

ПРИМИТИВЪТ И НЕГОВИТЕ ФУНКЦИИ В БЪЛГАРСКАТА ПОЕЗИЯ МЕЖДУ ДВЕТЕ СВЕТОВНИ ВОЙНИ

Войцех Галонска (Краков)

Характерни за българската поезия между двете световни войни (1918—1944) са широта и нееднородност на идейно-художествените търсения, сложност и разнопосочност на идейните и естетическите принципи, които взаимопроникват в творчеството на един или на група писатели и е крайно трудно да бъдат отделени, затова и възниква невъзможност да им се даде еднозначна характеристика и оценка. Но всичко това не е пречка да се потърсят някои общи за тях елементи независимо от съществените различия в интерпретацията и реализацията им. Сред най-съществените елементи от този род, струва ми се, е *категорията примитив*, която заема централно място в програмите и поетиката на отделните течения, макар че най-често тя не е пряко и конкретно дефинирана от тях. Тази категория е съществена и поради това, че отразява отношението към традицията — близка (модернистична, символична) и по-далечна (предмодернистична). От друга страна, тя разкрива отношението към извънлитературната, към обществената действителност, която представлява един от компонентите на културата на новия период, както и въобще на модела на българската народна култура.

Искам веднага да направя уговорката, че не влагам негативно отношение в понятието „примитив“. Подобно отношение се допуска често, особено когато сравнението се прави по отношение на онова, което е свършено. Така че в изкуството често пъти примитивът се отъждествява с „кича“, т. е. с това, което не се харесва, което е грозно. Да припомним определението на А. Банах: „Кичът има пристрастие към елементарни неща, най-често негова тема са племенните чувства, богът, природата, смъртта. А ако в съгласие с историята прибавим и понятието „народ“ като тема на кича в периода на по-късното му развитие и ако религиозността на кича приемем в съответствие с етимологията на думата *religiare* повече като действие, което свързва, отколкото като цел, то тогава теми на кича ще останат първичните инстинкти и елементарните потребности, които пък от своя страна подлежат на елементарно задоволяване“ (1). Тази дефиниция, както забелязва К. Т. Теплиц, страда от недостатъчно избирателно подреждане на материала, тъй като пренебрегва конкретно-историческата обосновка на въпроса (2). Теплиц пише за реабилитацията на кича през последните тридесет години, като се позовава на горната дефиниция и я разглежда въз основата на новото изкуство на XX в., създаващо се като опозиция на сецесиона. Представителите на съвременното изкуство смятат, че кич е „всяка проява на емоционалност. Естетическото преживяване трябва да се роди от откриването на премислена последователност на формите, от съчетанието на цветовете, с една ду-

ма, от иманентната структура на произведението на изкуството, а не от неговата иконографска програма или емоционално съдържание“ (3).

Съвременното антиизкуство взема под внимание тази дефиниция на кича, превръщайки я в позитивна — то използва за свой обект предмети, „чието скромно послание търси най-пряк, открит и банален път към въображението и чувствителността на приемателя, търси неотреченият от постулатите на новото изкуство спонтанен автентизъм на масовото общество“ (4). Разсъжденията на Теплиц съдържат подтекст, който подсказва, че определението на кича трябва да бъде изведено не само въз основа на тематично-емоционални показатели, а също и от гледна точка на конкретната художествена и естетическа програма, от чиято позиция е формулирано. Следователно става дума за класическата опозиция изкуство — антиизкуство.

Такава интерпретация съдържа обаче в себе си оценка на онова, което остава и з в ъ н изкуството, което не е изкуство. Това се потвърждава от факта, че реабилитацията на кича е била извършена в рамките на а н т и и з к у с т в о - т о, т. е. в плоскост, която все още не е канонизирана и се намира встрани от формулиращите съвременното изкуство закони, според които оценката за кича продължава да има негативен характер.

Категорията на примитива не е представена тук и в смисъла, свойствен за понятието „съвременен примитив“, което употребява Ксавери Пивоцки по отношение на „наивистите“ (5). Според Пивоцки проблемът за негативното отношение вече не съществува, защото в историята на изкуството определението „примитивни“ отдавна вече е изгубило остойностяващия си характер. Авторът ни насочва към твърде неизяснената в сферата на изкуството и особено в литературата опозиция: творец-професионалист — творец-любител (като второто понятие също не е лишено от отрицателна характеристика). Но в такъв случай бихме навлезли в темата за социологията на твореца, а също и за психологическите условия на творческия генезис — следователно в сфера, различна от разглежданата досега, която остава встрани от литературата и официалното изкуство, макар често пъти да е поощрявана от тях (като пример можем да посочим „прокълнатите поети“).

Предмет на нашите разсъждения ще бъде категорията „примитив“, която присъства в литературата. За улеснение можем да я наречем „официална“, „висока“. В тези измерения тя притежава съвсем друга обусловеност, друг контекст, друг генезис и през периода, който ни интересува, е лишена от отрицателна оценяемост в литературните програми и в творчеството на поетите, които я използват. Точно обратното — тя представлява позитивна стойност и изпълнява ролята на противопоставянето срещу предходния културен и литературен модел.

В българския език редом с прилагателното „примитивен“ съществува и родственого му прилагателно „първобитен“, което означава „първичен“ и е взаимозаменяемо с първото. Най-важното е, че то не внася негативен смисъл, а насочва преди всичко към генезиса на предмета, до който се отнася (6). Горепосочената бележка ни се струва съществена, тъй като разширява кръга на наблюденията ни и уточнява диапазона на понятието примитив. Набляга се главно на това, което е първично, сиреч екзотично, макар и да не е непременно свързано с далечното минало (7). В този смисъл, разбира се, „първичност“ и „примитив“ ще се отнасят както към миналите времена, така и към тези явления и неща, които пазят чувството за „давност“, т. е. не са попаднали под пагубните влияния на цивилизацията и културата, запазили са в себе си известна автентичност. Затова, от една страна, ще се срещнем с възхищение към старата история, а, от друга, ще открием интерес към народността и фолклора. Това обаче ни най-малко не изчерпва пътищата, по които върви търсенето на примитива.

Преди да разгледаме набелязаната проблематика, трябва да установим, че интересът към примитива не се дължи изключително на своеобразието на българската литература през този период, а представлява характерно явление за много европейски литератури след 1918 г. То е израз на съпротивата срещу западната цивилизация и се появява в авангардните течения (8) или в теченията, които израстват от традицията на модернизма и представляват негово по-нататъшно актуализирано продължение — експресионизъм, акмеизъм, имажинизъм. . . (9) Както твърди Алина Ковалчикова, търсенето на примитива в авангардните европейски течения води до връщане към екзотиката, „към колоритната тропическа сценография и към омагьосващия примитив на обичаите“ (10). Великолепна илюстрация на тази мисъл представлява полският футуризм (11). В българската литература обаче през междувоенния период отсъствуват авангардни течения (той се характеризира с връщане към родната национална и предмодернистична традиция), а появата на примитива не е равнозначна с интерес към екзотиката (в смисъла на „колоритна тропическа сценография и омагьосващ примитив на обичаите“). Трудно би било тук-там появяващите се подобни екзотични мотиви да бъдат възприемани като значимо, заслужаващо внимание явление. Може би единствено у Ламар то присъствува по-често. Имам пред вид стихотворението „Пътешествие“ от стихосбирката „Железни икони“ (1927):

До брега на незнаен остров —
държава на пингвините —
черни хора със слонова кост
бият лов и събират рубини. . .
Див бог на диви народи! (с. 37)

Дали по липса на традиционен интерес към подобна екзотика или поради ориентация на програмите към други хоризонти на примитивизма българската поезия от този период не съдържа мотиви на екзотичен примитив, които биха изпълнили ролята на противопоставящи се срещу позата и „неврастенията“ на досегашната културна традиция, давайки от своя страна нови, първични и чисти в своята автентичност стойности. Доста учудващ е този факт, ако се имат пред вид писанията в популярните културни вестници и списания, които са затрупани от статии и материали, отнасящи се до тази тема: телепатията сред дивите племена, страната на страшните племена, живеещи край р. Амазонка, горилите и човекоподобното дете, а редом с тези срещаме и „цивилизаторски“ статии, отнасящи се до най-новите открития, както и фантастични за онова време проекти от типа на възможно ли е пътешествието с ракета (12). В момент, когато цяла Европа осъществява антицивилизаторски „екзодус“ към други култури и изкуства, като търси в тях стойности, които биха послужили за обновяване на вкостенялата и затворена в своята привързаност към традицията европейска култура, българската литература и изкуство проявяват подчертано равнодушие към тази област. Не можем да вземем под внимание произтичащия от историческия и културния синкретизъм интерес към културите и философията на Далечния и Близкия изток, чието проявление е творчеството на Николай Райнов („Богомилски легенди“ — 1912, „Очите на Арабия“ — 1918, „Светилник на душата“ — 1921), защото, въпреки че той твори още преди междувоенния период и въздейства чак до 1930 г. (14), неговото творчество е типичен пример за символизъм в поезията и най-вече в прозата. Присъствието на външнокултурни мотиви в книгите му не се основава на противопоставянето култура — некултура (което би отговаряло на първата гледна точка спрямо културните явления у Лотман) (15). Въвеждането им тук е ръководено по-скоро от убеждението за съществуването на много равнозначни култури, към които Райнов се обръща на основата на интересуващите символистите универсални проблеми,

