



СОФИЙСКИ УНИВЕРСИТЕТ "СВ. КЛИМЕНТ ОХРИДСКИ"
ФАКУЛТЕТ ПО СЛАВЯНСКИ ФИЛОЛОГИИ
КАТЕДРА ПО ТЕОРИЯ НА ЛИТЕРАТУРАТА

Венелин Филипов Ганев

Дипломна работа

на тема

**Модерният град през погледа на фланьора имигрант в
„Записките на Малте Лауридс Бриге“ от Райнер Мария Рилке**

Научен ръководител:

доц. д-р Камелия Спасова

София, 2024

Съдържание

Увод.....	3
Изложение.....	4
Рилке и модернизма.....	4
Холистичен модернизъм.....	6
Градски модернизъм.....	7
Митичен модернизъм.....	11
Опитът на Рилке, свързан с написването на „Записките на Малте Лауридс Бриге“ ...	16
Структурата на „Записките“.....	19
Образът на Малте Лауридс Бриге.....	23
Фланьорът имигрант.....	25
Отчуждението на Малте Лауридс Бриге.....	29
Модерният град през погледа на Малте.....	32
Изискването на смъртта.....	32
Пространствата на фланьора.....	34
Писането като същностен опит.....	36
Заключение.....	38
Библиография.....	41

Увод

С възхода на модерността през 19-ти и 20-ти век градската среда претърпява значителни трансформации, които променят не само физическото пространство, но и начина, по който хората го възприемат и преживяват. Модерният град става символ на прогреса, на индустриализацията и на социалните промени, но същевременно и на отчуждението, хаоса и анонимността. В този контекст се появява и една нова социална фигура – фланьорът, самотният градски пешеходец, който броди из улиците без конкретна цел, наблюдавайки и събирайки впечатления от градския живот. Още по-интересна става неговата роля, когато той се оказва имигрант – чужденец, който не само разглежда, но и се стреми да разбере и интегрира знанието си в тази нова за него среда.

Целта на настоящата дипломна работа е да изследва образа на модерния град през погледа на фланьора имигрант от романа на Райнер Мария Рилке – „Записките на Малте Лауридс Бриге“ (1910). За нейното осъществяване са разгледани преимуществено първите части от романа на Рилке, тъй като те са тези, които ни представят модерния град през погледа на фланьора. Останалата част от романа се фокусира върху истории от семейството и детството на Малте, както и върху исторически фигури, които не попадат в обсега на настоящата работа.

Изследването се основава на интердисциплинарен подход, който обхваща литературни, културни и социологически аспекти, за да се разберат по-добре сложните взаимоотношения между градската среда и личността на фланьора имигрант. В тази своя роля фигура му обединява две привидно противоположни перспективи: тази на външния наблюдател и на участника, потопен в динамиката на модерното общество.

Посоката на анализа се движи от общото към частното. Първата част от работата разглежда в по-широк контекст творчеството на Райнер Мария Рилке, като следва разпространеното сред литературната критика мнение за неговото разделение на три периода. Това разделение обаче е подложено на анализ, който разкрива неговото

по-скоро формално естество. В настоящата работа творчеството на Рилке е разглеждано като един постоянен стремеж с обща, непроменяща се с времето, посока, която не търпи големи същностни изменения през никой от трите етапа. За доказателството на тази теза са използвани различни източници, сред които научни разработки, преводачески бележки, както и части от богатата писмена кореспонденция на автора.

В следващите части от анализа фокусът се насочва с по-голяма конкретика към единствения роман на Райнер Мария Рилке – „Записките на Малте Лауридс Бриге“. Разгледани са преживяванията на писателя, свързани с написването на романа, както и формалните и структурните му особености на фикционален дневник. Това служи за встъпление към изследването на съдържателното ниво на текста и на фигурата на фланьора имигрант в контекста на модерния град от началото на 20 век.

В тази част от работата е изведена тезата за променената екзистенциална позиция на фланьора в лицето на Малте Лауридс Бриге. С развитието на урбанизацията и индустриализацията пространствата на града се променят радикално, като стават по-забързани, по-функционални и все по-малко гостоприемни за фигури като него. Този градски персонаж, изначално свързан с удоволствието от бавното, съзерцателно шляене и наблюдение на градския живот, постепенно се маргинализира, като губи своите територии в новата реалност на модерния град. Това отчуждение е мислено като двупосочна сила – от една страна, самият модерен град отчуждава фланьора имигрант, от друга страна, самият Малте се отчуждава от тази среда, която възприема като една непълна, разсеяна и основана на масовостта възможност за възприятие на живота.

В тази последна част от работа се обръща задълбочено внимание на същностните теми на романа – смъртта, писането и умението „да виждаш“, които са концептуализирани основно през текстовете на Морис Бланшо, изследващи творчеството на Рилке. Те са разгледани като взаимновлияещи си сили, които реализират своя потенциал чрез образа на модерния град.

Изложение

Рилке и модернизма

Райнер Мария Рилке се ражда през 1875 година в Прага, част от тогавашната Австро-Унгарска империя. Освен чисто биографичен факт появата му в света през тази година го прави своеобразен съвременник на модернизма, започнал в края на 19 век и продължил своето развитие до средата на следващия. Но Рилке не остава единствено негов съвременник. Той се оказва една от неговите водещите фигури въпреки своята същностна непринадлежност, към което и да е било модернистично движение. Рилке остава някак самостоеен – близък до търсенията на модернизма, но и отдалечен от техните манифести, каузи, естетически виждания. Това може да е изненадващо, ако вземем предвид космополитността на неговата личност, постоянните му пътувания и срещи с артисти от всички краища на Европа, а и на Русия. Но трайната позиция на Рилке е, че същностната самота е единственият начин за постигане на истинското творчество. В едно от своите известни писма до Франц Ксавер Капус Рилке споделя на младия поет следния съвет за творческия акт: „Опитайте се да възкресите потъналите възторзи на отдавна отминалото; личността Ви ще укрепне, самотата Ви ще се разшири и ще се превърне в здрачен дом, от който глъчта на другите остава далеч.“¹ Това усамотяване бележи целия живот на поета. Тези моменти, в които „самотата се разширява“, се случват неколkokратно в живота му. Те открояват и способността на Рилке да митологизира сам себе си, да разказва умело генезиса на своето творчество. На литературната история са известни тези мигове на *furore poeticus* – на поетичен бяс, за който Рилке споделя в своята кореспонденция. В едно от писмата си до Лу Андреас-Саломе, малко след завършването на своите „Дуински елегии“ по време на престоя си в замъка Château de Muzot, поетът говори за вдъхновението като за нещо, което е непризовимо, а призоваващо, като за нещо, което те връхлетява и напуска: „Помисли! Беше ми дадено да устоя дотук. През всичко. Чудо. Милост. – Всичко за няколко дни. Беше ураган като в Дуино тогава: всичко, що беше в мене жила, тъкан, скеле, пукаше и се огъваше. За храна беше невъзможно да се мисли.“² Този образ на Рилке остава в литературната история. Усамотеният творец, отдалечен от шума на деня, отдалечен от все по-ускоряващото се ежедневие на модерността. Това е Рилке в Париж, това е Рилке в Дуино и в Château de Muzot. Това е и особеното място на Рилке спрямо модернизма изобщо – той е част от него, негов представител е, но това е постигнато не чрез желанието му за споделеност, не чрез общото и общуването, а чрез неговата самостоятелност и чуждост в открития свят.

¹ Рилке, Райнер Мария, *Писма*, прев. Майа Разбойникова-Фратева, София, Колибри, 2016, 23.

² Рилке, Райнер Мария, *Дуински елегии*, прев. Пламен Хаджийски, София, „Изток-Запад“, 2017, 99.

Тази дълбока самовгълбеност е важна отправна точка, спрямо която можем да четем творчеството на Рилке. Критиката най-често го разделя на три основни периода. В своя текст, посветен на модернизма у Рилке, Андреас Крамер ги определя като холистичен модернизъм, градски модернизъм и митичен модернизъм.³ Това триделно разделение е споделено и в голяма степен от литературната критика, занимаваща се с Рилке.

Холистичен модернизъм

Холистичният модернизъм според Крамер поставя Рилке в контекста на естетизма, популярен в Европа през последните десетилетия на 19 век. Издигането на изкуството над живота, поставянето му над социалната тематика и осъществяването му като една автономна реалност, неподражаваща на ежедневно, са теми, които занимават Рилке в периода до 1902 година. Тази част от творчеството му е белязана както от символизма и натурализма в лицето на Бодлер и Маларме, така и от философските и социологическите идеи на Ницше и Георг Зимел. Любопитно е, че освен на идейна основа връзката на Рилке с Ницше и Зимел е и чисто биографична. През 1897 година поетът се запознава с писателката Лу Андреас-Саломе, която остава негова близка приятелка до края. Присъствието на Саломе в живота на Рилке е едно от основополагащите събития в развитието на писателя, като част от нейното влияние се открива в близостта и познанството ѝ с Ницше. Когато е едва на 21 години, тя се запознава с немския философ, за който се твърди, че се влюбва „от пръв поглед“. Любовта му обаче е отхвърлена от младата Саломе, а тяхното общуване приключва скоро след това и малко преди известното умопомрачение да обземе Ницше. В неговите идеи обаче Рилке открива една възможност за цялост, за обединение между изкуството и живота и по-конкретно, като се позовава на известното разделение между Дионис и Аполон в „Раждането на трагедията“, да насочи Дионисиевата енергия към красотата и яснотата на Аполоновата форма, за да претвори живота в изкуство, постижимо за възприятието.⁴ За целта обаче Рилке се позовава на Бодлеровата идея за „съответствията“ (Beziehungen), като предлага идея за „форма“ на изкуството, която е по-скоро променлива, а не статична, субективна, а не обективна. Подкрепя за тази холистична представа за изкуството Рилке открива и в идеите на Георг Зимел. По време

³ Kramer, Andreas, *The Cambridge companion to Rilke*. Cambridge, University Press, 2010, 113-130.

⁴ Пак там, с. 119.

на престоя си в Берлин от 1897 до 1900 Рилке посещава някои от лекциите на немския социолог. В неговите идеи Рилке открива представа за модерността, в която понятието за „живот“ заема централно място. За автора на „Големият град и духовният живот“ (1903) натурализмът и експресионизмът предлагат една възможност за разчупване на все по статичните форми на модерния живот, една възможност за намиране на „съответствия“ между живота и изкуството, в която възможност естетическият опит да постигне една цялост. По този начин „нещата“ (die Dinge) могат да получат естетическа форма, да бъдат преобразени. Тази позиция на Рилке, имаща своя генезис в неговата младост, продължава да бъде валидна и през следващите етапи на неговото творчество, въпреки че търпи определени изменения.

Градски модернизъм

През август 1902 година Рилке заживява в Париж. В началото на престоя си там е поканен от скулптора Огюст Роден да бъде негов секретар, което му дава възможност да се потопи в артистичната и интелектуална среда на френската столица. През този период идеите на Роден повлияват съществено върху представата на Рилке за творчеството. По поръчка написва монография върху френския скулптор, като това се оказва и една от най-успешните книги на Рилке, която има многобройни преиздания и огромни тиражи. В нея Рилке въвежда понятието за *Kunstding*. Във връзка с тази монография в своя текст, посветен на критическите съчинения на Рилке, Мария Ендрева разяснява Рилкевото понятие за „нещата“ така: „Нещата не са нещо, което е тук в някаква безразлична наличност. Те са в отношение към човека. Нещото предполага човека да прекрачи, да надмине себе си. В неизменната си връзка към познатите неща, той изгражда своя свят. (...) Без нещата човекът не е истински, защото само в своята релация към тях той може да се превъзмогне, т.е. да достигне до собственото си битие. В това екстатично прекрачване на границата, нещата също достигат до своята реалност. Тази взаимност се случва в ежедневието, за което се срещат много примери в Рилкевите произведения, а в книгата за Роден е експлицитно подчертано. Само в състоялата се среща между човек и нещо се ражда *Kunstding*. Рилке окачествява като неща (Dinge) само такива успешни срещи.“⁵ Тези идеи, свързани с творчеството на Роден, Рилке пренася и в своите творби. За него литературата вече се

⁵ Ендрева, Мария, [Възгледите за изкуството в критическите творби на Райнер Мария Рилке](#), –academia.edu, 2011

превръща в същностен опит, който определя връзката му със света, тя е езиковият образ на „нещата“. Така работата в тясно сътрудничество с Роден оказва огромно влияние върху Рилке. Въпреки това през 1914 година немският писател прекъсва отношенията си с френския скулптор.

