

ИДЕЯТА ЗА РОДНОТО В СЕПТЕМВРИЙСКАТА ПОЕЗИЯ И НЕЙНИЯТ ЛИТЕРАТУРНО-ИСТОРИЧЕСКИ КОНТЕКСТ

АЛЕКСАНДЪР КЪОСЕВ

През 1909 г. в сп. „Художник“ излиза стихотворението на Яворов „Родина“:

Обичам те, родино, и ме трови
поради тебе често ядна скръб,
под гнет стоименен превивам гръб,
и влача аз, неволник, твоите окови. . .
Но шо си ти? Земя ли в някои предели?
Пръстта на тоя дол, на оня хълм,
еднакво мъртва в зной, под дъжд и гръм,
която днес един — друг утре ще насели?.. И т. н.

Литературните изследователи¹ вече са изтъквали факта, че тази творба е полемика със стихотворението на Лермонтов „Родина“. В същност обаче основната полемична енергия на Яворовото стихотворение е насочена не към Лермонтов, а към една почти вековна българска литературна традиция, в която идеята за България, родина и родно се оформя в устойчиви езикови, емоционално-интонационни, образни категории. В художественото мислене на Възраждането България е именно „земя“, и то земя в свои географски и исторически „предели“; тя е родният край, родината-майка, представата за която е неотделима от Балкана, Рила, Пирин, Дунав, Марица, Вардар; от върхови точки на българското историческо време, миналата слава и черно падение, от имената на Крум, Симеон, Преслав, Търново. „Образцови“ примери на този възрожденски модел за художествено осмисляне-структуриране на образа на родината е Вазовото стихотворение „Де е България?“ и стихотворението на Цветан Радославов „Горда Стара планина“. И там родината е именно земя: „Земьо, шо си ме родила, / моя поклон приеми.“ Но това е земята-майка, образ, който се раздвоява, носи едновременно в себе си и историко-географската конкретност, и духовната свръхценност, той е едновременно материализиран, зрим и — идеализиран, условен. Кръгът „Мисъл“ радикално скъсва с този възрожденски образ на родината — в художествените произведения и критическите текстове на д-р Кръстев, П. Славейков, П. Тодоров и П. Яворов родното не се нуждае от емблематиката на „външните“ неща — географски обекти, исторически събития, имена и репрезентативни образи. Ще изпреваря изложението си и ще посоча, че за творците от „Мисъл“ родното е духовен строй, национално специфичен начин на световъзприемане и

¹ В. Велчев. Към българо-руските литературни отношения. Лермонтов и Яворов. Език и литература, 1965, кн. 5.

образотворчество. Традиционните възрожденски образно-езикови форми се подлагат на жестоко пародийно-деформиращо преосмисляне — у Яворов думата „земя“ загубва напълно духовно-идеалния си смисъл и разкрива в грацията най-непривлекателните си семантични възможности: тя е материално-безличното географско пространство, което „днес един — друг утре ще насели“; наименованият, изпълнен с национален смисъл, емблематичен „пейзаж“ е превърнат в безименни, безразлични към духовно-националното „предели“; народът — възрожденската светиня, която през XIX в. устойчиво се асоциира с образа на родната земя, е „повиняла сбир / от вълци и кози. . .“, чието име е безброй. . .“ И може би една от най-силните, въздействащи деформации в образа на родното е реализирането на зададената от българския език семантическа възможност „земя“ да бъде заменена синонимно с „пръст“. Одухотворената, често персонифицирана в майка възрожденска земя е сведена до грубо материалното, неестетичното, до онова, което най-малко от всичко може да се асоциира с идеята за родина — до мъртвата пръст. Това, че за Яворов „родина“ и „пръст“ са несъчетаеми неща, личи не само от подчертаната антидуховност — „еднакво мъртва“, — но и от горчивия реторичен въпрос, който не изисква отговор — това, че родината не е пръст, самоочевидност.

