

## ЗА РОЛЯТА НА МОДАТА И ОБЛЕКЛОТО В ДЕНДИЗМА КАТО ЛИТЕРАТУРНОИСТОРИЧЕСКО И СОЦИАЛНО ЯВЛЕНИЕ. СТИЛИЗАЦИИ НА ДЕНДИТО

Димана Иванова  
Карлов университет, Прага

*Дендизм – это литературный и эстетический феномен, а также и вид моды и социальное явление. В тексте он проявляется как специфическое явление в непосредственной взаимосвязи с модой и способом одевания. Данная работа исследует различие между дендизмом, модой и красотой. Различные стилизации денди рассмотрены на основе примеров из произведений Артура Брейского, Шарля Бодлера, Станислава Костки Ноймана, Чавдара Мутафова и др. У этих авторов денди представлен и как стилизация самого красивого Сатаны. Денди также рассмотрен как советник и близкий приятель женщины. Но денди не влюбляется в женщин и таким способом является персонификацией андрогина. Он различен от остальных и пытается афишировать эту различность и исключительность средствами артистического поведения в реальной жизни и с помощью литературных произведений через язык эстетики. Денди меланхолик. Он ищет духовную возвышенность через материальное и обращает огромное внимание на детали в способе одевания. Частыми стилизациями денди являются также и фигуры путешественника и скитальца, которые в известной степени являются и стилизациями современного поэта.*

*Dandyism is a literary and aesthetical phenomenon, as well as a kind of fashion and a social phenomenon. In literary texts, it's a specific phenomenon in close connection with fashion and the way of dressing. The paper discusses the differences between dandyism, fashion, and beauty. The different stylizations of a dandy are demonstrated on the basis of examples from works by Arthur Breisky, Charles Baudelaire, Stanislav Kostka Neumann, Chavdar Mutafov, etc. In their works the dandy is seen also as stylization of the most beautiful embodied Satan. He is portrayed as women's companion and advisor. But the dandy doesn't fall in love with women and thus personifies the androgyn. He is different from the majority and tries to express this uniqueness through his artistic behaviour in life and in his literary works through the language of aesthetics. The dandy is also melancholic, seeking spiritual elevation through the material and paying attention to the detail in the way of fashion and dressing. His stylizations often depict a traveler and a wanderer, which are also some of the masks of the modern poet.*

*„Има само два вида мъже. Дендита и останалите.“  
Артур Брейски. Из Квинтесенция на дендизма*

Фактът, че дендизмът е определен стереотип на живот, по-особен вид мода, който е оказал огромно влияние в социума и е задавал някакви негови правила и норми на поведение, е разбран от почти всеки представител на литературния модернизъм. Тази философия и естетическа доктрина изповядва до голяма степен творчеството на Шарл Бодлер, Стефан Маларме,

Карел Хлавачек, Станислав Костка Нойман, Оскар Уайлд, Чавдар Мутафов и много други автори от времето на литературния модернизъм. Това, което този текст ще очертае като своя цел, е да дефинира някои от основните черти на литературноисторическото и социалното явление дендизъм и да разгледа стилизациите на дендите както като фикционален, така и като реален (обществен) персонаж.

Дендизмът се появява в началото на XIX век и за първи денди е бил смятан Джордж Брумел (Орвил 1918: 2). Дендизмът се проявява като определен тип поведение в обществото, кодифициране на правила и норми на държание, пози, жестове. В този смисъл той е социално явление, определен вид реакция срещу буржоазното общество, тъй като дендите обикновено е представител на аристокрацията.

Първата му отличителна черта е неговото пристрастно отношение към модата. Дендите е галантен придружител и приятел на жените, техен съветник в света на модата и висшите обществени кръгове. Той често участва в любовни интриги на свои приятелки, но не като техен ответник в тези чувства, а като инициатор и консултант.