Престоят му в Париж действа оформящо и по друг начин. Първите му впечатления от френската столица са далеч от позитивни. Шумните улици и суровата реалност на градския живот рязко се различават от по-пасторалните и идилични условия, с които Рилке е свикнал. Тревогата на модерността си проправя път към него тъкмо в града, в който Валтер Бенямин търси нейното начало, нейния произход.

Градът е един от централните топоси в западноевропейския модернизъм и като такъв топос той се проявява и в творчеството на Рилке. В допълненото издание на „Книга на образите“ от 1906 година Рилке добавя цикъла „Гласове“, който се фокусира върху изобразяването на маргиналния живот в града: на лудостта, бедността и отчуждението на онази част от обществото, която не успява да отговори на изискването на модерността. Тук той дава началото на тази тема, която търпи своето развитие в „Нови стихотворения“, където понятието за *Kunstding* заема централно място. Стихотворенията в книгата често се характеризират като „Dinggedichte“, което буквално означава „стихотворения за неща“ или „стихотворения-неща“. Това обаче е подвеждащо, тъй като целта на Рилке не е миметичното възпроизвеждане на предметите. Тук той се стреми към изследването на срещата между субективното и обективното, между екстериорното и интериорното. Тази среща според него се реализира чрез стремежа към съзерцание на „нещата“. В писмо до жена си Клара Вестхоф от 1907 година Рилке по типичния си конкретно неясен и неуловим начин споделя своя опит, свързан със съзерцанието.⁶ За него в мига на съзерцанието, в мига на извънредно обърнатия навън поглед към нещата, се крие една потенциалност за разкриване на нещата вътре в нас: „когато сме най-обърнати навън, в нас нещата се случват, чакащи с копнеж да останат незабелязани, и докато тези неща се случват в нас, без нас, свършено и странно анонимно – тяхното значение нараства в обекта отвън“⁷. Този миг на съответствие между външното и вътрешното, в който се преобръща традиционната представа за отношението между обект и субект, е мигът на поезията за Рилке, това е нейната същност.

⁶ Kramer, Andreas, *The Cambridge companion to Rilke*. Cambridge, University Press, 2010, 120.

⁷ Пак там, с. 120.

Каква роля обаче имат тези мигове и тази поезия в началото на 20. век? В друго свое писмо от много по-късен момент и по съвсем различен повод Рилке споделя каква за него е задачата на поезията. Писмото е от 13 ноември 1925 година и негов адресат е издателят и преводач на Рилке – Витолд Хулевич. Като отговор на молбата на полския поет да поясни и открие онова, което е причина и природа на „Дуинските елегии“, Рилке споделя своята представа за задачата на поезията: „Природата, нещата в нашия обхват и употреба, са временни и немощни, но докато са тук, те са в наше владение и в дружба с нас, свидетели на нашата неволя и веселие, тъй както вчера са били довереници на нашите предци. Така че не само не бива да влошаваме и омаловажаваме всичко тукашно, а тъкмо заради преходността, която то споделя с нас, трябва да схващаме и преобразяваме тези явления и вещи с най-съкровено разбиране. Да преобразяваме? Да, понеже нашата задача е да запазим тази преходна и неустойчива Земя така дълбоко, така страдалчески и страстно, че съществото ѝ отново да възкръсне в нас „незримо“.⁸ Нуждата от съхраняване на преходното, в което Рилке вижда същността на литературата, нараства с огромна скорост и пропорционално с развитието на модерността. В един свят, който е следствие на индустриализацията, масовостта и уеднаквяването, претворяването на нещата е единственият начин, по който тяхната същност може да бъде съхранена. Но не е само това. Литературата в този смисъл крие в себе си и една възможност за преживяване на нещата, за отхвърляне на привидностите и достигане до истинския образ, който се осъществява в общуването между вътрешно и външно, в намирането на мига на съответствие между двете. В същото писмо до Витолд Хулевич Рилке с известна тъга и усещане за край споделя тревогата си относно изчезването на вещите: „Сега се промъкват от Америка празни равнодушни вещи, привидности, имитации на живота... (...) Оживотворените, преживените, съ-знаващите нас вещи се свършват и вече не могат да бъдат възстановени. Навярно сме последните, които все още познават такива вещи.“⁹ Началото на това чувство навярно Рилке усеща още по време на своя престой в Париж. Загубата на възможността за едно непреходно общуване на хората с нещата и на нещата с хората е факт още по това време, а желанието на Малте Лауридс Бриге в единствения роман на Рилке е красноречиво за нуждата на модерния субект от възстановяване на тази способност. Неговото желание е да се научи „да вижда“ нещата, т.е. да достигне до

⁸ Рилке, Райнер Мария, *Дуински елегии*, прев. Пламен Хаджийски, София, „Изток-Запад“, 2017, 91

⁹ Пак там, с. 93.

онзи миг на съзерцание, в който „нещата се случват в нас, без нас, съвършено и странно анонимно“.¹⁰

Но осъзнаването на все по-опосредстваните възприятия на хората за нещата не е единственото, до което Рилке достига по време на престоя си в Париж. В този период у него се прокрадва един образ на модерността, в който светът става все по-непълноценен, все по-лишен и ограничен от своята пълнота и цялост. За Рилке целостта на живота е постижима единствено чрез приемането на смъртта, чрез осмислянето на знанието за нея. Ние, както и нещата, които битуват с нас, сме преходни и тази преходност, този неизбежен край, който е последният жест на всеки, е необходимата част от живота, която позволява той да бъде същностно преживян. За Рилке смъртта се оказва нещо, което човек сам изработва, нещо, което се постига с търпение, а не с разсеяност. Тя е нещо, което човек остава да узрее в него. Затова и младият Малте вижда масовостта на смъртта в Париж като тревожна. Тази липса на желание да имаш „своя собствена смърт“, да се посветиш на това да изградиш смъртта си по личен начин се оказва един от белезите на модерността и най-вече един от белезите на модерността в града – такъв, какъвто го схваща Рилке в Париж.

Друг характерен белег за този период е присъствието на фрагментарното. В едно от най-познатите стихотворения от „Нови стихотворения“ – „Архаичен торс на Аполон“, фрагментът, остатъкът, частта са представени като елементи, които все още съдържат възвишеността на отминалата цялост, т.е. те позволяват тя да бъде възвърната чрез общуването между творбата и нейния зрител. Но тук се откроява отново невъзможността на човека в началото на 20 век да постигне една тоталност на знанието – светът се явява през нас разпокъсан, на части, фрагментиран и това усещане за загубена цялост, което е особено силно в „Архаичен торс на Аполон“ поставя фрагментарното като една от най-подходящите стратегии за писателите в началото на века и особено за Рилке, който умело се възползва от възможностите на фрагментарното писане, както в поезията си от този период, така и в „Записките на Малте Лауридс Бриге“, където антинаративното разказване е постигнато тъкмо чрез разпадането на наративната тъкан на 71 относително завършени фрагмента.

Тук отново се усеща и влиянието на Ницше, чиито писания Рилке познава през Лу Андреас-Саломе. В предговора към „Раждането на трагедията“ Исак Паси коментира

¹⁰ Kramer, Andreas, *The Cambridge companion to Rilke*. Cambridge, University Press, 2010, 120.

фрагмента и афоризма като похвати, които „не обхващат цялото и дори не се стремят към това, на тях са непознати и целостта на цялото, и единството на единното, но затова пък в тясната си сфера те проникват по-дълбоко, стигат по-далеч и по точност, пълнота и изчерпателност на взетия на прицел детайл действително нямат равни на себе си.“¹¹ Във фрагмента Рилке открива удачната форма, която съответства на „нещата“ от модерността, т.е. една форма, която се основава на разпилян сбор от впечатления и случки, а не на строго изградена система от идеи.

Това е и стилът на живота на разхождащия се човек, на фланьора в началото на 20. век, чийто поглед е прелъстяван от нарастващата интензивност на образи, които искат да получат неговото съзерцание. Фрагментарността е характеристика на мисълта на разхождащия се човек. Отново в своя предговор към Ницше Исак Паси пише: „Фрагментът се пише в мигове на просветление, през време на разходки, в часове на отдых, когато тялото и духът са укротени и оставени, макар и за броени минути, на спокойствие.“¹² А Ницше дори предупреждава своите читатели в един от фрагментите в „Зора“: „Книга като тази не подхожда за систематично четене или за четене на глас: тя може само да се прелиства – през разходките или по време на пътуване.“¹³ Затова и в „Записките на Малте Лауридс Бриге“ се усеща едно съответствие между фрагментираната форма на разказа и разпада на личността на модерния субект в романа. С други думи – историята само по себе си става невъзможна за разказване и тъкмо при Рилке в неговия парижки период се забелязва появата на този така характерен белег на модернистичния роман.

Митичен модернизъм

С отпечатването на „Записките на Малте Лауридс Бриге“ се започва и нов период в творчеството на Рилке – период, наситен с контрастиращи си мигове на поетично вдъхновение и съмнение в стойността и смисъла на поезията. През 1911 година Рилке пътува до Египет. Това, ако изключим пътуванията му до Русия в компанията на Лу Андреас-Саломе през 1899 и 1900 година, е единственото му

¹¹ Паси, Исак. 1990. „Естетиката на Фридрих Ницше“. - Ницше, Фридрих, *Раждането на трагедията и други съчинения*, прев. Харитина Костова-Добрева, София, Наука и изкуство, 1990, 11.

¹² Пак там, с. 12.

¹³ Цит. по Паси, Исак. 1990. „Естетиката на Фридрих Ницше“. - Ницше, Фридрих, *Раждането на трагедията и други съчинения*, прев. Харитина Костова-Добрева, София, Наука и изкуство, 1990

напускане на Европа. В Египет изживява един от най-интензивните си моменти на съзерцание, когато една нощ се намира в подножието на Сфинкса. В свое писмо от 1914 година до Магда фон Хатинберг той споделя за това извънредно осъзнаване на съществуването си пред лицето на древната статуя – за него това отново е един от онези мигове на съответствие между външно и вътрешно, когато „нещата“ се осъществяват като „незрими“ в нас. Този момент му служи за основа за десетата елегия от „Дуински елегии“. Тяхното начало той полага скоро след това пътуване в Египет. През 1912 е поканен за втори път от княгиня Мари фон Турн унд Таксис в замъка „Дуино“. Там Рилке, обзет от непознато до този момент вдъхновение, пише първите две елегии за съвсем кратко време, както и определени части от останалите. Този така екстатично продуктивен период бележи живота на Рилке трайно, като едва 10 години след него поетът успява отново да постигне това състояние на творческа всеотдайност и да завърши останалите елегии, както и една съвсем друга книга „Сонети към Орфей“.