Много по-интересно изглежда позоваването на протобългарската традиция, която се корени в основата на убеждението за двойствеността на българската култура — в момента на нейния генезис върху нея се наслояват елементите на свойската, организирана славянска култура и на чуждата, неорганизирана, а следователно примитивна протобългарска култура. Израз на това намираме у Багряна:

Криви ли сме, че в нашта балканска кръв плуват
белите атоми на славянския сантиментализъм
и червените — на примитивните татарски племена? (16) —

а свързаният със символизма и неговата традиция белетрист и критик Ботьо Савов в есето си „Скитско и славянско в българската литература“ пише, че „в българската поезия, като в българската душа, се проявяват две начала, две стихии: славянската и скитската стихия. . . Славянската стихия е стихията на белия ден. Скитската стихия е стихията на нощта и ужаса в нея. . . Тяхната поезия е мелодия, когато поезията на скита е полифония“ (17).

Срещу хармонията и спокойствието на такива творци като Николай Лилиев, Ем. Попдимитров, Иван Хаджихристов се противопоставят емоционалните дисонанси и неспокойствието на поети като Христо Ботев, Пейо Яворов, Теодор Траянов, Христо Ясенев. У Савов „варваризмът“ на скитската стихия се включва в рамките на духовния максимализъм на модернистите и символистите, които са видели у Ботев протопласта на този максимализъм. Сам Савов ясно се определя на страната на „скитската стихия“ и смята, че „днес хипотезата за славянския и скитския генезис на нашия народен бит е символ, чрез който добре откриваме същността на нашата душа, същността на нашата поезия“ (19). Така той прекрива в света на народната психология и народните митове, възприемани като инструменти за интерпретация на културата. Двойствеността на българската култура при него получава мистично измерение и се свързва с двата вида модернистично отричане и бунт срещу действителността и със съответстващите им начини на преживяване. Като резултат от този бунт се появява бягството в света на модернистичната „душа“ и свързаният с това трагизъм — краен израз на невъзможността да се постигне съгласие с реалната действителност. Фактът, че Савов използва двойствеността на българската култура за интерпретация на модернистичното разбиране за душата, обрича неговата концепция на безплодие и „варварството“ на скитския елемент тук не може да бъде разглеждан като полезен, потребен за обновяването на културата момент.

Такава възможност ще открием в мотива за двойствеността на българската култура, подет от Багряна, която му придава виталистична и биологична интерпретация, провъзгласявайки се за потомка на „примитивните татари“ (20).

Отъждествяването с варварите-предци се осъществява върху биологично-емоционална плоскост:

Няма прародителски портрети,
ни фамилна книга в моя род,
и не знам аз техните завети,
техните лица, души, живот. (21)

Този мотив, макар че у Багряна играе друга функция, показва определено родство със „Скити“ на Александър Блок. И в двата случая става дума за отъждествяване с варварите-предци. Доколкото обаче при Багряна това е израз на протест срещу досегашната емоционална и тематична култура, то при Блок изразява бунта на масите, народния бунт срещу стара Европа, призована от „варварската лира“ на последно пиришество (22). По подобен начин ще го срещнем у Гео Милев и Ламар (23). Съпътстващият стиховете им духовен макси-

мализъм, унаследен от образците на модернистите, ще бъде приложен в темата за революцията, за разработването на която (както правилно забелязва Жирмунски в студията си за Блок) е въздействувала не толкова системата на обществено-политическите идеи, колкото стихията на народния бунт (24). „Варваризмът“ в тяхната поезия ще съпътствува порива на масите, жадни да унищожат стария свят.

Върху тлъстия гръб на Европа
разпъваме кръстната мъка
и сръчно опъваме лък
в сърцето на стара Европа. (25)

Така е и у Гео Милев, при когото хората „на черния труд“ са

груби простаци
безимотни
неграмотни
профани
хулигани
глигани
— скот като скот:
хиляди
маса
народ. (26)

Освен тези тематично-емоционални показатели на „варварството“ ще повдигне глас и съпътстващият горната категория антиестетизъм (27), който представлява последица от интереса към примитива и се проявява в семантичния пласт на литературната творба. Станислав Яворски, разглеждайки антиестетизма в полската футуристична поезия през 20-те години, изрази мнение, че противопоставянето на футуристите спрямо заварените тенденции се проявява в няколко аспекта: а) в сферата на представяната действителност — чрез избор на предмети и дейности, признати за „грозни“; б) противопоставяне срещу актуалната традиция — чрез използване на определени родови форми или други литературни средства; в) на езиково ниво — чрез използване на думи, несъответстващи на досегашната им употреба и преди всичко чрез включване в емоционално-приповдигнат контекст на думи, ключови за актуално действащата литературна традиция (28).

По подобен начин е била реализирана и опозицията срещу предходните литературни тенденции в междувоенната българска поезия. Единствено в сферата на родовите форми и непривичните литературни средства тя не се проявява по толкова изразителен и краен начин, което не означава, че няма да срещнем действия с антиестетически характер. Изброените по-горе аспекти на естетическия бунт могат да бъдат отнесени не само към „футуризиращата“ поезия, но и към цялата българска поезия след 1918 г. По подобен начин стоят нещата и в полската поезия през 20-те години, въпреки че наблюденията на Яворски са съсредоточени главно върху футуристичната поезия, която най-изразително е реализирала този протест.

Той е бил проявяван както в програмите, така и в самата поезия. И следователно, като се е разкривал по този начин, се е превръщал в свидетелство за естетическото и художественото съзнание на новото поколение творци. Най-рано израз на това дава Гео Милев, хвърляйки лозунга за „варваризирането“ на българската поезия (29). Той е бил насочен срещу поезията на символизма, а особено срещу „поезията на младите“, епигонска по отношение на символизма, против „ония гладки, сладки строфи, които се втръсват от сладост“ (30). Тъй

като не разполага с по-добър образец, който да бъде предложение за нова поезия и да оживи „мъртвата поезия“, Милев се позовава на стиховете на Н. Янтар (Николай Марангозов), взети от томчето „Нула“, издадено през 1923 г. Въпреки че от художествена гледна точка не ги одобрява, той оценява в тях това, че излизат извън шаблона, оценява тяхната смелост, дързост, бруталност, сурова сила и варваризъм, твърди, че „българската поезия има нужда от оварваряване, от сурови сокове, в които има първобитен живот — за да ѝ дадат живот. Да всеят живот в мъртвата поезия. В „Нула“ има такъв варваризъм. Макар и имитиран по чужди образци; макар и безформен още.

Но уморени от толкова много господа в изгладени и изчеткани официални черни дрехи, толкова поети с бледи чела, миноърни погледи и устни с печална усмивка, ний желаем да видим днес варвари, хулигани, печенег — с пламък в очите и с железни зъби. Варвари, нова раса — която да влее нова кръв на българската поезия“ (31).

Стиховете на Марангозов имат иконоборчески характер, противопоставят се срещу досегашните общоприети правила както по отношение на интерпретацията на темите, така и при поставянето на „грозни“ думи във възвишен контекст:

и вместо към п р и ч а с т и е да извърнеш своя уста готова да п с у в а или още по-убедително:

един бивш градоначалник (нервници) п л ю е звездни х р а ч к и п о л а з у р н и я п а р к е т. (32)

С възгледите на Гео Милев относно потребностите на новата българска поезия кореспондира и позицията на групата „Нов път“, въпреки че отрицателната оценка за томчето на Марангозов напомня, че посоката на търсенията трябва да се промени (33), трябва да бъде подчинена на идеологията на пролетариата, а оттука и бунтът срещу „мъртвата поезия“ на символизма не може да бъде бунт сам за себе си, реализиран под лозунга на „нулата“ (34).

Антиестетизмът се проявява и в творчеството на Гео Милев от периода на „Везни“, но в това си начинание Милев е самотен. Творецът е свързан с експресионистичната поезия, на чиято почва се появява синкретизмът между естетическите и опрIMITИВЯВАЩИТЕ, антиестетическите формули. Това забелязва и Людмил Стоянов в рецензията си за стихосбирката „Железният пръстен“ (1920). Той пише, че стиховете в нея са израз на „оня стремеж към простота, който характеризира най-новото изкуство: простота до грубост, нещо от оная примитивност, с която би гледал на света първобитният човек. Простото детско чувство, блянът, експресия, екстатично вълнение“ (35).

