

## ФИГУРИ НА *НАСТОЯЩЕТО* : ГРАДСКИ СИЛУЕТИ

### СОФИЯ, ГРАДИНКА „КРИСТАЛ“

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

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

#### II.

А защо тъкмо „*прелестна гнусотийка*“? Пътят към Тържището води „*в срамната посока*“ на едно „*долно влечение*“ (Милчев 2004: 102). Тържището изобщо е видяно през ярък отрицателно натоварен семантичен регистър – там царят развала (Милчев 2004: 103), непристоен шум (Милчев 2004: 107), „*смях и скапани кайсии*“ (Милчев 2004: 114), а обитателите са небрежно наречени „*измет*“ (Милчев 2004: 118). Подобно на Бодлер, и Денди „*долавя очарованието дори в повредени и разлагащи се стоки*“ (Benjamin 1997: 59).<sup>1</sup> „*Да се посегне на развалата – та туй си е направо една пастъризация на преживяването, превенция всякаква и кондом*“ (Милчев 2004: 103), пише Любомир Милчев, провокативно *посягайки* към бодлеровската естетика.

Прелестната гнусотийка – Тържището – е заплашена от наслагването на културни кодове, активизиращи фигури-образци, а дословното преповтаряне на практиката на фланьора за Любомир Милчев е повече от невъзможно. Той може да бъде поставен в позицията на зависим от понятийния и естетически апарат на Бодлер само поради двата много важни идентификационни модуса, през които се самопредставя в „Тържището“ – денди и фланьор. Оттук насетне се отварят рецептивните обеми, задаващи посоки за анализ на заимстване, отгласване, прекодифициране – през въведените основни положения от Бодлер до теоретичните постройки в прочитите на фланьора при Бенямин.<sup>2</sup> Денди си служи с реквизита, завещан му от Бодлер, и го полага в съвремие то си посредством механизмите на собствените си естетически пристрастия.

Бодлер описва фланьора по следния начин: „*Тълпата е неговото владение, както въздухът за птицата и водата за рибата. Да се приобщава към тълпата, е негова страст и професия. За истинския безцелно скитащ човек, за възторжения наблюдател е огромна наслада да си избере дом сред множеството, сред вълнението, движението, сред мимолетното и безкрайното*“ (Бодлер 1978: 518). Любомир Милчев обаче отхвърля образцовия модел на фланьорската практика с поредица от жестове през целия текст и особено директно, когато заявява: „*Едно от вонливите преимущества на това място [Тържището – бел. моя, С.Н.] е да се изгубиш сред гмежта, но това е история, във високомерието си странична*“ (Милчев 2004: 102), а и също и: „*[...] аз пък внимавам да не направя от една прелестна гнусотийка изветряла парижка чувственост и кан-кан*“ (Милчев 2004: 103). Имаме основание, повече или по-малко в сферата на предположенията, да мислим, първо, отгласите от Бодлеровата концепция за същността на фланьора, „*във високомерието си странична*“, като отбелязани, но само

<sup>1</sup> Преводът тук и навсякъде от английски език е мой – С. Н.

<sup>2</sup> В книгата си „История и еманципация“ (2022), посветена на Валтер Бенямин, в перспективата на *критическата история на философията*, Димитър Божков определя текстовете на Бенямин върху Бодлер като полагащи началото на т.нар. литературна антропология, свързана с „*изследването на определени начини на употреба на литературата и на влиянията на определени социални контексти върху нея*“ (Божков 2022: 84-85). Изобщо фигурата на Бодлер като фланьор е важна за Бенямин според Божков „*във връзка с проучването на пасажите, на специфичните форми на живот и възприемане на реалността сред тях*“ (Божков 2022: 85).

за да бъдат мигновено дискредитирани, и после – „изветряла[та] парижка чувственост“ в ключа на системата от препращания към Бодлер през оптиката на „фигурата на фланьора като утвърден парижки културен мит“ (Игов 2010).

