



Оправдание на фланьора

Оправдание на фланьора

Ангел Игов

(СУ „Св. Климент Охридски“)

Abstract

The article is concerned with the figure of the *flâneur* as found in 19-th c. Paris in and out of literary texts. Based loosely on Walter Benjamin's writing on the topic, the article offers multiple perspectives to this important cultural figure, regarded as the prototypical city observer. The *flâneur* is seen in the contexts of urban development, modernity and the importance of the momentary, market relations, alienation and the possibilities to overcome the latter, inherent in the artistic practice of *flânerie*. In this final aspect the article looks for new meaning and importance of the *flâneur* as opposed to Benjamin's critical attitude.

Целта на настоящата статия, която представлява част от по-голямо изследване върху изграждането на фикционалното градско пространство в дадени литературни произведения, е да се спре върху фигурата на *фланьора* като човек, гледащ и въобразяващ града, да обобщи основните аспекти на тази фигура и нейните практики, да очертае няколко възможни посоки за по-нататъшна работа и да предложи в крайна сметка един възможен поглед към смисъла на фланьорството, отделящ се от добре известната критика на Валтер Бенямин.

Думата „фланьор“ произлиза от френския глагол *flâner* – скитам се безцелно, шляя се – и извън френския език придобива известна гражданственост в немския и руския; но в качеството си на термин, обозначаващ специфична, знакова културна фигура на градската среда през XIX век, тя се е превърнала в елемент от общата лексика. Фланьорът е онзи, който се разхожда без видима цел и без да бърза по улиците на града и *гледа*. С доброволния си отказ от цел, със забавената си походка (съществуват градски легенди за фланьори, разхождащи костенурки или раци на каишка), с нежеланието си прави „нещо“ фланьорът предизвиква производителната етика на буржоата; в същото време жизнената среда на същия този буржоа е неговият обект на наблюдение, територията, която не се уморява да изследва, обглежда и въобразява.

Фланьорът, или поне назованият фланьор, изглежда подчертано парижки феномен, макар че може да бъде разпознат и в различни географски контексти като Лондон, Петербург или Виена, а едно внимателно изследване със средствата на градската антропология би открило появата на фланьорския тип в градската култура на Лондон десетилетия преди парижкия му разцвет; аз самият съм се опитал да посоча някои примери за това в друг свой текст¹. Фигурата му бива популяризирана в пресата и в художествената литература от първата половина на XIX век в произведенията на Балзак, Йожен Сю и Александър Дюма; Балзак изглежда е и първият, който във „Физиология на брака“ прави една важна за нас връзка между фланьорството и творчеството, между фланьора и автора – връзка, която за писател като Балзак, усърдно зает с претворяването на парижката градска среда в художествена проза, трябва да е изглеждала очевидна. През 1841 излиза друга популярна „физиология“ – „Физиология на фланьора“, с автор Луи Юар, която продава тираж от 10 000 броя ([Mazlish](#)



[1994: 47](#)). Със сигурност по това време вече можем да говорим за фигурата на фланьора като утвърден парижки културен мит.

Това е, разбира се, време на рязка урбанизация: през 1851 преброяването на британското население за пръв път в човешката история отчита превес на градското население над селското в конкретна държава. В частност градове като Париж и Лондон се разрастват с неимоверни темпове и мащаби, но трябва да отчетем и тяхната чисто визуална промяна в средата на XIX век, появата на железните и стъклените конструкции така ярко изразени в лондонския Кристален дворец и в прословутите парижки пасажи, обиталищата на фланьора (ще ги споменем отново след малко във връзка с интерпретацията на Бенямин). Париж и Лондон изведнъж се оказват нови, различни градове; нещо повече, те са *постоянно* нови и различни, защото промените във визуалния им облик се оказват все по-чести: строят се нови сгради с нови материали само за да бъдат изместени след две десетилетия от нещо още по-ново и *модерно*. Градската реформа на Осман като че ли преобразява Париж с един замах и из основи. Градът се оказва пространство на постоянната промяна, а това го прави постоянно примамлив за изследване, перманентно екзотичен, тъкмо място за фланьори.