Дендизмът се проявява също така и като акт на висша творческа себекреация и в този смисъл дендите проявява качества на личностна индивидуалност и често е отъждествяван с поета и твореца. Денди е често стилизация на субекта в произведението. Артур Брейски пише: „Колкото дендите, толкова и дендизми“ (Брейски 1993: 9). Денди се себетвори и себеизгражда както в реалността (и този процес е свързан с модата), така и в литературата (с езика на естетизирането). Процесът на себемоделиране е свързан с определен вид театралност, която е опит за изграждане на втори образ, алтернативна персоналност. Във връзка с този процес са и често срещаните мотиви на маската и сянката.

## МОДА И КРАСОТА. СТИЛИЗАЦИИ НА ДЕНДИ В САТАНА

В *Квинтесенция на дендизма* Артур Брейски пише, че „дендизмът започва оттам, където свършва модата“ (Брейски 1993: 11). Есето е било написано точно преди тръгването на автора за Америка и е било отпечатано в „Модерни ревю“ през 1909 година. Модата е определен тип общоприет вкус на обществото по отношение на облекло, стилове в изкуството и др. Денди е индивидуалист и като такъв той не е съгласен и не приема общоналожилите се вкус. Той иска да го надмине в известен смисъл, да го заобиколи. Иска да учуди обществото, да го провокира.

Според Франсоаз Кобланс има дендизъм преди и след времето на Джордж Брумел (вж. Кобланс 2003: 36). И наистина фигурата на английския генерал се оказва ключова при дефинирането на явленията на дендизма. Цялата английска модна традиция през XVIII век превръща модата в нещо повече от нововъведение. Лорд Карик например въвежда в обществото модата на шлифер с няколко яки: „непринудената и същевременно елегантна мода на тези лордове е предпоставка за възникването на дендизма“ (Кроутвор 1999: 56). По времето на Джордж Брумел в модата започва да се акцентира на детайла. В хрониката на Барби д'Орвил за

Джордж Брумел е споменат фактът, че той е бил страстен колекционер на табакери. Детайлът придобива функция на материално проявление на еротична страст и показва по-особен вид сетивност, която денди проявява.

Според Шарл Бодлер модата е до известна степен морално и естетическо усещане за нещата през даден период от време, тя е „повече от декор, повече от конституционна част на концепцията за красотата през определен времеви отрязък и има отношение към вътрешния живот на съвременното общество“ (Леви 1947: 131). Модата се свързва с красотата, която не е никога постоянна категория. Модата изразява обществения вкус на времето и според Шарл Бодлер стига само да я почувстваме, за да се докоснем до поетичното чрез историческото. Като израз на съвременното модата може да изрази красотата толкова ясно, че да я направи по-стойностна от красотата в миналото. По този начин модата създава настоящето и предвещава бъдещето. Тъй като модата се мени, променя се и концепцията за красотата. Последната според Ш. Бодлер се състои от две части – материална и метафизична. Материалното и непроменливото бива уловено чрез детайла. За това Ш. Бодлер пише и в статията си *Художник на съвременния живот* и дава за пример гримирането у жената като процес на овечностяване на красотата. Този процес е разгледан и от Жан Бодрияр като „радикална метафизика на външността“. Това е същият процес, за който говори Ж. Бодрияр в книгата си *За съблазняването* (Бодрияр 1979: 126–130). Той представлява сакрализация на ероса; преодоляване на самата сексуалност чрез изграждане на определен тип знаковост. В този тип знаковост важна роля играе детайлът. Гримирането на жената е един своеобразен семиозис, абсолютизиране на женската красота чрез детайла, сакрализацията ѝ, чрез която се преодолява чисто материалното проявление на сексуалното. Жан Бодрияр интерпретира и транссексуалността и хомосексуалността като сексуалност, която залага на абстракцията и хомосексуалният субект не е в този смисъл нито само мъж, нито само жена.

Красотата като философско понятие интерпретира и Артур Брейски в две от есетата си: «Ренесансов пир» («Renesanční hostina») и «Есе за Нерон» («Essej o Neronovi»). За Нерон красотата е най-висша ценност, както и изкуството във всички свои форми и проявления – музика, поезия, рисуване. При това чрез красотата се сакрализира материята: „Красотата дематериализира формата, тя е воал на голотата, който предотвратява профанизирането ѝ. Документът, който свидетелства за Нероновата морална пропадналост, не е нищо друго, освен доказателство за неговата страст на човек на изкуството да вижда в мистериите на живота огледало, което отразява нещо от дифузната човешка красота“ (Брейски 1970: 37). Есето «Ренесансов пир» от своя страна говори за хората на изкуството, които се събират в клуб „Диамант“, основан от Гуилиен де Медичи, за да дискутират проблеми на красотата.