Примитивизмът тук е израз не толкова на антиестетизъм, колкото се свързва с непосредствеността, наивността на чувствата и алогичността при тяхното изразяване — това, което е толкова характерно за въображението на детето и на първобитния човек. Свидетелство за това е и нереалността на картините, оценени много критично от Константин Гълъбов, който ги сравнява с поезията на Стефан Георге (36). В тази интерпретация на Гео Милевата поезия се долавя отглас от Уитмановата концепция за поезията, макар че стиховете от „Железният пръстен“ все още са в тематично разногласие с поезията на Уитмън (37). По-късно поетът ясно се доближава до Уитмъновата поезия и дори я защитава от нападите на Линдзей, протестирайки по този начин срещу блудкавата и сантиментална поезия: „Уитман гледа с прост, естествен, реален поглед на света и живота. Той има, така да се рече, един монистически мироглед: всичко е едно — и оттук произлиза неговата идея за демокрацията. Той възпява всичко“ — пише Гео Милев, а след това въз основа на Уитмановите стихове изразява и своето поетическо кредо:

„Възпявам човека, еднакво мъжа и жената, възпявам себе си и виждам себе си във всички други хора на земята. Аз съм поетът на тялото и на душата, аз съм поетът на жената и на мъжа и казвам, че велико нещо е да бъдеш жена и велико нещо е да бъдеш мъж: аз възприемам действителността такава, каквато си е, без повече да питам; аз съм с всички и моят девиз гласи: бия камбаната на бунта и се сдружавам с изгнаниците и съзаклятниците; аз, Уолт Уитмън, един мир за себе си, син на Манхатън, буен, плътски, ям, пия, размножавам се, никакъв сантименталист, нито човек, който обикаля около човеците — мъже и жени — или стои настрана от тях; у мене звучат отдавна заглъхнали светове, гласове на безброй поколения от затворници и роби, гласове решителни и отчаяни, гласове на потъпкани права, гласове на обезобразени, прости, жалки, безумни, презрени, аз казвам, че тялото не е повече от душата, че нищо — нито бог не е по-велик от човека“ (36).

Позволих си този дълъг цитат, тъй като рядко някой се позовава на това изказване на Гео Милев, а като се има пред вид, че той се подписва под декларацията на Уитмън, за нас то се превръща в свидетелство за функционирането на мита за Дионисий в българската поезия от този период, мит, който е много съществен при разглеждането на следмодернистичната поезия (39). „Варварската“ поезия на Уитмън ще съпътствува Гео Милев в издаването на „Експресионистичното календарче“, в „Грозни прози“, в поемите му, в преводаческата му дейност, особено място в която заема поезията на Верхарн. Върху варваризма, отнесен към творчеството на Уитмън, Милев набляга особено силно: „Уитмън е в а р в а р и н — и тъкмо в това е неговото огромно литературно значение. Тъкмо затова неговата поезия гърми като будителен вик през цяла Европа — от тридесет години насам — и буди съвременната литература към нови хоризонти. Огромно е влиянието на Уитмън върху няколко значителни европейски поети, като се започне с Верхарн и — през Арно Холц — се завърши с Верфел, който е днес един от първите лирици на Германия“ (40).

Трябва да допуснем, че тъкмо поезията на Уитмън е подтикнала Милев да направи оценка на „поезията на младите“, използвайки стиховете на големия поет за критерий и образец. От възприемането на Уитмъновите програми произлиза по всяка вероятност и издигнатият от Милев лозунг относно „необходимостта от в а р в а р и з и р а н е на българската поезия, за който вече стана дума“ (41).

Този особен интерес към поезията на Уитмън и към „варваризирането“ на литературата съпътствува периода от творчеството на Милев, в който експресионистичната изява се придружава от действеното начало. Негов израз е възприетият от експресионистите Дионисиев мит, мит, известен още на модернистите, в чиято поезия изпълнява ролята не на цел, а на паралел. „За основа на Дионисиевото творение на модернистите — пише Михаил Гловацки — служи явлението, което можем да определим като културно развиване. Модернизмът търси прилика между своята и другите епохи, търси перспективата, от която най-добре може да бъде огледано времето, в което е обречен да живее“ (42).

Но защо споменаваме за Дионисиевия мит, като го отнасяме към стихосбирката „Железният пръстен“? Та нали е общоприето тя да се разглежда като далечна от активността, като творение, в което Милев плаща своя данък на модернизма? Жестокият пръстен се възприема като символ на реалната действителност, която ограничава действията и търсенията, но едновременно с това по много драматичен начин изниква необходимостта да се излезе извън рамките на собствения свят, необходимостта да бъдат опознати истината и лъжата (43). Железният пръстен не е това, което за символистите беше „кулата от слонова кост“, при тях се сблъскваме с бягство от действителността, а тук е напра-

вен опит за премерване на силите с нея и въпреки че той не се увенчава с успех, то все пак резултатът от това съперничество не е еднозначен. Оттук води началото си по-сетнешната активност на Гео Милев:

и гол от своята лишна гордост,
без час, без образ и без вест —
да те лелей една велика,
последна, проста радост: Днес... (44)

Има немало подобни моменти:

Аз умирам под кота 506
и възкръсвам в Берлин и Париж.
Няма век, няма час — има Днес! (45)

Тази апология на „днес“ ознаменува опита за отъждествяване със световните проблеми и макар да се прави от позицията на твореца, който създава света, двойствеността и даже непоследователността на позицията е характерна за експресионистите (46). Тя проличава в отделни стихове от „Железният пръстен“.

„Днес“ тук категорично бележи началото на пътя към „утре“, чиято перспектива ще съпътствува по-късното творчество и литературнокритическата дейност на твореца.

Поезията на Гео Милев в стихосбирките „Железният пръстен“ и „Иконите спят“ се характеризира с антисантиментализъм и антиестетизъм, т. е. емоционалност, която се съгласува с формулираната няколко години по-късно от него програмата за „оварваряване“:

О, дъжд, о дъжд обилен и печален
— по тротоарите танцуваща вода!
Пиян, разголен, волен, вакханален,
но с черна маска — ти танкуваш
безсмисления танец на скръбта. (с. 15)

Главата ми —
кръвав фенер с разтрошени стъкла (с. 17).

Обичам неврозните, болни
нарциси с уста разкривени.
.....
Обичам змиите унесени
в див танец тъй хладни, тъй ярки. (с. 13)

Но — аз съм съчетан от диви танци;
но — аз съм възпътен в игра и смях. (с. 11) (47)

Тези необуздани и шокиращи образи вървят ръка за ръка с постулатите за „новотата“, формулирани от Реми дьо Гурмон: „Главният отличителен белег на изкуството — казва той — е н о в о т а т а.“ А Гео Милев допълва: „А това липсва на всички лирически стихове, които се пишат и печатат днес в България: Н о в о т а. Сред отегчението на тая банално-сладка и шаблонно-гладка лирика човек е петимен да чуе поне един вик“ (48).

Тази постановка ще се прецизира, когато поетът определи отношението си към книгата на Валери Брюсов „Руската поезия вчера, днес и утре“. Милев пише рецензия за нея, говори там за съвременната пролетарска поезия в Съветския съюз, признава я за нова и я разглежда въз основа на следните естетически показатели: „Динамичност (вместо статичността на досегашната поезия — от

Данте до Анна Ахматова), творческа целесъобразност — конструктивност (вместо лирическа декоративност и дневник на частни чувства), колективност (вместо индивидуално разнообразие от случайни лични чувства най-сетне — бодрост (вместо досегашните мировоскръбни излияния и немощни самоутешения — от Данте до Анна Ахматова). Динамичност. Конструктивност. Колективност. Живот!“ (49).

И така чрез постановката за новотата са обхванати някои авангардни явления, които Милев винаги е бил склонен да приеме, защото свързва с тях стремежа си към варваризиране и примитивизиране на поезията (50). Този стремеж съвпада с противопоставянето на цялата досегашна културна традиция и произтича от необходимостта изкуството да бъде подчинено на живота, което означава да бъде изведено от сферата на универсалността в посока към утилитарност: „Данте беше анданте. . . Ние сме престо. / Галоп. . . Ние се раждаме в ада“ (51), „Лъжа е Вергилий“ (52).

От тогавашна гледна точка благодарение на връщането към примитива става възможно обновяването на културните стойности, взети в тематично-емоционален и естетически аспект. Подобна ситуация е повторяема в случаите, когато „културният род вече е достигнал съвършенство, което граничи с дегенерацията. Тя се изразява в разрушаването на всички онези нива, които са обхванати от дегенерацията, изразява се и във връщане към изворите, към стойностите, които не подлежат на съмнение, защото са прости“ (53). Непосредствен обект на противопоставяне е европейската цивилизация, а на литературно ниво — традицията на символизма, която носи в себе си точно такъв съвършен, граничещ с дегенерирането начин на чувствуване, както и съответстващите му форми.