Фигурата на фланьора, тясно свързана с тази на поета, присъства повсеместно в творчеството на Бодлер, но текстовете, които пряко се занимават с нея всъщност не са чак толкова много. Това са преди всичко есето „Художник на модерния живот“ и една от „Малките поеми в проза“ – „Тълпи“. Ето как Бодлер описва фланьора в есето си, посветено на скиците на популярния по негово време парижки художник Константен Ги: „Тълпата е неговото владение, както въздухът за птицата и водата за рибата. *Да се приобщава към тълпата* е негово 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. Да бъде извън дома си и да се чувства навсякъде у дома си, да вижда хората, да бъде между тях и да остане невидим, такива са някои дребни удоволствия на независимите, пламенни и безстрастни духове. Наблюдателят е *владетел*, ползващ се навред от инкогнитото си.“ ([Бодлер 1978: 528](#)).

Описание на подобен културен тип намираме в поемата в проза „Тълпи“. Тук обаче той не е наречен „фланьор“, а просто „поетът“ (разбира се, в есето за Ги пък фланьорът е пряко свързан с художника, така че родството му с фигурата на автора е също толкова очевидно): „Поетът обладава тази несравнима привилегия да бъде себе си и някой друг, според както му харесва. Като странстваща душа в търсене на тяло, той влиза в някого другиго, когато пожелае. За него единствен всичко е отворено; ако определени места изглеждат затворени, то е защото според него не си струва да се влезе в тях.“ (цит. по [Benjamin 1997: 55](#)).

Двата цитирани откъса говорят за една и съща практика и по един и същи начин я издигат в естетическо занимание, наблягайки на емпатията, с която фланьорът / поетът превръща градската сцена в естетически обект през филтъра на своя субективен творчески акт. Той едновременно наблюдава и се приобщава; 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 – „странстваща душа в търсене на тяло“. Аз-ът на фланьора / поета се разтваря и кристализира в рамките на едно мигновение, в мимолетно разтърсващо преживяване, което бихме могли, заемайки термина от Джойсовия „художник като млад“, да наречем *епифания*. В творчеството на Бодлер тази епифания е особено ясно показана в сонета „На една непозната“, анализиран и от Бенямин. Разминавайки се на улицата със случайна жена, лирическият говорител внезапно изпитва чувство на влюбване, между двамата за един кратък миг протича мълниеносен процес на разпознаване:

И късно! И не тук! И *никога* навярно!

И аз не спрях пред тебе, и ти не позова,

а бих те аз обичал – и ти разбра това!

([Бодлер 1991: 172](#)).



Жената отминава, без да го заговори; но епифанията се е случила, естетическо-еротическата кулминация е постигната. У Бодлер практикуваното фланьорство е структуроопределяща рамка, условие за възникване на ситуациите, емоциите и усещанията, с които се занимава неговата поезия. Лирическият говорител в Бодлеровите стихотворения с парижка тематика е именно фланьорът, тъкмо на фланьора се случват преживяванията, обикновено асоциирани с бодлеровата поезия.

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: аркадата или, както вероятно ще е по-точно да се преведе на български, пасажа. С един всъщност антропологически подход Бенямин категорично поставя фланьора и неговите практики във времето между третото и шестото десетилетие на XIX век според зависимостта му от два детайла на парижкото градско пространство: пасажите и газовото осветление. 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. Основните материали в строителството им са стъклото и желязото. Значението на прозрачния стъклен покрив над подобно пространство е достатъчно очевидно, а колкото до желязото – както отбелязва Бенямин, за пръв път с пасажите един изкуствен материал навлиза толкова мощно в архитектурата. Що се отнася до газовите лампи, те не само че правят улиците значително по-безопасни, но и категорично отделят градското от природното пространство, тъй като светлината им скрива луната и звездите. ([Benjamin 1997: 50](#)). В светлината (буквално) на такива нововъведения може би започва да става по-ясна obsesията на Бодлер от изкуственото и изобилието на мъртви материали в образността на поезията му, така подчертано в стихотворение като „Парижки сън“, например. В тази обстановка процъфтява фланьорът: „Улицата става жилище за фланьора; той се чувства у дома си между фасадите на къщите също толкова, колкото гражданинът между четирите си стени. За него лъскавите, емалирани търговски табели са поне толкова добри като стенните украси или маслените картини за буржоата в неговия салон. Стените са бюрото, на което полага тетрадките си; вестникарските будки са неговите библиотеки, а терасите на кафенетата са верандите, от които наблюдава домакинството си, след като е свършил своята работа.“ ([Benjamin 1997: 37](#)).