„Дуински елегии“ и „Сонети към Орфей“ са двете книги, които осъществяват трансформацията на творчеството му от градски към митичен модернизъм. В тях Рилке вижда две допълващи се произведения. Завършени по едно и също време в рамките на няколко месеца в швейцарския замък Мюзот, двете книги са неотделими като светлината и мрака, като живота и смъртта. За тази връзка между тях Рилке споделя: „Елегиите“ и „Сонетите“ се подкрепят постоянно и съзирам безкрайна милост в това, че ми бе позволено с един дъх да изпълня тези две платна: малкото ръждивочерно платно на „Сонетите“ и огромното бяло платно-плащ на „Елегиите“.¹⁴ Осъществяването на тези две творби обаче не идва лесно при Рилке. Скоро след първото вдъхновение през 1912 година в Дуино Рилке изпада в тежък творчески период на лутане и търсене на подходящи изразни средства в свят, който търпи все по-тревожни промени. Избухването на войната през 1914 година го хваща неподготвен за това, което ще последва, и го подлага на постоянно несигурно странстване от място на място и от държава в държава. В началото на войната обаче Рилке вижда възможност за едно Дионисиево освобождаване на света, за едно нарушаване на установените граници и осъществяването на един нов свят. Тази наивна радост бързо приключва, когато по-късно през 1914 година е мобилизиран за кратко във военнотренировъчен лагер, а после преместен на служба във виенския военен архив. Този несигурен стил на живот, бедността, самотата и войната насищат 10-годишната

¹⁴ Рилке, Райнер Мария, *Дуински елегии*, прев. Пламен Хаджийски, София, „Изток-Запад“, 2017, 97.

творческа криза на Рилке – криза, която приключва през 1922, когато заживява в Швейцария.

Въпреки тази творческата криза развитието на Рилке продължава и през този период. Идеите, положени в предишните, търпят своята промяна и през това десетилетие на постоянна несигурност. Рилке отново се стреми към улавянето на нещата и тяхното претворяване през инструментите на словото – в „Елегиите“ и „Сонетите“ обаче светът, а и нещата, са схванати като една цялост между *красивото* и *ужасното*. „Всеки ангел е ужасен“ – с това съчетание между красота и ужас започва „Първата елегия“ и в него Рилке открива истината за изкуството.

Още в своята ранна приказка от 1902 „Убиецът на змея“ Рилке намира съответствия между красивото и ужасното: „понеже съществуват тайни връзки между красивото и ужасното, в едно определено място те взаимно се допълват както смеещият се живот и близката ежедневна смърт.“ Тъкмо това място на допълване Рилке търси. В по-късно писмо до графиня Сизо, 20 години след тази приказка, той допълва: „Да разкрия тъждеството между ужас и блаженство, тези две лица на една и съща божествена глава (...): това е същинският смисъл и схващане на двете ми книги.“¹⁵ Тук отново си проличава желанието на Рилке да улови целостта на света и на нещата в тяхното присъствие – нещо, което той все по-силно усеща като изчезващо под влиянието на модерността. Постижението на това късно и последно творчество на Рилке обаче се крие не в директното отхвърляне и заклеяване на модерността, а в опита да бъде осъществено едно състояние на възхвала на присъствието на нещата, които в отношението си с човека могат да превъзмогнат това чувство за разпад на света. Това оправдава и така силното присъствие на природата в „Елегиите“. Ако чистото възприятие на нещата остава възможно единствено за ангелите, естествените „неща“ на земята са все още постижими и за хората:

*Пред ангела хвали света, но не неизречимия,
с чудни чувства няма да го впечатлиш; в космоса
по-чувстващо той чувства, там новак си, затова
нещо просто покажи му, сътворено от дедите,
с нас живяло редом, в погледа ни и в дланта.
Вещите речи му. Ще стои той учуден, както*

¹⁵ Пак там, с. 110-111.

*ти стоя пред римския възжар и нилския грънчар.*¹⁶

Тази възхвала на простите неща може да бъде разглеждана и като своеобразно завръщане на Рилке към неговия първи период, към неговата младост, в която модерността и градското все още не присъстват така ярко изразено. Но всъщност тази крайна точка в творчеството му демонстрира неговата естествена и продължителна линия на развитие, в която той не отстъпва, не променя идеите си, а напротив – продължава да ги отглежда с внимание и търпение, оставя ги да „узреят“ в него, докато не се проявят отново в словото. Постоянно присъствие в тази линия у Рилке е желанието му нещата да „възкръснат в нас незрими“, т.е. чрез литературата те да преминат отвъд чисто сетивното възприятие и да бъдат претворени в слово – там, където времето и пространството свършват, където „нещата“ биват интериоризирани и съхранени от разпада на времето. Това митично състояние на нещата според Андреас Крамер е изразено чрез двата императива в творчеството на Рилке: да се „учиш да виждаш“ и да „претворяваш света в слово“.¹⁷ И двете – с желание за постигане на цялост на света, за обединяване на вътрешното и външното, мъртвото и живото, красивото и ужасното.

В своето изследване върху критическите и естетическите съчинения на Рилке Мария Ендрева¹⁸ поставя под въпрос установилото се сред литературоведите разделение на творчеството на австрийския писател. Според нея този тип изказвания за съдържателна промяна в идеите му не намира потвърждение, тъй като това, което е приемано за ново, всъщност е едно своеобразно продължение на идеи и понятия, вече присъстващи в по-ранни съчинения и творби на Рилке. Това вярно наблюдение може да бъде съотнесено и върху литературното творчество на Рилке. Въпреки условното разделение на холистичен, градски и митичен модернизъм при Андреас Крамер в текстовете на Рилке се открива движеща сила, идея, която има свое собствено развитие, но не и своята същностна промяна. Целта на Рилке, която той се опитва да постигне в творчеството си, остава до голяма степен същата през годините на неговия живот. Още в своята младост той конструира една идея за изкуството и тя не търпи концептуални промени, а по-скоро се изчиства, усъвършенства, зрее. И тъкмо през тази идея той се опитва да възкреси „нещата“ в слово, да им даде форма, да ги обедини в онова общо

¹⁶ Пак там, с. 75.

¹⁷ Kramer, Andreas, *The Cambridge companion to Rilke*. Cambridge, University Press, 2010, 129.

¹⁸ Ендрева, Мария, „Възгледите за изкуството в критическите творби на Райнер Мария Рилке“, - *academia.edu*, 2011

безмълвно място, в пространството на литературата. Този стремеж на Рилке е същността на неговото творчество и ако приемем за вярно разделението на три периода, то те ни разкриват по-скоро движение към едно слово, което е все по-приближаващо се до този стремеж, все по-добре отговарящо на изискванията му, т.е. те отбелязват израстването на Рилке – израстване, достигнало своя край във вдъхновените месеци по време на престоя му в Мюзот, където завършва двете си най-известни книги „Дуински елегии“ и „Сонети към Орфей“.

Самият Рилке също е наясно с това движение на своето творчество. В началото на вече споменатото писмо до полския писател Витолд Хулевич Рилке назовава това развитие, което завършва с „Елегиите“: „Смятам ги за по-нататъшно развитие на онези съществени предпоставки, които бяха налице още в „Часослов“, в двете части на „Нови стихотворения“ си служат игриво и изкусително с представата за света и после в „Малте“, затегнати в конфликт, се връщат към живота и почти привеждат доказателство, че такъв живот, виснал над бездна, ще да е невъзможен. (...) Утвърждаването на живота и смъртта се оказва едно в „Елегиите“.¹⁹

Така пред нас се разкрива позицията на Рилке спрямо модерността. А тя е по свой начин парадоксална. Като един от най-важните представители на западноевропейския модернизъм, Рилке приема изкуството за най-висшето проявление на живота, като негова най-изящна форма, която не се ангажира със социалното, политическото, ежедневието. Същевременно обаче в него Рилке открива и начин на извънредна реакция във време на постоянна промяна. Литературата се оказва единствената възможност света да бъде запазен, съхранен и изживян по истинен начин. Лесно би било тази позиция да бъде приета като консервативна и със сигурност има нещо вярно в това. Но Рилке всъщност не се опитва да се противопостави на метаморфозите на модерността директно, а по-скоро се стреми към това да открие и назове тъкмо мястото на онова типично модернистично напрежение между флуидната, променяща се действителност и безмълвното изящество на изкуството. Това напрежение, което се крие в динамиката на субективното и обективното и което изисква една пределна откритост към „нещата“, едно умение да виждаш, достижимо според Рилке през *езика* и *писането*. Това е идеята, която се намира в същността на изкуството му и тъкмо тя е тази, която бива усъвършенствана през различните му периоди. Важна стъпка от това развитие е престоят на Рилке в Париж – близкото му

¹⁹ Рилке, Райнер Мария, *Дуински елегии*, прев. Пламен Хаджийски, София, „Изток-Запад“, 2017, 87.

общуване с френския скулптор Огюст Роден, образът на модерния град, който се разкрива пред него и най-вече единственият му роман „Записките на Малте Лауридс Бриге“ и опитът, свързан с написването на тази творба.

Опитът на Рилке, свързан с написването на „Записките на Малте Лауридс Бриге“

Периодът от живота на Рилке, в който той пребивава в Париж, се оказва един от най-важните му. Градът, който Валтер Бенямин нарича „столицата на XIX столетие“, разкрива пред него множество от проявленията на модерността, останали до този момент непознати за младия писател. В този град идеите, които Рилке е познавал – текстовете на Георг Зимел, поезията на Бодлер и други френски писатели, са изживяват на практика. Този художествен образ на модерния град се оказва реален, възможен и непосредствен. Богатата писмена кореспонденция, която Рилке е водил през целия си живот (около 10 000 писма според Недялка Попова²⁰), ни дава възможност да разберем състоянието, в което той е изживявал френската столица. Това състояние, което можем да наречем опит.

За целта ще спрем на творчеството на френския философ Морис Бланшо и по-конкретно на неговите критически есета, поместени в книгите „Литературното пространство“ (1955) и „Предстоящата книга“ (1959). Чрез своя прочит на творчеството на модернистични автори като Маларме, Кафка и Рилке Бланшо изгражда концептуалната си рамка, концентрираща се тъкмо върху идеята за опита. В „Литературното пространство“ (1955) Бланшо дефинира думата „опит“ така: „Творбата привлича този, който ѝ се посвещава, към точката в която тя се противопоставя на своята невъзможност. В този смисъл тя е опит, но какво означава тази дума? В един пасаж от „Записките на Малте Лауридс Бриге“ Рилке казва: „Стиховете не са чувства, а опит. За да се напише само един стих, трябва да се видят много градове, хора и неща...“²¹ Но според Рилке това не означава, че стихът може да бъде израз на някаква богата личност, способна да живее и действително живяла. Спомените са необходими,

²⁰ Попова, Недялка. 1985. „Човекът на трептящата поетическа везна“. – Рилке, Райнер Мария, *Записките на Малте Лауридс Бриге*, прев. Александър Андреев, София, Народна култура, 1985, 10.

²¹ Рилке, Райнер Мария, *Записките на Малте Лауридс Бриге*, прев. Александър Андреев, София, Лабиринт, 2013, 18.

за да бъдат забравени и за да може в тази забрава, в тишината на дълбока метаморфоза, да се роди най-накрая една дума, първата дума на някой стих. В този случай „опит“ означава връзка с битието, обновяване на собственото „аз“ при допир – изпитание, което обаче остава неопределено.²² Тази неопределена „връзка с битието“ и това „обновяване на собственото „аз““ напомнят за писмото на Рилке до Клара Вестхоф, в което той описва мига на съзерцание на „нещата“ като „опит“, който се установява в този миг, в който нещата се претворяват вътре в нас, докато погледът е най-отдалечен. Така се оказва, че Рилке и Бланшо наистина говорят за едно и също нещо. Опитът не е някаква колекция от преживелици, от разкази за отминали моменти и практически заключения, а напротив – опитът е онзи миг на непосредствена връзка с битието, в която личността и света намират съответствие помежду си. По този начин думата „опит“ назовава нещо извънредно, нещо, което нарушава установения ред. В контекста на живота на Рилке в Париж и неговото все по-често осъзнаване на разсеяния модус на възприятие у модерния човек извънредният опит се оказва възможност за нарушаване на този *modus operandi*, за изкарването му от коловоза на масовостта.

