

ХЕТЕРОТОПИИ НА ЛИПСАТА: УВОД В ЧАСТНОТО КОЛЕКЦИОНИРАНЕ ПО ВРЕМЕТО НА СОЦИАЛИЗМА. СЛУЧАЯТ БОТЪО БАРАКОВ (1914–1997)

ЯКИМ ПЕТРОВ

Студията полага основите на един възможен прочит на социалистическите всекидневия – на желанията, липсите, провалите и странностите, които ги структурират – през маргиналната тема за частните колекционерски практики и биографиите на техните субекти (колекционерите) от периода.

За целта студията разгръща критически констелация от понятия и дефиниции – хетеротопия на липсата; желание за притежание, т.е. колекциониране; почти като фигура на невъзможно желание за притежание; фантазмена лустрация като радикализация на психоаналитичната тема за преработката (*Durcharbeitung*) на травмата от социализма и прочее. През тях текстът опитва да обогати концептуалния терен на културната история на (пост) социализма. Също така опитва да изработи нови ракурси не само към колекционерската практика, но и към структуриращите социалистическата идеология (ранна и късна) фантазми, желания и липси – на притежание, на Едно, на свобода, на експресия и т.н.

По-нататък текстът запознава отблизо и със забравената фигура на мецената, колекционер и „особняк“ Ботьо Бараков и неговия утопичен проект за абсолютна колекция „Корабът на изкуствата“. Стъпвайки върху архивни материали, публицистични източници и интервюта, студията прилага изработения концептуален апарат и открива сложната мрежа от практики, лица и ситуации, довели до почти реализацията (провала) на „Кораба“ като фантазъм за Едното, симптоматично обявен през септември 1944 г.

Съчетавайки теоретичната работа по изработване на оперативни концепти с осветляването на забравени архивни куриози, студията опитва да стигне до един по-любопитен начин за четене на социализма. Начин отвъд автопозициониращите дискурси на омразата, носталгията и иронията, мислени като принципни модуси на свързване със социалистическата травма.

Ключови думи: хетеротопия, липса, притежание, преработка, частно колекциониране, история на социализма, желание

YAKIM PETROV

This study lays the groundwork for a possible reading of socialist everyday life—its desires, lacks, failures, and peculiarities—through the marginal topic of private collecting practices and the biographies of their subjects (the collectors) during the period.

To this end, the study mobilises a critical constellation of concepts and definitions: heterotopia of lack; desire for possession (i.e., collecting); the ‘almost’ as a figure of the impossible desire for possession; phantasmatic lustration as a radicalisation of psychoanalytic working-through (*Durcharbeitung*) of socialism’s trauma, etc. By employing these notions, the text seeks to enrich the conceptual terrain of the cultural history of (post)socialism. It also aims to develop new perspectives not only on collecting as a specific practice, but also on the fantasies, desires, and lacks—of possession, of the One, of freedom, of expression, and so forth—that structure socialist ideology in both its early stages and later developments.

Furthermore, the study reintroduces the forgotten figure of the patron, collector, and ‘eccentric’ Botyo Barakov and his utopian project for an absolute collection, *The Ship of the Arts*. Drawing on archival materials about Botyo and his ship, journalistic sources, and interviews, it applies the proposed conceptual apparatus to uncover the complex network of practices, people, and circumstances that led to the almost-realisation (failure) of the Ship as a phantasm of the One. A phantasm symptomatically announced in September 1944.

By combining the theoretical construction of operative concepts with the illumination of neglected archival curiosities, the study proposes a more inquisitive way of reading socialism. A way that moves beyond the discursive self-positionings of hatred, nostalgia, and irony as dominant modes of relating to socialist trauma.

Keywords: heterotopia, lack, possession, working-through, private collecting, history of socialism, desire

1. ВЪВЕДЕНИЕ В ПОЛЕТО

Частното колекциониране е една от онези лиминални зони на всекидневния опит и желанието за притежание, през които става възможно един особен тип настаняване в пукнатините (Фуко, 2016: 50) на даден ред. Ред, формираща логика, практики и смисли на определен исторически период и прилежащите му дискурси. В случая дискурсите, за които ще става дума по-надолу, са тези на българския социализъм (1944–1989 г.). Дискурси, произвели и продължаващи да произвеждат множество изследвания – философски, културологични, исторически, политологични, литературни и т.н. – трасиращи и ретроактивно осмислящи организациите и институциите, езиците и телата, травмите и насладите (с една дума – всекидневията), разгърнали се през този свръхкодиран 45-годишен период от българската социополитическа и културна история.

Ето защо преди изобщо да преминем към по-конкретно обсъждане на концептуалния фокус на този текст, е редно да отговорим на очевидния въпрос относно доста конкретния избор на пукнатина или срез – практиките и логиките на частно колекциониране, – през който изследването влиза в редовете на дискурсите, форм(ул)иращи българския социализъм. Този предварителен

оговор ще премине и през кратък обзор на полето от извършени до момента изследвания върху практиките на частното (личното) колекциониране по времето на социализма (и не само) в локален контекст¹.

1.1. Кратък теоретичен обзор

По отношение на последното, онова, което прави непосредствено впечатление, е почти пълното отсъствие на концептуална, културна и в определена степен спекулативна рамка, с която да се мисли проблемът за частното колекциониране – неговите идеологически, социални, епистемологически, психологически и т.н. значения по времето на социализма. Разбира се, изключения от това общо състояние могат да бъдат намерени, но дори те се ограничават по-скоро до установяването на набор от частни колекционерски практики през периода, до своеобразно признаване съществуването на нещо като частно колекциониране през социализма. Въпреки това нека все пак изброим някои от тези изключения.

Сред по-основните е непубликуваната дисертацията на изкуствоведката Светла Петкова върху частните колекции от изобразително изкуство на ключови културни фигури като Светлин Русев, Богомил Райнов, Боян Радев, Атанас Кръстев (Начо Културата) и прочее, както и на редица съвременни колекционери, събиращи основно българско изобразително (пластично) изкуство. Това е изследване, което се занимава най-вече със съдържанието на частните колекции и със съвременните, т.е. постсоциалистически развития на колекционерската практика, нейната връзка с локалните и западните пазари на изобразително изкуство и с музейното дело (частно и държавно). Тук частното колекциониране по времето на социализма присъства единствено маргинално – отделена му е кратка глава от историческата част на дисертацията (Петкова, 2014: 73–75), която се движи по повърхността на периода,

¹ Още тук е редно да направим една уговорка, свързана с режима на писане, работещ в тази студия. Тъй като този текст е част от дисертационен труд, тук теорията на колекционирането, контекстът на социализма, наред с някои от ключовите му идеологически моменти, са представени сбито. Това ще рече, че са правени концептуални скокове и обобщения. Те са необходими за максимално пълното представяне на смислите в историята на Ботьо Бараков в контекста на социализма, както и на централни концептуални точки (залози и значения) на колекционирането – и като теория, и като практика. Не на последно място, тези скокове и обобщения са направени с цел по-пълното разгръщане на понятийния апарат, изграден в студията и използван за мислене наново на някои от основополагащите идеологически структури на социализма (самите те добре познати и многократно обсъждани). Ето защо настоящият текст предполага едно базисно (общо) знание за процесите и идеологическите постановки, форм(ул)ирали дискурса на социализма, а заедно с това „обещава“ по-детайлно и критическо разгръщане на обсъжданите контексти и теоретични конструкции в пълното изследване (дисертационния труд), посветен на колекционерските практики и субектности в България през периода 1944 – 1989 г.

т.е. не обсъжда в дълбочина нито идеологическия, политическия и културния контекст на фигури като Русев, Райнов, Радев, нито логиката на социалистическата власт, нито активното участие на субекти като споменатите колекционери в нея. Последното може да бъде мислено и като симптоматично отсъствие (Светлин Русев е ръководител на въпросната дисертацията), тъй като очевидната принадлежност на повечето от изследваните фигури (Райнов, Русев, Радев) към социалистическия елит се явява едно от структурните условия за възможност да се създават обширни частни предметни светове (колекции).

По-нататък в същия дискурс попада и кратката история на българското частно колекциониране от Весела Ножарова². Там пак се наблюдава изреждане на видни, свръховластени колекционери (същите като при Петкова) и техните сбирки, а периодът се редуцира до добре познатата проблематика за липсата на частна собственост, която е използвана като всеобхватна лесноразбираема метонимия за контекста на социализма, т.е. за тоталитарната организация на обществото. Изборът на тази метонимия е проблематичен, тъй като работата на Ножарова изобщо не разплита комплексното отношение на закона за личната собственост и този за частните колекции. Именно това отношение е особено важно предвид факта, че частното колекциониране не е законово забранено³, а също и че сбирките на Русев, Райнов, Радев и прочее биват създадени основно по времето на късния социализъм⁴, т.е. в условията на „раздвижено идеологическо въображение“ и амбивалентните опити на властта за „отваряне“ на обществото към Запада (Еленков, 2008: 181–239), особено в сферата на всекидневното потребление (Димитров, 2018: 111–143). Потребление, което на свой ред ще отключи и разнообразни събирачески практики, отиващи далеч отвъд колекционирането на предмети от пластичните изкуства. Казано с други думи, и при двете изследователки отсъства критическият негатив (дори самото му споменаване) на множеството събирачески практики – от филателния и нумизматика през антики до капачки, запалки, бутилки, значки и т.н.⁵, – чрез които да се проявят реалните статусни, идеологически,

² Кратката история на В. Ножарова може да бъде намерена на: <http://www.knollgalerie.at/626.html?&L=1> (посетен на 08.06.2025 г.).

³ Отпращам към Закона за паметниците на културата и музеите от 1969 г., в който, освен въвеждането на понятието за паметник на културата, се кодира и дейността на частния колекционер, поощрявайки изграждането на частни сбирки (ДВ, 1969: бр. 29).

⁴ За условна начална точка можем да приемем годините, които Райнов заема поста културно аташе в Париж от средата на 50-те до началото на 60-те години.

⁵ Въпросът за събирането на капачките, запалките, бутилките вносен алкохол, кутиите от цигари и т.н. през социализма се появяваше на няколко пъти в теренната работа (проведените интервюта) по дисертацията. Най-вече те бяха тема при разговора с проф. Александър Къосев, както и с филателиста Б.А. Тъй като този тип събиране не е фокус на студията, ще отбележим единствено, че събирането на предмети като капачки, бутилки, значки, опаковки и т.н. става изключително популярно на Запад след Втората световна война. То е своеобразната „демократизация“ на колекционерските практики, пряко свър-

стетически и прочее залози в практиката на частни колекционери на и колекции от пластично изкуство.

Оттук, променяйки радикално конкретните предмети на колекционерско желание (респективно притежание), е редно да се спомене работата на Нина Дебрюне. Тя, отново в съвременен ключ, изследва проблеми като маркетинговото позициониране на свръхкодираните в идеологическо отношение (не само в България⁶) частни колекции от антични предмети като тези на Васил Божков и Димитър Иванов, легалните напрежения около правенето на тези колекции публични, проблемите на публичния достъп до тях, нагласите към въпросните частни колекции и техните притежатели и т.н. (Дебрюне, 2012). Тук не присъства дори опит да се дефинира практиката на частното колекциониране⁷, нито пък се обсъждат колекциите от антични предмети в тяхната връзка с тракийския наратив (фантазъм) в българската култура, с проблема за иманярството, своеобразен тъмен двойник на частното колекциониране още от първите културни опити за осмислянето му като практика (Неделчев, 1939). В този смисъл логиката на частно колекциониране – неговото историческо, концептуално и идеологическо значение – изобщо не присъства в работата на Дебрюне, макар текстовете ѝ да са експлицитно посветени на частното колекциониране като специфична културна практика, наред със сложната юридическа рамка, в която го вписва.

Не на последно място, трябва да споменем и два текста, които дават малко по-обща концептуална и историческа перспектива към частното колекциониране и някои от ключовите му фигури. Единият е книгата с интервюта на журналиста Камен Васевски, в която са поместени разговори с пространни историко-културни бележки върху проблема, с колекционери на изобразително изкуство, т.е. с Русев, Райнов, Радев, Лилов и т.н. (Васевски, 2010). Книгата е ценен източник не само за полето на частното колекциониране на изобразително изкуство, но и като изследване върху саморефлексията на колекционери за практиката им изобщо. Вторият текст е есето на литературоведа, колек-

зана с разгръщането на популярната култура и логиката на късноиндустриалните общества (Pearce, Martin, 2016). Онова, което ще бъде интерес на дисертацията по отношение на горния тип колекциониране, е пътуването на определени предмети през завесата и контекстуалните трансформации, които тези прекосвания форм(улират).

⁶ Отпращам към книгата на Ерин Томпсън *Possession. The Curious History of Private Collectors from Antiquity to the Present*. Томпсън изследва конструирането на идентичности и месианския фантазъм за спасяване на миналото през събирането на антики на някои от най-големите частни колекционери като Пол Гети и Уилям Хърст. Нещо повече, изследването на Томпсън започва от симптоматичния анекдот за Фройдовия кабинет, пълен с дребни антики, за които Фройд споменава рядко, а и не оставя анализ за желанието, което го е движило в събирането (Thompson, 2016: 9).

⁷ От изброените до момента единствено Петкова дава оперативна дефиниция на частното колекциониране. Другата дефиниция, която ще бъде коментирана по-надолу в текста, е тази на литературоведа и колекционер Валери Стефанов.

иниер и председател на Съюза на българските колекционери (СБК)⁸ Валери Стефанов „Колекционерството. Страст и ценност“. Текстът се занимава основно с осмислянето на субективния опит на колекционера, с философските и поетични залози на практиката и с развитието на идеи от Бенямин, Помиан, Марковски и прочее, все централни имена за полето на теорията на колекционерските практики и техните субекти (Стефанов, 2020). Есето на Стефанов е сред малкото, ако не и единственото, локално теоретично изследване на колекционерството като форма на мислене (на живот), като техника за изкарване от употреба на вещите, стигаща отвъд Райновия „странен занаят“. С други думи, това е текст, през който мисленето е способно да изследва културни, поетични, епистемологични и психологически проблеми. От друга страна, „Колекционерството“ на Стефанов продължава линията на изследване, която не се занимава с история на практиката по времето на социализма, нито пък мисли задълбочено събираческите практики извън полето на пластичните изкуства, независимо за кой исторически период става дума. Ето защо нека спрем дотук с обзора на изследванията и обобщим.

Проблемът за частното колекциониране като цяло е ограничен до опити в сферата на пластичните изкуства и на антиките. И двете сфери, поради отсъствие на по-критични и хетерогенни критически разкази, редуцират частното колекциониране до практика, запазена за тесен кръг от субекти със сравнително висок социален, политически и икономически статус. Това позициониране единствено затвърждава един по-общ проблем, а именно мисленето на колекционирането като хоби, като особен тип квазиаристократична ексцентричност⁹, която рядко напуска медийното поле на любопитното (на хобито), а оттам и на добре познати (само)митологизиращи дискурси, хигиенизиращи дейностите на принципно известни и овластени фигури като тези на Светлин Русев и Богомил Райнов. Също така липсата на опакова страна, свързана с изследването на голямото поле на „популярното“ събирачество в България – от капачки до марки и монети, – допълнително редуцира потенциалта частното колекциониране да бъде мислено като комплексна практика с немалко значение в българската културна история, особено в периода на късния социализъм (най-вече от средата на 70-те). Период, в който и нумизматиката, и филателията се радват на нарастваща популярност (Филателен преглед, 1976: 2)¹⁰, притежават любопитна идеологическа и педагогическа функция, а оттам

⁸ Към настоящия момент сайтът на СБК не работи.