Без някъде да се нарича експлицитно фланьор, Бодлер, както видяхме, прокарва категорични аналогии между фланьора и поета (респективно себе си) и Бенямин го канонизира като еталон за фланьор, свързвайки при това фланьора с понятието за отчуждение: „За пръв път с Бодлер Париж става предмет на лирическата поезия. Тази поезия не е химн за родината; по-скоро погледът на алегориста така, както пада върху града, е погледът на отчуждения човек. Той е погледът на фланьора, чийто начин на живот все още скрива зад смекчаващ ореол задаващата се пустота на жителя на големия град.“ ([Benjamin 1997: 170](#)). Фланьорът е отчужден, алиениран, първо в по-явния смисъл, че не установява постоянни и дълбоки контакти с хората, които наблюдава, че те представляват като че ли само сурогат за въображението му; но той е още отчужден и тъкмо в своята уникална двойствена позиция, за която говорихме преди малко: естествено, че за да си едновременно субект и обект, е нужно до някаква степен да обективираш самия себе си и да се наблюдаваш „отгоре“.

Бенямин прокарва също важната асоциация между фигурите на фланьора и детектива. В градско пространство, обсебено от идеята за назряваща конспирация, каквото е Париж от времето на втората империя, за всеки разхождащ се и наблюдаващ тълпите гражданин е лесно да се изживява като детектив. Но сдвоеността на фланьора и детектива става още по-очевидна на полето на собствено художествения текст и то у писателя, смятан за създател на детективския жанр: Едгар Алан По. Неговият Дюпен прави както повечето си наблюдения, така и повечето си заключения или четейки пресата, или разхождайки се заедно със своя приятел-разказвач по улиците (впрочем, отново улиците на Париж; Бодлер пък, да напомним, превежда тези разкази на френски). А в разказа „Човекът от тълпата“ имаме съвсем изкристализирал образ на преходната фигура между фланьор и детектив: това е разказвачът, вманиачено преследващ „човека от тълпата“ в напразен опит да разбере „тайната“ му, и стигащ накрая до заключението, че въпросният старец представлява „типа и духа на най-дълбокото престъпление“. Бенямин находчиво нарича този разказ на По „нешо



като рентгенова снимка на детективски разказ“ ([Benjamin 1997: 48](#)) – тук е архитектурата на детективския разказ без собствено криминалният сюжет. Френският детективски, авантюрен и сензационен роман на XIX век е също немислим без фигурата на фланьора, заемаща нови, „професионални“ превъплъщения напълно в духа на времето, налагащо разделението на труда като икономически и социален императив.

Фланьорът изглежда самата еманация на визуалното начало. Той е *homo spectans*, гледащият човек. И вероятно открояването му като ярък културен тип през XIX век е социологически свързано с промените на възприятията в появяващия се същински модерен метрополис. Един от най-проникновените ранни изследователи на градския начин на живот, Георг Зимел, като че ли сочи към една такава връзка: „Междучелностните отношения в градовете се отличават с подчертано преобладаване на дейността на око над дейността на ухото. Основната причина за това са средствата за обществен транспорт. Преди навлизането на автобусите, железниците и трамваите през деветнайсети век, хората никога не са се намирали в ситуация, в която са принудени да се гледат един друг дълги минути или дори часове, без да си проговорят.“ (Simmel, Georg, цит. по [Benjamin 1997: 38](#)).