Този опит обаче не идва лесно и без последствия. За това свидетелстват писмата на Рилке от периода му в Париж. В тях пред Рилке се открива ужасът на света, който е неприветлив за човека, сцените в града ежедневно го срещат с грозното, със смъртта и с несигурността на блуждаещата, лутаща се личност в големия модерен град. Затова и е проява на смелост, както Бланшо определя постъпката на Рилке, той да остане в Париж, да опита да изживее този същностен опит на екзистенциално отчуждаване. Той остава там „именно защото е трудно“ и защото усеща в това надмогване на състоянието си шанс да се „научи да вижда“: „Ако тук човек успее да остане, той стига до дълбините“.²³

Продукт на това изпитание се оказва романът му „Записките на Малте Лауридс Бриге“. В него Рилке се опитва да претвори този свой опит в живота на младия Малте. Но какво му коства това? По какъв начин тази негова пределна откритост към извънредното, към нечовешкото, му повлиява?

Известно е, че след публикуването на „Записките“ Рилке изпада в дълбока творческа криза. Разбира се, десетилетието на Първата световна война е белязано от

²² Бланшо, Морис, *Литературното пространство*, прев. Весела Антонова, София, ЛИК, 2000, 76.

²³ Цит. по Бланшо, Морис, *Литературното пространство*, прев. Весела Антонова, София, ЛИК, 2000, 130.

много тревожни условия на живот, в които Рилке скита от място на място и пребивава в повече от петдесет различни места за съвсем кратък период от време. Но за него именно в опита, свързан с написването на романа, се крие основата на тази негова невъзможност за творчество. В писмо до приятелката си Лу Андреас-Саломе той споделя: „Можеш ли да разбереш, че след тази книга аз съм наистина като оцелял, в душата си безпомощен, незает с нищо. Колкото се приближавам към края ѝ, толкова по-силно чувствам, че тя ще бъде един неописуем отрез, един висок вододел, както постоянно си казвам; но пролича, че всичките води са потекли на старата страна, а аз слизам надолу в засуха, която вече не се променя.“²⁴ Това състояние на Рилке свидетелства за една пустота и безчувственост която следва завършването на творбата.

Когато говори за Малте, той винаги го определя като същество, пред което се е разкрила непоносима истина – изпитание, което не е било по силите му. Според Рилке Малте остава неспособен за действия тогава, когато действието трябва да започне, когато се е открила тази нова истина, съдържаща в себе си потенциала за промяна. Онзи опит, който се случва при допира на личността със света и който има потенциала да обнови аз-а, не води героят наникъде. Нещо подобно се случва и с Рилке. Неговото десетгодишно творческо затишие е същата тази невъзможност за действие в мига на извънредния опит на книгата, който го връхлита. Тук си проличава и една особеност, съпътстваща написването на романа. Сякаш творбата действа двупосочно. От една страна, образът на Малте е под прякото въздействие на Рилке, той е плод на неговото съзнание и труд, на впечатленията, които придобива в Париж. От друга страна, Малте по необичаен начин също въздейства върху Рилке. Извънредното му състояние, свързано с близкото общуване със смъртта и ужаса на нейното осъзнаване, се пренася върху Рилке до такава степен, че писателят се оказва потърпевш на истината, която се открива пред фикционалния му герой: „В разбираемостта си отчаяние Малте достига отвъд смъртта, поради което за мен не остава никаква възможност, дори да умра.“ Така творческият акт се осъществява като нещо, подобно на опита в разбирането на Бланшо. В случая на Рилке той е онова, което го подлага на изпитание, което чрез средствата на изкуството се осъществява непосредствено у него, като му дава шанс за обновяване. За това обновяване обаче на Рилке са нужни цели десет години.

²⁴ Рилке, Райнер Мария, *Записките на Малте Лауриде Бриге*, прев. Александър Андреев, София, Народна култура, 1985, 20.

Рилке понася този период с търпение и тревога, приютяван на различни места из Европа от своите познати и приятели, докато в света се случва една от най-големите кризи на човечеството и човешкото. Той усеща вътрешния си свят недостъпен и така, отчужден от самия себе си, опитва да намери начин, по който да продължи напред, без да игнорира натрупаното знание. През 1919 в писмо до своя приятелка той отново споделя за тази безпомощност, която изпитва: „Душата ми все повече се затваря, като че ли за да се предпази, за мен самия тя стана недостъпна и вече не знам дали вътре в мен все още има сили да възстановя отношенията си със света и да ги осъществя, или пък вътре в мен мълчаливо се е стаил единствено гробът на някогашната ми душа.“²⁵

Няколко години след това той намира изход от ситуацията с помощта на вдъхновението, обзело го при завършването на „Дуинските елегии“. В тях Рилке успява да открие начин, по който да представи живота като възможен в същите условия на невъзможност, които съпътстват Малте по време на престоя му в Париж. Чрез „Елегиите“ Рилке най-накрая приема опита, свързан с написването на „Записките“, и продължава отвъд него – до пространството ангелите и „Сонетите на Орфей“.

Структурата на „Записките“

Трудностите при написването на „Записките“, последвалата ги творческа криза и прекъснатото я бурно вдъхновение – всичко това разкрива пред нас значението на романа за творчеството на Рилке. Оказва се, че той е своеобразен предел, който е трябвало да бъде достигнат и преминат от своя автор – едно истинско изпитание. Но значението на „Записките“ не може да бъде ограничено единствено до биографията на Рилке и до душевните трудности, пред които е бил изправен след написването му. С публикуването на този роман в началото на 20. век Рилке се оказва един от новаторите не само в поезията, а и в прозата. Този модерен градски роман е един от първите примери за литература, която се опитва да изрази метаморфозата на града в това ново време и да даде форма на тази новопоявила се тревожност у модерния човек. По този начин „Записките“ се оказват предхождащи някои от най-важните романи на модернизма – идеята за лутащият се и отчужден човек из улиците на големия град,

²⁵ Цит. по Бланшо, Морис, *Литературното пространство*, прев. Весела Антонова, София, ЛИК, 2000, 132.

експеримента с формата и езика и усещането за пределна тревога присъстват както в „Одисей“ (1920) на Джеймс Джойс, така и в „Петербург“ (1913) на Андрей Бели и в „Берлин – Александерплац“ (1929) на Алфред Дьоблин. Безпокойството, отчуждението, загубата на идентичността са все теми, които се оказват от същностно значение за много от романите, последвали „Записките“. Но по какъв начин тази типична нагласа спрямо модерността е реализирана на страниците на романа?

„Записките на Малте Лауридс Бриге“ започват като дневник. Датата е 11-и септември, а мястото е „Рю Телие“. Това обаче е единствената дата, отбелязана в книгата – нататък фрагментите продължават, но читателят е оставен единствено на собствената си преценка, с която да определи къде завършва единият ден, къде започва следващият и на какво се дължи границата между тях. Какво се е объркало? Защото това желание за подреждане на живота в календарни дни отсъства с напредването на романа?

В „Предстоящата книга“ Морис Бланшо открива в желанието за водене на дневник нуждата от установяване на ред сред хаоса – когато дните са вписани един след друг, а малките детайли на ежедневието са призовани отново в спомена и подредени по своята последователност и важност, чувството за власт над деня е постигнато. Хаосът е овладян. „Да пишеш свой интимен дневник, означава моментално да поставиш себе си под закрилата на обичайните дни, да поставиш под тази закрила писането, а също – да се защитаваши от писането, подчинявайки го на тази ненарушима регулярност, на която приемаш да не изменяш.“²⁶ Актът на водене на дневник е защитен механизъм, опит да опитомиш това, което усещаш като невъзможно за опитомяване. Дневникът дава възможност човек да събеседва сам със себе си, да се опознае, да достигне до истината за себе си чрез писане, чрез съзнателен и постоянен труд, който обаче бива извършван от безопасното пространство на страниците от дневника, които никой няма да прочете. И това е нормално, това е здравословното усилие на личността да изплува над хаоса, в който е попаднала. Такова е и желанието на Малте, когато написва първата и единствена дата в този фикционален дневник – да има шанса да започне, да стъпи на някаква, макар и несъществуваща, основа. Но следващите страници свидетелстват единствено за обратното – дните губят своите граници, а едновременно с това личността на Малте се разпада на фрагменти, спомени,

²⁶ Бланшо, Морис, *Предстоящата книга*, прев. Антоанета Колева, София, Критика и Хуманизъм, 2007, 204.

случки от дните, които вече се оказват един неразличим ден или едни неразличима обща нощ.

В несъстоятелността на тези усилия откриваме разобличаването на клопката, съпътстваща воденето на дневник, за която говори Бланшо: „Интересното в дневника е неговата незначителност. (...) Да се пише всеки ден, под закрилата на деня, и за да бъде припомнян той на него самия, е удобен начин за изплъзване от мълчанието, както и от крайностите на словото. (...) Така се предпазва от забравата и безнадеждността да няма какво да каже.“²⁷ В случая на Малте редът, който идва с воденето на дневник, се оказва твърде слаб, за да устои на безредието, изпълващо дните на младия чужденец. И така това безредие, тези нови преживявания нарушават реда, тъй като те сами по себе си са извънредни. Доброто желание на Малте да ги овладее остава без резултат, тяхното изискване се оказва друго – те отказват да бъдат просто незначителни случки, случили се в определен ден и час, на определено място. Те се превръщат в същностен опит, който носи със себе си изискването за неспокойна промяна, за разрушение и изграждане наново, за научаване на това забравено умение „да виждаш“. По този начин „Записките“ се оказват не някакво целенасочено и планирано изследване на личността чрез дневника, а по-скоро безцелно лутане, шляене и безизходица – нещо, което много повече наподобява акта на фланьора, отколкото подреденото писане по здравия гръбнак на календара.

Така във формата на „Записките на Малте Лауридс Бриге“ се откриват две сили, които работят заедно в едно общо споделено напрежение. Едната е вътрешната невъзможност на Малте да установи контрол и ред над своите чувства, мисли и спомени, в своята психика и душевност – тази невъзможност си проличава на страниците на неговите записки като все по-разпръскваща и разклоняваща се на много посоки личност, която постепенно губи своя център. Другата сила е тази на желанието да се луташ. „Излязох така безстрашно, сякаш бе най-естествената и най-простата случка на света“, казва Малте и тъкмо в това негово постоянно присъствие по улиците на френската столица откриваме характерният за фланьора жест на шляенето – на това да нямаш ясна цел или посока. Така действията на Малте намират своето съответствие във формата на неговите записки – оказва се, че тъкмо тяхната фрагментарност и неопределена посока са единствената и най-подходяща форма за претворяване на опита на фланьора в модерния град.

²⁷ Пак там, с. 206.

Привидната дезорганизация на „Записките“, тяхната разпиляност и фрагментарност разкриват още една страна, повлияла формата на този роман. И това отново е Бодлер – един от първите, опитали се да претворят Париж в слово, без да отвърщат поглед от грозното, тленното и смъртта, които насищат улиците на френската столица пред 19. век. Със своите „Малки поеми в проза“ (1869), публикувани след „Цветя на злото“ (1857) Бодлер открива един нов език, с който да пише за града. Този език на лиричната проза намира своята форма във фрагмента, в краткото съзерцание на аз-а и в историите, които изграждат дните на поета – нещо, което Рилке заема и използва, когато пише „Записките“. В своя текст, посветен на романа, Андреас Хюйсен вижда в „Записките“ влиянието на Бодлер, което се реализира като опит да се опише градът по нов начин, да се създаде *поетична проза*, адекватна на объркващия и дезориентиращ опит на модерния град – опит, който изисква друго, все още непознато поетично изразяване отвъд стиха, метриката и римата, но и отвъд фикционалния сюжет.