⁹ За един по-задълбочен поглед върху различните нагласи (репрезентации) към колекционерите може да се спомене книгата на Морис Реймс *The Strange Life of Object* и особено главата върху психологията на колекционерите, където се прави и културно-исторически обзор на популярните нагласи и различните репрезентации на колекционера в европейски и щатски контекст (Rheims, 1961: 17–53).

¹⁰ „Съюзът на българските филателисти и неговите членове участваха активно, заедно с целия народ в този бурен, наситен с много събития обществено-политически, ико-

дават важен вход към техниките в областта и желанието на конструкцията на субективности, форми на притежание и предметни светове. По-нататък, всички тези маркирани отсъствия пропускат продуктивната възможност да се разгърне и един немалък културен, антропологичен и философски разказ (история) чрез проблема за събирането. Разказ, прекосяващ теми като желанието за притежание и логиката на собствеността, дара и историята на даряването, историята на любопитството и насладата (Марковски, 2006: 38–39), аутистичния фантазъм и дискурс на колекционирането (Baudrillard, 2005: 80–100), проблема за „спасяването“ от забравата на материални светове, мислено като своеобразно културно месианство, симптоматично близко до Беняминовите разсъждения по темата, и прочее. Въпроси, които отварят редица насрещни възможности, през които да се концептуализира социализма и най-вече – разнообразието от пукнатини (идеологически, културни, социални, въображаеми дори), трасиращи епохата и обитаващите я субекти.

Именно последните теми полагат ясно логиката, залога и избора на едно настаняване в дискурсивната пукнатина на частното колекциониране. Понеже проблемът на тази лиминална, често редуцирана до медиен куриоз и/или хоби, практика дава възможността за радикална концептуална контрабанда. За ретроактивното въвеждане на множество понятия, теоретични апарати, проблеми на социалистическата идеология и всекидневията ѝ, чрез които културната история на българския социализъм, наред с фор(му)лиращите го дискурси, да бъде осмислена по нов и любопитен начин.

Общото име, което този текст дава на тази възможност за нов и любопитен начин за мислене на българския социализъм, е фантазмена лустрация. Фантазмена не само поради въведената дефиниция на колекционирането като *желание за притежание*, но също и поради връзката на понятието за фантазъм с травматичния опит на даден субект да разгърне (съзнателно или не) и да прекоси (съзнателно или не) множество конкретни символни и материални светове в желание да достигне нещо реално¹¹.

номически и културен живот. През изминалите пет години филателистите вложиха много усилия и ентузиазъм в своята работа за изпълнение решенията на X конгрес на БКП и задачите, поставени от XI конгрес на СБФ. През този период Съюзът укрепна организационно. Увеличиха се членове те, чийто брой от 9500, през 1971 г., достигна 16 620, през 1976 г., организирани в 100 филателни дружества. Бяха проведени повече от 80 вътрешни и международни филателни изложби, посетени от над 100 000 души. Няколко десетки български филателисти участваха в международните филателни изложби в чужбина и много от тях бяха отличени с високи награди“ (Филателен преглед, 1976: 2).

¹¹ Тук „реално“ е използвано в лаканианския смисъл на понятието, който, на първо място, разграничава реалното от реалността, трансформирайки го (реалното) в един от трите взаимосвързани регистри, форм(ул)иращи икономията на субекта, а именно Символно, Въображаемо и Реално. Реалното за Лакан бележи място на невъзможност (Lacan, 1998: 167). То е нещо, което седи като нередуцируем остатък, неподдаващ се на символизация, на изписване, откъдето се вижда и по-скоро травматичния му характер в иконо-

Колкото до употребата на свръхнатоварения термин лустрация, то тя е свързана със съвсем конкретната двойна травма на българската постсоциалистическа култура. Травмата на самото събитие на социализма – независимо дали последната е мислена носталгично, иронично или през омраза (Кьосев, 2017: 113–129) – и травмата от провала на самото пречистване, т.е. на множеството (не)състояли или почти състояли се лустрации (Колева, 2020: 124–131) на тоталитарния режим след 1989 г. В този смисъл употребата на понятието цели едновременно оправдано, но и провокативно отместване на лустрацията към логиката на преработката (*Durcharbeitung*)¹². Логика, която е неразривно свързана именно с фантазмите (индивидуални и колективни), с насладите, провалите, (не)възможностите на прекосяването им и т.н. В нашия случай това е реалното на желанието за притежание (на тяло, на свобода, на други употреби, на Едно), мислено не само като един от ключовите симптоми на тоталитарното (и не само) всекидневие, но и като терен на множеството парадокси, форм(ул)иращи даден субект и неговия предметен свят.

И така, след това обширно въведение в проблематиката не само на тази студия, но и на дисертацията, от която текстът е част, нека преминем към конкретния случай, през който ще изследваме колекционирането по времето на социализма. Въвеждането на случая ще стане през разгръщането на цялостната структура на текста.

1.2. Структура

Текстът, който следва, е разделен на 4 големи части.

В първата е сбито представена теорията на колекционирането като желание за притежание и друга форма-на-употреба. Тя преминава през полетата на критическата теория, психоанализата и съвременната философия, използвайки ключови идеи на автори, работили върху проблемите на колекционерската практика (Бенямин, Бодрияр, Марковски, Стефанов и т.н.), наред с такива – основно Фуко, Лакан, Агамбен и философът на правото Майкъл Кроуфорд, – които допълнително задълбочават разбирането на желанието за притежание като ключ към частното (личното) колекциониране и универсалния му залог (реалното му). Целта тук е да се представи накратко концептуален апарат,

мията на субекта (Evans, 1996: 162). Предвид обаче, че посоката на анализата се осмисля през едно реконструиране на реалното, а не реалността на фундаменталния фантазъм, и на едно прекосяване на последното от страна на субекта (Evans, 1996: 61), то реалното не бележи единствено травмата, мислена негативно. Реалното бележи и мястото на насладата (*jouissance*), т.е. мястото точно на онова, към което субекта трансформира отношението си, прекосявайки разнообразието от съпротиви, странности и (не)възможности, форм(ул)иращи фантазма му.

¹² В последната част на студията се обсъжда по-конкретно понятието за преработка, наред с концептуалния му залог в текста.

през който да се мисли колекционерската практика и нейните субекти, а оттам и да се влезе по нов и любопитен начин във фантазмите, травмите и парадоксите, структуриращи идеологията и всекидневията на социализма.

Следващите две части – реалното тяло на студията – прилагат концептуалния апарат от първата част върху конкретен казус. Това е биографията и странното спекулативно наследство на забравения габровски меценат и колекционер Ботьо Пенчев Бараков (1914–1997 г.). Той през септември 1944 г. обявява желанието си да построи кораб, по-голям от „Куин Мери“, да го напълни с предмети на изкуството, техниката и занаятите и да обиколи света, прославяйки българския дух и проповядвайки мир и разбирателство между народите. Изследвайки малкото оставени следи (архивни материали, публицистични статии, биографични очерци, устната история на племенника на Ботьо, досието му в Държавна сигурност и т.н.) от този несъстоял се утопичен проект, т.е. опитите на Ботьо да реализира (институционализира) и разпространи фундаменталния си фантазъм, двете части ще представят едновременно свръхамбивалентните идеологически значения на въпросния Ноев ковчег за изкуство (а защо не и плаващ *Gesamtkunstwerk*?), наред със симптоматичния му потенциал да отвори една любопитна траектория за мислене на социалистическата идеология. Не на последно място, Бараковият случай ще бъде и експерименталното поле, в което ще се проиграят залозите и ефективността на предложения концептуален апарат, форм(ул)иращ колекционирането като желание за притежание.

В последната си част студията ще обобщи значението на Бараковия провален проект за мисленето другояче, както на колекционирането, така и на социализма, наред с поддържащите го постсоциалистически дискурси. Тук ще бъде предложена и една по-строга и реторически остра дефиниция на въведената по-горе концепция за фантазмена лустрация. Ще бъде обсъдена също нейната актуалност и необходимост във връзка с начините, по които разказваме и осмисляме социализма.

Това най-общо е структурата и централният обект на изследване в настоящия текст. Затова нека преминем направо към първата от тези части.

2. ТЕОРИЯ НА КОЛЕКЦИОНИРАНЕТО

В самия край на „Разопаковам библиотеката си“ Бенямин пише:

Защото душата му е населена с духове или най-малко духчета, които карат колекционера – имам предвид истинския колекционер, колекционера такъв, какъвто трябва да бъде – да смята притежанието за най-дълбоката връзка, която човек може да има с вещите: и не те живеят в него, а самият той живее с тях (Бенямин, 2022: 175).

Симптоматичното понятие, което Бенямин използва за притежанието като „най-дълбока връзка“ с вещите, е *Besitz*, което в немския правен дискурс оз-

начава особен (фактически) контрол върху вещта, а не легална собственост, макар последното да се предполага в повечето случаи. Също така редно е да подчертаем и факта, че *Besitz* може да се използва и за обладаване от дух, от демон (причастието *besessen*). Значение, което и в английския превод на Беняминово есе се чува през понятието за *possession*. Така въпросната най-дълбока връзка на истинския колекционер е връзка, функционираща през един двоен режим на притежанието. Притежанието като специфичен контрол на/над вещта, незадължително обвързан с правото и логиката на собствеността (*Eigentum* или *property*)¹³, и притежанието като обладаване, като особено вселяване на колекционера и на желанието му във вещта. Именно този двоен режим, дефиниращ странния занаят, тихата лудост на събирането, наричаме тук желание за притежание и приемаме за ключ към проблема за колекционерането изобщо.

Разбира се, това е един от многото ракурси към практиката на събирането, към логиката и смисъла на частните колекции и към специфичната фигура на колекционера в модерната западна култура. Ето защо основният въпрос, на който трябва да отговорим, е свързан с концептуалните възможности, които тази дефиниция и оперативен подход отварят.

Най-общо, да се дефинира колекционерането като желание за притежание е да се запази радикалната амбивалентност на тази дейност и на нейния субект. Амбивалентност, идваща от самата фраза „желание за притежание“. Понеже в нея се сблъскват проблемите на психоаналитичната логика на желанието и тези на връзката между собственост и притежание.

Първото не редуцира желанието до конкретно съзнателно желание за дадено нещо (предмет, вещь), а го мисли през сложността на отношението към другото като място на липса на самото нещо *quia* обект на желанието (Evans, 1996: 38–39), т.е. през сложността на диалектиката на желанието. Диалектика, разгръщаща самия терен на несъзнаваното.

Второто въвежда несъизмеримостта (минималния срез или разлика) между собственост и притежание, чрез която се артикулират редица социални, културни, икономически напрежения, форм(ул)ирали представите за колекционерската фигура – от тази на безобидния аристократичен ексцентрик, трупаш куриози, през тази на смелия експериментатор и ловец на куриози, фундаращ едва ли не модерната наука (и нейния субект), до тези на морално осъдимия дилетант или на лицемерния едробуржоазен експлоататор, събиращ и наслаждаващ се на шедеври на културата на гърба на работниците¹⁴.

¹³ По-нагоре в същото есе Бенямин говори за кражбата и невръщането на книги (Бенямин, 2022: 171–172).

¹⁴ Отпращам към изследването от радикален лява перспективата на Юнсонг Ким, анализиращо „естетизацията на собствеността“ в образцови колекции на индустриалци и магнати като Фрик и Гети (Kim, 2024: 33–62).

След като обобщихме траекторията на предложената оперативна дефиниция и подход към проблема за частното (личното) колекциониране, нека тръгнем от логиката на желанието.

2.1. Липсата като обект

За да се разбере по-ясно логиката на желанието, е редно да се запитаме и за това как се мисли самата колекция, т.е. какво може да бъде определено като частна (лична) колекция. Един тривиален, но сравнително валиден отговор е, че личната колекция е набор от неща (вещи, предмети), функциониращи под знака на определени концептуални схеми, организиращи тяхното значение, посока, видимост (режими на показ), консистентност (логическа и материална) и прочее.

Колекцията е единство от: събраните неща (вещите, артефактите, същества-та, образите, наративите...), концептуалната схема на тяхното вписване (таксономията), субективното измерение на техния интегритет (фигурата на колекционера), социалнозначим подем за идентификация и оценностяване (роля при формирането на определени вкусове, на представи за ценност и смисъл) и политики за опазване и съхранение (медиализация на вещиия свят, прицелена в реална и символична битка с времето) (Стефанов 2020: 36).

Това ще рече, че колекциите са идиосинкретични частни (лични) светове (ситуации), форм(ул)ирани именно от желанието на събиращия ги, артикулирано през множество концептуални схеми, свързани с позицията на колекционера – социална, политическа, културна, познавателна, икономическа.

Тривиалността на горната дефиниция идва от липсата на реална проблематизация на логиката на желанието. Стефанов всъщност преформулира редукцията на полския философ и влиятелен изследовател на колекционерските практики Помиан, за когото колекцията е неутрален медиатор между видимото и невидимото, т.е. микровселена, чрез която кристализира някакъв смисъл (почти винаги по-дълбок), който зрителят на колекцията (лична или публична впрочем) изнамира, влизайки във въпросния организиран предметен свят (Pomian, 1990: 25). Така за Помиан колекциите приканват не към гледане, докосване или слушане и т.н., а към мислене, както правилно отбелязва Марковски в критиката си на Помиановия колекционер (Марковски, 2006: 50).

Това, което Стефанов добавя, субективирайки до известна степен логиката на Помиан, за да повдигне ценността на смисъла до една лична визия на колекционера, е да добави фигурата на събиращия като условие за удържане консистентността на изградения свят. Удържане през познавателната и естетическа сила на възплетените лични значения, познания и грижи (материални и духовни) за събраните вещи. Проблемът обаче е, че дори тази субективация, която сякаш премахва неутралността на колекцията, все пак разчита на една

концепция за желанието, ограничена до нивото на съзнателното. За Стефанов желанието на колекционера, макар и обсебено от едно мистериозно „там някъде“ на неоткритата все още вещ, е съзнателно желание, породено от „идеалния ред, построен в главата и вписан в сърцето“ на колекционера (Стефанов, 2020: 51). Оттук желанието за колекциониране се артикулира като една сравнително предзададена логика, а обектите стават „умни и паметливи“ (Стефанов, 2020: 51), наред с колекционера, който се явява разумен, самоосъзнат агент на знанието и паметта, извършващ с умерено удоволствие и добросъвестност една общественополезна и призната културна дейност, носеща разнообразни социални, икономически, политически и други дивиденди. Така не е случаен и фактът, че Стефанов маркира експлицитно, че има привилегирани обекти за събиране, без, разбира се, да каже кои са те. Все пак читателят му може да се досети, че не става дума за капачки, запалки, бутилки и вещи, винаги вече носещи отпечатъка на индустриалното и на ежедневната употреба. На вещите, които просто се трупат. По-нататък, ако трябва да преведем (не без остатък) позицията на Стефанов и Помиан на психоаналитичен език, то тя попада в регистъра на онова, което Лакан нарича университетски дискурс. Това ще рече, че Стефановият колекционер говори от позицията на привидно неутрално знание, допълнително усилено от самото признание за отсъствие на неутралност. Знание, което в крайна сметка крие един опит да се овладеят и нормализират вещите, да се господарства над нещата (Evans, 1996: 46), за да се избегнат възможните патологични ефекти на обектите, странността да живееш вътре във вещта, за която говори Бенямин.