Но протестът спрямо европейската цивилизация, спрямо Европа като източник на всяко зло, който е изразен още по-ярко в стихосбирката на Ламар „Железни икони“ (1927), не трябва да бъде свързан с отхвърлянето на всички блага на цивилизацията. Това се отнася преди всичко за онези нейни стойности, които, веднъж причислени към миналото, по-късно минават за безполезни. При отхвърлянето на досегашните културни и цивилизаторски споразумения само по този начин може да бъде обяснено приемането на новите форми на цивилизацията — мотивът за аероплана, мотивът за авиатора, които функционират по метафоричен начин. Те изразяват покоряване на нови светове, летене към бъдещето, яра за една по-добра перспектива.

Пейт ли, плачат ли хората? —
жътва ли падне на лята!

дълго да гледат нагоре
жътварки бели в полята
как яхнал си ти, авиатор,

на бяла кобила в простора!

В умора и горест да чуеш
моторния пулс на земята:
баща ти, стихия и буен
със пояс влече планината

На

до

лу — на

до

лу — на

долу — по далечните речни течения. . . (54)

Тук може да се припомни и цикълът стихове на Багряна „Птицата с моторно сърце“, където мотивът за аероплана е метафора на новия свят, на новия живот:

Лети, лети!

За да забравиш скърби и неволи,
да скъсаш всички връзки и вериги.

.....
Лети и пее птицата с моторното сърце
от облаците и орлите по-високо —
избрала сякаш други някой свят за цел.
И все едно — дали, изпълнена от радостна умора,
ще стигна там, за дето устремена полетях —
или като случайните, пресекли атмосферата ни метеори,
ще пламна, изгоря и падна въглен, или шепа прах!... (55)

Тези мотиви ярко озаменуват възторга на човека от новата цивилизация, от властвването на човека над света на материята, от победата над природните сили, изразяват — както писа Шпенглер — „фаустовския стремеж на хората да овладеят макрокосмоса с помощта на машината — микрокосмос, създаден от човека“ (56). Този стремеж е придружен от спонтанна радост, стихийност, приключения, риск. Тук техниката присъства, освободена от категориите, свойствени за законите на механиката, тя се включва по-скоро в символичния свят на стихията и на спонтанния изблик — отбелязва Камила Руджинска, пишейки за творчеството на футуристите (57).

В българската поезия отсъства крайното фетишизиране на техниката, което е характерно за футуристите. Произтичащите от тази сфера мотиви се появяват в контекста на родствения елементи и на селския примитив, които уравновесяват техническите акценти, а дори — ако вземем под внимание целостта на явленията и поетическите факти през този период — стават много по-важни. Това е разбираемо и естествено, като се има пред вид тогавашното социално положение на България. В цитирания по-горе цикъл стихове Багряна писа, че:

Който не познава изкушението на далечността,
възторга на движението,
тръпката на опасността,
опиянението от простора
и на скитничеството умората

той:

не ще вкуси никога истинската сладост:
на топлината в родното гнездо, на хляба на бащината трапеза,
на съня до майчиното коляно! (58) —

а Ламар, в чиято поезия елементите на цивилизацията неизменно се появяват в контекста на селския примитив, в своето стихотворение „Авиатор“ поставя самолета в центъра на една „народна“ метафора:

...как яхнал си ти, авиатор,
на бяла кобила в простора!

Народният, селският примитив представлява характерна доминанта за българската поезия през междувоенния период. Той заема мястото на примитива, който в други литератури през същия период произлиза от екзотичното. Преди обаче по-подробно да анализираме този проблем, нека обърнем внимание на друга страна от същността на примитива, която е свързана с тази, която досега разглеждахме. Откриваме я в статията на Сирак Скитник „Тайната на примитива“ (60). Един от най-големите български художници и изкуствоведи от този период — Сирак Скитник — прави опит да достигне до същността на съвременното му изкуство и я съзира в примитива, който „винаги има цената на една повед. Той не е построение, не е знание, спекулация, а — чисто възмущение, едно

нетърсено движение на душата. И там е тайната на неговата хипноза. Той е чувство — живият човек“ (61).

Като такъв примитивът се свързва със стремежа към непосредственост на преживяването, автентичност на случилото се — две изисквания в отговор на налагащата изтънчени образци, затворена в себе си европейска култура и на цялостната нейна традиция. Примерът на Толстой, който избяга от „машинарията на съвременното изкуство“ и намери спасение в примитива, отседна в Ясна Поляна, за да води отшелнически живот, изказванията на Рембо, който предпочиташе пред картините на съвременниците си старите маслени платна — недовършени, примитивни — предвещават отвърщането от света на цивилизацията, където в този момент са съсредоточени отрицателните явления от действителността. Тук несъмнено се долавят и отзвуките от „Залезът на Европа“ на Освалд Шпенглер, чиято философия е била известна и популяризирана в България от неговите привърженици (62). В очите на Сирак Скитник негативните черти на съвременната цивилизация приемат всеобхватен характер:

„Ний напълнихме градовете с фабрики и те сякаш покориха човека със своята безстрастна методичност, сякаш убиха у него обикновения творчески порив и желанието да запази своя индивидуалитет. В живота туй донесе безразличие, стадност и посредственост, в изкуството — индустрия: и животът, и изкуството се приближиха към клишето. И малцината, които виждаха това, за да спасят не само изкуството, а и живия човек от съвършено обезличаване — трябваше да викат, да гримасничат и с „лудости“ да спрат тържествената баналност на живота. И почти всички те потърсиха вечно живата душа на човечеството, да се домогнат до с ъ в р е м е н е н п р и м и т и в, да накарат всички да почувствуват своето време. Това болезнено усилие на нашето време роди италианския футуризм, немския експресионизъм, английския имагинизъм, испанския креатонизъм и универсалния дадаизъм“ (63).

Изброените тук литературни течения дочакаха приемане, както и тези, които внесоха предложение за обновление на културата върху основата на примитива, изведен от наивния детски свят и от екзотиката на първичните племена. Тези две сфери на вдъхновение са намерени изключително точно от Сирак Скитник. Откриваме ги в популярните проповеди на Рабиндранат Тагор, в чудатите негърски оркестри, в новите танци, които носят белезите на примитивната, „здрав“ ритмика на диваците, в стремежа да се преживее отново примитивът на Робинзон Крузо, в интереса към романите за Тарзан (човекът-маймуна), в жаждата за всякаква екзотика, без всичко това да бъде обяснено единствено с капризите на модата. Характерно връщане към примитива според автора е например самоволното заточение на Гоген на остров Таити, интересът към изкуството от каменната епоха, странните „идоли“ на Коньенков, картините на Кандински и т. н. Да достигнат до тези светове (по неговото разбиране) могат само избраните, великите художници, които са способни да се докоснат до този „изгубен рай“ на човечеството, да се противопоставят на външното, на материята, на формата, за да открият тайната на Духа, „да постигнат изгубената светост“.

„Всяко голямо произведение на изкуството е примитив — твърди Сирак Скитник. — И тъкмо затова го сближаваме и ценим наред с безискусните рисунки, които срещаме чъртани с острие на каменните и костените сечива и оръжия на нашите праотци, с иконописите, с народните песни и примитива на всички народи“ (64).

Изкуството, което той възприема като сакрално, съществува извън времето и като такова трябва да служи за доближаване до духа на съвременната епоха, да бъде ключ към нея, след като се абстрахираме от всичките ѝ външни проявления. Защото става дума за разкриване на вътрешната същност, на вътрешното съдържание на епохата. Като обща и неизменна черта за всички области на из-

куството Сирак Скитник отбелязва „освобождението от външната форма“ и допълва: „Изкуството да престане да бъде украса, да се върнем към първичното ясновидство.“ Съвременният човек е изгубил възможността да разговаря с бога, да бъде дете-творец и затова се е върнал отново към земята. Тук е явно антифаустовското настроение и въпреки че в тази статия откриваме приемане на футуризма, то се отнася единствено към проблема за противопоставянето срещу традицията, но не и към предлагания от футуристите свят, в който фаустовският мотив играе основна роля. Тук не става дума за актуалните и преходните неща, а за вечните стойности, чийто извор е първичното — земята и природата. Несъмнено в тези твърдения се забелязва известно продължение на начертаните от символистите пътища, които се повтарят и при експресионистите, тъй като и за тях антицивизаторските настроения не са чужди. Неслучайно в този контекст присъствува позоваването на Толстой и Тагор, неслучайно проникват идеите на Шпенглер — „пророци“ с ярко изразена антицивизаторска нагласа и затова близки до експресионистите (65).

Всички приведени тук разсъждения на Сирак Скитник, както и описанието на културната обстановка, направено от Спиридон Казанджиев (66), имат много общ характер и не се отнасят пряко до полето на българската литература и изкуство. Привеждам тези примери, за да документирам съзнанието за съществуващите явления и извършващите се в европейската литература и изкуство промени, които не обхващат с толкова голяма сила българската литература, тъй като причините за съществуващите се в нея промени са от по друг характер. Въпреки че думата „криза“ често се чува, особено в периода между 1918 и 1923 г., повод за подобно явление не може да бъде търсен в пресищането с култура и цивилизация, а в несъответствието, което съществува между литературните тенденции и утвърждаваните от тях зависимости, от една страна, и реалната обществено-политическа ситуация, както и новото съдържание, което започва да изпълва обществената действителност, от друга. Не са без значение за съвременниците и политическите катастрофи на България — те ги изпълват с потиснатост и разочарование.