Не е случайно и присъствието на Болдер по страниците на „Записките“ с два негови текста. Единият е известното стихотворение от „Цветя на злото“ – „Мърша“, за което Малте споделя своето впечатление с писмо до непосочен в записките получател: „Струва ми се, че го разбирам. С изключение на последната строфа той е имал право. Какво е могъл да направи след всичко това? Сред ужасното и привидно отвратителното неговата задача е била да види най-същностното измежду същностните неща. Няма място за избор и връщане назад.“²⁸ Малте усеща съответствието между своя опит и този на Бодлер – и двамата изправени пред една истина, разкрила се пред тях по улиците на един и същи град. Една истина, която не приема частичното възприятие за нещата, не се влияе от привидностите, а изисква и налага своята сила, като разкрива най-същностното именно в грозното, в онова, което никой не иска да види, в една мърша на улицата. Такива са обстоятелствата на модерния град за този, който е избрал да го изживее, без да се поддава на разсеяността и без да се осланя на защитните механизми на обществото, в което е попаднал. Това обаче носи със себе си последствия, които виждаме в другия текст на Бодлер, който Рилке цитира – „Един часът след полунощ“ от „Малки поеми в проза“. В него френският поет разкрива своята невъзможност за творчество в нощната тишина и самота, които го съпътстват. Опасността от това да нямаш какво да кажеш е нещо, за което Бланшо пише в главата

²⁸ Рилке, Райнер Мария, *Записките на Малте Лауридс Бриге*, прев. Александър Андреев, София, Лабиринт, 2013, 61.

от „Предстоящата книга“, посветена на интимния дневник. Тази опасност е надвиснала над Малте още от началото на „Записките“ – нейното присъствие е постоянно и думите, които изпълват страниците на романа, се опитват да я избегнат, да се задържат на повърхността, а не да изчезнат и да се предадат на мълчанието, характерно за това състояние. Така те се превръщат във фрагменти, в които нишката на разказа се къса, тъй като е подчинена не само на фактите на външната действителност, а на вътрешния опит, който младият Малте изпитва.

Образът на Малте Лауридс Бриге

Докато чете „Записките“, човек остава с впечатлението, че е привлечен към изживяванията на Малте, към неговите спомени от детството, към историите му, случили се по време на престоя му в Париж. Начинът, по който са разказани, е приобщаващ – дава възможност на читателя да разбере и да съпреживее. Но едновременно с това след края на романа се оказва трудно да се говори за Малте като за човек с биография. Защо? Нарушената наративност на „Записките“ е една от най-често засяганите теми в текстовете, посветени на романа на Рилке. Този похват е сред отличителните белези в творчеството му изобщо – още от стихотворенията му преди периода в Париж и най-вече след него с появата на „Дуинските елегии“.

Фрагментарният характер на романа не позволява той да бъде вкаран в коловоза на една единствена история с началото, среда и край. В него всичко е флуидно и както казахме по-горе – единственото стабилно нещо са датата и мястото на започване на тези записки. И все пак, когато пише, Малте говори за себе си. Разказва за бащината си къща, за шумната смърт на стария камерхер Кристоф Детлев Бриге в имението Улсгор, разказва за свои странни детски преживявания, белязали го завинаги. Но всички те не оставят усещането за разказан живот. Те не са само части от биографията на един човек, прилежно подредена и разказана, така че той да се появи пред нас – ясен, конкретен и възможен за познаване. Записките се стремят като че ли към нещо друго – те следват нишката на извънредните моменти от живота на Малте, от неговото минало и от миналото на хората, близки до него. И само тези извънредни моменти намират своето място в записките му, тъй като той самият се намира в такъв един момент, невъзможен за разказване. И все пак – какво знаем за Малте Лауридс Бриге?

Младият датчанин израства в старо, аристократично семейство. Разказите за имения и замъци, за смъртта на неговия дядо говорят за това. Но по времето на „Записките“ това наследство се оказва по-скоро бремене, отколкото повод за гордост. Разказите на младия Малте са изпълнени с усещането за разпад – неговият род вече не е това, което е бил, каквато въпреки е и съдбата на европейската аристокрация по това време. Този всеобщ упадък бележи живота на Малте и е част от причините за неговото странстване и за идването му в Париж. На какво се дължи обаче решението на Рилке да даде на своя персонаж датски произход? Известно е влиянието, което скандинавската литература и философия имат върху Рилке. В едно от своите писма до Франц Ксавер Капус писателят споделя за своето преклонение пред датския писател Йенс Петер Якобсен: „Ако трябва да определя от кого съм научил нещо за творчеството, за дълбочината и вечността му, то това ще бъдат само две имена: Якобсен, този голям, голям поет, и Огюст Роден, скулпторът, който няма равен сред всички творци“²⁹ Датата на това писмо съвпада с престоя на Рилке в Париж, а една от книгите на Якобсен, които най-дълбоко впечатляват писателя, който дори научава датски, за да може да ги чете в оригинал, е „Нилс Люне“. Приликите между нея и Малте не са малко, като и двете разказват в същността си историята на млад интелектуалец, изправен пред една нова истина, която трябва да бъде осъзната. Но влиянието на Якобсен не е единствената причина за чуждестранния произход на Малте. Защото Малте се оказва чужденец не само по документи, а и в своята същност – така неговото положение на имигрант се издига в екзистенциалната категория на *отчуждението*. Младият датчанин, живеещ в Париж, е чужденец поначало и усещането за другост съпътства неминуемо неговия престой във френската столица още от първите му мигове: „Тъй значи, тук идвали хората да живеят – аз по-скоро бих помислил, че тук се мре.“³⁰ Това първо изречение на романа поставя основата на различията между Малте и останалите хора в този град.

Интересна е връзката между състоянието на имиграция и отчуждението като тема в литературата на западноевропейския модернизъм. Голям брой от писателите, имащи отчуждението за една от своите централни теми, са и имигранти – Самюел Бекет, Джеймс Джойс, Витолд Гомбрович са само няколко от имената, които идват след Рилке на литературната сцена. Рилке, от своя страна, също може да бъде смятан за имигрант или по-скоро за постоянно имигриращ – от място на място през целия си

²⁹ Рилке, Райнер Мария, *Писма*, прев. Майа Разбойникова-Фратева, София, Колибри, 2016, 28.

³⁰ Рилке, Райнер Мария, *Записките на Малте Лауридс Бриге*, прев. Александър Андреев, София, Лабиринт, 2013, 5.

живот. Така това състояние на имиграция у Малте се оказва и неговата първа стъпка, в известен смисъл предreshена, към неговото отчуждение от човешкото, от града и културата на хората, от споделения с тях живот. Защото имигрантът по дефиниция е отчужден. Той не познава средата, в която се е озовал и пред него не остава друга възможност, освен да се опита да я изучи – да я наблюдава, да се научи отново „да вижда“. А това на практика може да се случи единствено чрез неговата откритост, чрез това той да излезе от познатото и да отиде в непознатото, където го очаква онова, което той не би могъл да познава. И този акт на откритост към новото е това, което приближава имигрантът до фланьора. В някакъв смисъл всеки чужденец неизбежно се оказва фланьор в своята същност, но е един нов вид фланьор – отчужденият фланьор, фланьорът имигрант. Така фигурата на фланьора имигрант се оказва решаваща за настоящия прочит на „Записките“. През своето желание да се научи „да вижда“ Малте се докосва до опита на фланьора, воайорстващ по улиците на модерния град.

Фланьорът имигрант

Думата фланьор произхожда от френски – *flâner* означава да се скиташ без определена цел, да се шляеш без посока. Като присъствие в литературата обаче фланьорът се оказва типична фигура от градските пространства на 19. век и по-конкретно на Париж от средата на 19. век. Фланьорът е онзи, който се разхожда спокойно, леко, без цел и съответно без притеснения из града, той наблюдава.

Един от първите пъти, в които фланьорът се появява в литературата, отново ни връща към поета на столицата на 19 век – Шарл Бодлер. Ето как той описва фланьора в известния си текст „Художник на съвременния живот“: „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. 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.“³¹ Тук фланьорът разкрива природата

³¹ Бодлер, Шарл. 1976. „Художник на съвременния живот“ – Бодлер, Шарл. *Естетически и критически съчинения*, прев. Лилия Сталева, София, Наука и изкуство, 1976, 510-547.

си на наблюдаващ субект. Това е неговата работа – да гледа и „да вижда“. В друг свой текст, част от „Малки поеми в проза“ – „Тълпите“, Бодлер отново извежда фигурата на фланьора, само че този път в ролята му на поет: „Поетът се радва на това несравнимо предимство – да може да бъде което е самият и което поиска. Като блуждаещата душа, която търси тяло, той влиза, когато си пожелае, в коя да е личност. Само за него всичко е свободно; и ако някои места изглеждат за него забранени – това е, защото в неговите очи те не са достойни да ги посети”³²

Тези два текста ни представят фланьора като фигура, която се движи из градското пространство и е под неговото влияние. Опитът на фланьора се крие тъкмо в неговия поглед, в неговото умение да вижда „нещата“. Този акт на виждане ни припомня една от основните позиции в творчеството на Рилке и по-конкретно по време на неговия парижки период, докато е под влиянието на френския скулптор Роден. Във вече цитираното писмо до Клара Вестхоф от 1907 година Рилке говори за погледа като за възможност съзерцаваните „неща“ да се претворят в нас по време на нашия най-отдалечен миг: „когато сме най-обърнати навън, в нас нещата се случват, чакащи с копнеж да останат незабелязани, и докато тези неща се случват в нас, без нас, свършено и странно анонимно – тяхното значение нараства в обекта отвън“³³

Това дава една нова перспектива към акта на фланьора в градското пространство. Неговият воайорски жест на гледащ и виждащ субект се разкрива като действие, което открива и претворява града, като едновременно с това съхранява същността на „нещата“. Какво се случва обаче, когато модерният град се окаже изпълнен с „неща“, които нямат своя същност, с неща, които са масови, и с хора, които не желаят да постигнат „своята собствена смърт“?

За Валтер Бенямин фланьорът е тясно свързан с възхода на потребителската култура и превръщането на всекидневния живот в стока. В своя известен текст „Шарл Бодлер – лирик в епохата на високоразвятия капитализъм“ (1939) Бенямин вижда парижките пасажки като ключовото място, без което фланьорът би изгубил своето значение: „Пасажите, този новоизобретен индустриален лукс, се казва в един илюстриран пътеводител за Париж от 1852 г., са покрити със стъкло и облицовани с мрамор улици, преминаващи през цял блок от здания, чиито собственици са се

³² Бодлер, Шарл, *Цвета на злото; Малки поеми в проза*, прев. Кирил Кадийски, София, Народна култура, 1984, 309.

³³ Kramer, Andreas, *The Cambridge companion to Rilke*. Cambridge, University Press, 2010, 120.

обединили в името на тази спекулация. От двете страни на пасажите, чиято светлина идва отгоре, са разположени най-елегантните магазини, така че пасажът само по себе си представлява един малък град, един малък свят. Тук фланьорът се чувства у дома си. (...) За него улицата се превръща в жилище; между стените на сградите той се чувства у дома си така, както буржоата между собствените си четири стени.³⁴ За Бенямин обаче фланьорът не е само едно присъствие, което се шляе по улиците на модерния град и наблюдава стоката – той сам се оказва стока. В своята дисертация „Фикционални модели на града в съвременния британски роман“ Ангел Игов³⁵ разглежда тази диалектическа позиция на Бенямин във връзка с „опазаряването“ на фланьора така: „Това е един от трудните за изясняване моменти в интерпретацията на Бенямин. Фланьорът е човек, който е оставен на тълпата, но когато тя се състои само от купувачи, фланьорът не би могъл да бъде нещо различно от стока. Опиянението, на което се отдава фланьорът, е опиянението на стоката, около която се носи потокът от клиенти.“³⁶ Така според Бенямин фланьорът във високоразвития капитализъм се оказва едновременно наблюдател на стоката и самата стока.