Съществуват различни начини да се гледа града и възприятият от фланьора със сигурност не е единственият, но се отличава с особено културно значение и устойчивост. Фланьорът всъщност е едно от възможните превъплъщения на *око*, *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 обертонове, както, впрочем, и самата практика на *flanerie* е неизменно свързана с еротиката на воайорството и с още по-конкретни обещания, все пак фланьорът дели едно и също пространство с проститутката, и тук е мястото отново да отбележим, че фланьорът – от Балзак, през Бодлер, до Бенямин – е винаги мъж. Този факт е, разбира се, от една страна социално обусловен – в Париж или Лондон на XIX век жената принципно принадлежи на дома, нейното място не е на улицата – или поне така е за жените от онези социални прослойки, които разполагат с необходимото свободно време, за да „фланират“. Но ако четем внимателно Балзак, Бодлер или Дикенс, ще намерим немалко примери на дълбинно фалически език, когато става дума за гледането на града. Достатъчно е да отбележим мимоходом, че една от най-често употребяваните метафори е тази на *проникването* (в непознати, тъмни, потайни градски пространства).

Еротичния характер на фланьорството видяхме доста ясно проявен в „На една непозната“. Това е еротика на мимолетното, на проблясалата за миг и отстранена незабавно *възможност*; осъществяването на еротичното желание е в неговото отхвърляне, в превръщането на възможността в не-възможност: мотив, който принципно никак не е нов за традицията на европейската любовна лирика, но, поставен в контекста на фланьорството и на Бодлеровия настоятелен интерес към новото, модерното, мигновеното, придобива множество нови значения. Тази случваща се в неслучването си, пределено естетизирана еротична кулминация всъщност нагледно демонстрира казаното от Бенямин относно поезията на Бодлер по принцип: „Една уникална предпоставка на Бодлеровата поезия е, че образът на жената и образът на смъртта се сливат в един трети: този на Париж.“ ([Benjamin 1997: 171](#)). В ред стихотворения на Бодлер можем да видим как, парадоксално или не, еротичното и хтоничното се вдвояват в самата еманация на модерността: Париж.

Съществува очевидна връзка между двете теми, така силно интригуващи Бодлер: „пъпещите тълпи“, Париж и изобщо градската среда от една страна, и от друга – Бодлеровото разбиране за *модерност*, за новата епоха, която се интересува от моментното, мимолетното, неуловимото „тук и сега“. Фланьорството, както видяхме, при цялата си бавност и привидна безцелност, всъщност е фокусирано върху постигането на един единствен епифаничен миг. Освен това градският начин на живот и мимолетното (*разбирай модерността*) изглеждат взаимно обусловени в една Зимелова перспектива – градската среда е арена на мимолетността, на постоянно сменящите се като диапозитиви образи, минаващи пред очите на наблюдателя и предлагащи му на готово своята анонимност, приканваща да бъде изпълнена със значения. Този наблюдател е именно фланьорът. Кийт Тестър обобщава връзката по следния начин: „Фланьорството може да бъде разбирано като наблюдението на мимолетното и преходното, което е едната страна на модерността, а другата е постоянното и



централно усещане за самоличност (*self*)". ([Tester 1994: 7](#)).

Темпът на градската култура е неимоверно забързан и за Бодлер в средата на XIX век това е вече повече от ясно: донейде е парадоксален обаче фактът, че наблюдателят на тази забързаност се отличава, както отбелязахме неколккратно, с това, че е съзнателно, умишлено и предизвикателно бавен. Забързаният градски ритъм е взаимно обусловен с повишеното темпо на производството, фланьорът обаче не се интересува от производството, той е по дефиниция не-производителен. Една скоба: неслучайно държавният социализъм в СССР и Източна Европа изпитваше особена неприязън към подобни типажки, но легендарният образ на фланьора започва да изглежда някак си неморален и през призмата на бурно развиващия се капитализъм още в края на XIX век.