Изглежда, че появата на примитива е резултат не толкова от съпротивлението срещу цивилизацията и от пресищането с култура (дори когато става дума за младата българска държава, такова твърдение звучи парадоксално), по-скоро тя произтича от противопоставянето срещу традицията на модернизма, противопоставяне, което обхваща доста широк кръг от явления — както с тематичен, така и с художествен характер — и се реализира с различна сила и обхватност. Като доказателство за твърдението ни могат да послужат малкият брой антицивизаторски мотиви, свързани с бунта срещу „рахитичната“ стара Европа. Не са повече и апологетичните стихове, посветени на елементите на новата цивилизация, за които вече споменахме. При това положение примитивът се появява вследствие на интереса към родната действителност, към народа, към реалния и конкретния човек, който търси близка връзка със земята и природата. Примитивът е необходим на „поезията за народа“ и на поезията, посветена на народа (67). Свързва се и с всеобщия интерес към изкуството и народната литература, в която се открива оживяващото вдъхновение, което ще послужи за обновяването на схематизираните и наложени образци на досегашната поезия, възприемани като чужди на народната традиция, но също формирани в тесен контакт с народното творчество.

За доказателство на казаното по-горе трябва да потърсим примитив в „септемврийската поезия“ и още по-точно в творбите на Никола Фурнаджиев, в поезията на кръга „родно изкуство“, във виталистичната и в пролетарската поезия.

Нека последователно да разгледаме отделните преобразования на примитива, да проследим разнообразните функции и контексти, в които се явява, за да

добием представа за значението, което е имал той в по-късните развойни етапи на българската поезия в периода между двете световни войни.

Като говоря за „септемврийска поезия“, стеснявам разглеждането ѝ до творчеството на Никола Фурнаджиев, Ангел Каралийчев и Асен Разцветников, т. е. до тези, които образуват най-компактната група, обединена около сп. „Нов път“. Това е поезия — реакция на събитията от Септември 1923 г., които преграждат в народна трагедия, в братоубийствена война. Селяните и работниците — народът — стават жертва на тази борба и те са героите на септемврийската поезия. Общественията основа на Септемврийското въстание обуславя преимуществото на обществените акценти, а поради властващата цензура се появява в творчеството на гореспоменатите творци под алюзивна и закодирана форма. Въпреки това с голяма изразителност се очертава обществена програма с ярки обществени идеали, израз на които става родената от въстанието поезия. Затова и е невъзможно героят на тази поезия да бъде разглеждан откъснато от обществено-революционната проблематика. Същото се отнася и до цялата пролетарска поезия. И в двата случая въпреки съществуващите различия се появява нов герой, непознат по мащабността си на предходната литература, изразител на нови обществени стойности и устремен към бъдещето като истински борец за нов обществен строй. Не е необходимо да припомняме колко значителни резултати за самата литература има подходът към подобна проблематика, каква роля за нейното развитие играе появата на такъв герой. Като се отказвам от подробни разсъждения върху тази тема, искам още веднъж да обърна внимание върху новия положителен герой, който е обикновен, идейно и морално здрав човек на „черния труд“ с „черни ръце“. Интересът, симпатията, възхищението от личността му вървят ръка за ръка с колебанието между съчувствието към тежката му съдба и отъждествяването с него, с обществените му идеали, със стремежите му и с борбата му за социално равнопоставяне. Ако трябва да определим отношението към него, той се явява обект на тъгата по примитива, а ако го разглеждаме сам за себе си — герой и класово определен творец на литературата.

В „септемврийската литература“ примитивът присъствува не като противопоставящ се на Европа и на нейната деградирала цивилизация елемент, както беше при Гео Милев и Ламар (поне това противопоставяне никога не се формулира непосредствено), а в независим образ или изведен на фона на европейско-буржоазния и родно-буржоазния противник. По този начин възприемаме примитива в стихотворението на Асен Разцветников „Безсмъртни“:

Мишците ни са твърди и здрави,
плещите — камък и черна земя са!

.....
и разрушили железните порти,
ний забранения плод ще откъснем! (68)

В тази поезия се срещаме с всеобщо връщане към родното. Това се отнася не само до събирателния герой — „черният народ“, не само до проблематиката на поезията, но и до нейната художествена образност, до жанровото ѝ своеобразие. В този смисъл са много силни връзките с традицията на народната поезия. Обикновено се подчертава баладичният характер на творбите на Разцветников, Фурнаджиев и Каралийчев. Стилизацията и трансформацията на народната песен са продиктувани от стремежа да се постигне по-силна експресия, да се подчертае трагизмът, да се облагородят героите, за да ги възприемем като жертви с универсална стойност. Натоварени с такава функция ги виждаме в „Пролетен вятър“ от Фурнаджиев и в „Ръж“ от Каралийчев. Разцветников малко по-късно използва стилизирането на народното творчество (69), тъй като в стихосбирката „Жертвени клади“ имаме работа, както подсказва и заглавието, с библейска сти-

лизация. Съществена роля тук играе не само тематично-емоционалната обусловеност на стилизацията. Важен е и нейният естетически аспект, който оказва влияние върху новите поетични идеи, нови по отношение на предшестващата ги символистична традиция и съдържащите се в нея естетически закони. От тази гледна точка септемврийската поезия може да бъде включена в процес с много по-голям обхват на действие, който се определя от творчеството на поколенията поети след 1918 г. В полемика с предхождащата я традиция тя се обръща към фолклора и свързания с него примитив и това дава отражение в лексикалната, образната и стихотворческата художествена плоскост. Границите на действие на този селско-фолклорен примитив са доста широки. Веднъж е показан от неговата поетична, приказна страна — А. Каралийчев и в по-малка степен Разцветников, друг път — с неговата суровост, витална сила, първичност и даже бруталност — Н. Фурнаджиев. У Фурнаджиев той често пъти придобива характера на антиестетично действие и от само себе си се налага сравнението с есениновския тип имажинизъм:

Издигна се огромен месец снощи,
като свиня ношта се черна тръшна (с. 56)
греят на свода огромни, червени прозорците,
сякаш очите на божия, алена стръв. (с. 47)
с поглед тъп лежи, огрян от бездните,
неподвижен, чер и мъртъв бивол. (с. 53)
Моя едра жена, моя топла и родна земя (с. 58)
На слънцето запалената мутра
гори над неогледните жита (с. 59)
като крави в ношта, като крави от блясък окъпани
идат облаци зли (с. 59) (70)

Илюстрираният с горните примери антиестетизъм произлиза от родния селски примитив, това намира потвърждение и в критическите изказвания на Фурнаджиев. Когато характеризира явленията в поезията след 1918 г., той твърди, че в поезията на младите се забелязва „едно завръщане към първичните (четете примитивните — В. Г.) сили на земята и народа ни, едно човешко, едно здраво творчество се слага пред нас. И това не е дело на неколцина, а един общ устрем към родното и човешкото, надхвърлил границите на литературни кръгове и списания, налагащ се, за да задоволи една дълбока духовна нужда сред народа и интелигенцията ни“ (71).

В по-широка перспектива поетът различава и редица новаторски елементи в новата поезия: обогатяването на изразните средства, ритмическото разнообразие, пренебрегването на римата, съзнателното използване на образа като поестествено органически-художествено средство, опитите да се премине към свободен стих — той свързва тези опити с връщането към родното, което е „естествена реакция, насочена срещу индивидуализма и субективизма на предходното поколение“. При това смята, че Багряна, Стубел, Далчев, Разцветников и др. пишат „по-родни стихотворения от тия, които бяха преди тях“ (72). Във връзка с изказването му трябва да подчертаем, че всички тези операции са резултат от „примитивизацията“ на ритмично-стихотворната и лексикално-образната сфера на поезията, че те произтичат от търсенето на вдъхновение в реалната действителност и в конкретните неща, а също така и от традицията на народната песен (73). Изглежда точно тази конкретност има пред вид Фурнаджиев, когато пише за „образа като поестествено органически-художествено средство“. Рядко образът е лишен от стилизационното обкръжение и най-често се явява като емблема на родното и селското в техния етнографски смисъл, като изпълнява декоративна