Но това е само една стъпка от развитието на тази парижка фигура. С нарастването на пазара и на индустриализацията в града местата, които фланьорът обитава, започват да се видоизменят. Фланьорът остава безпризорен. Развитието на икономиката идва с конкретни градоустройствени изменения, които премахват естествения хабитат на безцелно шляещия се човек. И това е нормално, това е естественият път на развитие в една култура, която преимуществено се секуларизира. Други неща стават важни. Пространството на улицата трябва да бъде освободено за нововъведенията в градската среда – каретите и автомобилите изтласкват пешеходците в двата края на улицата, като стесняват териториите на фланьора все повече и повече.

По този начин в един момент жестът на фланьора се разкрива като радикален. В един град, който е построен с мисълта за по-бързото и ефективно придвижване от една цел до друга, да нямаш цел се оказва акт на бунт и съпротива. В своята същност фланьорът не се интересува от производството, по дефиниция той е непроизводителен,

³⁴ Бенямин, Валтер, *Художествена мисъл и културно самосъзнание*, прев. Бисера Иванова, София, Наука и изкуство, 1989, 391.

³⁵ Друг приносен изследовател на Валтер Бенямин е доц. Димитър Божков. В своя текст „Образи и предмети в *Книга на пасажите* на Валтер Бенямин“ той изследва начините, по които сетивността на субекта в модерния град се променя под влиянието на съответните икономически и политически фактори. (Божков, Димитър. [„Образи и предмети в Книга на пасажите на Валтер Бенямин“](#). – *Пирон*, 2013, бр. 6)

³⁶ Игов, Ангел, *Как се прави град*, София, УИ „Св. Климент Охридски“, 2023

той не следва график, нито списък със задачи. Това ни подсказва и за един недостатък в интерпретацията на фланъора от страна на Бенямин. Със своята марксистка гледна точка Бенямин пропуска да обърне внимание на позицията на фланъора, която му позволява да се опълчи срещу все по-нарастващата комодификация на града. Шляенето без посока и без цел е в същността си опълчване срещу дневния ред, срещу който и да било ред. В този смисъл не са случайни и по-късните акции на авангардната група на Ситуционистите, които начело с Ги Дебор откриват начин за бунт именно в създаването на „ситуации“, които да нарушат ритъма на ежедневието. Важна за тях се оказва идеята за *dérive*, което е дейност близка до тази на фланъора, а именно – да оставиш на случайността да избере посоката, в която да се разхождаш, и без цел да изследваш психогеографията на града.

Това ни показва, че дори и в своя генезис фланъорството да е било само и единствено продукт на развитието на пазара, то по-късно, когато множество културни и икономически фактори видоизменят града и премахват пространствата, в които човек може да свободно да се шляе, фигурата на фланъора също се видоизменя и се превръща в една алтернатива за изживяване на модерния град. Това го поставя в ситуацията на самотния аутсайдер, който обитава една чужда и неприветлива система – той спира да бъде свързан с мястото, на което живее, и постепенно се отчуждава от него. Тук говорим за едно същностно отчуждаване, което е вече екзистенциална категория, много по-близка до тази на човека, напуснал родината си и заживял някъде другаде.

По този начин фигурата на Малте Лауридс Бриге в „Записките“ обединява двете сили на отчуждението и ги събира в себе си. От една страна, младият датчанин е буквално чужденец, попаднал в Париж, без да познава което и да е било от нещата във френската столица. Той е аутсайдер поначало. От друга страна, неговото поведение е открито фланъорско. Той прекарва дните си на улицата – без определена посока, без ясна цел. Това вече ни среща с фигурата на отчуждения фланъор, който е изгубил своето място в града. Той е чужд на начините, по които модерният град се движи – с бърза скорост и без колебания. Но все пак решава да не приема това в себе си. Малте отказва да наподобява ритъма на града, в който е попаднал. И тук се проявява неговият бунт.

Като определим акта на фланъора като бунт срещу модерния град, в който всеки миг тече бързо и безпаметно в един непрекъсващ модус на разсеяност, можем да

поставим фигурата на отчуждения фланьор хронологично в традицията на отчуждените и бунтуващи се аусайдери, за които Цветан Стоянов говори в своята книга „Идеи и мотиви на отчуждението в западноевропейската култура“. Там той открива това желание за бунт като проявено за първи път през втората половина на 18 век при артистите от течението „Sturm und Drang“: „Те са пускали дълги, невчесани коси, обличали са се странно-небрежно, родният дом и университетът са им изглеждали „тъмници“ – скитали са от място на място в свои сближени кръгове, буйствали са, шокирали са еснафите, перчели са се, плували са в самодоволство, хвърляли са се в различни крайности: от нежна сантименталност до пианства и побоища (...). С всичко това щюрмерите набелязват един стереотип, който по-късно ще се повтаря с множество варианти и модификации – стереотипа на бунтуващия се малък интелектуален кръг – в началото на 19. век това ще бъдат романтиците, в средата на века бодлеровската артистична „бохема“, по-късно – руските нихилисти, още по-късно – декадентите и символистите, след Първата световна война – „гневните младежи“, „битниците“ и хипитата.“³⁷ Там някъде, в тази поредица от бунтуващи се аутсайдери, се намира и отчужденият Малте, фланьора имигрант.

Неговата ситуация обаче е малко по-особена. Той не принадлежи на общност, няма спътници в своята съпротива, трудно дори би било да се посочи нещо конкретно, срещу което младият Малте би се бунтувал. Неговото фланьорство не пробужда желание за борба, за промяна, за създаване на някакъв нов ред. Напротив, то го прави все по-затворен, интровертен и мълчалив. До степен, в която той спира да говори за себе си и започва да разказва чужди истории, стига само да не използва словото, за да разкаже своята. На какво се дължи това?

Отчуждението на Малте Лауридс Бриге

Вече стана дума, че в образа на младия датчанин Рилке вкарва голяма част от себе си. За това свидетелстват няколко неща. От една страна, Малте е на приблизителната възраст на Рилке, докато пише „Записките“ по време на престоя си в Париж. Той също се занимава с писане, въпреки че по свои думи не е направил почти нищо: „На двайсет и осем съм, а не съм направил почти нищо. Нека повторим: написал

³⁷ Стоянов, Цветан, *Идеи и мотиви на отчуждението в западната литература*, София, Наука и изкуство, 1973, 114.

съм една студия за Карпачо, която е лоша, една драма, която се казва „Брак“ и иска да докаже нещо невярно с двусмислени средства, както и стихове. Ала стиховете за съжаление на струват почти нищо, когато човек ги пише прекалено рано.“³⁸ Освен тези чисто биографични припокривания Рилке внася по непосредствен начин в своя роман и части от личния си живот – някои фрагменти от „Записките“ са всъщност писма, които той е писал до свои познати и приятели, както и фрагменти от дневника на писателя от парижкия му престой.

Един от спомените на Малте, свързан с детството му, също се оказва по-скоро действителен спомен на Рилке, отколкото фикционален такъв. Той е свързан с преждевременната смърт на по-голямата сестра на австрийския писател, която си отива от света година преди неговото раждане. Майката на Рилке обаче трудно приема тази загуба и затова, когато Рилке се ражда, му отрежда ролята на неговата преродена, завърнала се обратно към живота, сестра. Така до шестгодишна възраст Рилке е възпитаван като момиче, а снимките от детството му го показват облечен в рокля, с дълга коса. Този епизод намира място и в „Записките“, само че под прикритието на чужди имена. Ето как го разказва Малте: „Идваше ни наум, че някога на маман и се щяло да бъде малко момиченце, а не момче, какъвто се бях родил. По някакъв начин бях отгатнал това нейно желание и ми беше хрумнало от време на време да минавам следобед покрай вратата ѝ и да почуквам леко. А когато тя питаше кой е, аз с радост виках иззад вратата: „Софи“, и така изтънявах гласа си, че усещах лек гъдел в гърлото. Влезех ли вътре (в късата момичешка домашна рокля, която и без това носех с навити нагоре ръкави), аз наистина ставах Софи, малката Софи на маман, заета с домашните си работи, на която маман трябваше да сплете плитката, за да не я бъркат с лошия Малте, ако той се появеше отново.“³⁹

Тези силно изразени автобиографични черти в романа могат да ни разкрият и една от причините за странното отчуждение на Малте при срещата му с големия град. Както вече споменахме, докато разглеждахме опита на Рилке, свързан с написването на „Записките“, неговото пристигне в Париж е белязано от дълбока тревожност и шок пред тази нова ситуация, в която е попаднал. Този град, в който той „остава именно защото е трудно“, е нещо напълно различно от местата, на които Рилке е живял преди това. Това е една нова ситуация на живот – както за Рилке, така и за Малте. И

³⁸ Рилке, Райнер Мария, *Записките на Малте Лауриде Бриге*, прев. Александър Андреев, София, Лабиринт, 2013, 17.

³⁹ Пак там, с. 82.

причината зад шока, който и двамата изпитват, се крие в тази непознатост на усещанията.

В текста си, разглеждащ „Записките“, Андреас Хюйсен говори за разликата между поетиката на Бодлер и Рилке.⁴⁰ От една страна, и двамата говорят за града, от друга обаче, докато Бодлер е онзи, който се стреми да претвори улиците, миризмите и усещанията на града в поезията си, Рилке по-скоро страни от тази урбанистична конкретика в своята поетика. Неговото възприятие е различно – фигурата на Рилке най-често е фигурата на самотника, отдалечен от обществото. Представяме си го при художниците от Ворпсведе, в отдалечения замък „Дуино“ пред проблясъците на Адриатическо море или в имението „Музот“, потънал в мълчание. Парадоксално обаче именно тази негова анти-урбанистична чувствителност се оказва продуктивна, когато я използва за образа на Малте Лауридс Бриге. Тя се разкрива като причината зад тревожността и отчуждението на младия датчанин.

Ако за Бенямин фланьорът е типично градска фигура, която умело е усвоила „градското“ в себе си, то в „Записките“ нещата не стоят по този начин. Основният проблем, пред който Малте се изправя, когато попада в Париж, е интензивният прилив на новите стимули и изживявания, които насищат тъканта на градската атмосфера. Той се оказва напълно пропусклив за външния свят. Тази неспособност да се защити от интензивността на външното го оставя открит за всички стимули, като същевременно го отчуждава от тях: „Не зная на какво се дължи това – всичко прониква все по-навътре в мен и не остава там, където винаги досега е свършвало. В мен има някаква дълбина, за която не знаех. Сега всичко отива в нея. А на мен не ми е известно какво се случва там.“⁴¹

Липсата на защити обаче крие в себе си и една друга възможност, едно рядко предимство. Чрез нея Малте се сдобива със способността „да вижда“ града в неговата най-чиста форма. По този начин откритостта му на чужденец, попаднал на ново място, неговата същностна разлика с масовите жители на Париж (но не с всички жители) и природата му на фланьор се събират в едно общо напрежение, което е вътрешната сила, стояща зад словото на „Записките“. Умението „да вижда“ обаче носи със себе си и

⁴⁰ Huyssen, Andreas, *The Cambridge companion to Rilke*. Cambridge, University Press, 2010, 74-80.

⁴¹ Рилке, Райнер Мария, *Записките на Малте Лауридс Бриге*, прев. Александър Андреев, София, Лабиринт, 2013, 7.

онова, което по думите на Рилке „Малте не е способен да понесе“. Но какво вижда погледът на Малте в Париж? Как се разкрива пред него образът на модерния град?