Именно с развитието на капитализма, с тържеството на силите на производителността и пазара Бенямин обяснява упадъка на фланьорството като култура и практика. Този феномен е свързан със съвсем конкретни промени в градската среда, която става негостоприемна към безцелно скитащия денди: не само защото недоволства от неговата анти-производителност, а и защото, ако заемем един термин от екологията, унищожава неговите местообитания. На пространството на улицата се появяват сериозни и заплашителни конкуренти: първо масово навлизащите конски карети, а след това и автомобилите, които в крайна сметка изтиква пешеходците по „ръба“ на улицата, по все по-стесняващите се тротоари. Що се отнася конкретно до Париж, грандиозните урбанистични промени, които нанася върху него Осман³, го превръщат в един съвсем различен град и като облик, и като среда. Беняминовият пасаж в Османовия Париж се превръща в изключение и при това получава изцяло пазарни функции. Оставен без територия, фланьорът може само да се превърне в купувач: и за неговата безцелност пазарният капитализъм успява да изнамери цел. Романите на Зола и Юисман като че ли говорят за едно градско пространство, в което този процес е вече завършен.

Но според Бенямин фланьорът не е просто купувач, той е самият – по един съвсем диалектически начин – и стока и неговото „опазаряване“ не се дължи единствено на фактори във външната среда, а на негови вътрешно присъщи характеристики: фланьорът всъщност е вече „купен“ дори в разцвета си: „С фланьора интелигенцията стъпва на пазара – уж за да разгледа, но, в действителност, за да си намери купувач.“ ([Benjamin 1997: 170](#)).

Това е един от трудните за изясняване моменти в интерпретацията на Бенямин. Фланьорът е човек, който е оставен на тълпата, но когато тълпата е тълпа от купувачи, фланьорът не би могъл да бъде нещо различно от стока. Опиянението, на което се предава фланьорът, е опиянението на стоката, около която се носи потокът от клиенти. Бенямин цитира пасажа от „Тълпи“, на който се спряхме по-рано, и го придружава с лаконичен коментар: „Тук говори самата стока“ ([Benjamin 1997: 55](#)). В условията на развит пазарен капитализъм именно стоката е „странстващата душа в търсене на тяло“. Улицата е превърната в пространство на парично-стиковите отношения. Странстващият по улицата поет-фланьор се оказва самото въплъщение на стоката, търсеща тялото на клиента (който може да бъде всеки един). Това е стоката като фетиш. Естетизираната от Бодлер емпатия всъщност е самоилюзия, опитваща се да прикрие попадането на поета-фланьор в механизмите на пазара, неговата „комодификация“ или, както би могъл да я нарече Лукач, реификация. Всъщност – и в това се събира като че ли същината на Беняминовата критика – поради своята очарована емпатия фланьорът се оказва напълно отворен за превръщането му във вещь, която може да се купува и продава, и неспособен да прозре критически действителните класови и пазарни отношения. Градската среда, в която тези отношения са вписани по такъв ярък и отчетлив начин, за него остава поле за фантазиране. Той като че ли изпуска най-важното, докато се оглежда за клиент. Или, както обобщава Брус Мазлиш, „Фланьорът е дендито, което провокира с понякога престорената си леност буржоазната етика на труда и се вкопчава в останките от една аристократична аура, но сега е принуден да излезе на пазара. Той е геният, чийто дух е бил капитализиран.“ ([Mazlish 1994: 47](#))

Можем да доразвием тезата на Бенямин с оглед на евентуалното присъствие на „постфланьори“ в днешния град. Коя фигура може да претендира за наследник на фланьора в съвременното градско пространство? В наши дни хората, гледащи града, най-често попадат в една от две възможни категории: изследователи и туристи. Феноменът на