Оттук вече е и редно да попитаме какво желанието, мислено през една психоаналитична (лаканианска) оптика, т.е. през отношението с другото като място на липсата на обекта на желанието, би могло да допринесе за по-различно разбиране на фигурата на колекционера, неговата практика и форм(ул)ирания от него предметен свят.

Това, което е заложено тук [в желанието], е базирано изцяло върху онова, което се случва в Другия, доколкото Другият е мястото на желанието на субекта. Сега, в Другия, в дискурса на Другия, което е несъзнаваното, на субекта му липсва нещо... Това, което липсва, е точно това, което би позволило на субекта да се идентифицира като субект на собствения си дискурс (Lacan, 2019: 367).

Тук в синтезиран вид намираме онова, което въведохме като базисна логика на желанието в психоанализата. Желанието не само се намира в Другия или Другото, което ще рече в несъзнаваното, но и е белязано от невъзможна за снемане липса. Това е липсата, конфигурирана като обект на самото желание. Обект, който не кореспондира с обекта на определено знание. С нещо, което би задоволило желанието за знание. Така още тук става видима радикалната разлика между обсъдената концепция за колекционирането и фигурата на колекционера у Помиан (и по семейна прилика у Стефанов) и хипотезата на

този текст, конфигурираща желанието през липсата на обекта. Понеже у Помиан и Стефанов проблемът за желанието, за насладата (*jouissance*)¹⁵ дори от колекционирането, доколкото последните биват изобщо отбелязани, е редуциран именно до философски обект на знанието. Обект (вещ, предмет), който задоволява желанието за знание (университетския момент, моментът на идеалния ред, на добрата концептуална схема) на цената на това да смеси регистъра на последното с този на обекта на желанието в психоаналитичен смисъл на понятието. Смесване, на което психоаналитичният метод твърдо противостои (Lacan, 2019: 366). Оттук и не е учудващо защо и при Помиан, и при Стефанов колекциите запазват ореола на едно действително отразяване, на една малко наивна представа за адекватна репрезентация на нещата такива, каквито са (Марковски, 2006: 49), артикулирана от събраното. С други думи, онова, което двамата търсят да запазят, е своеобразната хигиена в/на колекцията (естетическа, идеологическа, социална и прочее). Да опазят привилегированите домейни на събиране (изкуство, антични предмети, книги, „леgitимни“ куриози и т.н.), достолепието на колекционера като познавач, ерудит, премерен ексцентрик и прочее. Разбира се, тази задача не е проблематична сама по себе си. Дори напротив, нейният фантазъм – етически, концептуален, епистемологичен – е онова, което се опитваме да прекосим в опит да стигнем до реалното, артикулиращо колекционера и неговата практика. Реално, което би работело и по по-продуктивен начин в контекста на късния социализъм, но не само.

Точно поради тази причина твърдим, перифразирайки Фройд, че там, където е обектът на знанието, обектът на желанието не е. А оттук вече можем да представим в синтезиран вид какво точно прави, т.е. какъв е ефектът от смяната на оптиката, фокусираща се върху обекта на желанието в колекционерската практика.

Всъщност обектът на желанието не означава, нито маркира някакво по-дълбоко място, което подлага разнообразието от обекти на знанието. Обектът на желанието не насочва към липса. Той е липса. Обектът на желанието конфигурира самата липса. Най-точно казано, обектът на желанието „манкира“ (*manque*) липсата. Той едновременно я конфигурира и артикулира, но и отменя, за да открие факта, настоячивото реално на това, че липсата никога не е липса на конкретно нещо, липса на това да имаш нещо (*manque à avoir*), а е липса на битие (Lacan, 1991: 223), мислена като конститутивна връзка на желанието с битието (*manque à être*), т.е. като травматична точка, чрез която субекта се форм(ул)ира като място и на травма, и на наслада.

¹⁵ Лакан дефинира понятието за наслада (*jouissance*) през забраната и невъзможното (вж. бележката за реалното), като „забраната на нещо [наслада], което е вече невъзможно... самата забрана създава желанието да я престъпиш, затова насладата [*jouissance*] е фундаментално трансгресивна“ (Evans, 1996: 94). За по-пълно изложение на горната дефиниция може да се види семинарът на Лакан върху етиката на психоанализата (Lacan, 2008: 235–252).

Естествено е това, че за да спаси живота си, скъперникът пази малкото *a*, обектът на желанието му, заключено в оградено място – което, нека отбележим, е същностно измерение [на желанието и на обекта]. Но дължащо се на точно този факт [на ограждението], този обект се оказва един умъртвен обект. Каквото е сложено в ковчезето за скъпоценности е отстранено от цикъла на живота, бидейки по този начин извадено, за да бъде запазено като сянката на едно нищо, и точно това го прави скъпернически обект (Lacan, 2019: 373).

Горното, разбира се, не се отнася до конкретната фигура на скъперника, макар с оглед на темата ни тя да е изключително подходяща. При все това скъперникът – един образцово травматичен и наслаждаващ се субект, който в последна сметка е огради една сянка на нищото, травматична и предизвикваща наслада именно защото не е точно нищо – ни дава и радикалния смисъл на обекта на желанието като манкиращ липсата. Той ни насочва към практиката на изваждането от употреба на обекта на желанието като конкретен обект вече. Отстраняване, което не толкова спира употребата, колкото оголва ядрото на странността ѝ. Оголва мястото на неопределена, многопластова и особена форма на използване. Форма, която Агамбен, следвайки Фуко, разгръща през опитите си върху понятието *chrestai* (използвам). За последното, т.е. за възможното спекулативно сближаване между притежанието и това използване, ще стане дума по-надолу.

Също така до момента обсъденото ни насочва и към взаимосвързаните проблеми, кондензирани в мисълта на Бенямин. Към онова най-дълбоко отношение към вещите отвъд употребата, разгръщащо се през симптоматичното двойно значение на *Besitz* (*possession*), наред с не по-малко симптоматичното живеене на колекционера във вещите, своеобразното му изчезване в тях, „така както е редно“ (Бенямин, 2022: 175). Проблеми, които и Бодрияр в ключовия си текст „Системата на предметите“ синтезира по радикално критичен начин:

Понеже онова, което наистина събираш, е винаги себе си. Това прави по-лесно да се разбере структурата на системата на притежанието [обладаването]: коя да е колекция включва серия от неща, но последното в този набор е личността на колекционера. Реципрочно, личността на колекционера е конституирана като такива само ако тя подмени всяко нещо в колекцията в замяна (Baudrillard, 2005: 86).

Тук критиката на Бодрияр минава през очевидния капан на реципрочността, оголващ дискурса на колекционера, а защо не и на Лакановия скъперник, като дискурс, адресиран към себе си (Baudrillard, 2005: 100). Дискурс, който за Бодрияр е обречен на провал поради отнасянето си към себе си, поради собственото си затваряне в ковчезето за скъпоценности. Не на последно място, дискурс, оголващ невъзможността на самата реципрочност между обекта и личността на колекционера. Само че, докато за Бодрияр този провал в последна сметка бележи нещо „обедняващо и нечовешко“ (Baudrillard,

2005: 101) във фигурата на колекционера, то за нашата перспектива точно тези провал, нечовешкост и бедност са от значение. Понеже те ни въвеждат най-пълно в онова, за което до момента опитвахме да мислим. Те разкриват конститутивната липса, чрез която обектът на желанието се конфигурира и чрез която се разкрива радикалният залог в привидно маргиналната практика на колекционера, в аутистичния му дискурс, във винаги вече умъртвения му обект. Този залог е не друг, а едно мислене на желанието за притежание. Желание, което отива отвъд конкретните предмети, за да форм(ул)ира реалното (универсалното) в колекционирането, а оттам и да го въведе като симптоматична практика, прекосяваща разнообразие от социални, културни, политически, икономически статуси, позиции, режими. Така именно през провала и странността става възможно едно мислене на идеологическите, социални и културни всекидневия на социализма като белязани от травмите, фантазмите, противоречията, фигуриращи притежанието. Затова можем да обобщим, че ако „Фройдовото нещо е желанието“ (Lacan, 2019: 358), то колекционерското нещо е притежанието. Ето защо оттук ще преминем към разгръщането на някои моменти от това колекционерско нещо и връзката му с контекста, в който сме го положили, т.е. отношението му с логиката и ситуацията на късния социализъм в България.

2.2. Притежание и хетеротопия

Както казахме, колекционерското нещо е притежанието. Предвид обсъденото до момента, това означава, че притежанието е винаги вече невъзможно. Въпросът обаче е, че тази невъзможност на притежанието, така както я анализирахме по-горе, не е само негативна, дори напротив. Провалът на притежанието е моментът, който дава самото условие за мисленето на колекциите. Той оголва специфичната наслада (*jouissance*) и травма на практиката, конфигурирана именно от липсата като обект на желанието. И по-нататък, провалът или невъзможностите на колекцията са тези, които картографират парадоксалната логика на колекционирането в контекстите на „мека диктатура“. В общество, функциониращо на „терена на историческата среща между диктатурата и консумативното общество“, по думите на Вацлав Хавел (Димитров, 2018: 12). Позволяваме си да наречем тази парадоксална логика на провалите и невъзможностите, форм(ул)иращи колекционирането, неговия субект и желанието му, „хетеротопия на липсата“.

Още тук е важно да отбележим, че фигурата, която въвеждаме, не артикулира хетеротопията нито през компенсаторни или илюзорни функции (Foucault, 2020: 184), нито през омонимичния модел на Миглена Николчина (Николчина, 2012: 91), нито въвежда друго място, нормализиращо реалната травмата на липсите *qua* дефицити от всякакъв порядък (културни, социални, икономически и т.н.). По-скоро хетеротопия на липсата въвежда възможността да

мислим един от ключовите симптоми на късния социализъм и не само. Това е симптомът на притежанието (и на другите употреби, както ще видим) като обект на желанието, като точка на разнообразни идеологически операции. Нещо повече, притежанието като не-легален остатък, едновременно вписан в закона, но и оставащ външен на кода му. Също така като симптом, проявяващ се по разнообразните етажи на властта и конфигуриращ множество реални пространства и следи, т.е. колекции, с какви ли не предмети – от произведения на изкуството през марки до капачки, бутилки, значки, плочи и т.н.

В този смисъл хетеротопия на липсата е едно оперативно понятие, мислено комплексната топология на частните (личните) колекции и фигурата на колекционера. Понятие, удържащо както един от симптоматичните обекти на желанието, наред с травмата на отсъствието му по времето на социализма (притежанието), така и разнообразието от конкретни нагласи към образцовия му субект (колекционера). Нагласи, за които споменахме, че се простират от мнителност и завист, през (само)митологизации на овластени колекционери и функционери, свързани с фантазма за културно месианство (Райнов, Русев, Радев и т.н.)¹⁶, през тиха и недотам тиха лудост (ексцентричност) на някои по-неизвестни и недотам овластени колекционери (Иван Деянов, Ботьо Бараков и др.), до почти пълно отсъствие и критическо безразличие към любопитната история на форми на колекциониране като тези на филателистите и институциите им. Отсъствие, пропускащо тяхната популярност и сложна идеологическа позиция, функционираща между наладата и травмата на притежанието и операциите на държавната идеология, разглеждаща филателията като важен пропаганден и възпитателен инструмент (Филателен преглед, 1976: 1) от самото начало на режима. Или, по думите на Г. Димитров – филателията като визитна картичка на държавата (Филателен преглед, 1959: 1).

Сега, преди да преминем към един образцов ранен пример, осмислящ радикално концептуалните залози в идеята за хетеротопия на липсата (историята от самата зора на режима на Ботьо Бараков), то нека видим как най-общо може да бъде мислено притежанието и неговите парадокси.

На първо място, очевидно е, че притежанието е неразривно свързано с проблемите за собствеността. Именно тази му сложна връзка със собствеността го прави симптоматичен обект на колекционерската страст (налада и травма), най-малкото поради тривиалността на генералната политикономическа рамка на периода – тази на одържавените средства за производство. Настоящият акцент обаче не е върху общите законови и политически положения, дефиниращи генералната политикономическа рамка, а върху иманентните

¹⁶ Тази перспектива, минаваща през фантазма за културното месианство, е сама по себе си важен ракурс към проблема на частното колекциониране, особено в контекста на колекционери със статуса на гореизброените. През този фантазъм става възможно и да се мисли цялата логика на даряването и размяната, която функционира на мястото на свободен пазар на изкуството по времето на социализма (Петкова, 2021).

на тази рамка отношения и притежания, структуриращи всекидневия и фан-тазми, субективности и пътища на вещите (идеологическото въображаемо) през периода. Така по-скоро фокусът попада върху убегливото значение на фразеологизма „лично ползване“, разширен до синоним на политическата категория „лична собственост“ (Еленков, 2018: 117). Именно разширението на този фразеологизъм, което прави Еленков в изследването си „Орбити на социалистическото всекидневие“, набелязва реалния идеологически момент и връзката му с притежанието, а именно за възможните употреби на нещата (вещите) отвъд тяхната полза, отвъд нуждите и потребностите на социалистическите субекти. Казано с други думи, акцентът ни е върху онези действителни или предполагаемо възможни социални пътища на нещата, с които законът за собствеността изобщо не се занимава (Еленков, 2018:117). Това е, което очертава не по-малко убегливото значение на проблема за насладата и травмата в/на притежанието. Понеже понятието за притежание, освен вече обсъдената семантична сфера (невидима на български), притежава и не по-малко значима формулировка във философското осмисляне на правото. Затова нека първо припомним мястото от Хегеловата философия на правото, където тази формулировка бива разгърната.

Модусът на притежание [*Besitznahme*], който не е актуален в себе си, а само *репрезентира* моята воля, се случва, когато маркирам нещо [*Sache*] със *знак*, с който индикирам, че съм поместил волята си в нещото. Този модус на притежание е изключително неопределен в обективния [*Gegenstandlichen*] обхват и значение.

Притежанието през означаване е най-завършеният модус от всичките [...] Именно през способността да се прави знак и през това правене да се добиват неща [*Dinge*] човешките същества показват господството си върху последното (Hegel, 1991: 88).