Подобно на А. Брейски модата в българския модернизъм бива теоретизирана от Чавдар Мутафов в неговото есе «Мода»<sup>1</sup> (Мутафов 1993: 274). Според него тя е израз на вкуса за красотата в един определен времеви период. Красотата не е вечна категория, а променлива. Затова и самият денди се самоизгражда и променя като образ. Лирическият субект става обект на творение, преодоляване на ероса и търсене на поезиса. Това преодоляване на ероса е свързано със знака на меланхолията. Цялата модерна поезия носи знаците на меланхолията и тъгата. Емблематичната стихосбирка на френския декаданс *Цветя на злото* (1857) на Шарл Бодлер свидетелства за поетиката на меланхолията. В българския модернизъм дендистки теми развиват Людмил Стоянов (стихотв. «Приказка» и «Фонтан») и Йордан Стратиев (стихотв. «Карнавал» и «Пиеро»). Дендизмът обаче не може да бъде отъждествен със самата мода. Както вече стана дума, той започва оттам, където свършва модата (по А. Брейски). Дендизмът се свързва по-скоро с процеса на търсенето и намирането на красивото, което е и един вид желание за предизвикване на адмирация у останалите посредством красотата. Денди се нуждае от публика, която да оцени красотата му, но същевременно и държи известна дистанция от тълпата. В този смисъл е важен фактът, че денди не е сноб. Денди е суетен, но не се придържа към всеобщия вкус за модно и красиво, което е качество, присъщо на сноба.

За модернизма е особено често срещана стилизацията на денди в Сатана и един от най-красивите образи на денди според модерната естетика е Сатаната. Парадигматичен пример в това отношение е поезията на Станислав Костка Нойман и по-специално стихосбирките му *Апострофи горди и страстни* (*Apostrofy hrdé a vášnivé*, 1896), *Немезида, пазителка на добрите хора* (*Nemesis bonorum custos*, 1895) и *Славата на Сатаната между нас* (*Satanova sláva mezi námi*, 1897). Сатаната е описан като господар сред тълпата в стихотворението «Сън за тълпата на отчаяните» («Sen o zástupu zoufajících») и е определен като „най-красивия любовник на прокълнатите поети“ в стихотворението «Аве Сатана» («Ave Satan»). Пълтското начало се оказва доминиращо над духовното. Видимо е едно успоредяване на образите на Сатаната и жената като притежаващи и носещи властта. Идеята за красотата на денди като Сатана се свързва и с идеята за преобръщането на християнската ценностна парадигма.

## РОЛЯТА НА ДРЕХАТА

Чрез облеклото като израз на материалното се показват моралните качества на лирическият субект. През сетивното се стига до познания за метафизичното и духовното. Чрез дрехата денди се стилизира. Без нея не можем да изградим пълна представа за стилизацията му. Само дрехата му обаче не е единственият знак, който емблематизира дендите като такъв.

<sup>1</sup> Чавдар Мутафов е по-късно явление в българския модернизъм и творчеството му е експресионистично. Позволявам си да се позова на неговите теоретични статии за модата и дендизма като опит за въвеждане на една нова концепция за езика. В книгата му *Марионетки* (1920) се поставят въпроси, които засягат до известна степен концепцията на текста милолюбвта като клише, борбата между половете и др.

