

ФИГУРИ НА *НАСТОЯЩЕТО* : ГРАДСКИ СИЛУЕТИ

СОФИЯ, ГРАДИНКА „КРИСТАЛ“

ДЕНДИ КАТО ХУДОЖНИК НА *СЪВРЕМЕННИЯ ЖИВОТ*: ТЕАТРАЛЕН РАЗПОРЕДИТЕЛ, АКТЬОР, ФЛАНЬОР (ПЪРВА ЧАСТ)

Силвия Николова, Софийски университет „Св. Климент Охридски“
Доц. д-р Надежда Стоянова

I.

Фрагментарната глава „Тържището“ от книгата „Комедиантите. Фарсове и водевили и дори... *tableau vivant*“ (2004) представлява на пръв прочит поредният ексцентричен епизод от градските странствания на Любомир Милчев-dandy.¹ „Тържището“ обаче предизвиква интерес с провокативното си посягане към фигурата на художника фланьор, въведена от Бодлеровата статия „Художник на съвременния живот“ (1863), пренасяйки сцената на фланьорската разходка в 21. век – от Париж в София.² Чрез поредица от приближавания и отгласвания Денди вписва образа на съвременния софийски фланьор в концептуалните измерения, от една страна, на Бодлеровия текст, и от друга – в идейните постановки на Бенямин, който „*канонизира като еталон за фланьор*“ Бодлер (Игов 2010). Твърде категорично обаче Любомир Милчев отхвърля сляпото следване на културния код, който е усвоил по силата на дендистката естетика, и представя приемствеността като дискусийна област на смислови преоценки, изобразявайки я в атрофирала версия и опосредена през оптиката на една натрапчива театралност.

В „Тържището“ Любомир Милчев е, както обикновено, герой на своята (фикционална) история.³ Той се самопредставя, първо, като „*пропит от тънка социална интуиция*“ (Милчев 2004: 105) разпоредител на местата на публиката в някакъв импровизиран градски театър и после – като наблюдател на градското множество (фланьор), населяващо Тържището.⁴ Последният идентификационен модус, а всъщност може би – първият, е собствено участник и актьор в *спектакъла*. Началото на тези превъплъщения започва в мига, когато Денди отправя призив към воайорство от височината на близките балкони и покриви в посока на собствената си фланьорска разходка из Тържището, докато събира непосредствени, най-изискани впечатления: „*Балконите биха могли да се предоставят като ложни в театър за благосъзерцание на този вълнуващ спектакъл*“ (Милчев 2004: 106) (подч. е мое – С.Н.), а „*[з]а малката, но*

¹ Специфична форма на фланьорски наблюдения в стадий на все още плах и зараждащ се ексцентризъм срещаме и в книгата му „Проглеждането на гледката: Из скромния опит на един съгледвач“ (1995).

² През следващата година излиза статията на Боян Манчев „Безобразното тяло и фетишът на неорганичното. Записки на един съвременен софийски фланьор“ в сп. „Критика и хуманизъм“, която по-късно става част от книгата „Тялото метаморфоза“ (2007). И Боян Манчев, и Любомир Милчев са двама нетипични фланьори от гледна точка на образцовия парижки културен мит; но те предлагат две визии на съвременния *софийски* фланьор, които несъмнено носят своите исторически, културологически и естетически основания. Любопитно е да се отбележи, че фланьорът на Боян Манчев избира да гледа градското пространство на София в перспективата на *неорганичността* и *фетишизма*, като сам отбелязва понятийната близост с Бенямин (Манчев 2005: 179): авторефлексивният жест от подзаглавието получава своята логична културноисторическа референция.

³ Поради спецификата си на автобиографична фикция творчеството на Любомир Милчев предполага идентификация на авторовата личност с художествения персонаж, неизменно водещ повествованието в Аз-форма. Това е и причината в настоящата работа фигурата на фланьора и на авторовата фигура Любомир Милчев-dandy да бъдат възприемани като синонимни.

⁴ Става дума за Женския пазар в София.

представителна група на нафуканите песимисти на разположение са покривите, отдето да надничат кат' готически гаргуй, от който се процежда отровната капка на тяхната злоба. Туй е височината, от която да следят, съгласно с разбиранята си, човешкия мравуняк, и в хода на спонтанно възникнало решение да полетят надолу презглава или, ако могат – да се възнесат“ (Милчев 2004: 106-107).