Точно от този модус на притежанието (правенето на знак, оставането на следа върху вещта) се отгласква онова, което съвременният философ на правото Майкъл Кроуфърд въвежда като експресивна теория на *Besitz*. Въпросната теория акцентира върху една логика на изразяването и на обявяването (експресията). Върху своеобразния перформатив, конституиращ субекта, притежаващ вещта, но и вещта, която се притежава. Така философът насочва мисленето ни към един ключов, иманентен на притежанието момент (Crawford, 2020: 64). Всъщност Кроуфърд радикализира значението на символното изменение в логиката на притежанието, настоявайки върху своеобразната виртуална следа (знак), която субектът оставя върху нещата, т.е. върху проблема за това как вещите (нещата) се у-своя-ват (стават експресии на тялото на притежателя), а оттам и как обладават притежателя си, за да го форм(ули)рат като тяло-субект. Така, докато физическият и фактическият контрол върху вещта не са по никакъв начин ирелевантни за проблема (Crawford, 2020: 64), нито

за легалния дискурс, то експресивният момент е онова, което буквално пра-ви притежанието като такова. Точката, която го трансформира от категория на фактическо господство и контрол (инструментална употреба) върху един обект (вещ), разбран по-скоро като пасивен – основан върху изключването на другия, другото (Crawford, 2020: 64-65) – в категория на мултимодални често неопределени динамични отношения на обладаване, усвояване и (само)изразяване. От експресията започва мисленето върху притежанието като свързано не само с въведения вече двоен режим на контрол и вселяване във/на вещта но и като понятие, чрез което се оголва обсъденият горе проблем за липсата, конфигурираща обекта на желанието. Понеже не е случайно, че Хегел мисли *Besitz* именно като неопределено, незавършено и неизчерпващо се с фактически контрол и с господство върху привидно пасивно нещо. Или, с други думи, Хегел мисли притежанието като насочено към *Ding* (Hegel, 1991: 88), като тук може да припомним етимологическия залог на нещото (*Ding*) като празнина, която събира – залог, както добре е известно, особено важен за философията на късния Хайдегер¹⁷.

Казвайки това, вече можем да се върнем и към загатнатия момент на едно възможно концептуално сближаване на непонятното понятие *chrestai* (използвам/употребявам) с проблематиката на притежанието *qua* експресивна категория. Сближаване, което допълнително усложнява топологията ни, въвеждайки по-конкретно връзката между вещите и себе си. Казано с други думи, начините, по които едно себе си (субект) се конфигурира от желанието и травмата за притежание на нещата. От обектите, които го заобикалят, манкират и обладават, за да го артикулират като тяло.

[...] *chrestai* не може да има значението – в унисон с модерния глагол „използвам“ – на „служи си с нещо, оползотворявам“. Всеки път става дума за връзка с нещо, но естеството на тази връзка е, поне на вид, толкова неопределено, че изглежда невъзможно да се дефинира еднозначен смисъл на термина (Агамбен, 2024: 63).

Както се вижда, спекулативното сближаване между *chrestai* и притежание то минава по линията на неопределеността, на разгръщащото се поле на един синхронен процес, случващ се както вътре в субекта, така и иманентно трансформиращ субекта (напр. колекционера). Въпросната трансформация бележи позиция, в която субектът се оказва „вътрешен на процеса, на който той е вършител“ (Агамбен, 2024: 65), т.е. на притежанието като събиране на себе си. И малко по-нататък, следвайки мисълта на италианския философ, стигаме до един от любимите му примери, взет от Спиноза. Пример, основан върху логиката на специфичната инфинитивна форма на глаголи като *pasearse* (раз-

¹⁷ Препратката тук е към късните лекции на Хайдегер в Бремен и Фрайбург от 1949 г. (Heidegger, 2012: 15–17).

хождам себе си/изглеждам себе си на разходка)¹⁸. Семантичната сфера на тези глаголи е особено важна за мисленето на употребата (*chrestai*), тъй като тя насочва към една иманентна онтология, към едно „самоконституиране и самопредставяне на битието, при което не само не е възможно да се разграничи вършителят от понасящия, но също така субектът и обектът, конституиращото и конституираното стават неопределени едно спрямо друго“ (Агамбен, 2024: 68–69). Точно тази сфера на взаимна неопределеност трасира и обсъжданата тук логика на притежанието като експресивна категория, функционираща в двоен режим на най-дълбоко възможно отношение към дадена вещ и на специфично обладаване (обладавам себе си), правещо субекта и обекта неопределени едно спрямо друго.

Нещо повече, през спекулативното сближаване, което направихме, се открива и един от радикалните пластове на колекционерското желание. Пластът на желанието за друга употреба на нещата, телата, отношенията – социални, политически, културни и т.н.

Ето кое оправдава този концептуален ход. Залогът на колекционерската практика е и залог на една друга употреба. Желанието за притежание е и желание за други възможни употреби. Употреби, не по-малко белязани от липса и невъзможност, от травма и наслада като ефекти на провала на едно пълно притежание, на една радикално друга форма-на-живот на нещата и на себе-то (Агамбен, 2024: 165).

Без съмнение е вярно, че – както Маркс предполага – формите на производство [на собственост и притежание] на дадена епоха имат решаваща роля за определянето на социалните отношения и културата на тази епоха. Спрямо всяка форма на производство обаче е възможно да бъде установена „форма на безделност“ [друга употреба, друго притежание], която, ако и да запазва тяхна връзка с формата на производство, не е определена от нея, а обратното, сама прави безделни нейните произведения и позволява една нова тяхна употреба [...] От тази гледна точка една феноменология на формите на живот и безделността, вървяща паралелно с анализа на съответстващите им форми на производство, би била от съществено значение (Агамбен, 2024: 165).

Така хетеротопиите, които колекциите на късния социализъм форм(ул)ират, за да оголят симптомите на контекста си (меката диктатура, ерзац-консумативното общество), са хетеротопии на взаимосвързаните проблеми на притежанието и другите възможни употреби на тялото и вещите. Именно в този смисъл прекосяването на въпросните колекционерски хетеротопии – на фантазмите, провалите и разнообразните им идеологически, социални и екз-

¹⁸ „[...] *pasearse* [...] „разхождам себе си“. Тази дума от латино е особено сполучлива, защото изразява тъкмо действие на себе си, извършвано върху себе си, при което вършителят и понасящият се ситуират на един праг на абсолютна неразличимост помежду им“ (Агамбен, 2024: 68).

истенциални амбивалентности – правят възможно мисленето върху следите на трансценденталната травма, която този 45-годишен период от българската история оставя. С други думи – върху реалното (в лаканиански смисъл на понятието) на българския социализъм. А както вече няколко пъти споменахме, едно от измеренията на това реално е притежанието, мислено като възможност да се маркира, да се форм(ул)ират и у-своя-ват, т.е. ползват отвъд потребността, разнообразни предметни светове.

Но за да разберем залозите на горното, то нека се обърнем към странната история на Ботьо Бараков и проекта, който ще конкретизира и артикулира потенциала на въведените до момента концепти.

3. ХАПАКСЪТ НА РАЙНОВ

Сред колекцията от истории, спомени и разсъждения, форм(ул)иращи автобиографичната „Елегия за мъртвите дни“ на Б. Райнов, един епизод притежава особено симптоматично значение за нас. Тук ще представим накратко сюжета на този фрагмент от младостта на „охранителя на тоталитарната система у нас“ (Алипиева, 2022: 20), запазвайки жлъчния, силно саркастичен тон на неговия автор.

На вечния студент, бохем и пияница Гошо Свинята, обитаващ преизподнята на една кръчма край Света Неделя, му хрумнала идея за милиони (Райнов, 1978: 424–426). Свинята пожелал да построи луксозен и голям кораб с изложбени, концертни, библиотечни и прочее зали, с които да облагодетелства цялото човечество, пръскайки „благодатните семена на красотата“ (Райнов, 1978: 428) по целия свят. Разбира се, за тази благородна визия трябвали не само доста пари, но и самоотвержен капитан (лице на идеята), така щото смелият проект да се реализира наистина и да влезе в Златната книга на историята (Райнов, 1978: 426). За последното компанията в кръчмата, начело на която бил Свинята, избрала един случаен човечец, ненадейно получил голямо наследство. Слабоумен, неук и стиснат, забогателият наследник бил заслепен от визията на Свинята и така се наел с общата им задача. Това било рождението на проекта „Корабът на изкуствата“. След обилна почерпка в името на идеята, Свинята станал пръв приятел на наследника и пръв идеолог на голямото плаване на красотата. Едно обаче било идеята, друго – реализацията. Парите на слабоумния наследник бързо потекли. Основно за почерпки, дребни канцеларски разходи, тук-там някой подкуп и, разбира се, виното и цигарите на Свинята, с които последният подхранвал въображението си.

Изтекли доста време и доста пари. Проектът не получил никакви приходи, нито внимание. Компанията от кръчмата все се канела да пусне подписка сред хората за набиране на средства, но това така и не помогнало.

В някакъв момент „слабоумието му [на наследника] влязло в конфликт със скъперничеството“ (Райнов, 1978: 430) и той опитал да се измъкне от обе-

цианието за голямото плаване на големия кораб. До последното така и не се стигнало. Наследникът продължил да плаща и плаща, хипнотизиран наново, този път от силата на печатното слово. Понеже Свинята, усещайки надигация се бунт, публикувал вестник за „Кораба на изкуствата“ с информативни материали и името на наследника, изписано в гармонд получер (Райнов, 1978: 430-431). В някакъв момент мечтата изчезнала в ентропичния дрейф (елегията) на мъртвите дни.

Запознах се с Гошо Свинята в началото на неговия упадък. Корабът на изкуствата бе отплувал окончателно в миналото. И поредният меценат не бе богат наследник, а дребен търговец на вехтошарския пазар (Райнов, 1978: 431).

Преразказаният епизод от „Елегията“ е присмехулно огледало, отразяващо историята на габровския търговец на анилинови бои, меценат и колекционер Ботьо Бараков. Ето защо реалността на този наивно-романтичен проект за „Кораб на изкуствата“, съпътствал биографията на Бараков от 1944 г. до смъртта му през 90-те години, ще бъде фокусът в следващите части от тази студия. Причината обаче да започнем с хапакса¹⁹ на Райнов е, че в присмеха на свръхмитологизирания (не без съдействието на самия Райнов) завършен колекционер, писател и идеологически сатрап (Алипиева, 2022: 20) се оголва пълната реторическа сила на онова, което хетеротопия на липсата опитва да очертае като възможност за влизане в травмите и насладите на късния (и не само) социализъм. Понеже концептуалният персонаж на Ботьо, освен по-особен от този на слабоумен наследник, притежава и далеч по-наситен контекст, форм(ул)иращ появата на въпросния фантазъм за пътуващ кораб, пълен с всякакви забавления и произведения на техниката и изкуството. Контекст, който изобщо не се изчерпва с пиянството на група кръчмари. При все това, важно е да отбележим, разказът на Райнов набелязва някои от ключовите моменти в биографията и опита за осъществяване на този невъзможен колекционерски проект. Моменти като мошеничеството и на Свинята, и на самия Бараков (за тях по-надолу), излизането на вестник (всъщност книга), пропагандиращ голямото пътуване на изкуството, набирането на средства през подписка (всъщност с помощта на създадено за целта дружество) и прочее. Липсата обаче на реална конкретика около мотивите – вън от карикатурно представените мошеничество, морален упадък (порок, мързел, хрантутничество, скъперничество, слабоумие и т.н.) и „органичната неприспособимост на някои хора към тоя неприветен свят“ (Райнов, 1978: 433) – събитията и ефектите им върху редицата участниците в проекта прави Райновия фрагмент импотентен дори в присмеха и жлъчта си към несъстоятелността на Ботьовото желание. В този смисъл, хапаксът на големия колекционер и писател Райнов може да бъде

¹⁹ Хапакс (*hapax legomenon*) е понятие, означаващо дума или израз, които се срещат само веднъж в даден текст, корпус от текстове или в работата на определен автор (*OED*).

мислен ретроактивно като симптом за едно особено изключване на другото. Само че другото, за което става дума, не е това, което лесно може да бъде разбрано в един утопичен и/или наивно-романтически ключ, противостоящ на парадоксално студения, циничен и калкулиращ разум на ерудита-творец, на висшия партиен функционер с идеологически поощрена страст (тиха лудост) към шедьоврите на пластичните изкуства.

По-скоро това е едно изключване на реално несъизмеримото. На странно-то в радикалния смисъл на понятието, обвързващ онова, което не се побира в лесни категории (чудатото, чоглавото, бездомното), и сингулярната лична съдба на даден субект²⁰. Ботьо Бараков е именно такъв странник. Особняк, по думите на автора Вили Лилков²¹, чиято история се разгръща по терена на глупавото, аполитичното и амбивалентното. Така Бараков не е следа за силата на разрива, който утопичните визии биха могли да произведат (Jameson, 2005: 231–232), а за безсилието и провалите. Персонажът му не отваря някакъв дисидентски потенциал, а разкрива едно обречено прекосяване на фундаментален фантазъм (този за кораба), изпълнено с редица „почти“ събития и решения (ще видим какво значи това „почти“ малко по-нататък), очертаващи едно желание, винаги вече фигурирано от определена невъзможност, от срез, форм(ул)иращ насладите и травмите (липсите) на един твърде човешки опит. В този смисъл, изключването, което Райновата редукция до импотентна карикатура на Ботьо провежда, е изключване на онзи тъп, странен и неопределен (политически, социално, културно) пласт на опита, конфигуриращ в голяма степен не просто дадена субективност, а самата структура на опита, позволяваща на даден субект да притежава и употребява тялото си, себе си, вещите и т.н. Да живее другояче на режима и знанието, които го вписват.

Казано с други думи, Райнов изключва през изписването ѝ като „слабоумен наследник“ фигурата на Бараков и опита на последния да следва желанието си. Парадоксално обаче именно тази редукция прави Бараковата история толкова подходяща за демонстрирането на странната, често пъти неопределена и криволичеща логика на притежанието и другите употреби, а оттам и да разкрие концептуалния залог на въведената идея за хетеротопия на липсата. Този залог, както стана ясно в последната част, е не друг, а залогът да се мислят травмите и насладите на въпросните притежания и употреби, форм(ул)иращи ключов момент от личните (частните) всекидневия на социализма и сблъсъка

²⁰ Етимологията на понятието за странно, използвана тук, идва от английската дума *weird*. Тя идва от староанглийската дума *wyrd*, събираща в себе си значенията и на лична съдба, и на странно в смисъла на свръхестествено или на необичайно, тайнствено, чоглаво, т.е. на симптоматичното *uncanny*, с което се превежда психоаналитичното *Unheimlich* (Etymonline, 2025).

²¹ Определението е от личен разговор (интервю) с автора, занимавал се с Бараков по-край изследванията си върху Белене.

им с държавната идеология, не по-малко белязана от липси, изтласквания, опити за покриването на липсите и т.н.

Затова нека най-сетне преминем към Бараковия опит. Към следите, оставени от (не)възможната и (не)състояла се колекция на Ботьо, прекосяваща целия социалистически режим.