функция. За така стилизираните творби в българската критика е прието понякога да се употребяват понятията „декоративна поезия“ и „декоративна проза“, които невинаги трябва да бъдат съпровождани от „образотворчество“ с имажинистично въображение. Във функцията на емблема на родното ще срещнем селския конкретен в поезията на Багряна (цикълът „Гергьовден“ от „Вечната и святата“), при Атанас Далчев ще го открием в контекста на диaboличните настроения („Вратите“, „Път“, „Зимният студ“) или, нерядко изпълняващ програмно-антиестетическа функция („Старите моми“, „Хижи“, „Коли“), у Георги Караиванов („Мост“, „Иманяри“), у Димитър Пантелеев („Мост“, „Стрелец“) (74). В ранните стихове на тези поети могат да се различат определена група повтарящи се мотиви, които срещаме в колективната стихосбирка „Мост“ и бихме могли да класифицираме по следния начин: а) мотив за старостта, умирането, смъртта; б) мотив за земята; в) мотив за пътуването и завръщането към родния дом; г) мотив за бедното село и свързаните с него фолклорни и религиозни елементи; д) мотив за бащата и майката. Тази класификация не изчерпва проблемите, но дава достатъчна представа за насоката на тематичните търсения. Техният програмен характер се потвърждава от обединяването на изброените по-горе творци (с изключение на Багряна), в литературната група „Стрелец“, която възприема програмата на „Родно творчество“ (75). В тази поезия елегийно-сентименталните и диaboличните настроения се преплитат, което свидетелства за нейния епигонски по отношение на символизма характер, ала, от друга страна, с родна, декоративно изваяна конкретност и с определен интерес към примитива. Да вземем например стихотворението на Пантелеев „Син“ от стихосбирката „Мост“:

Аз не нося ни скръб, ни беда,
но съм тръгнал да търся утеха,
със ръце загрубени в труда
и със старите скъсани дрехи. (с. 16)

Изглежда, че не е без значение за формирането на тази група издадената три години преди появата на „Мост“ стихосбирка на Димчо Дебелянов — „най-родния“ поет сред българските символисти. Известният от неговите стихове мотив за завръщането в бащината къща, както и мотивът за родителите срещат в споменатите поети многобройни преобразования (76). Нека сега се позовем на един цитат от Далчевото стихотворение „Есенно завръщане“:

Мойто есенно скръбно завръщане
подир толкова пролетни дни
в безутешната бащина къща
с боядисани жълто стени.

Интересът към родното, който откриваме в поезията на кръга „Родно изкуство“, възприемаме не като формален принцип, който формира и организира тематичния материал, той представлява самият този материал. В такъв смисъл той не определя и стила на тази поезия. В същност основен неин принцип е синтезирането на родни и чужди елементи. В много по-голяма степен такъв стил изработва в по-късното си творчество Елисавета Багряна, чийто интерес към фолклора започва с цикъла „Гергьовден“. По подобен начин ще реализира тази цел Асен Разцветников в стихосбирката „Планински вечери“ (1934) и особено в цикъла „Селска песен“:

Зашуми ми ти, горо зелена,
разгърни се, бездънно ливаде,
разтвори се, небе посинено,
разлюлей се, трева копринена!
Косата ми лыщи като змия,

във кръвта ми сто извори бият,
ръцете ми треперят от сила,
сърцето ми — от жажда и милост.
Няма вече да тъжа и мисля,
а ще кося, ще пея и дишам,
дор ми дойдат във здрача светулките
с огнените капки на качулките. . .

Родното функционира тук не само като тема, то проличава и в изразния строй на творбата. По този начин примитивът, разбран като „простота, началност, наивност спрямо дадената литературна норма, естетически идеал и езикова нормативност, т. е. спрямо символистическата литературна норма, намира именно такава реализация. Ако се позовем на тезата на Симеон Хаджикосев, че авангардните течения в България приемат „формата на криза на поетичното съзнание на символизма“, можем да твърдим, че връщането към фолклора и примитива е един опит да се излезе от тази криза.

С категорията на примитива ще се срещнем и във виталистичната поезия. В този случай тя обаче може да бъде разглеждана само като пластичен елемент в изображението. Рядко я виждаме натоварена с антиестетическо съдържание — тогава тя е съзвучна с търсенията на „авангардизма“ (например Есениновата образност в имажинизма на Фурнаджиев). Витализмът, който възниква през втората половина на 30-те години, не успява да се превърне в оформено поетично течение. Той е по-скоро случайност в индивидуалните и груповите търсения, привличани много по-силно от други тематични и художествени доминанти („родно изкуство“, „Септемврийска поезия“, „Пролетарска поезия“). Обобщавайки, все пак можем да приемем, че витализмът е резултат от връщането към родното (в широк смисъл), към коренящите се в него първични и вдъхващи живот сили, към родната природа. В този смисъл той е също и опит да се преодолеят огорчението и всеобщото отчаяние след трагичните събития през Първата световна война и през Септември 1923 г. Витализмът съпътствува борческата поезия и създава благоприятна почва за нейното развитие. Независимо от това той се противопоставя на „мъртвата“, откъсната от конкретното, сантиментална поезия на символизма, срещу която се противопоставят поетите от 20-те години. Поезията на Фурнаджиев, Багряна, Пантелеев, Ламар може да бъде пример на това. Характерно за нея е, че лирическият герой се стреми да се слее с природата в нейния суров, първичен вид. Появяващите се например в творчеството на Пантелеев мотиви нямат вече декоративна функция. В поетическото съзнание те приравняват реална стойност, а — както забелязва Георги Константинов — повтарящите се в стихосбирката „Дървар“ епитети: „Хилядолетен“, „столетен“ разкриват естествена склонност към това, което е първично, към вечно дивата песен на природата“ (79). Израз на тъгата по примитива, разбран като категория на витализма, израз на стремежа да се отъждествиш с примитива са също мотивите за детството и детето, които се повтарят много често:

Светкавица и гръм ще раздере
утробата огромна на небето; —
ще се роди в света едно дете
и то ще тръгне босо из полето.

.....
Люлей се чудна люлка над света,
когато спреш, земята ще е чиста,
и ще излезе светло из дъжда
едно дете с очи като мъниста.
.....

И аз тогава — верен син — ще спра,
с надежда във сърцето ще се моля,
далеч ще видя златната зора —
и пред зората два огромни вола.
Ще видя, как пред тях едно дете
върви със поглед чист и в бяла риза
как равнината пее и расте,
как слънцето над нея бавно слиза. (80)

Несъмнено във всеки един от тези примери се сблъскваме с идеализиране на примитива и свързания с него селски свят, които понякога се превръщат в цел на бягството от цивилизацията и града:

Денем и нощем пътувай,
срещай вода и върби,
в първото село ношувай,
в първия дом се отбий.
Ще те посрещне стопанин
едър, със детско сърце,
ще те здрависа с продраните
в работа груби ръце.
Той ще те пита сърдечно
кой те прогони тъй млад —
ти ще му сочиш далечния,
снишен в сенките град. (81)

Във всичко това има противопоставяне на футуристичната програма, която провъзгласява, че човекът ще овладее природата, има несъгласие с автоматизирането — то се изразява чрез желанието да се върнеш обратно към природата. Израз на същия стремеж е всеобщото насочване към диалектния говор, въобщо към диалекта като към нещо по-близо до природата и по-разбираемо — в противовес на търсения литературен език на предходната поезия. Достатъчно е да споменем имената на Разцветников, Багряна, Ламар, Каралийчев, за да си дадем сметка за размерите на това явление.

Примитивът, изчистен от всички видове поетизации, неидеализираният примитив се появява в пролетарската поезия, чийто герой е обикновеният човек, работникът — например този от стихотворението „Песен“ на Мария Грубешлиева:

Той е мургав, прост работник,
прост работник, железар.
Помня дланите му потни
под градинската лоза.
Той не плака лицемерно
и не ми се кле в любов.
Но до днеска ми е верен —
мисля го при всеки бод.
Мишците му са корави —
за борбата е кален!
И на мене вдъхва здрава
вяра в утрешния ден. (82)

Точно такъв е човекът, който се превръща в идеал и самият той или пък връзката с него принадлежи към положителните стойности. Вече не го съпътствуват съчувствието и сантименталното съжаление над собствената му съдба. Най-вече защото все по-често говори от свое име и има съзнание за съпътстващите борбата му идеи и стремежи. Израз на това са стиховете:

Не в мистика —

там нейде на Парнас —

в гърма на улицата си роден ти.

Тук, дете бий вълна подир вълна
от шум, от бесен бяг и инциденти.

Мой обичан, мой груб, мой честен стих,
измъчен като воин в бой — в окопите,
стой твърд, стой смел на своя пост!

Мъсти

за всеки чист човешки стон и ропот! (83)

Деидеализирането на примитива, разглеждано тук в тематичен аспект и в аспект на героя на пролетарската поезия, се съпровожда от примитивизация и прозаизация на поетичния изказ, чиито разнообразни превъплъщения можем да намерим в творбите на Христо Радевски, Мария Грубешлиева, Пантелей Матеев и накрая на Никола Вапцаров. Творчеството на последния е като че ли събирателен образ на целия този процес и негов най-пълнен израз.