Модерният град през погледа на Малте

Когато говори за „Записките“, Морис Бланшо вижда в техния център „желанието да се изучи изгнанието“ на младия Малте, „хвърлен в несигурно пространство, където не би могъл да живее, нито да умре, оставайки себе си.“⁴² Това несигурно пространство е градът. В него 28-годишния датчанин трябва да се изправи пред непознатото, пред знанието за един опит, който се оказва непоносим за него. И това знание ще изисква той да се промени, вече да не бъде същият. Затова още в началото на книгата Малте отказва да води своята писмена кореспонденция с хората, изпълвали живота му до този момент: „И писма няма да пиша вече. Защо е необходимо да казвам някому, че се променям? След като се променям, значи преставам да бъда този, който бях, а след като се превръщам в нещо различно от досега, е ясно, че нямам познати. А на чужди хора, на хора, които не ме познават, аз в никакъв случай не мога да пиша.“⁴³ За да се промени обаче, Малте трябва да е открил нещо ново – нова истина или опит, които да изискват от него промяна. Този нов опит, който Малте открива в големия град, е свързан със смъртта.

Изискването на смъртта

Когато говори за смъртта, Рилке я разглежда като неотделима част от живота, а не като негов завършек. Този негов стремеж се появява още по време на написването на „Записките“, като продължава до края на живота му и намира може би своята най-успешна реализация в неговите „Дуински елегии“ и „Сонети към Орфей“. Рилке вижда смъртта като нещо, което съпътства живота и без което живота би бил непълен, един живот наполовина, който всъщност остава неизживян. Оттам идва и стремежът му да въвлече смъртта в живота – нещо, което той намира за все по-голяма рядкост във

⁴² Бланшо, Морис, *Литературното пространство*, прев. Весела Антонова, София, ЛИК, 2000, 120.

⁴³ Рилке, Райнер Мария, *Записките на Малте Лауридс Бриге*, прев. Александър Андреев, София, Лабиринт, 2013, 7.

времето, в което живее. В тази връзка Бланшо отново споделя: „Когато, за да отговори на участта си на поет, Рилке се старае да се отвори към едно по-голямо измерение на самия себе си, което не трябва да изключва онова, което той умирайки, ще стане, не бихме могли да кажем, че той отстъпва пред трудностите, свързани с опита. Той гледа право в лицето на онова, което сам нарича ужас. Това е най-ужасното.“⁴⁴ И тъкмо този поглед към „най-ужасното“ липсва сред съвременниците на Рилке. Това е и опитът на Малте.

Когато попада във френската столица, той се оказва в центъра на разсеяността, където това да имаш „своя собствена смърт“ е достатъчно отдалечено от живота, за да не присъства по никакъв начин в него. Именно страхът от анонимната смърт, от това да не отговориш на изискването на смъртта и да ѝ измениш, като приемеш каквато и да е смърт, изготвена предварително, някаква смърт за всеобща употреба – този страх сковава Малте, докато се той изживява участта си на фланьор из градските пространства на Париж: „При такава огромна продукция единичната смърт не е така добре изпълнена, но това не е толкова важно. Важна е масовостта. Кой ли днес все още би оценил една добре изработена смърт? Никой. Дори богатите, които могат да си позволят смърт с всички подробности, започват да стават небрежни и безразлични; все по-рядко е желанието да имаш собствена смърт. Още малко, и тя ще се среща толкова рядко, колкото и собственият живот“⁴⁵

Това е смъртта в модерния град. За Малте миналото обаче изглежда по друг начин. Когато си припомня своята родна къща, той вижда разликите между времената. И ги намира именно в отношението, което хората са имали със своята смърт. Смъртта на неговия дядо е била величествена – „господарската къща бе твърде малка за тази смърт“. В съпоставянето между минало и настояще се открива словото, с което Малте говори за смъртта: „По-рано всеки знаеше (или може би предполагаше), че носи смъртта в себе си – така, както плодът носи костилката. Децата носеха малка, възрастните голяма. Жените я носеха в скута, мъжете в гърдите си. Те я носеха и това ги изпълваше с достойнство и мълчалива гордост.“⁴⁶ Тези образи разкриват смъртта като нещо, което очаква своето осъществяване – тя се съдържа вътре в нас и чака да дойде мигът на нейната поява в света. Следователно Малте разбира смъртта не като

⁴⁴ Пак там, с. 117.

⁴⁵ Рилке, Райнер Мария, *Записките на Малте Лауриде Бриге*, прев. Александър Андреев, София, Лабиринт, 2013, 9.

⁴⁶ Пак там, с. 10.

миг, който ни връхлетява, за да прекъсне живота, а като нещо, което живее от живота и което изисква вниманието ни от самото му начало. Смъртта зрее като плод. Тя трябва да бъде изработена, създадена. В този смисъл отговорността за постигането ѝ пада върху човека. Тя вече не е просто природен факт, който се самоосъществява, някаква натуралистична идея, а е стремеж и усилие, нещо, за което да се трудиш с постоянство.

Това означава, че за да бъде верен на смъртта си, на човек е необходимо търпение – време, в което да остави смъртта бавно да зрее в него. Такова търпение обаче отсъства в съвременното на Малте, в дните на модерния град, в които властват скоростта, бързото придвижване от място на място, изпълнението на графика и целите. С това ежедневие младият датчанин трудно успява да свикне: „Така и не мога да свикна да спя на отворен прозорец. Трамваи фучат с дрънчене през стаичката ми. Автомобили минават през мен. Някаква врата се захлопва. Някъде със звън се разбива стъкло – чувам как големите парчета се смеят, а малките хихикат. (..) Някой вика. Хора тичат, изпреварват се един друг. Едно куче лае. Какво облекчение: куче“.⁴⁷ Дневният ред на града е напълно различен от този, с който Малте е запознат. Той е шумен, интензивен, нетърпелив. Основава се на масовостта, тъй като няма как иначе да поддържа своите функции. Модерният град разчита на масовостта, а за човека, осъзнал нуждата да изживее живота си по свой собствен начин, като приема присъствието на смъртта в него – за този човек няма място в града. Той, подобно на фланьора, бива отстранен, изхвърлен встрани от случващото се – в пространствата, където остават непотребните неща и непотребните същества. Това е съдбата на Малте в Париж и затова той няма друг избор освен да се превърне във фланьора имигрант – една от маргиналните фигури на модерния град.

Пространствата на фланьора

Но кои са пространствата, в които Малте осъществява своето блуждаене и скитничество? Когато разглеждахме съдбата на фланьора в модерния град, установихме, че с напредъка на икономиката и развитието на индустриализацията градът се променя. Урбанистичните пространства – към този момент втори дом за фланьора, каквито са били например парижките пасажи, вече стават изключения.

⁴⁷ Пак там, с. 6.

Улиците и превозните средства започват да доминират пространството на града за сметка на пешеходците. Това може да бъде обяснено чрез нарастващото търсене на обществото да стига по-бързо от едно място до друго – това желание за по-голяма ефективност пряко се противопоставя на отношението на фланьора към света. Неговата щедрост към времето, търпеливост и спокойствие стават чужди на съвременниците му. Така постепенно фланьорът бива маргинализиран. Той вече не е „човекът от тълпата“, защото тълпата не споделя неговите ценности. Така пространствата на фланьора са отнети. Той започва да скита, а не да се шляе – съществена разлика.

Местата, по които Малте в ролята си на отчужден фланьор започва да скита, ни откриват една възможна гледна точка към модерния град. Ако преди фланьорът е разполагал със свои конкретни места, които е чувствал като свой дом, то сега такива места няма. Градът е станал неприветлив – това е град, в който „се мре“. За да излезе, на фланьорът вече му е нужна смелост или безрасъдство, тъй като сцените на модерния град заливат сетивата му с интензивни стимули: „Бях навън. И видях: болници. Видях някакъв човек, който се клатушкаше и по едно време се строполи.“; „нещо ме изтласка отново на улицата, която течеше насреща ми като пълноводна човешка река“; „А аз видях един възрастен мъж, той беше сляп и викаше. Това видях. Видях.“⁴⁸

Сцените, на които попада скитащият Малте, ни разкриват пространствата на неговите разходки. А това са места, отредени най-вече за маргиналните слоеве на обществото – за бедните, бездомниците, болните. Най-често това са болници, изоставени улици, сгради и тротоари, покрай които не минават хора. Малте присъства на тези места. Те са неговите пространства, в които се учи „да вижда“. Но да вижда какво? Със своята маргиналност тези места и техните обитатели дават възможност на Малте да види отвъд повърхностните впечатления, които масовата част на Париж може да му даде. Така животът се показва в своята пълна форма заедно с присъствието на смъртта – пред Малте се разкрива опитът на тази смърт, която е едновременно с живота. Той усеща този опит като болест. И тази болест го приобщава към останалите обитатели на тези отхвърлени пространства. Те започват да го възприемат като част от тях – разпознават го по улиците, намигат му и го поздравяват. В съзнанието на Малте те знаят за неговото приближаване до техния опит. Не са малко местата в „Записките“, в които Малте разказва за срещите си с тези членове на обществото: „Ала тук-там има субекти, които не се оставят да ги излъжеш, да речем, на булевард „Сен Мишел“ или

⁴⁸ Пак там, с. 6, с. 38.

пък на „Рю Расин“ – те просто плюят на ставите. Поглеждат ме и веднага разбират. Разбират, че аз всъщност съм един от тях, че просто играя своята малка комедия.“⁴⁹ Тези хора обаче не са просто просяци. За Малте те са нещо повече – те са „отпадъци, човешки отломки, които съдбата е изплюла“. За него тези субекти, които го съпътстват по време на всяка негова разходка из града, са част от нещо по-голямо, от едно общо явление на отчуждението, в което той самият попада. Затова и Малте разбира, че това е „някакъв знак, знак за посветени, знак, известен на отритнатите“.⁵⁰ Така се движи Малте из града – разпознаваем за отритнатите и анонимен за всички други.

По какъв начин обаче тези ситуации повлияват на неговото желание да се научи „да вижда“? Идеята на Рилке за съзерцанието на „нещата“ може да хвърли светлина върху това тайнствено умение, което Малте се опитва да усвои. Да съзерцаваш за Рилке означава да достигнеш до онзи миг, в който „нещата се случват в нас, без нас, съвършено и странно анонимно“.⁵¹ По този начин нарушената връзка между субекта и обекта възстановява своята цялост, отново възвръща шанса си да бъде изживяна в своята пълнота. Такова е и желанието на Малте – да вижда в цялост, без комфорта на средата, в която е попаднал. Да достигне онова чисто съзерцание на нещата, в което смъртта и живота не си противодействат, не са два различни мига, а са една едновременно сила, която намира своето осъществяване. Така се разкрива и подходящата роля на фланьора в този стремеж. Кой, ако не този разхождащ се из града на модерността воайор, би могъл да се отдаде на това умение – да вижда. Този стремеж е и причината Малте да се озовава в тези ситуации, познати единствено на отритнатите. В модерния град, който е град на нетърпеливостта и разсеяността, да си част от отритнатите е една от малкото възможности, които ти осигуряват времето, което да посветиш на своята „собствена смърт“.

Писането като същностен опит

Целият този стремеж на Малте към това да се научи „да вижда“ има сякаш една същностна цел – да пише. Когато в една от записките си Малте поставя сам пред себе си въпроса дали е възможно „досега да не си видял, разпознал и казал нищо истинско и

⁴⁹ Пак там, с. 33.

⁵⁰ Пак там, с. 34.

⁵¹ Kramer, Andreas, *The Cambridge companion to Rilke*. Cambridge, University Press, 2010, 120.