Само петнайсет години след това септемврийската поезия обръща тази (а и други) очевидност с главата надолу:

Фурнаджиев — „Моя родна земя, моя пръст, моя радост запалена. . .“ („Дъжд“); „Моя родна майко, кървава земя, / във пръстта корава впирам жадни устни. . .“ („Жътва“).

Гео Милев — „Родна скръб ще върнем в родна пръст. . .“ (поемата „Панихида за поета П. К. Яворов“).

Разцветников — „Родни, безплодни пустини, / родни, безплодни блати. . .“ (цикълът „Мор“).

Но това е общ похват на само на септемврийската поезия, а въобще на лириката през 20-те години.

Че за това време е характерно умонастроение, което най-добре се обозначава с метафората „връщане към земята“, не е ново откритие. Онова, което ми се иска да изтъкна тук с горната литературно-историческа съпоставка, е дълбоката и едновременно с това парадоксална свързаност на това „завръщане“ с българската литературна традиция. В известни отношения спрямо художествената концепция за родното, която създава кръгът „Мисъл“, това е връзка по контраст, преобръщане, парадоксално утвърждаване точно на онова, което Яворов и П. Slaveйков са отричали — външното, случайното, грозното и грубо материалното — пръстта, — изведнъж става същностна съставка на идеята за родното, връзката „родна земя — майка — родна пръст“ става семантическо ядро, което поражда много от централните метафори на лириката от 20-те години.

Не е трудно да се забележи — отново в линията на общото отгласкване от духовно-вътрешната интерпретация на родното — отчетливото възраждане на някои възлови възрожденски тематични линии, образни категории, семантични свързвания. Родината се мисли в материализирано-персонифицираното единство на „земя-майка“, в единството на материално-пространствения смисъл на думата „земя“, често пъти така „опредметеният“ образ на родината се въвежда в лирическия сюжет чрез модуса на обръщението, появяват се мотивът за древното ѝ минало, мотивът „земя, удавена в кръв“, мотивът „де е България“, понякога — макар и рядко — емблемните образи на Марица и Балкана.

Но в същност септемврийската поезия, актуализирайки и използвайки традиционните художествени форми на идеята за родното, ги преосмисля идейно и ценностно, довежда ги до открита, оголена условност, създава вътре в традиционните мотиви образи, езикови структури, неочаквани и шокиращи смис-

лови връзки и образни деформации. Този изненадващ образ на родината създава в сблъсъка си с актуализирания контекстуално възрожденски образ на България (станал част от езиково-мисловното самосъзнание на нацията) парадоксални и оксиморонни съчетания, образни контрасти, ценности напрежения, които освобождават огромна национално-самосъзнателна и емоционална енергия в съзнанието на българина. Общата закономерност на това преобразуване на традицията прекрасно се илюстрира от примера, който дадох по-горе — устойчивата връзка „родина — родна пръст“. Родината не е и не може да бъде пръст не само за Яворов и за кръга „Мисъл“; това е напълно невъзможно и във възрожденските представи, и в поетиката на Вазов. От изходната възрожденска образна форма „родина — земя“ е изведено и реализирано едно синонимно превръщане, което не може да се означава иначе освен със странния израз „парадоксално продължаване — отместване от традицията“. Разбира се, асоциирането на родното с пръст, материалност, дори с глина — както е у Фурнаджиев в стихотворението „Дъжд“, — не е единствената проява на това общо продължаване — отместване. В септемврийската поезия почти изчезва географската символика, особено характерна в това отношение е стихосбирката „Пролетен вятър“, където противно на традиционно репрезентативните географски обекти — наименуваните планини и реки, т. е. обозримите точки-граници, предметяващи родното, създаващи условия, но обозрим емблемен образ на България, доминират безименни равни поля, „безкрайните стари земи“, лишени от традиционна национална емблемност, а на условната обозримост се противопоставя реална пространство-необхватност, внушена не само от епитетът като „безкрайни“, „просторни“, „бездънни“ полета, но и от известните фурнаджиевски пространствени мащаби: дълбоко, широко, високо. При Фурнаджиев полето, земята, пръстта се определят като родни, без да имат никакъв значим — видим или емблемен — национално различителен белег; епитетът „родно“ се свързва даже и с небето, което рязко противоречи на конвенционалната представа за това, че небето е нищо, то е неутрално към национални определители. Т. е. създава се някакво внушение, че материално-необозримото пространство е изконно родно; то не е Яворовото абстрактно пространство, което „днес един — друг утре ще насели“, а носи (подобно на митологичните представи за пространство) изначална субстанциално-качествена определеност — то се мисли като национално по самата си природа.