изследователското око, особено интересен сам по себе си въпреки статистическата си незначимост, ще бъде предмет на друг текст. Какво да кажем за туристическото око? Преди всичко, повечето туристи гледат в града *забележителности*: обекти, които са широко известни и в общия случай дори са им вече известни визуално от фотографии. И като става дума за фотографии, туристическото око всъщност твърде често гледа града през второто, външното око на фотообектива: гледа един отбран и рамкиран град. Туристът обикновено има конкретна цел и темпото му е различно от това на фланьора; туристът също спира често, но спира или за да почива, или да консумира. Почивката му най-често е също свързана с консумация; консумация е, разбира се, и фотографската му активност, в която най-буквално *поглъща* града. Действително можем да мислим туриста като преображението на хванатия в паяжината на пазарните отношения фланьор. Впрочем, в европейските и американските градове все по-често се среща гледката, странна доскоро, на групички хора с каски на главите, стоящи прави върху портативни електротротинетки: това са туристи, които предпочитат да не се уморяват, вървейки из града, а да пообиколят възможно по-бързо и удобно основните гледки (*sights*), които им предлага това изглежда трудно усвоимо пространство. Винаги на групички, тези моторизирани туристи се движат със значително по-висока скорост от пешеходеца и поради тези две особености са възпрепятствани да *спират* прекалено често и когато им хрумне. Но те спират тогава, когато дойде подходящ момент за консумация. Ако това е градският турист на бъдещето, то няма съмнение, че той безкрайно много е изпреварил фланьора, качен на своята електротротинетка, и напълно е изгубил фланьорския поглед върху града. А и какъв фланьор би могъл да съществува в американския тип град, построен върху функционално ориентираната и пределно неутрализираща схема на решетката от перпендикулярно пресичащи се улици, и изпъстрен със знаци, гласящи „*No Loitering?*“ „*He се мотай*“ - какъв триумф на стремежа към производителност!

Но дали не сме прекалено сурови към дендите, нехайно наблюдаващо града – дори ако често преиграното му нехайство го предава без съпротива на реифициращите пазарни отношения? Най-напред, в чисто литературно-исторически план фланьорът е не просто важен и често пъти структуроопределящ типаж; всъщност „фланирането“ прави възможна онази литература, в която не толкова градският човек, колкото самият град е главен герой, романи като „Одисей“ и „Петербург“ (впрочем, поради „разсеяното“ по различни места и гласове повествование, *par excellence* „полифонични романи“ в Бахтиновия смисъл).

Но аз ще опитам да отида по-далеч в опита си за оправдание на фланьора. За Бенямин, фланьорът, впримчен в пазарните отношения и опиянен от собствената си естетизация на тълпата, отказва да прозре зад естетизираната гледка и да анализира класовите отношения, така експлицитно изложени в градското пространство – нещо, което, например, един Енгелс е способен да направи обективно и без предрасъдъци. ([Benjamin 1997: 57-60](#)). Дори от собствено марксистка гледна точка Бенямин е прекалено строг. Не е съвсем коректно да се обвинява Бодлер в неспособност да види съвсем конкретни социални проблеми, както го прави в известната си поема в проза „Очите на бедните“. По-същественото обаче е, че Бенямин е склонен да пренебрегне откритите от фланьора *възможности*, интереса към ближния, одухотворяването на града, което всъщност представлява силна съпротива срещу налаганата от пазарните отношения реификация. Казано на шега (донякъде), критиката на Бенямин може да бъде опровергана през Лукач. Фланьорът ни дава инструмент, с който да измъкнем градското пространство от пазара и да го върнем на хората с помощта на художественото творчество. „Подморският“ и нерядко чудовищен град на Бодлер при все това е по-човешки от града, мислен и управляван изцяло по логиката на капитала, защото това е град, филтриран през човешко съзнание: фикционално пространство, съдържащо възможности, потенциалности, което не може да бъде редуцирано до парично-стоков обмен. От момента, в който фланьорът се сблъсква с капитала, градът ще живее двоен живот: овещностен в консуматорското ежедневие и отвоюван за въображението в мимолетната неизчерпаемост на изкуството, което може и дори е необходимо да бъде мислено като територия на съпротива спрямо пълзящата реификация, и това е особено необходимо да се случва днес, сред икономическата и концептуална криза, причинена от неолиберализма. Нека се върнем към Бодлеровия сонет „На една непозната“. Това стихотворение може би не говори за трагично разминаване и пропусната възможност, а напротив, за възможност, която в овещностения град не би трябвало изобщо да съществува, и за мимолетно разпознаване и заедност, които кодът на модерния индивидуализъм не позволява между непознати.