важно“, той отговаря утвърдително – да, до този момент той е останал върху повърхността на живота. Тази мисъл носи като последица един императив, който ще упражнява своята сила върху Малте до самия край на записките и този императив е свързан с писането: „Но след като всичко това е възможно, след като има поне намек, че е възможно – в такъв случай на всяка цена трябва да се случи нещо. Тогава първият срещнат, онзи, в чиято глава се е родила тази тревожна мисъл, трябва да започне, да направи нещо от пропуснатото; който и да е той, дори най-неподходящият – друг просто няма. Този млад невзрачен чужденец Бриге ще трябва да седне горе, на петия етаж, и да пише ден и нощ: да, той ще трябва да пише и това ще бъде краят.“⁵² Така писането се явява като една алтернатива на пропуснатия същностен опит, която позволява неговото възстановяване. Самият творчески акт се оказва начин за едно непосредствено общуване със света, в което взаимодействието между словото и субекта се реализира като нов опит, който неминуемо произвежда тревога. И тази тревога е породена от осъзнаването на бедствието, до което достига Малте „горе, на петия етаж“. Това бедствие, което обаче остава без форма, неопределено, идва с усещането за край – Малте ще пише и „това ще бъде краят“, и това ще бъде краят на неговата възможност да мисли за бъдещето. Това води и до разпада на личния разказ в романа. В „Писане за бедствието“ (1980) Морис Бланшо го формулира по следния начин: „Да мислиш бедствието (ако е възможно, а то не е възможно, доколкото предусещаме, че бедствието е мисълта), ще рече да нямаш повече бъдеще, за да го мислиш.“⁵³ Това писане, което идва с усещането за край, е начин, по който да се достигне отсъствието на всичко ненужно и да се постигне присъствие на същностното, което обаче парадоксално е несподелимо. Този същностен опит, който е и опитът на бедствието, остава единствено в мълчанието, което обзема Малте след първата част на книгата.

За Рилке обаче писането е един процес на съхраняване на нещата от света – на претворяването им от външния във вътрешния свят, от видимото към невидимото. Известна е фразата му в едно от неговите писма: „Ние сме пчелите на Невидимото. Ние отчаяно събираме меда на видимото, за да напълним с него големия златен кошер на Невидимото“.⁵⁴ Според Рилке това е призванието, отредено на хората. И ако този негов

⁵² Пак там, с. 22.

⁵³ Бланшо. Морис. „Из „Писане на бедствието“, прев. Дарин Тенев. – Литературен вестник, 2007, бр. 31, 9-10

⁵⁴ Рилке, Райнер Мария, *Дуински елегии*, прев. Пламен Хаджийски, София, „Изток-Запад“, 2017, 91

цитат е от писмо, писано по-късно и по-съвсем различен повод, то в императива на „Записките“ можем да открием неговото начало. Така желанието на Малте да се научи да вижда се разкрива като една първа стъпка по пътя към претворяването на нещата в слово. Истината, която неговия престой в големия град му предоставя, е знанието, че един безличен живот, изживян напразно, не е просто една възможност, а е една реалност, която се самоосъществява сред хората. Малте сам осъзнава, че е под влиянието на новите истини, разкрили се пред него в големия град: „В Париж съм – който научи това, се радва, а повечето завиждат. Градът е голям и с приказни изкушения. Колкото до мен, трябва да призная, че съм му подвластен. (...) Един нов живот, пълен с нови понятия. В момента ми е малко тежко, защото всичко е прекалено ново. Аз съм начинаещ в собствените си отношения с околните.“ Това ново знание е изискващо знание – то изисква действие от страна на субекта, върху който се стовари. Затова и когато говори за Малте, Рилке го вижда като човек, който не е успял да се справи с една истина именно в мига, когато е трябвало да действа. Малте сякаш се пречупва и това пречупване се случва още в тази първа част от романа, която разглеждаме. Нататък разказът се нарушава. След тази първа част той спира да говори за своите изживявания в големия град – словото започва да блуждае в мислите и спомените му, без да се захваща за самия него. В това действие Бланшо открива нуждата на Рилке да докаже пред себе си, че животът е възможен дори и след сблъскването с истината, разкрила се пред младия датчанин. Но истинското доказателство за това идва едва по-късно, с написването на „Дуинските елегии“ и „Сонети към Орфей“, където Рилке успява да въвлече видимото в невидимото, за да го претвори в слово. Такава е съдбата на младия Малте Лауридс Бриге. Париж се оказва мястото, в което той достига до един нов опит, до един нов поглед върху живота, свързан същностно със смъртта. Опитът на Малте, този фланьор имигрант, обаче надхвърля неговите способности и го оставя безмълвен именно в момента, в който словото е било готово да се разкрие.

Заклучение

В контекста на настоящата дипломна работа „Записките на Малте Лауридс Бриге“ са разгледани като ключова творба за цялото творчество на Райнер Мария

Рилке. Изпитанието, което се оказва написването на този роман, предоставя на писателя познание, което отнема едно десетилетие от живота му, за да бъде усвоено и интегрирано. Това ни позволява да мислим „Записките“ като един преломен момент, белязал своя автор. Всъщност самият роман разказва историята на написването си. Образът на Малте често се припокрива с този на Рилке, но не само биографично. Престоят в Париж и спомените от детството му са единствено формалните подобия – в същността си автобиографичността на „Записките“ се крие в срещата с новото познание за живота в модерния град, което изисква трансформацията на субекта, който е негов приемник.

Фигурата на фланьора имигрант е ключова за това ново разбиране на модерния град. В лицето на Малте откриваме съдбата на чужденеца, но и на отчуждения човек в града от началото на 20. век. Именно чрез неговия поглед, чрез устрема му да се научи „да вижда“ се разгръща комплексният и противоречив образ на града като сцена на модерността, която поглъща и преобразява индивида. Модерният град се явява не само като физическо пространство, но и като нов опит, който предизвиква преосмисляне на личността, идентичността и връзките на субекта със заобикалящия го свят. С развитието на икономиката и индустриализацията се променят и пространствата на фланьора – тази градска фигура, асоциирана с безцелните разходки по улиците на града, вече престава да се шляе и започва да скита. Настоящата работа твърди, че тази промяна е особено отличима във фигурата на Малте, който общува с града именно в режима на едно тревожно разхождане из него, на едно скитане. Така неговият опит се разгръща като един особен вид воайорство – стремежът да се проникне отвъд повърхността на явленията и да се види „откритостта“ на нещата, която е едновременно привличаща и разрушителна.

По този начин Рилке създава образа на града, който ужасява и вдъхновява, променя и е пречка за промени. Това напрежение на противоположностите е основна движеща сила в текста – диалектиката на писането и смъртта, на външното и вътрешното. Желанието тези противоположности да бъдат обединени съпътства Рилке в годините след написването на „Записките“. Той често говори за „Weltinnenraum“ което Бланшо разбира като „вътрешното пространство на света, което е едновременно и вътрешността на нещата, и нашата собствена вътрешност, и свободното общуване

между двете, мощна неудържима свобода, в която се утвърждава първичната сила на неопределеното“⁵⁵

Това вътрешно пространство на света като че ли за първи път се явява като опит тъкмо у Малте – фланьорът имигрант, попаднал в средата на модерния град. И този опит се оказва твърде непосилен за него. Той не успява да го приеме, а свидетелство за това е разпадът на неговата личност след първата част на „Записките“ – Малте изчезва в момента, когато осъзнава своето същностно присъствие в света. Това е опитът на смъртта, с който модерният град среща младия датчанин. В това осъзнаване Рилке се опитва да открие една възможност за възобновяване на словото, което да претвори „нещата“ от света наново, възхвалявайки ги. В края на своя текст, посветен на творчеството на Рилке, Морис Бланшо формулира тази възможност, която се оказва непосилна за Малте, по следния начин: „Тогава да говориш е светлина и слава. Да говориш вече не значи да кажеш, нито да назовеш. Да говориш означава да възхваляваш, да възпяваш, да превърнеш словото в чист и бляскав огън, който говори, и когато вече няма нищо за казване, който не дава име на безименното, а го призовава, приема го и го възпява, това е единственото слово, в което се появяват и нощта, и тишината, без нищо да ги нарушава, без да се разкриват.“⁵⁶

"Записките на Малте Лауридс Бриге" са фрагментарен роман, който успява да улови сложната вибрация и вътрешния интензитет на субекта, поставен в една чужда среда в началото на 20. век. Тази фрагментарност на творбата е не само структурна особеност, но и израз на невъзможността на Малте да създаде цялостен разказ, който да обхване неговия опит. Това ни показва невъзможността модерният опит да бъде претворен в цялост – той изисква фрагмента, който носи със себе си част от разпокъсаното, но и интензивно преживяване. Трудността на Малте да се научи „да вижда“ и да пише по времето на личното си бедствие ни разкрива и част от опита на Рилке, свързан с написването на романа. Така „Записките“ се превръщат в огледало на самия си автор – роман, който разказва историята на неговото духовно и творческо пътуване, като същевременно изразява дълбоките противоречия и вътрешни конфликти на модерността.

⁵⁵ Бланшо, Морис, *Литературното пространство*, прев. Весела Антонова, София, ЛИК, 2000, 137.

⁵⁶ Пак там, с. 166.

Библиография

Аврамов, Димитър, *Бодлер*, София, Изток-Запад, 2010.

Аврамов, Димитър, *Естетика на модерното изкуство*, София, Издателска къща „Кибеа“, 2009

Бенямин, Валтер, *Художествена мисъл и културно самосъзнание*, прев. Бисера Иванова, София, Наука и изкуство, 1989

Бланшо, Морис, *Литературното пространство*, прев. Весела Антонова, София, ЛИК, 2000

Бланшо, Морис, *Предстоящата книга*, прев. Антоанета Колева, София, Критика и Хуманизъм, 2007

Бланшо. Морис. „Из „Писане на бедствието“, прев. Дарин Тенев. – Литературен вестник, 2007, бр. 31, 9-10

Бодлер, Шарл, *Естетически и критически съчинения*, прев. Лилия Сталева, София, Наука и изкуство, 1976

Бодлер, Шарл, *Цветя на злото; Малки поеми в проза*, прев. Кирил Кадийски, София, Народна култура, 1984

Божков, Димитър. 2013. [„Образи и предмети в Книга на пасажите на Валтер Бенямин“](#). – Пирон, 2013, бр. 6)

Игов, Ангел, *Как се прави град*, София, УИ "Св. Климент Охридски", 2023

Минков, Борис, *Град – междинни полета*, Пловдив, Жанет 45, 2011

- Ницше, Фридрих, *Раждането на трагедията и други съчинения*, прев. Харитина Костова-Добрева, София, Наука и изкуство, 1990
- Рилке, Райнер Мария, *Записките на Малте Лауридс Бриге*, прев. Александър Андреев, София, Народна култура, 1985
- Рилке, Райнер Мария, *Записките на Малте Лауридс Бриге*, прев. Александър Андреев, София, Лабиринт, 2013
- Рилке, Райнер Мария, *Лирика*, прев. Венцеслав Константинов, София, Народна култура, 1979
- Рилке, Райнер Мария, *Писма*, прев. Майа Разбойникова-Фратева, София, Колибри, 2016
- Рилке, Райнер Мария, *Дуински елегии*, прев. Пламен Хаджийски, София, „Изток-Запад“, 2017
- Стоянов, Цветан, *Идеи и мотиви на отчуждението в западната литература*, София, Наука и изкуство, 1973
- Тодоров, Цветан, *Красотата ще спаси света: Уайлд, Рилке, Цветаева*, прев. Тодорина Атанасова, София, УИ „Св. Климент Охридски“, 2010
- Ендрева, Мария, „[Възгледите за изкуството в критическите творби на Райнер Мария Рилке](#)“, –academia.edu, 2011
- Augé, Marc, *Non-Places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity*. New York, Verso, 1995
- Hesse, Herman, *My belief*, transl. Denver Lindley, Glasgow, Jonathan Cape LTD 1976, 1978
- Leeder, Karen; Vilain, Robert, *The Cambridge companion to Rilke*. Cambridge, University Press, 2010