Трансформацията на традиционната географска символика на България в поемата „Септември“ на Гео Милев има друга посока — на фона на привычните имена — български митове — Балкана, Дунав, Марица, Пирин, Рила, представянето на „цялата страна“, на „градове и села“ с документалния поменик — Мъглиж, Стара и Нова Загора, Чирпан, Лом, Фердинанд, Берковица, Саранбей, Медковец — означава не само снизяване на символно-величавото, но и въвеждане на нова йерархия в множеството от репрезентативни български географски имена, веригата се захваща с Мъглиж и завършва с Медковец, т. е. в силните реторични позиции на това изброяване са поставени имена, които са незначителни в плана на национално традиционното, но са значителни в плана на въстанието; въстанието и експресивните принципи на изображение са променили начина, по който географски се символизира България, това не е устойчиво-надвременният географски образ на родната страна, а актуално-събитийната географска карта на родината.

Кървавите потресни септемврийски събития мотивират още една силна деформация на традиционните форми, в които се мисли и изживява образът на България в българската литературна традиция. За възрожденските поети природните дадености на България задължително се естетизират и идеализират в устойчиво-клиширана форма. За Стефан Бобчев България е изпълнена:

С гори, хълми и рътлини,
с обаятелни долини,
пълна е с росни морави,
с китносенчести дървета.
Тя й нам обещава място,
дето тече мед и масло,
сякаш земний рай наглед,
все приятности навред. . . (стих. „Какво е България“, 1872).

Подобна естетизация срещахме навсякъде — от Теодосий Икономов и Атанас Шопов до П. Р. Славейков, Л. Каравелов, ранния Иван Вазов. Мотивът „земя-рай“ е изключително устойчив. В септемврийската поезия (която, повтарям, гради своята поетика на фона на актуализиран възрожденски контекст) образът на родината е жестоко деестетизиран и деидеализиран. Деестетизацията и лишаването на родния пейзаж от традиционната му идеализираност върви в различни посоки — то е и документално-натуралистичното (при Гео Милев, детайлно посочване на непоетични неща: „кални паланки. . . , дворове. . . , колиби, фабрики, складове, гари, хамбари, чифлици, юзини. . . , овчарски пладнища, глогини, изгорели стърнища, трънаци. . . , склонове, валози, пътища“). Заедно с това деидеализацията достига и до открито преосмисляне на родната природа в естетическите категории на грозното и отвратителното:

Разцветников:

Родни безплодни пустини,
родни безплодни блатата —
дето отровени, гинат
лушни и димни села!
Дето бродници вечерни
с наниз от змийски глави
бродят с измамни фенери
в топлите блатни тревни.
Дето под було от пари,
пари от кръв и от смрад,
жълт тиф и синя малария
в белите локви цъфтят. . . (цикълът „Мор“)