Както вече стана дума, дендизмът е система от жестове, начин на поведение, стил на обличане. В този смисъл е изключително важен и начинът на носене на дрехата върху тялото и дисциплината на това тяло в самата дреха. Това доказва още и текстът на Артур Брейски *Триумф на злото (Triumpf zla)*. В есето «Последните страници от дневника на лорд Байрон» («Poslední stránky z deníku lorda Вугона») авторът говори за облеклото като израз на метафизичното и вечното. В есето лорд Байрон си спомня за своя приятел Шели, след смъртта на когото му останали в ръцете части от неговите черни дрехи: „Парче от копринени черни дрехи, които намерих на мъртвото му тяло, запазих. Това парче плат има по-голяма стойност от самия живот!“ (Брейски 1970: 61). Черното символизира, от една страна, смъртта, но – от друга – е знак за елегантност. Чрез материята е потърсена вечността и метафизиката. При това денди се стреми често към смъртта, в която има повече красота и очарование, отколкото в самия живот. В този стремеж на денди към смъртта се крие също така и стремежът му към духовното и вечното.

### ДРЕХАТА КАТО ЗНАК ЗА ЕЛЕГАНТНОСТ, ИЗКЛЮЧИТЕЛНОСТ И АРИСТОКРАТИЗЪМ

В контекста на дендизма дрехата се явява като един вид епифания на лирическият субект. Чрез дрехата лирическият субект влиза в контакт с мистичното и трансцендентното. Дрехата се превръща в система от семиотични знаци. Облеклото е знак за определена елегантност, която говори за аристократизма на денди. Важен е фактът, че различните части на облеклото носят различна знаковост. За това пише още Ролан Барт в книгата си *Система на модата*, в която се занимава със социология на модата. Р. Барт разглежда модата като систематизация на поведение и кодификация на облеклото, които са свързани със социалното положение на хората в обществото и се определят от него. При това френският структуралист различава дреха (*vêtement*) от начин на обличане (*habillement*) (Барт 1967<sup>2</sup>). Дрехата представлява структурната форма на облеклото, начинът на обличане е неговата индивидуална форма. Семиотичната функция на облеклото е много важна, защото позволява за него не само да се говори, но и да се пише. Така се появяват и първите учебници по мода, които кодифицират облеклото, не само го визуализират, но го и описват.

За важната роля, която облеклото има в дендизма, свидетелства и фактът, че още в късния романтизъм Карел Хинек Маха е носил специално сиво наметало с червена подплата, което го е отличавало от останалите в обществото. Шарл Бодлер говори за черното наметало като знак на меланхоличност, умора и скука. По-късно черният цвят отстъпва пред сивия и бронзовия (Кроутвор 1999: 143)<sup>3</sup>. Според Ш. Бодлер човекът на изкуството

<sup>2</sup> Цялата книга на Барт говори за модата като знакова система и различава 3 нейни структури (образна, езикова, реална, или материална). Дрехата може да бъде както изобразена и наричана, така и изговорена.

<sup>3</sup> В последната глава на книгата на Кроутвор – «Монография на цветята», се говори за знаковостта на цветето и цвета в началото на XX век. Изтъква се стиливият комплекс бидермайер и се разглежда сецесионната знаковост на цветето.

трябва да извлече метафизичното от материалното и да го опише в произведението си. Според него цветовете са „музикални изречения“ (Леви 1947: 112), а черният цвят е поетичен и е знак за модерност на лирическият субект. В есето си «Художник на модерния живот» френският декадент пише, че облеклото е не само израз на елегантност, но и на аристократизъм на лирическият субект, с което се отличава от останалите в обществото. Той шокира с облеклото и жестовете си, става индивидуалист и денди.