4. ДВЕ БИОГРАФИЧНИ ВЕРСИИ

Нека първо представим фигурата на самия Бараков. Извън обсъдения хапак на Богомил Райнов, за Ботьо се знае сравнително малко, като и двете основни линии на биографична информация са несигурни. От една страна, имаме биографията, разказвана от наследника на Ботьо, Пламен, и поддържана от малкото на брой източници, споменаващи куриозния меценат²². Тя се разгръща по една не по-малко редукирна и хигиенизираща (от квазиверсията на Райнов), романтично-наивна линия на представяне. Там вместо „слабоумен наследник“ Ботьо се открива като автодидактичен меценат и филантроп с ненаситна страст към изкуството (най-вече живописата и музиката). Като смел мечтател, отдал целия си некротък живот на това да подпомага българската култура и дух – материално, идейно, организационно и т.н. – независимо от негодите и репресиите, които го сполитат. Втората линия пък е тази на архивните материали, идващи изцяло от делото (края на 40-те и началото на 50-те), по което Бараков е арестуван и вкаран в затвора (първо в Софийския, а след това в Белене), както и от досието му в Държавна сигурност след излизането на Бараков през 1955 г. Последното е закрито през 1960 г.

Ето защо поради очевидната несигурност, както на публично достъпната, така и на по-„секретната“ информация, ще представим накратко и двете. Ще започнем с романтично-наивната, като засечем някои от неточностите ѝ с онава, което може да се открие в делото и досието на Бараков.

Ботьо Пенчев Бараков е роден в с. Източник, Габровска област, през 1914 г. След като посещава прогимназия, Ботьо започва работа по роднинска връзка във фабрика „Орел“, бързо се издига и почти навършил пълнолетие (ок. 1930–1931 г.) се впуска в търговска дейност. Реалното му замогване идва в края на 30-те след обиколка на Германия, по време на която младият Ботьо се влюбва и в изкуството. Така след своеобразния си *Bildung* тур из Германия Бараков се установява в София и започва търговия с внос на анилинови бои, наред с множество културни инициативи. По-важните сред тях са създаването на камерен оркестър, поддържането на първия столичен драматичен театър и не на последно място – закупуването на място до Шишмановата крепост (Урвич) и построяването на художествена галерия/собствен дом там. За популярността

²² Повечето от тези източници са събрани от Пламен в сайт, посветен на делото на Ботьо (вж. библиографията).

на Ботьо сред софийските бохемски среди помага и навикът му да организира шедри ала Гетсби празненства в апартаментата си на булевард „Витоша“, където разнообразни сбирки от художници, писатели, журналисти, певци и прочее се черпят на корем от бъчви с ракия.

Натрупал контакти, знания, творби и слава, през септември 1944 г. в Морското казино във Варна Ботьо обявява проекта, с който ще опита да влезе в световната история. Гледайки платно, изобразяващо кораба „Куин Мери“, Бараков патетично заявява пред компания от артисти и морски офицери, че желае да построи по-голям кораб от „Мери“, да го напълни с изкуство и да обиколи света с него. Ентузиазмът му очевидно завладява присъстващите и така през същата година, декември месец, т.е. в ситуацията на установяващата се по радикален начин нова власт в България, Бараков и компания основават „Общество за култура и изкуство“, чиято централна задача е набирането на средства и построяването на кораб, по-дълъг от 310 м и по-висок от 55 м (размерите на „Куин Мери“). Малко по-късно, през 1945 г., уставът на „Обществото“ е утвърден от Министерството на информацията (пропагандата), а най-близкият приятел на Ботьо, литературоведът, публицист и писател Жорж Нурижан, издава книгата „Корабът на изкуствата“, промотираща проекта. В нея са поместени уставът и целите на „Обществото“, записи от заседание и вечеринка с участието на журналисти, аташета от Турция и Съединените щати, артисти, морски капитани и т.н., наред с българска поезия за морето и корабоплаването, възхвали на българския дух, патетична биография на Бараков, ласкави коментари за личността и проекта от хора като художника Васил Стоилов и доста обстойно представяне на онова, което корабът ще бъде – от техническите му параметри до предлаганите забавления, сред които тенис и футбол. Одобрението на устава и издаването на книгата на Нурижан бележат и края на достъпната публична информация около „Кораба на изкуствата“. Те не бележат обаче края на Бараковата биография, особено в нейния романтичен заряд. Така според всички източници, следващият епизод от нея е свързан с делото Трайчо Костов, по което Бараков е несправедливо арестуван през 1949 г. След престой в Белене до 1955 г., Бараков излиза от затвора, за да прекара следващите повече от 40 години разорен, с разграбен дом-галерия на Урвич, като странстващ из гори и планини отшелник мистик (първо на Урвич, след това в родното си място), събиращ шишарки, цветя и камъчета, работещ в каменоделна и следващ неотклонно максимата на Песталоци „Всичко за другите, нищо за себе си!“. Именно това прави още по-забележителен и последния жест на Ботьо. Това е дарението на творби, документи и книги на Габровската художествена галерия, възлизащо на стойност над 3 милиона лева, което му носи титлата „почетен гражданин“ на Габрово (Габровски, 2003: 199–203)²³.

²³ Поради причината, че тази романтично-наивна версия на Бараковата биография се повтаря с незначителни (стилистични) изменения във всички достъпни онлайн източници-

Основната неточност в горната версия е свързана с делото, по което Бараков е арестуван. То не е силно митологизираният процес срещу Трайчо Костов, а е 11-томното дело „Красавица“. Последното орбитира около процеса „Костов“ и попада в същата парадигма на изобличаване на „лявосектантска-троцкистко-фашистка-трайчокостовистка“ банда от заговорници, целящи да свалят народнодемократичната власт в НРБ чрез преврат, бунтове, метежи и т.н. (Лилков, Христов, 2019: 180). Това настрана, „Красавица“ получава името си поради задържаната през 1950 г. Дарина Кръстич. Кръстич е арестувана заради дългогодишна шпионска дейност за югославското разузнаване (Лилков, Христов, 2019: 178). По същото дело е задържана и осъдена на смърт Сийка Браилова, която е и свързаното лице с Бараков (причината за „прикачването“ му към осъдените за шпионаж). За нея се смята, че го вербува като агент. Целта е Бараков да разкрива икономически тайни около габровската индустрия предвид дейността си около търговията с бои, както и да дава сведения за културните дейци в страната поради контактите си с артисти, журналисти, публицисти и прочее (АКРДОПБГДСРСБНА, II съд – 4584, т. 11). Детайлите около вербуването обаче са изключително неопределени. С други думи – нещо като вербуване реално се случва, но не е ясно доколко то е успешно, т.е. дали Ботьо споделя икономическа информация, нито какво е нейното качество. Според разузнавачите Сийка я интересуват само парите, а двете с Дарина са били чести посетителки на Бараковите вечеринки в София. При все това Бараков бива признат за виновен на базата на кратко и не по-малко неясно самопризнание, наред със също толкова противоречиви показания от свидетелите по делото му (АКРДОПБГДСРСБНА, II съд – 4584, т. 11).

Ето защо онова, което е по-интересно от шпионската параноя на ранния режим, са детайлите от разследванията, започнали преди арестуването на Ботьо (досието „Бараба“) и продължили до 1960 г., когато разработката на ДС със симптоматичното име „Идиот“ бива закрыта. Именно тези документи дават необходимия релеф на Бараковия образ, въвн от постсоциалистическата романтична визия, тиражирана по вестници, книги с очерци, а също и исторически (Лилков и Христов) и изкуствоведски изследвания (Светла Петкова), споменаващи Ботьовото колекциониране, културната и меценатската му дейност, както и проекта „Кораба на изкуствата“.

Въпросните разследвания, повтарящи до голяма степен Бараковата дейност, усилено и убедено твърдят, че репутацията му на едър, честен и добър търговец с бои е била силно компрометирана не само заради няколко случая на разреждане на продаваната от Ботьо боя, но също и поради липсата на легитимен счетоводител, придружена от чести съмнителни операции по прех-

ци (вестници, очерци, участия на Пламен Бараков и т.н.), съм сложил цитат (Габровски, 2003: 199–203), отправящ към очерка на Иван Габровски от книгата му „Бележити хора и събития от Габровския край“.

вървяне на фирмени средства (поне 2 млн. лева) към проекта за „Кораба на изкуствата“ (АКРДОПБГДСРСБНА, III раз. – 16497 + P). По-нататък, разбираме, че компанията около Ботьо е била населена от редица упадъчни обществени елементи. Двама от тях си струва да бъдат просто отбелязани. Единият е своеобразният прототип на Гошо Свинята, а именно Михаил Йорданов – самобитен философ и пианиста, – на когото Бараков финансира издаване на философските му трудове²⁴. Другият е Станчо Киселков²⁵ – сред основателите на „Обществото“ за кораба, дъновист, публицист и по-късно – доносник на ДС, работил също и по самото досие на Бараков (АКРДОПБГДСРСБНА, I съд – 4584 + M).

Накрая, вън от множество обвинения в алкохолизъм, разврат (оргии и шум) и „загадъчни“ ранни пътувания, т.е. немската обиколка от 30^{-те}, два аспекта е важно да бъдат споменати по отношение личността на обекта „Идиот“, т.е. Бараков. Едното е принципната му странност, която озадачава един от последните агенти по досието „Идиот“ (агент „Георги“, който закрива досието), наблюдавал как Ботьо се къпе в ледена планинска река и събира сламки, конци и парцалчета, т.е. все особени и непонятни за официалната идеология дейности. Другото е натрапливото повторение за аполитичността на Бараков, която се кодира и прекодира по време на следенето му, преминавайки от обвинение в реакционна и/или фашистка идеологическа принадлежност (дейност) до „обективна“ черта на характера (АКРДОПБГДСРСБНА, III раз. – 16497+P). И двете подсилват принципната странност, т.е. лудост или патологична особняцинина (нетърпима неутралност) на Ботьо. Но нека спрем дотук с враждуващите версии за личността на Бараков и направим едно концептуално обобщение на репрезентациите му. То ще ни позволи влизането в конкретиката на Ботьо-вия фундаментален фантазъм.

Онова, което кристализира в приведените несигурни биографични версии, е ключовият аспект не само на коментираните неопределеност и странност на Бараков като концептуален персонаж (неговата несъизмеримост), но и на провала на заветния му проект. Този аспект може да бъде синтезиран до фигурата на едно „почти“.

Ботьо е почти романтична фигура, почти несвоевременен, почти голям търговец, колекционер и меценат, почти самоук отшелник, ценител и мистик, почти бохем, почти мошеник, почти мъченик на времето на култа към личността, почти шпионин и прочее. Затова и заветният му проект за „Кораба на изкуствата“ може да бъде мислен като едно почти. „Корабът“ е фантазъм за колекционерска утопия, т.е. за абсолютна колекция, който парадоксално почти се реализира – и материално, и идеологически – и по този начин се кон-

²⁴ Книгите на Михаил Йорданов могат да бъдат намерени в „Книжен пазар“. <https://knizhen-pazar.net/books/search?q=Михаил+Йорданов+&in=author>.

²⁵ Станчо Киселков е всъщност агент „Райчо“, за когото споменават Лилков и Христов в книгата си „Погубената България“ (Лилков и Христов, 2019: 182).

фигурира именно като хетеротопия, през която да се огледа липсата, конститутивна за всяка тоталитарна организация на обществото. Това е липсата на Едното, което тоталитарното желае²⁶. Едното – дали като нов човек, като партия, като класа, като кръв, като нова религия и т.н., – което тези организации опитват да притежават и употребяват. Едното, което непрекъснато ги манкира и в последна сметка се оказва иманентното грахово зърно на разрушението им. Разбира се, не без остатък и не без множество (не)косвени жертви. Фантазмът на Ботьо Бараков, неговата почти реализация, чиято централна жертва е той самият, е трагикомично свидетелство за последното. Така „Корабът на изкуствата“ е амбивалентната (идеологически, културно, биографично) следа за иманентната (не)възможност да притежаваш и употребяваш Едното. А фактът, че Ботьо оцелява, че продължава да събира отвъд провала на коронния си проект, отвъд реалното насилие върху личността си, е онова, което допълнително усилва липсата, която фантазмът очертава.

Ной бил първият колекционер. Адам дал имената на животните, но се паднало на Ной да ги събере [...] Ной репрезентира екстремния случай на колекционера: той е този, който полага призванието си в услуга на по-голяма кауза, който страда от патологията за завършеност на всяка цена [...] Ной не е учен (Elsner, Cardinal, 1994: 1).

Казано максимално радикално, Бараков е концептуалният персонаж на едно своеобразно трагикомично отмъщение на несъизмеримото, мислено като „тъпото реално“ (Evans, 1996: 207). Отмъщението на една друга винаги вече невъзможна, изключена и реакционна история, идваща като несъстоял се почти Ноев ковчег.

Ето защо нека преминем към някои по-конкретни детайли от Бараковия фантазм. Към почти практическата му реализация.

²⁶ Една добра дефиниция на това желание за Едното можем да открием в „Етиката“ на радикалния лев философ Ален Бадиу. Привеждаме именно тази дефиниция поради факта, че идва от дискурса, който критикуваме:

Когато един радикален разрыв в ситуация, идващ с имена, заимствани от реални процеси на истината, предизвиква не бездната, а „пълната“ особеност [Едното] или предполагаемата същност на въпросната ситуация [Едното], имаме работа със симулакрум на истина. „Симулакрум“ трябва да се разбира тук в неговия строг смисъл: всички формални черти на една истина действат в симулакрума [...] Верността към симулакрума, за разлика от верността към събитиято, регулира разрыва си със ситуацията [...] чрез затворената обособеност [Едното] на абстрактния набор („германците“ или „арийците“) [Партията, новият човек, идващият комунизъм и т.н.]. Неговата неизменна операция е безкрайното изграждане на този набор и той няма други средства да направи това освен да „изпразва [voiding]“ това, което го заобикаля“ (Badiou, 2001: 104–105).

5.1. Структурното „почти“ на фантазма

„Плаващият съд е хетеротопията *par excellence*. В цивилизации без кораби мечтите пресъхват, шпионажът взема мястото на приключението, а полицията – това на корсарите“ (Foucault, 2020: 185). Резонансът на тези последни изречения от „За другите пространства“ с онова, което до момента описвахме, не може да бъде отречен. Видяхме обаче, че мечтите на Ботьо са амбивалентни а последствията им – жестоки. Ботьо не е корсар, нито е пират, готов да влезе в архива на анархисткото въображаемо. Въпреки това несъстоялият се кораб на Ботьо ни дава възможността не само да диагностицираме една от конститутивните липси на социализма като тоталитарна обществена организация (желанието за Едното), но и да я позиционираме в самия му генезис през 1944 г. Нещо повече, Ботьо ни позволява да видим желанието за Едното като парадоксален остатък. Понеже Едното (тоталитарният фантазъм *par excellence*) функционира като централен обект на желанието от времето на култа към личността и радикалното насилие на установяващия се режим (ранния социализъм) до епохата на меката диктатура (късния режим), цинизма и институционализираните лъжи, в които никой вече не вярва, но за сметка на това повтаря (Кьосев, 2002: 218–219). Същевременно Едното е и обект на изтласкване, омраза и присмех от страна на самата идеология. Тук можем да припомним изключването от страна на Райнов, с което въведохме историята на Ботьо. То е образцов опит за имплицитно (само)очистване от паразита на Едното, с което завършихме предишната част. Опит за опитомяване на ужаса от тотализиращия фантазъм през редукцията до бохемско (пиянско) слабоумие и заместването му с прагматиката на властта, на която Райнов служи аскетично. „Бохема на младини, сега той пие само вода. От такава воля те побиват студени тръпки“ (Куюмджиев 1975: 106). В този смисъл проваленият плаващ *Gesamtkunstwerk* на Бараков може да бъде мислен не само като остатък от изтласканото Едно, но и като проект, работещ под знака на реакционното, на фашисткото *qua* образцов вражески обект. Впрочем, наследникът на Бараков, Пламен, със симптоматичен ентузиазъм представя траките като архипросветители, свързва Ботьо и неговия побратим Жорж Нурижан с „неразбрани“ и „исторически изкривени“ фигури като тези на Александър Цанков (кървавия професор) и Бенито Мусолини, а „Корабът на изкуствата“ се мисли като театър на преображението, чрез който трансформативната сила на бъдещата религия на човечеството (Изкуството с главна буква) да се разпространи из сакралните центрове на земното кълбо (НБУ, 2019). Да прекоси всяка бариера (културна, етническа, религиозна, социална и т.н.), всяка стена (реална или символична), всеки политически режим.