Проследените реализации на категорията примитив в българската поезия през епохата между двете световни войни недвусмислено доказват неговото съществено значение за протичането на отделните процеси. Примитивът е главен аргумент в полемиката с поезията от предходния период, а в момента, когато тази полемика довежда до формирането на нов поетичен модел, заема в него централно място. Не е трудно да се забележи, че е свързан преди всичко с тематично-емоционалната страна на поезията. Проявява се особено ярко в тази област, разнообразни са превъплъщенията, под които го срещаме — варварин, прост и наивен селски човек, „пра“-човек, сраснал се със стихии на природата, борещ се пролетарий и винаги отношението към него е сериозно, а присъствието му не се проектира върху деформацията на представления в поезията свят, в смисъл на разколебаване на реалистично разбираните връзки и взаимозависимости между отделните негови елементи. В тази антицивилизаторска насоченост примитивът представлява прозрачна и конструктивна възможност за връщане към родното и природата, той е израз на обновяването на културата и въвеждането на нови стойности, опиращи се на почвата на родното, без да бъдат използвани чуждоцивилизаторски образци. В това ще открием обосновката за отсъствието на екзотичния примитив, който определя тематичните и художествени промени в други европейски литератури през този период.

С родния примитив е свързано и оварваряването на литературния език, което се проявява и в диалектната стилизация (винаги обаче мотивирана от сферата на представяната реалност, от селянина или героя-варварин). В началния период особено, тя ясно произлиза от една антиестетическа позиция, от култа към грозното и от естетически несвършеното.

Връщането към родната проблематика и родната конкретност, които често пъти са почерпани от фолклора и етнографията, позицията и функциите на примитива, както и обусловените от тях промени в българския стих играят решаваща роля за противопоставянето срещу модела на символистичната поезия, считана за произведение на културата и на старата цивилизация, а също така — за чужда на родната традиция. Над постиженията на символизма, или още по-широко — на българския модернизъм, е хвърлен мост, който трябва да съедини поезията от периода между войните с предмодернистичната традиция, традицията на Вазов. Така е сложено началото на най-трайното и доминиращо начало в развитието на българската поезия, което ще определи модела на българската народна култура, докато то самото се определя от силната привързаност към родната традиция и фолклор и от подчинението на литературата пред обществената и народната проблематика.

Преведе от полски: Калина Цанева

- ¹ А. Banach. O kiczu. Kraków. 1968. s. 35.
- ² К. Т. Тоерплитз. Kultura w stylu blue jeans. Warszawa, 1975, s. 71.
- ³ Пак там, с. 71—72.
- ⁴ Пак там, с. 73.
- ⁵ К. Piwocki. Dziwni świat współczesnych prymitywów. Warszawa, 1975, s. 7—8.
- ⁶ Вж. по този въпрос статията на С. Т. Младенов, Не „примитивни“, а „първобитни“. — Родна реч, XII, 1938, кн. 2, с. 79—80.
- ⁷ Пак там, с. 79. За това свидетелствуват статиите, на които се позовава Младенов: „Примитивното африканско племе „сандуруми“, което обитава Британска Източна Африка — Кения, има особени обичаи при сключване на брак“,окапи (животно, подобно на жирафа) представлява само по-себе си още по-примитивен тип“.
- ⁸ Срв. G. Gązda. Funkcja prymitywu i egzotyki w literaturze międzywojennej. — В: Problemy literatury polskiej 1890—1939, t. 1, Warszawa, 1972, s. 365—394.
- ⁹ В следмодернистичната традиция разполага категорията на примитива J. Prokorp. Prymitywizm w kręgu Gzartaka. — В: Problemy. . . ., t. 1, s. 394—414, Връщане към примитива забелязваме при акмеистите, които, отхвърляйки културните наслаждения на символизма, твърдят: „Като адамити ние сме и до известна степен горски животни, така че никога няма да заменим животинското у нас заради неврастенични състояния (цит. по В. В. Тимофеев. Поэтические течения в русской поэзии лет 1910-их. — В: История русской поэзии. Т. 2, Л., 1969, с. 373).“
- ¹⁰ A. Kowalczykowa. O pewnych paradoksach futurystycznego programu. — Poezia, 1969, nr 6, s. 40.
- ¹¹ По-обстойно по този въпрос вж. G. Gązda. Futuryzm polski, Wrocław, 1974.
- ¹² G. Gązda. Funcja prymitywu. . . Авторът определя екзотиката като присъстващо в творбата „съчетание на въображаеми елементи на описвания свят, което представлява модел на известна реална действителност, която съществува в кръга на други културни сфери“ (с. 367).
- ¹³ Тук приваждам само някои от темите на статиите, публикувани в обществено-културното списание „Нива“ през 1931 г.
- ¹⁴ По този начин очертава хронологията на въздействието на творчеството на Николай Райнов и Иван Богданов в „Българската литература в дати и характеристики“. С., 1966, с. 312.
- ¹⁵ Ю. Лотман. О метазыке типологических описаний культуры. Текст, прочетен на семнологичната конференция в г. Казимеж на Висла през септември 1968 г., цит. по G. Gązda. Funkcja prymitywu. . . с. 365—366. Лотман различава два подхода към културните явления: а) когато „своята култура“ се възприема като единствено съществуваща и се счита за организирана, откук излиза противопоставянето своя — чужда, организирана — неорганизирана; б) приема се съществуването на множество култури и тогава оценъчната опозиция култура — некултура изчезва.
- ¹⁶ Е. Багряна. Save our souls! в „Звезда на моряка“ С., 1932, с. 9.
- ¹⁷ Б. Савов. Скитско и славянско в българската литература. — Хиперион, г. III, 1924, кн. 4—5, с. 238—258.
- ¹⁸ Д. С. Т. Димов. Етюди: Българският индивидуализъм. — Хиперион, X, 1931, кн. 9—10, Димов пише, че „родоначалници на индивидуализма са Ботев, Пенчо Славейков и Теодор Траянов (с. 469), търсейки у Ботев първообраза на модернистичния индивидуализъм на българска почва.
- ¹⁹ Б. Савов. Пак там, с. 238.
- ²⁰ Е. Багряна. Потомка. — Във: Вечната и святата. С., 1929, изд. II, с. 40.
- ²¹ Пак там, с. 40.
- ²² А. Блок. Скити. — В: Избрани съчинения. С., 1980.
- ²³ Интересна е съставката на техните действия с програмата на сръбския зенитизъм, който също е антиевропейски настроен, акцентува върху балканския примитив и вижда в балканската култура възможността да се възродят културните стойности след Първата световна война. Главният теоретик на зенитизма Любомир Мичич противопоставя на европеизацията на Балканите идеята за балканизацията на Европа. Главна роля в този процес той отрежда на „варварогения, който носи сурова, несантиментална жизненост“. Той не трябва да се разбира в универсалния смисъл, тъй като — пише Мичич — „Всички народи имат своите варвари, които единствени са творци, варвари, които са освободители“ (цит. по Z. Makuš. Zenitistička poezija. — Delo, XXI, 1975, nr 8, s. 1218—1219).
- ²⁴ Срв. В. Жирмунский. Поэзия Александра Блока. — Във: Вопросы теории литературы. Статии 1916—1926. Л., 1928, с. 215.
- ²⁵ Л. Амар. Стачка. — В: Железни икони. С., 1927, с. 27.
- ²⁶ Г. Милев. Септември — В: Избрани произведения в два тома, ред. Г. Марков и Л. Милева Т. 1. С., 1971, с. 60—61.
- ²⁷ Специално внимание върху тази проблематика в полската поезия отделил S. Jaworski. Antyestetyzm w poezji lat dwudziestych. — W: Wierch i poezja. Wrocław, 1966, s. 33—46.