Изборът на Тържището като художествен фокус и обект на изследване за фланьора препраща, повече или по-малко директно, към проекта „Пасажите“ (1927–1940)<sup>3</sup> на Бенямин и към книгата му „Шарл Бодлер: лирически поет в епохата на високия капитализъм“ (1937–1939). Ето какво четем в главата „Фланьорът“ от книгата на Бенямин за Бодлер: „Разходката едва ли би придобила значимостта си без пасажите [...]. Именно в този свят фланьорът е у дома си“ (Benjamin 1997: 36-37). И по-нататък: „Базарът е последното свърталище на фланьора“ (Benjamin 1997: 54) – там той броди „из лабиринта от стоки“ (Benjamin 1997: 54). В театралната ситуация от „Тържището“ Денди стриктно спазва семантичната условност, поставяйки себе си „сред лабиринта на сергиите“ (Милчев 2004: 117). Любопитно съвпадение.

Наред с близостта, която актът на фланирането из „лабиринтите“ на Тържището чертае с пасажите на Бенямин, едно очевидно обстоятелство остро задава и пародийния модус на жеста на приемственост: Тържището твърде много се отдалечава от модела на „индустриалния лукс“ (Бенямин 2000: 161)<sup>4</sup> на парижките прототипи.

Софийското тържище не отговаря на парижките архитектурни модели от 19. век. Компромисен жест се явява обръщането на погледа към околната архитектурна среда, напомнящо призивът за издигане на взора от „Проглеждане на гледката“ към вдъхновяващо извисяващите се сгради над „пласта от пластмасови чаши“ (Милчев 1995: 48-49). Употребата на този лексикален инструментариум от *шукатури*, *гаргойли*, *пиластри*, *лоджи* и т.н., макар и будещ първоначално недоумение в метафоричната си натовареност, напомняйки на надутото празнословие, представлява една целенасочена естетически издържана игра с архитектурата. А играта с архитектурата може да бъде мислена като игра с *декора*.

Любопитно е, че самият Бенямин посяга към театралните изразни средства, за да открие в съприкосновението на Бодлер с онова, което предизвиква у него „удоволствие“, „спектакъла на тълпата“ (Benjamin 1997: 59) (подч. е мое – С. Н.).<sup>5</sup> Това обстоятелство има потенциала да отвори различни идейни обеми и предположения за градското множество като част от някаква форма на театрална постановка, предназначена за способния да я разчете като такава, за *фланьора художник*. Бодлер, типичният фланьор, обаче стои дистанциран и алиениран от тълпата – „удоволствието от това общество“ е удоволствие на „човек, който вече наполовина се е оттеглил от него“ (Benjamin 1997: 59). Любомир Милчев използва този потенциал и го разгръща като една причудлива театрална ситуация, в която обитателите на Тържището запазват статута си на участници в спектакъл, но преднамерено провокативната художествена мисъл на Денди въвежда фигурата на публиката, фигурата на режисьора, а самия себе си представя като фланьор, който не просто е склонен към специфична авторефлексивност, но и към вземане на участие в спектакъла – дистанцията е нарушена.

---

<sup>3</sup> „Валтер Бенямин отделя огромно внимание на Бодлер и фигурата на фланьора в проекта, с който се занимава до края на живота си: изследването на градската култура на Париж от средата на XIX век, концентрирано около структурен елемент на архитектурния пейзаж на града [...]. Пасажите, процъфтяващи в парижката градска архитектура през 1820-те и 1830-те, представляват пешеходни улици, които обаче, за разлика от повечето улици, не се използват основно за преход от едно място към друго, а служат за разходка и консумация“ (Игов 2010).

<sup>4</sup> Цитатът е използван в приложен от Бенямин откъс от „Илюстриран проспект на Париж“.

<sup>5</sup> Определянето на театралната ситуация като *спектакъл* е използвано и от Любомир Милчев в един от вече приведените откъси от „Тържището“ (Милчев 2004: 106).

Тази ключова отстраненост на фланьора при Бенямин е свързана и с механизма за типизация през жеста на гледането (Божков 2022: 139). Сам неподдаващ се на вместиане във фиксирани модели, фланьорът *„разчита аурата на заобикалящия го свят“* (Божков 2022: 137). Денди като фланьор обаче постига своите характерологични обобщения за обитателите на „Тържището“ едновременно спазвайки и нарушавайки принципа на дистанцираната поза на наблюдение.