Именно от тези по-късни фантазми, за които Пламен Бараков твърди, че са залегнали във вътрешността на Ботьовата визия, можем да видим и конфигу-

рацията на радикалния парадокс, откриващ се през „Кораба на изкуствата“, през неговото почти реализиране. Проектът за плаващ *Gesamtkunstwerk* не бележи просто травматичната липса на режима (желанието за Едно), наред с по-късния опит (след 1956 г.) тази липса да бъде изтласкана и/или трансформирана в аскетичната прагматика на властта, но бележи и не по-малко травматичния момент на минимална разлика между двете големи идеологии (комунизъм и фашизъм), форм(ул)ирали късия XX век. Минималната разлика между двете големи „страсти към реалното“, както би се изразил Бадиу (Badiou, 2007: 48–49). „Корабът“ е следата на едно странно отмъщение на реакционното, бележещо провала и на двете страсти.

Така, след като обобщихме този парадоксален и идеологически залог, нека се върнем към мястото на самото обявяване на Ботьовия фундаментален фантазъм, а след него ще се фокусираме и върху прагматичното измерение на почти реализацията му, т.е. върху своеобразната институционализация на фантазма.

През един тих септемврийски ден 1944 г. Ботьо Бараков в компания с приятели, между които са били д-р Велчев, Ст. Киселков [дъновистът и доносник] и няколко души морски офицери, са били във Верна в една кръчма до приморската градина, за да се почерпят. На една от стените била закачена една голяма картина, изобразяваща големия английски трансокеански параход „Куин Мери“. Дълго време Бараков не снемал погледа си от картината, докато по едно време той се изправил с пръст, сочейки към нея, извикал:

– Господа! Аз ще създам един кораб по-голям от този! Той ще бъде кораба на изкуствата. С него ще пребродим света (Нурижан, 1945: 31).

За съжаление, точната дата на тихия септемврийски ден 1944 г. не се знае. Предвид казаното до момента обаче, липсата ѝ (на точна дата) насочва за по-реден път към въведения по-горе проблем за почти. Артикулацията на Бараковия фантазъм почти съвпада с известната реч на Кимон Георгиев от ранната утрин на 9 септември 1944 г. Речта, в която последният с уморен, но ясен и чист глас (Везенков, 2014: 13) обявява събитието на новия политически ред. В случая това почти съвпадение бележи и структурно измерение на хетеротопията, която изследваме. То (ре)конфигурира по радикален начин по-общия (ретроактивен) момент на празнината, която се отваря между макросъбитието на 9 септември 1944 г. и микросъбитието на Ботьовото обявяване на квазифашисткия му Ноев ковчег за изкуство. Именно този отвор, който можем да наречем структурно измерение на почти-то, т.е. място на радикализация на Бараковата (не)възможна колекция до почти-събитие, ще ни позволи да мислим и фантазмената лустрация на българския социализъм. За това обаче в края на текста. Нека сега се обърнем към развитието на фантазма отвъд перформатива, т.е. към опита за неговата институционализация. Там ще открием някои не по-малко важни елементи в подкрепа на залога на „Кораба на изкуствата“.

5.2. Институционализирането на фантазма

Следващата важна дата след тихия септемврийски ден във варненското Морско казино е 10 декември 1944 г. Това е денят, когато Ботьо събира разнородна група съмишленици, наред с уж-съмишленици, както видяхме, в офиса си на улица „Царица Йоанна“ 41 (днес бул. „Витоша“). Там групата произвежда учредителния документ на бъдещата институция „Общество за култура и изкуство“. Учредители ѝ са писателят и директор на Народния театър по това време Трифон Кунев, театралният учител проф. Рознер, редакторът на в. „Заря“ Славчо Васев, журналистът Иван Кирицов, публицистът Станчо Киселков, съпругата на последния и оперна певица Юно Гордез, диригентът Ангел Самоковлиев, музикант и професор в Музикалната академия Владимир Аврамов, журналистът Ангел Иванов, художникът Цанко Василев, известният скулптор Марко Марков и морският капитан Стателов (Нурижан, 1945: 33). В залата се усеща дух на всеобщ ентузиазъм, според Нурижан, а новопосветените членове на „Обществото“ изнасят речи в чест на институционализацията на Ботьовия фантазм. В повечето се потвърждава значението на новосформираната организация за българския, славянския и вселенски дух, както и практическата осъществимост (изрично потвърдена от морския капитан Стателов) на перлата в короната на „Обществото“ – кораб, по-голям от „Куин Мери“, който да разпространи въпросния дух из „Лувърите на света“ (НБУ, 2019). Освен хвалебствията, някои от членовете – най-вече Трифон Кунев – все пак поставят под въпрос начинанието, но съмненията им бързо се разсейват в общата еуфория на идеята и установената програма за реализацията ѝ. Така, въпреки хаоса на изтпяващата Втора световна война, въпреки несигурността на политическа ситуация в България след 9 септември и още по-несигурното бъдеще на самия Ботьо, консенсусът е, че „Обществото за култура и изкуство“ е решаваща стъпка към разпространението на една бъдеща религия на човечеството, основана върху трансформиращата сила на изкуството като непосредствен път към Едното *qua* божествено (НБУ, 2019).

Въвеждайки този перформативен акт – обявяването на институционална форма на Бараковия фантазм, – можем да видим и какво точно е записала Ботьовата организация като конкретни практически стъпки за реализация на „Кораба на изкуствата“.

Както споменахме, побратимят и главен *PR* (пропагандатор) на проекта Жорж Нурижан е оставил устава и плана за действие на „Обществото“. И двата документа са узаконени от Министерството на информацията (пропагандата) на 31 август 1945 г., което е и третата важна дата, въвн от септември 1944 г. и декември с.г.

Оставяйки настрана неяснотата и сложността на държавната легитимация на проекта (Златева, 2007: 172–174), ще започнем с не толкова любопитната част от устава и план, т.е. със структурата на основаното „Общество“. Всъщ-

ност структурата на обществото е доста подобна на много други частни инициативи от периода между двете войни. Инициативи, които формират голяма част от мрежата, отговорна за разпространението, съхраняването и обогатяването на българската културна сцена през XX век. С други думи, „Обществото“ може да се разглежда като късен наследник на бума от неформални/полуформални културни асоциации на професионални артисти и интелектуалци, оформили културната среда на междувоенния период, само за да бъдат бързо разпуснати от новоустановения режим след 1944 г. (Василева, 2007). Затова не е учудващо, че „Обществото“ е било отворено за всеки творец и общественик, работещ за развитието и възхвалата на „България, славянския народ и човечеството“ (Нурижан, 1945: 39), като тук бихме могли да отбележим подредбата, тъй като тя допълва някои от обсъдените идеологически амбивалентности, прокрадващи се в тъканта на „Обществото“ и визията на неговия баща-основател. Що се отнася до другия важен въпрос, този за средствата, организацията на Ботьо щяла да ги събира от членски вноски (решавани на годишното им събрание)²⁷ и продажби на художествената продукция на „Обществото“, наред с приходи от дарения, субсидии, наеми, лихви и различни културни събития като например концерти, театрални постановки, изложби и т.н. (Нурижан, 1945: 40–41).

Обобщавайки, структурата на „Обществото за култура и изкуства“ е като на всяка културна инициатива, зародила се през междувоенния период в България, с изключение, разбира се, на точка 9 („Корабът“) от целите на „Обществото“. Ето защо нека преминем направо към въпросната програма, тъй като там откриваме формализацията на Ботьовия фантазъм.

Всъщност имаме две версии на споменатите цели. Едната е версията, приписвана на първоначалната среща от 10 декември 1944 г. (раждането на институцията), другата е тази, одобрена от Министерството на пропагандата на 31 август 1945 г. Двете са почти идентични по съдържание с изключение на точки 3 и 11 от първата версия. Те планират да се изгради модерен камерен театър в столицата, наред със създаването на камерен оркестър, хор и др., и са вече реализирани от „Обществото“ (Нурижан, 1945: 36). Най-вероятно причината е стратегическото усилие на организацията да „съблазни“ държавата и да легитимира фантастичния кораб от 1001 ноци, възлизащ на 10 милиарда лева (тогавашни пари). Понеже, както посочва Ани Златева в своя текст върху проекта (на практика единственият пример за по-сериозно историческо изследване върху Ботьо Бараков), легитимирането на „Кораба“ от новата власт не е безпроблемно, най-малкото поради започналата централизация на материални и символни ресурси през лятото на 1945 г. Също така Златева отбелязва и другата ключова причина, а именно някои определени членове на

²⁷ Според Пламен Бараков средствата били събрани и строежът трябвало да започне, но точно тогава арестували Ботьо (НБУ, 2019).

„Обществото“, етиктирани като „непрогресивни елементи“, „подозрителни личности“ с връзки с упадъчната западна култура и с тежък политически багаж от предишни правителства. Факт, който не само показва нуждата „Обществото“ да докаже, че е идеологически правоверно (Златева, 2007: 172–173), за да реализира основната си цел, но и допълнително усилва идеологическите амбивалентности в начинанието и в образа на Ботьо, които вече обсъдихме горе. Да видим обаче пълната програма на дружеството така, както тя е форм(ул)ирана в самото му начало:

1. Да се обединят и организират първите български прогресивни сили в областта на културата и изкуствата и да им се осигурят необходимите условия, за да могат да проявят своите творчески дарования.
2. Да им се създаде възможност да покажат своето дело и изкуство не само пред българския народ, но и в чужбина, за да може по този начин и чуждият свят да бъде запознат с българската култура и изкуство.
3. Да се изгради модерен камерен театър, за да се даде възможност на младите театрални сили да проявят дарованията си, като по този начин се запълни остро чувстваващата се нужда от такъв театър в столицата.
4. Да се построи на подходящо място монументален паметник на българското, който българските скулптори да покажат цялостно неговия развой.
5. Да се организира галерия, където да се създаде постоянна изложба за творенията на образните изкуства в България.
6. Да се издаде на български и чужди езици месечно списание за българското изкуство.
7. Да се създаде и поддържа връзка с хората на изкуството от братските нам славянски народи и с народите на великите демокрации.
8. Да се организира и поддържа в чужбина изложени салони на българското изкуство и бит.
9. Да се изгради „Кораб на изкуствата“, който по идея и замисъл да бъде един модерен параход от първите в света със съответен тонаж и да даде възможност да се разполага с изложбени, концертни, театрални и други зали, в които ще бъде изложено и показано на света творчеството на първите наши творци на изкуството, науката и стопанството, както и на световната култура и изкуство.
10. Да се организира трудовокооперативно общество на изкуствата с цел: а) да изгражда и поддържа зали за ателиета, почивни домове и летовища за хората на изкуствата; б) да създаде образцово скотовъдно и земеделско стопанство за добиване нужните продукти от първа необходимост за прехраната на това общество.
11. Да се организира камерен оркестър, хор и пр. (Нурижан, 145: 34–36).

Очевидно е, че това, което „Корабът“ синтезира до Едното на Ноев ковчег за духа на българските и славянските, а защо не и до тракийските народи (предвид наследника на фантазма), е една сложна констелация от форми на употреба на пространства, времена, вещи, връзки (социални, културни, политически) и прочее. Тук четем утопията, а впоследствие, т.е. ретроактив-

но – хетеротопията за създаване на глобална артистична мрежа, насочена към създаване на самоподдържащи се пространства за алтернативен живот (член 10) и артистичен труд; към изграждане на разнообразни медийни канали за международна комуникация между творци и интелектуалци (членове 1, 2, 6, 7); към пропагандиране на любов и гордост (патриотични чувства) към българския гений и дух (чл. 4, 5, 8); и накрая, като перла в короната (член 9) – опитът за синтез без остатък в морска машина, служеща едновременно като плаващ град на духа, като църква за бъдеща религия и не на последно място – като универсален символ на планетата и като „Дионисиев театър на метаморфозите“, по думите на Пламен²⁸.

Тук се открива един централен критически въпрос – без референт ли е фантазмът на Ботьо? Без референт ли са у/хетеро-топичната му програма и визията за бъдещата религия на човечеството? Разбира се, краткият отговор и на двата въпроса е отрицателен. Преди обаче да преминем към по-любопитно представяне на това „не“, обобщаващо амбивалентността, минималните различия между двете големи „страсти към реалното“ на ХХ век, а оттам и да демонстрираме напълно концептуалната сила на почти-събитието на „Кораба“, то ще си позволим един кратък, също спекулативен, коментар върху значението Бараковия фантазм.

Всъщност от описаното до момента не се ли открива възможността да мислим несъстоялия се *Gesamtkunstwerk* на Ботьо като странен прототип на прословутите „комплексни културни мероприятия“ на Людмила Живкова от епохата на раздвиженото идеологическо въображение (късния социализъм)? Понеже въобразеното от „Обществото“ на Бараков, макар и да му липсва лустрото на апаратния език, наред с чадъра на властта, е проект за „стремящото се към сливане с общочовешките и универсалните принципи на действителността съзнание“ (Живкова, 1978), не по-малко изпъстрено с желанието да се притежава Едното (духът) на българската нация (Еленков, 2008: 324). Казано с други думи, това е фантазм за екстатично форм(ул)иране на новия човешки индивид през разширяване на съзнанието с изкуство и култура (не е ли корабът метафора за това абсолютно пространство?), така щото последното да може да вмести в себе си „синтетично универсалната цялост на законите на живота“ (Живкова, 1978). Когато към това прибавим близостта на Ботьо с дъновисти (доносникът Киселков) и техните идеи, орбитиращия около проекта художник и професор Васил Стоилов, провъзгласяващ Бараков за наследник на „викинга на духа“ Ръорих (Нурижан, 1945:), наред с конститутивния за късния режим тракийския наратив, усвоен и разширен от Пламен (НБУ, 2019), то едно спекулативно сближаване на Ботьовия с Живковия фантазм става не само възможно, но и продуктивно. „Корабът на изкуствата“ се оголва като „пътуващ“ през пластове на историята несъзнаван остатък, прекосяващ со-

²⁸ Интервю с Пламен Бараков.