### ДРЕХАТА КАТО ЗНАК ЗА СОЦИАЛНА ПОЗИЦИОНИРАНост В ОБЩЕСТВОТО. СТИЛИЗАЦИИ НА ДЕНДИ КАТО СКИТНИК

Специално внимание на дрехата обръща и Чавдар Мутафов в есето си «Ючбунар». В него прави подробно описание на българския денди – „ючбунареца“. Говори и за неговото странно и шокиращо облекло, чиито елементи са: „цветът на палтото му е непременно нетърпимо ярък, ясно зелен или шафранено кафяв“, „всички видове верижки, копчета, кожени ремъчета и стоманени пръстени украсяват жилетката му на *commis*, пурпурно-виолетова или златисто-червеникава“, „панталоните му са винаги клош, тесни в колената и широки като устието на дракон върху обувката, старателно подвити и математически правилно изгладени с желязото“, обувката му са голямата му страст – „почти живи същества, невъзможно тесни и невъзможно дълги, с токове, които никога не са достатъчно високи... това са обувка с невероятен цвят, подплатени с парчета от фес“ (Мутафов 1993: 256–263). Видимо е колко е важна ролята на облеклото и за българския денди – всеки един негов детайл свидетелства за неговата изключителна индивидуалност и прецизност в детайла. При това пъстрите и ярки цветове на дрехите му като че напомнят тези от костюма на арлекина: „Неговата дреха е тъй типична, както традиционният костюм на арлекина“ («Ючбунар»). Той е преди всичко трагичен, ужасяващ образ – зад детското изражение на очите му се крие опитност и развратеност. В това есе на Ч. Мутафов за пръв път в българската литература се набляга на описанието на предградията, на периферията на града, а не на самия град като опозиционен топос на селото. Ючбунар е периферията на град София, улиците покрай железопътната гара, където „градът става съвсем нов, отвратително интересен и предизвикателно мизерен“. За този процес на стилизиране на „периферното“ говори още Лубош Мерхаут в книгата си *Пътница на стилизацията*. Според него важната роля на „периферното“ в модернизма произтича от „човешкото желание за себerealизация, от илюзиите и грешките, от желанието за търсене, потвърждаване и разрушаване на образа за определен вече създаден ред“ (Мерхаут 1994: 20). „Ючбунареца“ е човек на периферията, може да бъде критикът от местния вестник или продавачът от млекарска магазин, но той се отличава от останалите със стремежа си към различен начин на поведение и облекло, в което играе важна роля именно детайлът.

Периферията и бедността на града са показани и от Пол Верлен в стихотворението му «Градски изгледи» (Верлен 2007: 23). Поетът е ситуиран именно в тази атмосфера на бедност, която го инспирира за творчество.

Сред шума на кабаретата и парижките оргии поетът денди стои с лула в ръка и пуши. Понякога имаме чувството, че той дори се слива с няколкото улици, сред които е ситуиран – до такава степен е чувствителен към атмосферата на бедност в града. Това състояние у денди е свързано не с някаква духовна нищета, а с разточителност (загуба на пари в кабарета и барове), водеща понякога до бедност.

Лирическият субект от стихотворението «Моето скиталчество» на Артюр Рембо е пътник, който странства в бедност по света и пише: „вървях така, с ръце в дупките на джобовите си / бях твой приятел, Музо, и вървях под небето“ (Рембо 1985: 78–80). Отново се акцентира на детайл от облеклото на поета-като-денди, който отправя отново към състоянието на скиталчество и бедност: „с ръце в дупките на джобовите си“. Поета като пътник срещаме още в литературата на късния романтизъм – този мотив е често срещан в поезията на К. Х. Маха, Байрон, П. Б. Шели.

В българския модернизъм мотивът за пътя е парадигматичен за стихосбирката на Пенчо Славейков *Сън за щастие*. В нея лирическият субект пътува към „другия бряг“, където иска да намери гроба си (физическия си край), но и вечността. Смъртта в модернизма е един вид край, но и начало; смърт на материята е новото раждане на духа. Мотивът за поета скитник присъства и в стихотворението «Лист отбрулен» на Пейо К. Яворов (Яворов 1997: 21). Поетът е като лист, който лети натам, накъдето го отвее вятърът; той е изначално обездомен. Пътува по целия свят, за да намери вдъхновение за творбите си. Изначалната обездоменост го прави и вечен, всеприсъстващ; търсец и обемащ в себе една голяма любов към света, но намиращ само неразбиране от страна на останалите. Скитник е и лирическият герой в стихотворението «Гротеска» на Пол Верлен (Верлен 2007: 28). Показва се безсмислието и неразбирането на поетичната творба – поетите са „стари мъртъвци“, които пътуват по света и напразно разпространяват творбите си, тъй като срещат неразбиране от страна на останалите. П. Верлен сравнява поета и с Дон Кихот – неговото творчество е един вид саможертва, напразна борба. Много често скиталството на поета е свързано с неговата реакция на бунт срещу буржоазното общество. Денди обича парите, но отрича тяхната материална стойност. Те са за него отново само средство да поддържа външност, различна от останалите, и да води живот, който шокира обществото.