Стихотворението свършва с преустановяването на създалата го ситуация. То не може да продължи по-нататък – от този момент то може само да бъде *написано*. Също като малкото чудо на тази събрана в мимолетното безкрайна потенциалност навярно и фланьорството може да бъде постигнато само за миг и се случва единствено в неслучването си, но въздействието му трае и спасява.

Бележки

1. „Фланьорът и лондонското му родословие”, предстоящ да излезе в сборника с материали от конференцията „Територии на сравнителното литературознание”, проведена в СУ „Св. Климент Охридски” на 26-28. XI. 2009 г.
2. Тук българският преводач е решил да преведе описателно *flâneur*, вместо да запази термина. Оригиналният текст гласи: *Pour le parfait flâneur, pour l'observateur passionné...* Спорен е също преводът на заглавието на есето като „Художник на съвременния живот” при положение, че именно това есе полага *модерността* като категория.
3. Свикнали сме да мислим за османовите урбанистични реформи в Париж като за радикален модернизиращ проект, преобразил сякаш с един замах физиономията, инфраструктурата и социалните мрежи на града, и в немалка степен този навик се дължи на версията, която самият Осман застъпва в автобиографията си. Дейвид Харви ([Harvey 2003: 8-13](#)) доста убедително подлага на съмнение този мит. Според Харви османовите проекти променят не толкова *формата*, колкото *мащабите* на парижката архитектура и градоустройство.

Цитирана литература

Бодлер, Шарл, 1978. „Художник на съвременния живот”. В: Ш. Бодлер. *Естетически и критически съчинения*. Превела Лилия Сталева. София: Наука и изкуство.

Бодлер, Шарл, 1991. *Цветя на злото. Малки поеми в проза*. Превел Кирил Кадийски. София: Народна култура.

По, Едгар Алан, 1981. *Избрани творби*. Превел Борис Дамянов. София: Народна култура.

Benjamin, Walter, 1997. *Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism*. Translated by Harry Zohn. London and New York: Verso.

Harvey, David, 2003. *Paris, Capital of Modernity*. New York and London: Routledge.

Mazlish, Bruce, 1994. The flaneur: from spectator to representation. In: K. Tester, ed. *The Flaneur*. London and New York: Routledge.

Tester, Keith, 1994. *Introduction* to K. Tester, ed. *The Flaneur*. London and New York: Routledge.

За автора

Ангел Игов е редовен докторант по Западноевропейска литература към катедра „Теория и история на литературата” във Факултета по славянски филологии на СУ „Св. Климент Охридски”. Бакалавър по „Английска филология” и магистър по „Литературознание” от



същия университет. Автор е на два сборника с разкази и на множество литературно-критически статии, публикувани в периодичния печат. Член на журито на конкурса за роман на годината „Вик“ за 2007. Преводач на художествена проза и поезия от английски език. Академичните му интереси са в областите на сравнителното литературознание и изграждането на пространството в литературното произведение. Към момента на публикация на настоящата статия специализира по програма „Фулбрайт“ в Университета на Калифорния, Бъркли.

Електронен адрес: [amigov\[at\]gmail.com](mailto:amigov[at]gmail.com)

Статията е препоръчана за публикация в сп. „Littera et Lingua“ от научния ръководител на докторанта – доц. д-р Огнян Ковачев.

Сподели: [Delicious](#) [Digg](#) [Facebook](#) [Google Plus](#) [LinkedIn](#) [Myspace](#) [Orkut](#) [Reddit](#) [StumbleUpon](#) [Twitter](#) [Yahoo](#)

Source URL: <https://naum.slav.uni-sofia.bg/node/1766#comment-0>