yubileen sbornik v chest na prof. Miglena Nikolchina*, s. 631 – 652. Sofia: Universitetsko izdatelstvo „Sv. Kliment Ohridski“. ISBN 978-954-07-4268-7

BART, R., 2005. *Sistemata na modata*. Sofia: Agata-A. ISBN 954-540-042-0.

GEMISHEVA, M., 2019. Vreme i stil: konturi na istoriyata na modata prez HH vek. Sofia: Kolibri. ISBN 978-619-02-0355-1.

KIROVA, M., 2011. *David, Velikia. Kniga 1, Istoria i mazhestvenost v evreyskata biblia*. Sofia: Siela. ISBN 978-954-28-0928-9.

KIROVA, M., 2013. Mezhduraditsiyata i emanatsiyata. Balgarskite pisatelki vav vremeto 1944-1989g. V: KIROVA, M. (red.) *Neslucheniyyat kanon. Balgarski pisatelki ot 1944 godina do nashi dni*, s. 7 – 80. Sofia: Altera. ISBN 978-954-9757-92-7.

NIKIFOROV, G., 2018. *Tyalo pod roklyata*. Sofia: Siela. ISBN 978-954-28-2681-1.

NIKOLCHINA, M., 2014. *Devi, ritsari, kralitsi: lyubovta v literaturata na Srednovekovieto i Renesansa*. Plovdiv: Zhanet 45. ISBN 978-619-186-028-9.

STEFANOV, V., 2016. *Lyubovni istorii ot Vavilonskata biblioteka*. Sofia: Kolibri. ISBN 978-619-150-845-7.

HUTCHEON, L., 1989. *The Politics of Postmodernism*. London: Routledge.

MOSSE, G., 1996. *The Image of Man. Creation of Modern Masculinity*. New York: Oxford University Press.

THE DRESS: NARRATIVE, SYMBOL, BOUNDARY

Abstract. The study analyzes the tensions between the man and the dress in works written by men in order to trace how their relationships build notions of masculinity. The objects of the study are the novel “Body Under the Dress” by Galin Nikiforov and the short story “The Redhead” by Valeri Stefanov. The dress is considered as a garment-symbol that denotes female territory. It expresses the female end in the binary opposition male-female and is therefore forbidden for men. The analysis shows that a man in women’s clothes ceases to be a man. The dress appears as the most obvious female attribute and, accordingly, as categorically unsuitable for the male body, only if the male has stable frames that define it. The disintegration of masculinity under the dress indicates that masculinity continues to be reproduced mainly through traditional stereotypes.

Keywords: dress; garment; body; masculinity; femininity

✉ **Polina Penkova**

ORCID iD: 0009-0005-1115-531X

WoS Researcher ID: NWH-7653-2025

Sofia University “Sv. Kliment Ohridski”

15, Tsar Osvoboditel Blvd.

1504 Sofia

E-mail: p_penkova@slav.uni-sofia.bg