циализма и форм(ул)иращ по радикален начин обсъдената липса, наслада и травма на Едното. (Не)възможността за притежанието и употребата на това Едно, която в провалите си произвежда самото несъзнавано на периода. А, както знаем от Делюз, несъзнаваното е, освен всичко, произведено политически, социално и исторически.

Не желаем, през един или друг метод, да редуцираме несъзнаваното: предпочитаме да го произвеждаме: няма несъзнавано, което е вече там; несъзнаваното трябва да бъде произведено политически, социално и исторически. Въпросът е: на какво място, при какви обстоятелства, в сянката на какви събития може да бъде произведено несъзнаваното. Произвеждането на несъзнаваното означава точно производството на желание в историческо социално поле или появата на твърдения и изрази от нов вид (Deleuze, 2004: 274).

В този смисъл не можем ли да мислим фантазма на Ботьо точно в горния делюззиански регистър? Като поява на изричане от нов вид, а също и на набор от архивни следи със свръхамбивалентен концептуален и идеологически статус? Следи, през които се очертава логиката на социалистическото желание, а оттам и залогът на понятието за хетеротопия на липсата като опит да се трасират странните пътувания на фантазмите. Пътувания напред и назад през пластове на социалистическите всекидневия. Така Ботьо и Людмила Живкова започват да се оглеждат един в друг, да оголват някои от особените повторения, структуриращи желанието на социалистическия режим, наред с разнообразните опити последното да се улови (притежава), да се употребява, да се субективира в конкретни тела (човешки и нечовешки) и така нататък. Разбира се, това не означава, че няма ключови структурни разлики между двете фигури или че се опитваме да повдигнем генеалогичната важност на Бараковия провален проект до фундаментално събитие. Всъщност спекулативният ни коментар изхожда от обратното. От осезаемата липса на отношение между Бараков и Живкова. От това, че събитието на Ботьовия кораб е под знака на почти-то, картографиращо минимална разлика във визиите, желанията и провалите на двамата да притежават и употребяват Едното. Нека обаче прекъснем дотук тази бележка и я оставим като провокативна траектория за по-нататъшно изследване (в дисертацията). Нека се върнем към по-любопитния отговор за възможните референти на Бараковия фантазъм за „Кораба“.

5.3. Хетеротопията като немска трагедия

Както отбелязахме в предишната глава, текстът на Ани Златева заслужава внимание поради това, че е единственият по-сериозен историко-културен опит върху Бараков и неговото значение. Същевременно работата на Златева притежава многократно споменатия проблем, свързан с начина на представяне на Ботьовия фундаментален фантазъм. По-конкретно и при Златева наблюда-

даване, макар и в по-имплицитен план, един апологетична техника на разказване. Така тя представя съдбата (със споменатите неточности) на Ботьо и неговата провалена у/хетеро-топична машина като разказ за патриотичен дух, либерални ценности и невинни мечти за солидарност и просвета, унищожени от насилието на ранния комунизъм.

Като „враг на народа“ 30-годишният преуспяващ индустриалец е изпратен в лагера Белене, където изживява най-кошмарното десетилетие от живота си. Оттам „сантименталният, жизненият и благороден човек, бохемът по душа и рицарят на страдащите“ се връща разсипан до крайност физически и дълбоко потресен от преживяното. Банкерът, притежаващ основния пакет акции в няколко водещи банки с международно участие, фабрикантът – собственик на седем завода и предприятия в Габрово, търговецът, осъществил множество успешни за България сделки с почти всички страни от Западна Европа, по указание на партията трябва да бъде забравен [...] чрез мълчание (Златева, 2007: 162).

Макар в тази перспектива също да няма нищо проблемно само по себе си (освен малката фактологична неточност), то тя работи в остър контраст с логиката на настоящия текст. Този контраст е най-вече свързан с отказа тук да четем Бараков като мъченик на режима, като репресиран утопист, който по силата на изтърпяното насилие се открива като свята личност. Както многократно показахме, нашият избор е да мислим Ботьо през странното, идеологически проблематичното и несъизмеримото. Но най-вече решението ни е да разгръщаме Ботьовия потенциал на концептуален персонаж, представяйки „Кораба“ като място, през което да се огледа иманентната липса (наслада и травма) на Едното. Липса, учленяваща се в самото събитие (конкретно обявяване) на режима през 1944 г. и прекосяваща го до най-късните му проявления (маркираното спекулативно сближаване с Живкова).

При все това в текста на Златева има една любопитна част, заслужаваща вниманието ни. Това именно е сегментът за възможните предшественици и референти на утопичната машина, пожелана от Бараков. Любопитството идва не само от факта, че Златева само маркира един симптоматичен референт и не го изследва по-нататък, но също и от това, че останалият неразгърнат неин пример позволява да направим радикално обобщение на фантазма и неговите идеологически особености.

И така, както пише Златева, наистина има история на корабите на изкуствата и занаятите (Златева, 2007: 166). Това е история на пътуващите базари, театри, изложби, плаващи или пътуващи по море или река църкви и т.н. Това е история на идеята за създаване на морска машина, снабдяването ѝ с различни културни продукти в педагогически и идеологически (*PR* и маркетингова стратегия, както казва Златева) опит за разпространение на производството и артистичния (дори религиозен) гений на дадена нация. Като реализиран пример за последното (Златева не го отбелязва) може да бъде посочена из-

Изложбата от 1909 г., представяща продуктите на 40 руски фирми, пътували с товарно-пътническия кораб „Император Николай II“. Изложението имало спирки във Варна и Бургас, а след това обикаляло пристанища из Турция, Гърция и Близкия изток. Можем също да припомним изложбата, посветена на ескимоската култура и гренландското биоразнообразие от 1894 г., което обикаля Швеция, Норвегия, Дания и Русия на борда на китоловния кораб „Хекла“ (Алексиев, 2011). Накрая, като по-специфичен пример, е редно да споменем и плаващата църква „Свети Никола“ (със сугестивното предишно име „Пиратът“), която кръстосва водите на река Волга между 1910 и 1918 г., а след декрета на Ленин за национализиране на флота става спасителен кораб (Barba Lata, Minca, 2018: 122–136).

Разбира се, има редица други образци, вписващи Ботьовия проект в дългата история на корабостроенето и редуциращи в някаква степен лудостта на начинанието (Алексиев, 2011). Както опитахме да покажем обаче, реалното на „Кораба на изкуствата“ не идва от оригиналността на идеята, а от желанието и неговите контексти, форм(ул)иращи Бараковия фундаментален фантазъм. Поради това приемаме референта от текста на Златева за особено симптоматичен. Именно той дава хетеротопичната артикулация на (не)възможния Ноев ковчег, пожелан от габровския меценат, колекционер и индустриалец.

Всъщност за Златева най-близкият аналог на Ботьовия фантазъм (като се има предвид, че визията на Бараков е по-амбициозна, както видяхме от устава на „Обществото“) е немският презокеански кораб „Дойчланд“. През 20^{-те} и 30^{-те} години на XX век „Дойчланд“ пътува по линията Хамбург – Ню Йорк, като първото му плаване е на 27 март 1924 г. Ето как Златева описва немската визия за този тип кораби:

[...] било решено замислената пропагандна дейност да се впише в изградения вече пътнически кораб „Алберт Балин“, плаващ по дългата линия Хамбург – Ню Йорк. Така пасажерите, които имали разнообразен социален състав и статус в обществото, имали достатъчно време докато прекосяват Атлантика да се запознаят с едни от най-добрите образци на германското изкуство и приложни занаяти. Те можели да се насладят на хармонията и красотата и чрез обзавеждането на помещенията – дело на многобройни немски фирми изложители. Вечерите на палубата били изпълнени с богата културна програма, специално подготвена от известни немски творци. Интересът към експозициите от страна на широката публика и най-вече на деловите среди след известна пасивност и двоумение започнал бързо да нараства. Това дало основание на авторитетното списание „Шифбау“ да отбележи, че тези кораби-базари са едни от най-ефикасните пропагандни средства чрез които германската нация отново може да спечели световния пазар.

Положителните отзиви, насърчителните финансови резултати и впечатляващите търговски сделки открили пътя към построяването на нов специален кораб-базар „Германия“ [Дойчланд] с изключително модерен дизайн. Той бил изграден и пуснат на вода от хамбургската корабостроителница „Бролин и

Вис“ и се превърнал в гордостта на възраждащата се родина на Гьоте и Хайне (Златева, 2007: 166–167).

Не знаем кои аспекти от немския гений са били показвани на борда на „Дойчланд“ по време на многобройните му плавания през Атлантическия океан. Това, което знаем, е последващата употреба на този перфектен пропаганден инструмент. Тази, която Златева не споменава в текста си. А именно реалната последваща употреба трансформира „Дойчланд“ в хетеротопия, оголваща радикалния залог на Бараковата морска машина. Нейната амбивалентност и провал, форм(ул)иращи я като почти-събитие, през което да мислим травмите, желанията и провалите на социализма, наред с пунктиращите го минимални разлики с другата голяма „страст към реалното“ на ХХ век. Ето защо ще разкажем накратко за съдбата на този кораб.

Корабът-базар „Дойчланд“ е придобит от Третия райх през 1940 г. Използван е първо като кораб за настаняване, като мобилна квартира за германския флот. По-късно „Дойчланд“ транспортира цивилни и ранени войници. Но онова, което повдига историята този кораб до място, чрез което да се огледа Ботьовият фантазъм, са последните дни на този перфектен бивш пропаганден инструмент. На 3 май 1945 г., т.е. три дни след събитията в Хитлеровия бункер и един ден преди капитулацията на северозападните германски войски, „Дойчланд“ бива потопен заедно с един далеч по-известен и луксозен презокеански лайнер. Името на последния е „Кап Аркона“ – корабът, използван за двойник на „Титаник“ в провалената мегапродукция на Гьобелс (Watson, 2016: 50–55). Британските военновъздушни сили са отговорни за потъването на двата кораба. Причината е невярна информация, свързана с планирано бягство на висши кадри на Райха към все още окупирана Норвегия. Въсщност онова, от което „Кап Аркона“ и „Дойчланд“ наред с още няколко кораба са част, е операция по преместване на затворници от лагера „Нойенгам“. Атаката на английските военновъздушни сили е успешна. Броят на жертвите е значителен. Състои се предимно от затворници. Нито корабът-базар „Дойчланд“, нито перлата в короната на корабостроителницата *Blohm+Voss* оцеляват (Watson, 2016: 130–136).

Но отвъд реалното на тази трагедия, а може би точно заради него, можем да зададем няколко радикално цинични въпроса относно тези плаващи затвори, тези абсолютни хетеротопии на нацисткото насилие. Бихме могли да се запитаме за германския гений, който унищожените „Кап Аркона“ и „Дойчланд“ са излагали сред пищните си интериори. Дали нацистите оставят декорациите им в последващите им употреби? Творбите на бордовете им били ли са съобразени с естетиката на режима? Или са били унищожени като дегенерирала форма на изкуство? А възможно ли е да са били заменени с други произведения на изкуството? Не можем ли да си представим формата на едно странно и перверзно мъчение чрез изкуство? Нацистският вариант на сюрреалистичните килии за изтезания на анархиста Алфонс Лауренчич, ако припомним как Сла-

вой Жижек започва своя вече класически труд „Паралакс“ (Жижек, 2010: 11). Плаващи затворници, чакащи финалното решение, измъчвани с някой идеологически неутрален портрет от Томас Баумгартнер²⁹? Директно атакувани с психо-военния потенциал на работите на Конрад Хомел³⁰? Или пък с колекция от безобидни творби, напълно несъизмерими и несвързани с насилието и ужаса на нацизма?

Тези питання е най-добре да останат без отговор. Най-добре е да се запази невъзможността да им бъде отговорено, точно както е невъзможно да се отговори и какви биха били интериорите на Ноевия ковчег, фантазиран и желан от Ботьо.

И все пак по отношение на Бараковия „Кораб“ можем да кажем, че сред нещата, които Ботьо дарява на габровската галерия „Христо Цокев“ през 90-те, правят впечатление четири пейзажа на професор Васил Стоилов (НБУ, 2019). Те, разбира се, са крайно недостатъчни за обзавеждането на 310-метров кораб. Ето защо „Корабът на изкуствата“ е най-добре да бъде въобразен като празен. Като форм(ул)иращ и формализиращ празнината на социализма и желанието му за Едното.

6. БЕЛЕЖКА ВЪРХУ ФАНТАЗМЕНАТА ЛУСТРАЦИЯ

Вместо заключение ще обобщим направеното до момента и ще завършим студията с кратък коментар върху идеята за фантазмена лустрация.

Онова, което студията направи, бе да въведе и представи накратко констелация от концепти и траектории на мислене – основно желанието за притежание, хетеротопията на липсата и фигурата на „почти“. През тях текстът се опита да анализира по един на места спекулативен начин не само залога и особеността на една маргинална практика (тази на колекционирането) в контекста на българския социализъм, но и да предложи ракурс към самия социализъм. Ракурс, фокусиращ се върху травмите и насладите, върху странностите и несъизмеримостите и най-вече – върху липсите, пунктиращи субектите на социалистическите всекидневия, наред с отраженията на тези липси, иманентни на структурата на режима. Именно това е общият смисъл на централното понятие за хетеротопия на липсата/липсите. То осмисля един режим на четене и форм(ул)иране на социалистическата идеология и власт, наред с всекидневията на поданиците ѝ. Режим, разгръщащ се през картографиране

²⁹ Томас Баумгартнер (1892–1962) е от онези неутрални на Хитлеровия режим художници, работещи в една реалистка парадигма. През 1941 г. участва в една от изложбите на Третия райх, показващи „велико германско изкуство“ (*Große Deutsche Kunstausstellung*) (Neumeister, 2025).

³⁰ Конрад Хомел (1883–1971) е един от най-известните нацистки художници и портретисти на фюрера. Картината му „Лидерът на фронта“, в която Хитлер, Гьоринг и Кител наблюдават „германската военна машина“, е била купена от А. Шпеер (German Art Gallery, 2025).

на онова, което е едновременно желано, (не)възможно за притежание и/или употреба (за колекциониране), а оттам и травматично, обект на замествания, трансформации, практически и онтологични провали. В случая хетеротопията, която разгледахме, чийто патос и провал описахме детайлно, бе тази на не по-малко маргиналният от общата ни тема проект за „Кораб на изкуствата“ на Ботьо Бараков. Чрез тази история, наказана с мълчание (Златева, 2007: 162), оголихме една от добре познатите и същевременно заслужаващи непрекъснато критическо внимание липси на социализма. Липсата на Едно-то като структурираща желанието и травмата на тоталитарното в разнообразните му фази и проявления. Артикулирането на последното през амбивалентната, трагикомична, радикално странна (несъизмерима) биография на Бараков и Ноевия му фантазъм допълнително помогна за разгръщането на част от парадоксите (минималната разлика с другата голяма идеология на ХХ век), населяващи желанието за Едно-то, наред с тези, конфигуриращи фигурата на колекционера като лиминален персонаж, настанен в пукнатините на хетерогенните дискурси, форм(ул)иращи социализма.