Горният цитат носи в себе си и други особености и насоки на деидеализиране — въвеждането на мотива за безродността, пустинността на земята (срещу възрожденската представа за родно богатство—изобилие и символиката на „семеето“); за „гниещите в кърви посеви“ (Фурнаджиев); носи и включването в образа на родната земя на нов смислово-емоционален пласт: тайнствено-митологично-отвратителното (да си припомним и „неподвижния, чер и мъртъв бивол“ на Фурнаджиев и „смъртта, кървава вещица сгущена“ на Гео Милев). В линията на това общо отместване, преобразуване, дори емоционално-образно преобръщане на традиционната представа за родното се променя и посоката, в която се развива традиционната метафора „Земя — майка“. В „митологичната“ поетика на Фурнаджиев, която вижда въстанието в метафоричните измерения на сватба—рождение—смърт (освен преките възкресявания на възрожденски устойчиви форми като „майка моя, кървава земя“) се експлицира онази смислова страна на думата „майка“, в която водещото е не майчиното, а женско-зачеващо-то начало, земята е „родилка“, тя е влюбено-страстно отдаваща се космическа жена. Образно казано, традиционната метафора се революционизира отвътре — в нея се експлицира онази смислова линия, която е в смислово-образно съответствие с метафоризираната революция.

Преобразуването на географския образ на родината, деестетизацията, парадоксалното развиване на смислови възможности, залегнали в традиционни езиково-образни форми на родното — всичко това прави обясними в общия план на септемврийската поезия такива непрозрачни, енигматични фурнаджиевски стихове като „и пръстта, и земята, пияната, / с свойто мрачно и лудо сърце“. Освен самата зловеща енигматичност — трудноразбираемост на този стих (а и на други подобни), която сама по себе си е силно въздействаща, той също влиза в контрастно-парадоксални отношения с български традиционни представи. Лудостта-възторг-пиянство на един народ е смислово свързване, за което може да се каже, че е почти български „мит“, създаден от „Под игото“, „Епопеята“, „Записки по българските въстания“. Но този български „мит“ рязко е изтеглен към парадоксалното и неразбираемо-тайнственото — синонимната замяна на „народ“ със „земя“ материализира метафората и скрива нейния иначе открит и разбираем духовен и националноисторически смисъл. Заедно с това възторжената, възвишена (респ. — светла!) лудост е заменена с мрачната, тайнствено неразбираема и зловеща лудост: така този фурнаджиевски стих актуализира дълбинни български представи, но парадоксално се отдалечава от тях, традиционната метафора не може да служи за ключ на неговия неразбираем пряк смисъл.

По подобен начин в енигма е превърнат и друг възрожденски мотив. Вече е посочено от Радосвет Коларов, че стиховете „Де е народа и де е земята бунтовница, / де сме, о, мое печално и равно поле!“ разработват представата за обезлюдяването, свиването, осиротяването на отечеството, което е смислово-композиционна ос на „Обесването на Васил Левски“. Но заедно с това двустийното от „Конници“ почти текстуално повтаря прочутото възрожденско заглавие „Де е България“ (стихотворения с такова или сходно заглавие и тематика имат освен Вазов и Атанас Шопов и Теодосий Икономов). Но при Фурнаджиев от целия образно-емоционален и идеен комплекс, свързан с израза „Де е България“, е останало единствено езиковото повторение-съпадение; общият дух на полемично-ораторски изказвана гордост е сменен от внушението за зловещо опустошаване и тайнствена неразбираемост (как може да изчезне земята?); възрожденският мотив е станал „непрозрачен“, добил е парадоксално противоположни емоционални внушения.

На парадоксално продължаване-отместване от традицията е подложена и друга същностна съставка в образа на родното — представата за историчност, славно минало. Национално-историческата конкретност на вековната българска история е преосмислена в категорията на древното, първичното, митологично-изконното. В това отношение симптоматични са усилията не само на септемврийските поети, но и на литературния кръг „Стрелец“ — заглавието и самото стихотворение на Д. Пантелеев „Завръщане във прародината“ експлицират развитието на „родина“ в „прародина“. Вече имам случай да говоря за особена „митологична“ логика в художественото мислене на Н. Фурнаджиев,² което създава основното внушение за древност на неговия образен свят. Тук ще се спра на темпоралния парадокс на септемврийската поезия — свързването на пределно актуални и пределно древни представи в една образна цялост. Отново „Пролетен вятър“ на Фурнаджиев е най-добър пример за това. Временните координати на страхотните, кървави събития са дълбоко разколебани — от една страна, „кръвта гори, блести от снощи“, а, от друга — „Както някога те тукха отряха“; „снощи“ и „то беше с ужас пълен ден“ — близкото във времето и поместеното в някакво неконкретно, но далечно и зловещо-тайнствено минало се сливат и отъждествяват, актуалното става древно. Макар и осъществени чрез други ком-

² А. л. К ъ с е в. Мотивът за древното в българската литература от 20-години на XX в. — Литературна мисъл, 1981, кн. 10.