Може да бъде открит още един момент на иронична игра на думи, носеща подобна препратка. В пазарно-капиталистическите аспекти на разсъжденията си Бенямин стига до мисленето за фланьора като поставен в положението на *„стока“* (Benjamin 1997: 55)<sup>6</sup> – положение, предопределено от анонимността и дистанцираността му от тълпата. Няма как да не бъде отбелязана невъзможността на едно такова състояние при Денди: в сферата на хипотетичното той би могъл да се възползва от позата на дистанцираност и отделеност, за да преживее по-плътното режисьорското си отстранено присъствие; Денди обаче се спира, разговаря с градските персонажи, изобщо взема повече или по-малко дейно участие в спектакъла им. Тази негова роля е обусловена от актьорската му намеса. При срещата си например с продавача на електрически крушки, който *„държи под мишница дебел том „История на България“ („академично четиво“), Денди си помисля: „Този атлетичен сноб е решил тънко да се отграничи от гмежта с дебела книга. Пич, искам да му кажа, нищо не искаш да разбереш, просто това е твоята позичка, защото и тук може да се позира, сред изметта. А някой друг път ще ти покажа и аз няколко позички. Ха-ха – защото и аз съм същата стока!“* (Милчев 2004: 118) (подч. е мое – С. Н.). В своята поза на авторефлексивност Денди активизира диалектичното измерение на механизмите на приемственост и отгласване: блокирайки всякаква възможност за полагане на образа си през една пазарно-капиталистическа оптика, той в крайна сметка нарича себе си „стока“, създавайки очевидна референция към идеите на Бенямин. И още: през пазарно-капиталистическата оптика Денди утвърждава театралния понятиен апарат за целите на фланьоро-театралното си представление. В „Тържището“ фланьорът изоставя своето *„икономическо алиби“* (вж. Божков 2022: 137) и се впуска в театрално амплоа.

Цитираният откъс от „Тържището“ (Милчев 2004: 118) обаче отваря полето на ново положение на приемственост и отгласване. Прави впечатление, че фланьорът Денди не се придържа към основни идентификационни маркери на фланьора, зададени от Бодлер, по още един основен пункт: анонимността, защото *„[н]аблюдателят е владетел, ползващ се навред от инкогнитото си“* (Бодлер 1978: 518). Фланьорът от Тържището се спира при своите „актьори“, разговаря с тях (което обуславя непосредственото му участие в постановката) и изобщо той по-скоро наблюдава разтегнати във времето епизоди. Оттук и нов проблем – доколко Денди е потопен в бързопреходни сцени, отключващи хоризонта на „мимолетното и безкрайното“ (Бодлер 1978: 528), по време на фланирането си из Тържището, е трудно да се каже. От друга страна, в текста си Любомир Милчев твърде очевидно реферира към Бодлеровия диалектичен концепт *ефимерно-вечно*, твърдейки, че за да се проникне в замисъла на *„съзерцавана картина или прочетена поема“*, е необходима единствено *моцта на мигновението – същината ще се открие пред наблюдателя „изневиделица, в неведома подробност от реалността, която с още по-страшна внезапност ще се оттегли в привидност“* (Милчев 2004: 108). Тези разсъждения за смисъла на изкуството носят отгласите за способността на Бодлеровия художник *„да извлече вечно от преходното“* (Бодлер 1978: 520).

---

<sup>6</sup> Повече за феномена на отчуждението в перспективата на стоковия фетишизъм при Бенямин вж. Божков 2022.