- ²⁸ Пак там, с. 45.
- ²⁹ Гео Милев. Поезията на младите. — Пламък, I, 1924, кн. 2, а също и в Избрани произведения. Т. 2, с. 203—211.
- ³⁰ Пак там, с. 210.
- ³¹ Пак там, с. 210—211.
- ³² Пак там, с. 210. Курс. м. — В. Г.
- ³³ К. Йорданов (Н. Фурнаджиев). Списания и книги. — Нов път, I, 1924, кн. 8. Горното мнение се потвърждава и от думите: „Тази парфюмирана и рахитична поезия заслужава поругание. Бунтувайки се против нея (против символистичната поезия — В. Г.), той е уловил истинския нерв на нашето време.“
- ³⁴ Определението „мъртва поезия“ се появява за първи път в статията на Б. Б о р и н о в (Г. Г а н е в), вж. Мъртва поезия. — Нов път, I, 1923—1924, кн. 1.
- ³⁵ Л. Стоянов. Гео Милев. — „Жестокият пръстен“. — Везни, I, 1919—1920, кн. 12.
- ³⁶ К. Г ъ л ъ б о в. „Жестокият пръстен“ от Гео Милев. — Златорог, I, 1920, кн. 7, с. 646.
- ³⁷ Гео Милев превежда Уолт Уйтман в годините 1913 и 1914 в Лайпциг (О, капитане, мой капитане; Химни на земята; Поздрав на света) от антологията на Ъптон Синклер „Викът на правдата“.
- ³⁸ Гео Милев, Зорница. — В: Избрани произведения. Т. 2, с. 219.
- ³⁹ M. Głowinski, Maska Dionizosa. — Twórczość, 1961, nr 11, s. 73—106.
- ⁴⁰ Гео Милев, Зорница. — Цит. съч., с. 220.
- ⁴¹ Гео Милев. Поезия на младите, цит. съч., с. 210. Тази статия излиза в същата книжка на „Пламък“, в която се намира и „Зорница“.
- ⁴² M. Głowinski. Цит. съч., с. 76.
- ⁴³ Сръ. Нина Андонова. Гео Милев, С., 1974, с. 54, а също и Г. Марков. Гео Милев. — В: Избрани произведения. Т. 1, с. 13—14.
- ⁴⁴ Гео Милев. Цит. съч., с. 77.
- ⁴⁵ Пак там, с. 83.
- ⁴⁶ K. Rudzińska. Artysta wobec cywilizacji: antagonizm czy harmonia? — В: Problemy..., с. 415—463. Рудзинска пише, че „експресионистичният мит на художника съчетава несъзнателно две функции на твореца, които на пръв поглед са в противоречие помежду си — общественото задължение за предвиждане на бъдещето, за създаване на общочовешки идеали, за проектиране на нови форми — с изразяването на страданията на индивидуалността, с необходимостта да се записват най-незабележимите движения на душата“, с. 428.
- ⁴⁷ Всички цитати са от стихосбирката „Железният пръстен“. С., 1920.
- ⁴⁸ Гео Милев. Поезията на младите. Цит. съч., с. 209.
- ⁴⁹ Гео Милев. Руската поезия вчера, днес и утре. — В: Избрани произв., с. 236—237. Книгата на Брюсов е издадена в България през 1924 г., прев. Г. Бакалов.
- ⁵⁰ Най-пълно изразява това издаваният от Гео Милев алманах „Везни“ (Стара Загора, 1923), в който срещаме материали за кубизма, конструктивизма и наред с Дионисиевските дитирамби на Нишче — стиховете на Верхарн, фрагменти от поемата на Маяковски „150 000 000“ — фрагмент от „Децата на Адам“ на Уолт Уйтман, анархистичното стихотворение на Ламар „Папагал“, експресионистичната проза на Чавдар Мутафов и Боян Дановски, репродукции от Ван Гог, Шагал, Иван Милев.
- ⁵¹ Гео Милев. Избрани произведения. Т. 1, с. 39.
- ⁵² Пак там, с. 41.
- ⁵³ J. Putrament. Prymityw i prymitywizm. — Literatura, 1976, nr 7/209, s. 16. В съвременността Пуграмент приписва такава функция на детското изкуство и на популярността на художниците-наивисти.
- ⁵⁴ Ламар. Авиатор. — В: Железни икони, с. 45.
- ⁵⁵ Е. Багряна. Звезда на моряка. С., 1932, с. 97—101.
- ⁵⁶ K. Rudzińska. Artysta wobec cywilizacji. Цит. съч., с. 434.
- ⁵⁷ Пак там, с. 434.
- ⁵⁸ Е. Багряна. Птицата... с. 97.
- ⁵⁹ Л. Стоянов. Зенитизъм и зенитисти. — Хиперион, II, 1924, кн. 4—5. Това се илюстрира чудесно от изказването на Стоянов: „... поетът Ламар пише стихотворение към Европа, в което разбива на пух и прах този нещастен континент, чиито деца са „рахитични“... С една дума, Лалю Маринов от Троян заплашва Европа“.
- ⁶⁰ Сирак Скитник. Тайната на примитива. — Златорог, IV, 1923, кн. 1, с. 3—7.
- ⁶¹ Пак там, с. 4.
- ⁶² Сръ. например К. Г ъ л ъ б о в. Шпенглер за упадъка на западната култура. — Златорог, 1923, кн. 1, с. 39—55.
- ⁶³ Сирак Скитник. Тайната..., с. 5—6.
- ⁶⁴ Пак там, с. 7.
- ⁶⁵ K. Rudzińska. Artysta..., s. 422.
- ⁶⁶ Спиридон Казанджиев. Пред извора на живота. — Златорог, IV, 1923, кн. 2, с. 88—99. Той посочва някои от особеностите на новото изкуство: отричане на формата,

заместване на сетивния образ със знак, фрази от думи и слабоби (детския товар); антимагурализъм, но разбиран не само като бягство от природата, тъй като се наблюдава връщане към живота и заместване на визионността с жизнен екстаз; освобождаване от нормите на досегашната естетика; заличаване на границите между отделните области на изкуството; нетематичност, нелогичност, дисхармония, липса на композиция, динамизъм, антирационализъм, връщане към първичността, настройка към „сега“ и отхвърляне на миналото и бъдещето и т. н. Много от тези особености няма да намерим в българската литература.

⁶⁷ Определянето „поезия за народа“ употребява М. Ралчев. Новата българска лирика. С., 1934, с. 69, като синоним на пролетарската поезия, разграничавайки тези два термина от „социалната поезия“. Тук обаче аз употребявам понятието „поезия за народа“ от гледна точка на съдържащата се в него аллюзия по отношение на интересувашата ни проблематика.

⁶⁸ А. Разцветников. Безсмъртни. — В: Избрани произведения. Т. 1. С., 1963, с. 63.

⁶⁹ Имам пред вид стихотворенията от цикъла „Мор“, поемата „Затвор“, стиховете „Есен“ (1924), „Лудата“, съдържащи се в цит. изд. под заглавие „Стихотворения“, 1924.

⁷⁰ Н. Фурнаджиев. Съчинения в четири тома. Т. 1. С., 1970.

⁷¹ Никола Фурнаджиев. За новата поезия. — Днес, I, 1925, бр. 25.

⁷² Н. Фурнаджиев. Новата ни поезия. — Съвременник, I, 1931, бр. 18.

⁷³ За значението на конкретното говореше и Георги Цанев, разглеждайки творчеството на Разцветников. Той твърди, че селският живот дава на поета богатство от картини — пластични и многоцветни, като поставя особено удивление върху чувството за цвят на Разцветников и суровата конкретност на неговите картини. Разбира се, тази конкретност (или предметност — както някога са я наричали) е била характерна за много поети от 30-те години (и през 20-те — В. Г.). — Багряна, Фурнаджиев, Радевски, Далчев и мн. др. Вж. Поезията на Разцветников. — В: Избрани произведения, под ред. на Г. Цанев, с. 26.

⁷⁴ А. Далчев, Г. Караиванов, Д. Пантелеев. — В: Мост. С., 1923. Изброените стихове на Далчев са от цит. стихосбирка и от стих. „Прозорец“ (1926), на Г. Караиванов — от „Иманяри“ (1926), на Д. Пантелеев — от „Стрелец“ (1923).

⁷⁵ Опит за портрет на групата „Стрелец“ и на тенденциите на „родно изкуство“ съм направил в статията си „По проблемите на „Родно изкуство“, в „Сборник за славистика“, Нови Сад, 1975, кн. 8, с. 107—115.

⁷⁶ Става дума за мотив от стихотворение („Да се завърнеш в бащината къща“), което влиза в цикъла „Елегии“ (Д. Дебелянов. Стихотворения. С., 1943, с. 54).

⁷⁷ G. Gazda. Funkcja prymitywu... s. 367.

⁷⁸ С. Хаджикосев. Ламар или надпрепускане с годините. — Септември, 1973, кн. 1, с. 165. Хаджикосев твърди, че съществуващите в европейските литератури процеси, реализирани се чрез такива течения като футуризм, имажинизъм, експресионизъм, дадаизъм и т. н., в България са приели формата на криза на символистичното поетическо съзнание. Тази теза обяснява отсъствието на авангардни течения и потвърждава нашите разсъждения, що се отнася до връзките с предмодернистичната традиция.

⁷⁹ Г. Константинов. Нова българска литература. Т. 2. С., 1943, с. 504.

⁸⁰ Н. Фурнаджиев. Дете. — Златорог, 1927, кн. 1, с. 8. Този цикъл влиза в стихосбирката „Дъга“ (1928). Срв. също издържаното в сантиментална тоналност стихотворение на Й. Буоклийски „Детство“ в стихосбирката „Дом в планините“ (С., 1931). Примерите биха могли да се умножат.

⁸¹ Иван Мирчев. Пътувай. — В: Избрани стихове. С., 1969, с. 13. Публикувано е навярно през 1928.

⁸² М. Грубешлиева. Песен. — В: Мост. Песни и поеми. С., 1937, с. 21.

⁸³ Христо Радевски. Моят стих. — В: Стихотворения. С., 1971, с. 30. Стихотворението е писано през 1938 г.