³ Литературна мисъл, 1976, кн. 5.

позиционни средства, подобни смислово-темпорални парадокси има и в поемата „Септември“ на Гео Милев. В статията си „Структура на идейно-художествения свят в поемата на Гео Милев „Септември“⁴³ Радосвет Коларов посочва, че алегоричната „нощ, раждаща вековната злоба на роба“ образно означава мрачната картина на *вековното социално потисничество*, а в смислово-емоционалното развитие на поемата тя все повече стеснява значението си до *конкретната нощ* преди въстанието, че конкретното време на въстанието парадоксално се слива с митологично-художествения модел на човешката история, видяна в световни символни измерения.

При Фурнаджиев миналото е загубило темпоралната си конкретност и определено, раздвоявайки се около актуално и древно-митологично, то обраства със сложен конотативен ореол; това „нявга — вчера“ носи внушението едновременно за първичност, изначалност (светът на „Пролетен вятър“ сякаш започва битието си от тази начална и изходна времева точка — пълния с ужас ден; няма описани събития от живота преди това), а, от друга страна, зловеща призрачност, усещане, че времето е възприето от някакво кошмарно, трескаво съзнание, което не може да се ориентира в него, обърква минало, настояще и бъдеще, не може да различи мига от продължителните периоди от време. Така в стихотворението „Вълци“ рамкиращият мотив „Глутница вълци яростно се спуща“, изразяващ представата за мигновено и яростно действие на хищниците, обгражда лирическото описание на действия, изискващи значително по-дълги периоди от време: „от ранина вървим пак на път“, „край нас минават черните каруци“. Мигът е погълнал в себе си часовете, всички темпорални ориентири са разрушени. Художественото време в „Пролетен вятър“ не само се раздвоява между „нявга“ и „вчера“, но и между митологично-обективно и призрачно, кошмарно субективно. От традицията — в образа на България да участва и представата за славното ѝ минало — е взето съвсем малко: единствено темпоралната дълбочина на родното, мотивът „скъпите кости на моите буйни деди“, но „славното минало“ в семантично и стилово отношение е променено до неузнаваемост — няма нито едно българско историческо име, гордостта и покрусата (от миналото величие и от робското падение на България) са заменени със съвсем други смислово-емоционални внушения. Заедно с това родното минало подобно на възрожденската поезия се опредметява, възплъщава се в зрими неща, но докато при възрожденците това са развалините на Преслав, Търново, при Фурнаджиев миналото се слива с „универсалната стихия“ на неговия митологичен свят — пръстата. Лирическият сюжет в „Сватба“-2 сближава благословията на дедите и радостта, цъфтенето, греснето и пеенето на земята, на полетата и дъбравите. Изрично подчертаната нелокализираност на останките на дедите („къде сте, не зная, но гледам земята зарадвана“) превръща цялата земя в носител на миналото; дедите и земята се сближават, отъждествяват се и благодарение на общите си атрибути: „*тъмната* радост в земята запалена“, „*черните* весели камъни“ — „*тъмни* бащи“, погледите, одеждите, песните на земята, които имплицитно персонафицират образа ѝ.