По метафората на Надежда Стоянова за „Бодлеровия костюм“, към който българската междувоенна литература посяга, за да активизира художественото съзнание за оразличаването от традицията, за да се взре в мимолетното, като ценностно в естетическо отношение (Стоянова 2022: 23-30), Любомир Милчев подновява този жест на приемственост, но не по силата на художествен ангажимент в логиката на културноисторическите процеси, а поради съвършено естетски съображения. Това му позволява да облече Бодлеровия костюм, но само за да го захвърли почти мигновено, подобно на излязла от мода дреха. И ако за Бодлер *прекрасното* „не би следвало да се разкрива в класицистичното повторение на форми и образи, закотвени в миналото и във вече шаблонизирани представи за „красиво“ (Стоянова 2022: 27), то по някакъв парадоксален начин за софийския фланьор от 21. век Бодлеровият костюм може да бъде възприет като излязла от мода дреха по силата тъкмо на идейните положения, които откриваме в „Художник на съвременния живот“. Следвайки това ключово разбиране за ролята на художника като изразител на естетически значимото в заобикалящото го градско пространство, Денди се отгласква от образцовия бодлеровски модел за фланьора като несъвместим с изискванията на времето на 21. век, от една страна, и на собствените естетически пристрастия – от друга; използва го, дотолкова, доколкото оголва референцията, и след това прекодифицира идейната същност, а оттам и израза ѝ. Защото визията за Бодлеровия художник е една „изветряла парижка чувственост и кан-кан“, която може да бъде мислена „във високомерието си странична“ за новия фланьор, който ще се възползва от функционалността на културните наличности, но само за да открие механизма на дистанциране по пътя на преформулирането и ироничните изопачавания.

Фрагментарните отрязъци от „Тържището“ могат да бъдат съвършено идейно обобщени със собствените думи на Любомир Милчев, използвани в „Градът, или как да се изтръгнат признания от една стара къща“ по повод на вглежданията и размислите, насочени към извисяващите се над „слоя на пластмасовите чаши“ (Милчев 1995: 48-49) архитектурни богатства на старата София: „сериозно-несериозна игра с миналото“ (Милчев 1995: 52). Ако в този епизод, част от книгата „Проглеждането на гледката“ (1995), проследяваме погледа, който се опитва да се изплъзне от долния пласт на баналното ежедневно градско пространство, стремейки се със романтически заряд нагоре, където го очаква естетиката на архитектурата, криеща неподозирани възможности за „проглеждане на гледката“, то в „Тържището“ погледът се рее с невъзмутима провокативност между ниското и високото, но без превес на метафорично наситената възвишеност – играта е надделяла, преобръщайки минало и настояще в сводимост до сценична приумица, в порция „[м]-ъ-ъ-ничко старомодна театралност“ (Милчев 2004: 105).

### Цитирана литература:

**Бенямин 2000:** Бенямин, В. Париж – столицата на XIX столетие. // Валтер Бенямин. Озарения. София, 161-175, 2000.

**Бодлер 1976:** Бодлер, Ш. Естетически и критически съчинения, прев. Л. Сталева. София, 1976.

**Божков 2022:** Божков, Д. История и еманципация: Клио из пасажите на модерността. София, 2022.

**Васева 2020:** Васева, А. Театър и истина. София, 2020.

**Дидро 1981:** Дидро, Д. Парадокс на актьора. // Дени Дидро. Естетика и теория на изкуството (със. К. Горанов). София, 498-555, 1981.

**Игов 2010:** Игов, А. Оправдание на фланъора. // *Littera et Lingua*, 4/2010, № 7. <<https://naum.slav.uni-sofia.bg/node/1766>>, (13.11.2023).

**Манчев 2005:** Манчев, Б. Безобразното тяло и фетишът на неорганичното. Записки на един съвременен софийски фланъор. // *Критика и хуманизъм*, София, 1/2005, № 20, 177-185.

**Милчев-dandy 2004:** Милчев-dandy, Л. Комедиантите. Фарсове и водевили и дори... tableau vivant. Пловдив, 2004.

**Милчев-dandy 1995:** Милчев-dandy, Л. Проглеждането на гледката: Из скромния опит на един съгледвач. София, 1995.

**Сартр 1994:** Сартр, Ж-П. Бодлер, прев. Л. Сталева. София, 1994.

**Стойнова 2022:** Стойнова, Н. Украси и гримаси. Мода и модерност в българската литература от 20-те и 30-те години на XX век. София, 2022.

**Тодоров 1997:** Тодоров, В. Малък парадокс за театъра и други фигури на живота. София, 1997.

**Benjamin 1997:** Benjamin, W. Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism. Trans. by H. Zohn. London, 1997.