Въпросът обаче, който продължава да настоява за отговор, е какви са възможните ефекти на всичко споменато дотук. Как въведената констелация от концепти, наред с изследваната пукнатина (колекционирането и странните му субекти), задава един по-любопитен и в някои случаи по-продуктивен начин за мислене на епохата? Начин, способен да се справи освен всичко с трудността на един актуален локален контекст, дефиниран от безбройни ракурси (исторически, културологични, философски, политологични и т.н.) към социализма и от своеобразното пост-паметно безразличие, мислещо го като изчерпано събитие? Нещо повече, форма на третиране на социалистическото реално, способна да прекосява вече реифицираните регистри на омразата, носталгията и иронията, за да стигне до друго място. До възможното друго място на преработка, разгръщащо се отвъд автоматизмите и автопозициониранията, които дискурсите на омразата, носталгията и иронията произвеждат и поддържат. Така именно преработката (*Durcharbeitung*) е точката, около която се форм(ул)ира залогът и значението на фантазмената лустрация. Тя може да бъде мислена като радикализация и своеобразно повдигане (не без остатък, разбира се) до нивото на колективното на процеса, отвеждащ даден субект отвъд повторението през повторението на онова, което събужда и подхранва съпротивите му (на субекта). Именно в този смисъл Фройд въвежда логиката на преработката през задълбочаване на съпротивите към определена интерпретация, към онова, което субектът не иска да приеме (Freud, 1958: 155).

От тази гледна точка тя [преработката] се дефинира като процес, който може да сложи край на упоритостта на повторението, присъща на несъзнаваните образувания, като ги свърже с цялостната личност на субекта (Понталис, Лапланш, 2009: 314).

Следвайки тази дефиниция, фантазмената лустрация опитва да работи по модуса на определен тип свързване на социализма със собствените му фантазми, травми, провали и желания, както и с тези на пост-паметните субекти, опитващи се да го мислят. Разбира се, това не е свързване без остатък. Не е опит по интеграция и нормализация на тази епоха, дори напротив. Фантазмената лустрация разчита на изключеното, на почти-то, на странното и несъизмеримото. Нейната цел е по-скоро тази на свързване през от-вързване. В този смисъл тя следва и Фройдовото наблюдение за това, че преработката се разгръща най-интензивно в етапи на стагнация на лечението (анализата), в моментите, когато онова, което интерпретацията е засегнала, е било вече интерпретирано и уж-преработено, но съпротивите продължават да действат (Понталис, Лапланш, 2009: 313). Казано с други думи, фантазмената лустрация мисли социализма и неговите дискурси именно като стагнирали – едновременно свръхинтерпретирани, свръхкодирани и прочее, но продължаващи да генерират разнообразни съпротиви. Така фантазмената лустрация допълнително потвърждава и радикализира позицията, изложена по-горе, относно разликата между обект на знанието и обект на желанието. Социализмът е обект на желанието, а не на знанието. Това ще рече, че той е особен тип липса (лаканианска), която продължава да манкира, т.е. да се удвоява, да заблуждава, че не е там или че е запълнена, да произвежда нови форми на липса и т.н. Точно поради това и социализмът се нуждае от преработка. От начин на осмисляне, прекосяващ несъзнаваните му образувания, картографиращ остатъците, парадоксите, глупостта и странността му (реалното му). От техника, която не се оставя на комфорта на наличните дискурси, а преминава през тях в желанието си за другото място. Това друго място, както намекнахме, няма нищо общо с интеграцията на социализма, с „оздравяването“ от травмата му и с хоризонта на някаква цялост отвъд раната на режима. То има общо с от-вързването на режима и с трансформацията му в материал за бъдеща концептуална работа. Фантазмена лустрация е мисленето на социализма като работен материал за спекулативни истории на (не)човешкото желание. Ботьо Бараков и неговият провален кораб е само една от тези спекулативни истории и истории на спекулативното. Той е и симптом за възможността на тези истории. За необходимостта тяхна радикална амбивалентност, предизвикваща омраза, ирония и носталгия, да бъде изписвана.

Колкото до един конкретен пример за тази необходимост, т.е. за необходимостта от нещо като фантазмена лустрация, то примерът (паметникът на Съветската армия) седи ограден в центъра на столицата по диагонал на седалището на университетския дискурс. Седи и устоява в ограждението и празнината си. Би могло да се твърди, че именно това седене и устояване в празнината е достатъчно да се преработи травмата на социализма. Хипотезата ни тук обаче е, че празнините (липсите) е необходимо да бъдат формализирани като празнини. Само така – през формализацията им – реалността им би могла

да бъде артикулирана строго, да бъде афектираща и ефективна. Фантазмената лустрация е опит по формализация на липсите.

В този смисъл несъстоялия се „Кораб“ на Ботьо е един възможен кандидат за мястото по диагонал на университетското седалище. Едно почти-Едно, формализиращо празнината в центъра на столицата.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Агамбен, Дж. (2024). *Употребата на телата. Homo sacer IV.2*. Превод Валентин Калинов. София: Критика и хуманизъм. [Agamben, Dzh. (2024). *Upotrebatata na telata. Homo sacer IV.2. Prevod Valentin Kalinov. Sofia: Kritika i humanizam*].
- Алексиев, И. (2011). Българската мечта за „Кораб на изкуствата“. В: *Морски вестник*. [Aleksiev, I. (2011). *Balgarskata mechta za „Korab na izkustvata“*. V: *Morski vestnik*]. https://morskivestnik.com/compass/news/2011/032011/032011_42.html.
- Алипиева, А. (2022). *Вълкът единак. Богомил Райнов*. София: Балкани. [Alipieva, A. (2022). *Valkat edinak. Bogomil Raynov. Sofia: Balkani*].
- Бенямин, В. (2022). *Съчинения по естетика на медиите*. Превод Александър Донев и Гергана Фъркова. София: ФънТези. [Benyamin, V. (2022). *Sachinenia po estetika na mediite. Prevod Aleksandar Donev i Gergana Farkova. Sofia: FanTezi*].
- Васевски, К. (2010). *Колекционерни картини: 9 имена*. София: Български писател. [Vasevski, K. (2010). *Kolektsioneri na kartini: 9 imena. Sofia: Balgarski pisatel*].
- Василева, С. (2007). Домовете на изкуствата 1920–1944 г. В: *Liternet*, № 11 (96). [Vasileva, S. (2007). *Domovete na izkustvata 1920–1944 g. V: Liternet, № 11 (96)*]. https://liternet.bg/publish19/s_vasileva/domovete.htm#1a.
- Везенков, А. (2014). *9 септември 1944 г.* София: Сиела. [Vezenkov, A. (2014). *9 septemvri 1944 g. Sofia: Siela*].
- Габровски, И. (2003). *Бележити хора и събития от Габровския край*. София: ИК ДБ Мария. [Gabrovski, I. (2003). *Belezhiti hora i sabitia ot Gabrovskia kray. Sofia: IK DB Maria*].
- Дебрюне, Н. (2012). *Частни колекции с антични предмети в България: Пътища за социализация 1995–2011*. София: Университетско издателство „За буквите – ò писменехъ“. [Debryune, N. (2012). *Chastni kolektsii s antichni predmeti v Bulgaria: Patishta za sotsializatsia 1995–2011. Sofia: Universitetsko izdatelstvo „Za bukвите – ò pismeneha“*].
- Еленков, И. (2008). *Културният фронт*. София: Сиела. [Elenkov, I. (2008). *Kulturniyat front. Sofia: Siela*].
- Еленков, И. (2018). *Орбити на социалистическото всекидневие*. София: Сиела. [Elenkov, I. (2018). *Orbiti na sotsialisticheskoto vsekidnevие. Sofia: Siela*].
- Жижек, С. (2010). *Паралакс*. Превод Еньо Стоянов. София: Алтера. [Zhizhek, S. (2010). *Paralaks. Prevod Enyo Stoyanov. Sofia: Altera*].
- Златева, А. (2007). Варненският кораб на изкуствата 1944–1947 г. – храм и символ на новото човечество (Българският вариант на една германска идея). В: *Историческо бъдеще*, 1–2. [Zlateva, A. (2007). *Varnenskiyat korab na izkustvata 1944–1947 g. – hram i simvol na novoto chovechestvo (Balgarskiyat variant na edna germanska ideya)*. V: *Istoricheskoto badeshte*, 1–2].

- Колева, Д. (2020). *Памет и справедливост*. София: Сиела. [Koleva, D. (2020). Pamet i spravedlivost. Sofia: Siela].
- Кьошев, А. (2002). *Thaumazein и traumazein: Опит върху лъжата*. В: *Около Жак Дерида. Чудовищният дискурс*. София: Дом на науките за човека и обществото. [Kyosev, A. (2002). Thaumazein i traumazein: Opit varhu lazhatata. V: Okolo Zhak Derida. Chudovishtniyat diskurs. Sofia: Dom na naukite za choveka i obshtestvoto].
- Кьошев, А. (2017). Как си спомняме социализма: носталгия и омраза. В: *Какво се случи преди 89-та? Исторически сборник за комунизма в България*. София: Фондация „Софийска платформа“. [Kyosev, A. (2017). Kak si spomnyame sotsializma nostalgia i omraza. V: Kakvo se sluchi predi 89-ta? Istoricheski sbornik za komunizma v Bulgaria. Sofia: Fondatsia „Sofiyska platforma“].
- Лапланш, Ж., Понталис, Ж.-Б. (2009). *Речник на психоанализата*. Превод Никола Атанасов. София: Колибри. [Laplansh, Zh., Pontalis, Zh.-B. (2009). Rechnik na psihoanalizata. Prevod Nikola Atanasov. Sofia: Kolibri].
- Лилков, В., Христов, Х. (2019). *Погубената България*. София: Сиела. [Lilkov, V., Hristov, H. (2019). Pogubenata Bulgaria. Sofia: Siela].
- Марковски, М. П. (2006). *Анатомия на любопитството*. Превод Правда Спасова. София: СОНМ. [Markovski, M. P. (2006). Anatomia na lyubopitstvoto. Prevod Pravda Spasova. Sofia: SONM].
- Николчина, М. (2012). *Изгубените еднорози на революцията*. София: Фондация „Литературен вестник“. [Nicolchina, M. (2012). Izgubenite ednorozhi na revolyutsiyata. Sofia: Fondatsia „Literaturen vestnik“].
- Нурижан, Ж. (1945). *Корабът на изкуствата*. София. [Nurizhan, Zh. (1945). Korabat na izkustvata. Sofia].
- Петкова, С. (2014). *Колекционирането на произведения на изкуството като феномен на културата. Българският опит в частното колекциониране (живопис, графика, скулптура) от края на ХХ и началото на ХХІ век*. София: НАЦИД. [Petkova, S. (2014). Kolektsioniraneto na proizvedenia na izkustvoto kato fenomen na kulturata. Balgarskiyat opit v chastnoto kolektsionirane (zhivopis, grafika, skulptura) ot kraia na HH i nachaloto na HH I vek. Sofia: NATsID].
- Петкова, С. (2021). *Колекциониране на изкуство в България. История, посоки и проблеми на средата*. В: *OpenArtFiles*. [Petkova, S. (2021). Kolektsionirane na izkustvo v Bulgaria. Istoria, posoki i problemi na sredata. V: OpenArtFiles]. <https://openartfiles.bg/bg/topics/3308-art-collection-in-bulgaria>.
- Райнов, Б. (1978). *Този странен занаят*. София: Български писател. [Raynov, B. (1978). Tozi stranen zanayat. Sofia: Balgarski pisatel].
- Стефанов, В. (2020). *Колекционерството. Страст и ценност*. София: Съюз на колекционерите в България. [Stefanov, V. (2020). Kolektsionerstvoto. Strast i tsennost. Sofia: Sayuz na kolektsionerite v Bulgaria].
- Фуко, М. (2016). *Генеалогия на модерността*. Превод Владимир Градев. София: Изток-Запад. [Fuko, M. (2016). Genealogia na modernostta. Prevod Vladimir Gradev. Sofia: Iztok-Zapad].
- Badiou, A. (2001). *Ethics: An Essay on the Understanding of Evil*. Translated by Peter Hallward. London: Verso [ebook].

- Badiou, A. (2007). *The Century*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Barba Lata, I. V., & Minca, C. (2018). The floating churches of Volgograd: river topologies and warped spatialities of faith. In: *Transactions of the Institute of British Geographers*, 43(1): 122–136.
- Baudrillard, J. (2005). *The System of Objects*. Translated by James Benedict. London: Verso [ebook].
- Crawford, M. (2020). *An Expressive Theory of Possession*. Oxford: Bloomsbury.
- Deleuze, G. (2004). *Desert Islands and Other Texts 1953–1974*. Translated by Michael Taormina. South Pasadena: Semiotext(e).
- Elsner, J., Cardinal, R. (eds.). (1994). *The Cultures of Collecting*. London: Reaktion Books.
- Evans, D. (1996). *An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis*. London: Routledge.
- Foucault, M. (2020). *Aesthetics. Essential Works 1954–1984*. Translated by Robert Hurley and others. UK: Penguin Random House.
- Freud, S. (1958). *Complete Psychological Works of Sigmund Freud. Volume XII*. Translated by James Strachey. London: Hogarth Press.
- Harper, D. (2025). *Wyrd*. Online Etymology Dictionary. <https://www.etymonline.com/word/wyrd>
- Hegel, G.W. (1991). *Elements of the Philosophy of Right*. Translated by H.B. Nisbet. Cambridge: Cambridge University Press.
- Heidegger, M. (2012). *Bremen and Freiburg Lectures. Insight Into That Which Is and Basic Principles of Thinking*. Translated by Andrew J. Mitchell. Bloomington: Indiana University Press.
- Jameson, F. (2005). *Archeologies of the Future*. London: Verso.
- Lacan, 2008: Lacan, J. (2008). *The Ethics of Psychoanalysis 1959–1960*. Translated by Dennis Porter. London: Routledge.
- Lacan, J. (1991). *The Ego in Freud's Theory and in the Technique of Psychoanalysis 1954–1955*. Translated by Sylvana Tomaselli. London: W.W. Norton & Company.
- Lacan, J. (1998). *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*. Translated by Alan Sheridan. London: W.W. Norton & Company.
- Lacan, J. (2019). *Desire and Its Interpretation*. Translated by Bruce Fink. Cambridge: Polity Press.
- Pomian, K. (1990). *Collectors and Curiosities*. Translated by Elizabeth Wiles-Portier. Cambridge: Polity Press.
- Rheims, M. (1961). *The Strange Life of Objects*. Translated by David Pryce-Jones. New York: Atheneum Publishers.
- Thompson, E. (2016). *Possession. The Curious History of Private Collectors from Antiquity to the Present*. London: Yale University Press [ebook].
- Watson, R.P. (2016). *Nazi Titanic. The Incredible Untold Story of a Doomed Ship in World War II*. Boston: De Capo Press [ebook].

АРХИВНИ, ПУБЛИЦИСТИЧНИ И ДРУГИ ИЗТОЧНИЦИ

- АКРДОПБГДСРСБНА – II съд – 4584 + М.
 АКРДОПБГДСРСБНА – II съд – 4584, т. 1.
 АКРДОПБГДСРСБНА – II съд – 4584, т. 10.