Общата закономерност на възрожденската поезия — художествено идеологичното усилие да се намери за българското предметено-зрим, достъпен образ се проявява най-ясно в такива образи-символи, които (се известно разширяване на обема на понятието) могат да бъдат наречени хералдически: гербът, балканският лев, балканският юнак, кръстът, знамето, царят и царската титла (подобни хералдически образи символизируют във възрожденското художествено съзнание и други народи — сравни полумесеца и двуглавия орел). Дори и след Освобождението мисленето за България продължава да е в такива образни категории, понякога леко иронично разколебани (да си припомним възхищението на дядо Йоцо от българския паша и българския княз и известния Вазов разказ

Gronde Maritza teinte de Sang). В това отношение септемврийската поезия е най-далеч от възрожденската традиция — подобни хералдички отсъствуват напълно у Фурнаджиев и Разцветников (за случая със „Септември“ на Гео Милев ще стане дума по-долу). На пръв поглед в това отношение авторите на „Пролетен вятър“ и „Жертвени клади“ са повлияни силно от Пенчо Славейков и П. Тодоров — вместо хералдически образи, чието единствено съдържание е националната емблемност, се появяват битови и фолклорни реалии, образност, мотиви и сюжети, които нямат емблемна функция, но имплицитно изаявяват принадлежността си към един национално-патриархален свят; родното е общо внушение от българските предмети, езиково-образни, психологически и ритуални форми на този свят. Ето какво пише за поемата „Ралица“ д-р Кръстев: „Ралица — това е тъжният лик на младата почернена жена, както той е отразен в средната българска душа и в породените от нея народни песни. И мотивът, и средствата за неговото художествено възсъздаване: от картините на интимен живот и от поетическите символи и сравнения дори до подготвяне и мотивиране на постъпките на лицата — всичко е подслушано от народната песен и възкресява пред нашия поглед приветното milieu българско домашно огнище. Няма в поемата нито един образ, който да не носи явния отпечатък на това milieu и да не буди в душата най-свидени картини от тоя живот. Пластиката в рисуване на душевни преживявания и самата конкретност, в която поетът облива невидимото и неконкретното, отразяват качествата и характерните особености на въображението, което ги е създало: Иво е „строен явор столоват“, а Ралица — „тънка, вита, кършена лоза“. . . Душевните настроения са симболизирани в същите природни картини, които е създала народната песен. . .“ А малко преди това д-р Кръстев казва: „Един чуден pendant на „Сърце на сърцата“, обляхнат от дъха на българското село, българската селска къща, огреян от българско пролетно слънце.“⁴ Показателно е, че в проникновения анализ на д-р Кръстев думата „български“ се употребява многократно, а в поемата на Пенчо Славейков тя не се споменава нито веднъж! Славейков е постигнал именно имплицитното, неназовано внушение за роден, български свят, за което стана дума по-горе.

Лириката на Фурнаджиев и Разцветников също е изпълнена с битови реалии, фолклорни езиково-образни похвати (макар че стилизацията на езика на фолклора е много по-слаба), някои фолклорни мотиви и всичко това излъчва скритото внушение за роден предметно-образен свят. Но и тук — както при останалите контекстуално-актуализирани традиционни литературни модели на родината и родното — тяхната поезия подлага на парадоксално преобразуване Славейковата традиция. У Фурнаджиев има няколко предметни групи: традиционните вещи на българския празник — тъпани, кавали, свирки; традиционните религиозни предмети — икона, кандило, масло; привичните за българското село животни — волове, биволи, кобили, крави, кучета. Но докато у П. Славейков благодарение на онязи епическа пластичност, за която говори д-р Кръстев, вещта има своя конкретност, оформеност, ограниченост, ситуирана е в реалистично-пресъздадено битово пространство, у Фурнаджиев всяка вещ, всяка конкретна материална форма, без да губи своята сетивно-активна материалност, вече не е вещ, материално ограничена в пространството, а е вещ-стихия, вещ-грандиозно-динамичен митологичен образ. (Само няколко примера: „И голямата страшна кобила, / и човекът със бравата раснат“, „Тъмното копие литнало там във просторите“, „Ах, гърмете, земи, мои тъмни и огнени тъпани.“) Битовата вещ става съизмерима с просторите и земята, тя предава смисловия си нюанс на *родна* вещ на цялата художествена вселена.

⁴ Д-р Кр. Кръстев. Орисията на българската жена и майка. Етюди, критики, рецензии. С., 1978, с. 308—309.