## ДРЕХАТА КАТО ИДЕНТИФИКАТОР НА ПОЛА? ДЕНДИ КАТО АНДРОГИН

Дрехата може да бъде и идентификатор за изразена хомосексуалност на лирическият субект. Отново в есето «Последните страници от дневника на лорд Байрон» на Артур Брейски се подчертава фактът, че дрехата може да определя човешката сексуалност и да променя родовите роли – мъжка в женска и обратно. В есето лорд Байрон пише в писмо до приятеля си Томаш, че по време на една такава празнична вечер с шампанско мъжете си разменят дрехите с жените и се опитват да си представят, че жените са техните мъже (Брейски 1970: 62). Дрехата има магична и игрова функция и

може да промени дори и родовата роля на даден субект. Този въпрос отпраща към въпроса за борбата между половете, изразен много ясно също така и в *Марионетки. Импресии* (1920) на Чавдар Мутафов. Там репликите на Денди са въведени навсякъде с кавички, а тези на Дамата – с тире. Тирето е по-декларативно и смело, докато кавичките крият нещо недоизказано. В отговор на обясненията на Денди в любов Дамата винаги се опитва да му отговори с реплики, в които чувствата просто отсъстват или са недоизказани: „В мен има чувства, които не мога да се опитам да Ви покажа по никакъв начин“. В края на книгата Дамата дори се опитва да наклони главата на Денди и да стъпи върху нея, но не успява и рухва безсилна върху раменете му. Както Артур Брейски, така и Чавдар Мутафов се опитват да определят този процес на промяна на половете като процес на себекреация у денди през творческия език на стилизацията.

Връзката на дендизма с модата и дрехата като елемент на особена знаковост са едни от основните елементи на това литературноисторическо и социално явление. Посредством тях могат да бъдат определени и основните стилизации на лирическия субект в модернизма. Разбира се, дендизмът има и други основни черти, които не бяха подробно представени в този текст. Самият дендизъм е явление, което се поддава на дефиниране, но е динамично и нееднозначно. Този въпрос според мен тепърва очаква разрешение в съвременното литературознание.

## ЛИТЕРАТУРА

- Барт 1967:** Barthes, R. *Système de la mode*. Editions du seuil, 1967.  
**Бодрияр 1979:** Baudrillard, J. *De la séduction*. Paris, 1979.  
**Брейски 1970:** Breiský, A. *Triumf zla*. Hradec Králové, 1970.  
**Брейски 1993:** Breiský, A. *Kvintesence dandysmu*. Praha, 1993.  
**Верлен 2007:** Verlaine, P. *Básnické dílo*. Vyšehrad, 2007.  
**Карасус 1971:** Carassus, E. *Le mythe du dandy*. Paris, 1971.  
**Кобланс 2003:** Coblenceová, Fr. *Povinnost pochybnosti*. Prostor, 2003.  
**Крутворт 1999:** Kroutvor, J. *Dandy a manekýna*. Brno, 1999.  
**Леви 1947:** Levý, O. *Baudelaire. Jeho estetika a technika*. Brno, 1947.  
**Мерхаут 1994:** Merhaut, L. *Cesty stylizace*. Praha, Ústav pro českou literaturu AVČR, edice VERSUS, 1994.  
**Мутафов 1993:** Мутафов, Ч. *Избрано*. София, 1993.  
**Нойман 1895:** Neumann, S. K. *Nemesis bonorum custos*. Nákl. Vl. Praha, 1895.  
**Орвили 1918:** d'Aurevilly, B. *Du dandysme et de Georges Brummell*. Paris, 1918.  
**Рембо 1985:** Rimbaud, A. *Doušek jedu. Výbor z díla*. Praha, 1985.  
**Яворов 1997:** Javorov, P. *V bdění i ve snu*. Euroslavica, 1997.