Има нещо необичайно в обстоятелството, че фланьорът си подсигурава публика. Наблюдателят, който на свой ред бива наблюдаван. В този жест на режисирана театралност може да се съзре иронична реплика към Бодлер, чиито действия и поведение според Сартр са ръководени от съзнанието за неизменно следящия го чужд поглед (Сартр 1994: 11-12; 55). Онова, което е действителен драматизъм при Бодлер, в плана на естетическите нагласи на Любомир Милчев е окарикуриране на опитите на „самонаказващия се“ Бодлер „да се превърне в обект пред собствените си очи“ (Сартр 1994: 55). В статията си „Оправдание на фланьора“ (2010) Ангел Игов пояснява характерната за фланьора дистанцираност (за която отново ще стане дума при Бенямин) с тезата си, че „той и само той притежава една особена привилегирована позиция да бъде едновременно вън и вътре, едновременно част от тълпата и само себе си, да бъде в един и същи миг субект и обект“, а „за да си едновременно субект и обект, е нужно до някаква степен да обективираш самия себе си и да се наблюдаваш „отгоре“ (Игов 2010). Може да мислим фланьора на Любомир Милчев през буквализацията на това положение: въвеждането на фигурата на публиката активизира ситуацията на (театрален) екхибиционизъм.⁵ С други думи, от провала на Бодлер, разбрал, че не е възможно „да се видиш истински с очите на Друг“ (Сартр 1994: 55), Денди създава театрална ситуация.

В „Тържището“ обаче не става дума за „истинска“ театрална постановка – театърът се случва на улицата, във фантазията и изобщо с помощта на декорите на действителността. Денди, първо, като разпоредител в този импровизиран театър и после – като наблюдател (фланьор) движи събитийността по силата на максимата, която извежда при началото на фланирането⁶ си: „Напълно е възможно да вони, ала аз отбягвам тази обонятелна очевидност, тъй като очевидното не дава, а лукаво отнема“ (Милчев 2004: 101). В духа на играта с привидности ще последва и друго ексцентрично признание: „Краката открачват мярката на действителността. С която, слава богу, никога не съм бил в крак. И не ще бъда. И не ще бъда...“ (Милчев 2004: 111). Уличната сцена се превръща в пространство със силен естетически потенциал, където ситуацията на игра размива границите между действително и фикционално, между театрална игра и театралничене.

В диалога си „Парадокс на актьора“ (1770–1778) Дидро предлага два модела на театрална ситуация, „две самоизключващи се битийни форми“ (Тодоров 1997: 109): театралната сцена и житейската сцена. Първата представлява естетически моделирания спектакъл като обект на изкуството, а втората може да притежава такъв потенциал при определени обстоятелства. Перспективата за непосредствено разгръщане на театрална

⁵ В самия акт на фланьорството може да бъде намерен намек за еротизъм. Ангел Игов посочва тъкмо този аспект: „Фланьорът всъщност е едно от възможните превъплъщения на омото, гледащо града, странстващото из града око. Важен, структуроопределящ орган от така раздробеното в града човешко тяло: орган, който прониква и създава и по това прилича на фалоса – визуалните пътешествия из града рядко са лишени от сексуални обертони, както, впрочем, и самата практика на *flanerie* е неизменно свързана с еротиката на воайорството и с още по-конкретни обещания [...]“ (Игов 2010). Поставянето на смислов акцент върху метонимичната замяна на фланьора с всевиждащото око чертае връзка на близост с обстоятелството, че Бодлер предлага сравнение на фланьора с огледало, в което тълпата се оглежда (Бодлер 1978: 518).

⁶ Настоящата разработка заема неологизмите „фланиране“ и „фланьорство“, използвани синонимно в статията „Оправдание на фланьора“ (2010) на Ангел Игов.

естетика поддържа Втори събеседник (преимуществено слушащият): „Представете си тълпа от хора, струпани на улицата при някаква катастрофа, и всеки по свой начин спонтанно дава изблик на естествената си чувствителност. Без да са се уговорили предварително, те ще изиграт поразителен спектакъл [...]“ (Дидро 1981: 511). Разсъждаващият върху парадокса на актьора Първи събеседник обаче отхвърля подобна възможност – според него разиграващото се на улицата – поле, на което властват случайности, лишени от художественост, – не може да бъде сравнявано със спектакъла на театралната сцена, „постигнат в резултат на добре обмислена съгласуваност“ и „разкрояване“ на естествеността (Дидро 1981: 511).⁷ В „Тържището“ Любомир Милчев преосмисля естетическия залог на уличната ситуация: използва моделите на театралното изкуство върху непосредствените и всекидневни епизоди от живия живот за преобразуване на екстатиката и спонтанността, превръщайки ги в обмислено и режисирано улично представление, в изкуство.⁸ По този начин Денди съвместява по свой начин двете „самоизключващи се битийни форми“.⁹ Но ако все пак става дума за „две различни действителности“, за устойчив принцип, според който „[с]ъбитията от едното място могат да станат събития от другото място само ако пресекат полето на парадокса и с това те престават да бъдат същите събития“ (Тодоров 1997: 111), то как се нарича парадоксът, който Денди разиграва по време на своята фланьоро-театрална разходка?

Трудно формата на театър в „Тържището“ може да се впише в някои от калъпите на театралната теория, но на практика все пак става дума за *театрална ситуация*: „Ако един човек действа, а друг го гледа, това вече е театрална ситуация. Действието е основното изискване за наличие на театър заедно със ситуацията на наблюдение“ (Васева 2020: 124). Колкото и особени да са обстоятелствата, колкото и неконвенционална да е тази театрална ситуация, и в този случай е валидна обобщаващата множество теоретични дискурси и сценични практики представа, че принципно „театърът е наистина и не е“ (Васева 2020: 20).

Епизодът с андрогинното Жълтурче се вписва в този модус. Някаква *действителна* (дотождна, доколкото работи внушението за въвличането на нищо неподозиращите обикновени хора, принадлежащи на Тържището, в спектакъла) житейска драма е видяна като трагикомедия, като сценка. „Жълтурчето, минзухар самотен нейде на нивата на интимността“ (Милчев 2004: 119), е за пореден път унизително отхвърлен и подигран поради жалкия си социален статус и непригодността си към общността на Тържището. В резултат на това „[д]ори не се покланя в края на сценката и не чува аплодисментите на онези, горе, в ложите. Завеса“ (Милчев 2004: 120). Появява се характерният за театъра атрибут – завесата, – за да онагледява конвенционалния завършек на представлението, а всъщност изобщо не излизаме от действителността: това просто е интерпретация на житейска ситуация в ключа на театралното през неизменния присмехулен поглед на денди-фланьора, който играе роля и същевременно режисира под зоркия поглед на своята безмилостна публика.

[Т]еатърът е наистина и не е.

⁷ Твърде любопитно е, че проблемът за разкрояването като отгласване от естествеността е засегнат и от Бодлер в „Художник на съвременния живот“ (Бодлер 1976: 538-541).

⁸ В книгата си „Малък парадокс на театъра“, разсъждавайки върху диалога на Дидро, Владислав Тодоров предлага и една друга възможност: „театър[ът] като форма на присъствие в Живота“ (Тодоров 1997: 109). В този случай „предпоставката е обратна – театър и живот не са самоизключващи се битийни форми, а раздвоение на едно и също нещо“ (Тодоров 1997: 109). През игровия механизъм на едно такова преобръщане Владислав Тодоров поставя проблема за нов парадокс, навлизайки с сферата на битийното.

⁹ В този смисъл може да преповторим въпроса, който Ани Васева задава към същността на онова, което наричаме „театрално“ изобщо – в цялата му всеобхватност и неовладяност в рамки и контексти: „Каква е разликата между „игря“ на актьора и „игря“ в живота. Има ли такава изобщо?“ (Васева 2020: 164).

Негативната конотация при използването на театралния понятиен апарат се подчертава дебело, но за да се превърне в обект на естетическо отношение; Денди си служи с набор от пейоративи – театралността като поза и измама, публиката, видяна като зловна и лукава, Тържището (сцената) като „*прелестна гнусотийка*“, място на развала и предизвикателство за обонянето, – които обаче са ценностнозначими в създаваната художествена проекция. Едновременно с налагането на идеята за някаква форма на театър действат законите на театралниченето.