В някои произведения на Разцветников („Посвещение“, „Полски стрели“, „Удавници“) наред с битовите реалии (волове, ниви, ливади, лехи, царевица, снопи), фолклорно-митологични персонажи и вещи (орисница, разковниче, русалки), които създават един стилос пласт на фолклорно-битова реч и образност (т. е. подобно на П. Славейковата постика имплицитно внушават родното), съществуват и други образни и езикови форми, символи, които създават различни, лишени от конотацията „родност“ стилови пластове. Става дума, от една страна, за такива световни културни символи като Каин, Христос, Голгота, имплицитните образи на Дионисий („Полски стрели“) и Дон Кихот („Удавници“), а, от друга страна, за езиково-образните форми на пролетарската традиция — Полянов, Кирков и най-вече Христо Смирненски: „сини блузи“, „сторьки братя“, „жилави роби на труда“, „робинени звезди“ и др. За разлика от затворено-родния свят на П. Славейков, в който родното е задължително специфичен отличителен, т. е. „оразличаващ“ белег на внушението, Разцветников създава поезия, в която внушението за родно не противоречи и не изключва образност с чужд, нетрадиционно български произход.

Що се отнася до наличието на откровено емблемни образи и езикови клишета в поемата „Септември“, на това трябва да се отдели повече внимание, защото те ни въвеждат в една особено важна черта от образа на родното, който изгражда поемата на Гео Милев — ценностното раздвояване на родината, разпадането ѝ на две ценностни същности с противоположен знак. Това разцепване на художествените езиково-образни категории, в които се мисли България, има дълга история. То започва още от поезията на Чинтулов, П. Р. Славейков, Ботев, Стамболов. При Чинтулов то е само потенциално — изразява се в материализирането-персонифициране на революционните сили в *един* образ или един лирически персонаж (юнакът, зовящ с тръба, вярната народна любов, искрата любовородна), който е противопоставен на *множеството* на спящите братя, на младите, които трябва да бъдат запалени в любовордие. Потенциално в това отделяне-противопоставяне се крие вече напрегнатият контраст между будния и спящите, между юнака и робите. Развитие то е изключително плодотворно за българската поезия и ражда някои от най-драматичните и въздействащи творби на Петко Славейков и Ботев („Не пей ми се“, „Жестокостта ми се сломи“, „Елегия“, „Гергьовден“, „В механата“). Тъй като този сложен и неразработен проблем не е обект на настоящата статия, тук мога да посоча само най-общите черти на това раздвояване на родното:

1. Създава се сатирично-деформираният гротескно-отвратителен образ на България — обърнатата свръхценност: не народ, а мърша (П. Р. Славейков), скотско племе, овце (Ботев) — „патриотизмът“ изведнъж е видян като търгашество и самохвално пиянско зъбене (Ботев — „Патриот“, „В механата“), жизнеността е видяна като животинско захващане за живота и глупаво веселие (Ботев — „Странник“, „Гергьовден“).

2. Ражда се най-силният въздействащ драматичен контраст на възрожденската поезия: в рамките на един лирически сюжет взаимно се оглеждат, борят се двата образа на България — идеализираният и гротескно-деформираният: контрастът между глупците, идиотите и светите народни жертви, между механиките и Балкана (Ботев — „В механата“), между народа „за друго недостоеен“ освен за „мъки, нужди, теглила, / неучен род, безсмислен раб, спял воин“ и невинно страдащите родни майки, невести, деца (П. Р. Славейков „Жестокостта ми се сломи“).

3. Появява се — като художествена категория, в която се осмисля родината — контрастът между силата и безсилието, между пасивното страдание и юначеството, между робското търпение и готовността за смърт.

4. Родината се мисли вече едновременно като единна цялост, изпълнена в образ (смаляващата се, осиротяваща родна земя-поле в „Обесването на Васил Левски“, цялостната реално-митологична враждебно-приятелска вселена в „Хаджи Димитър“) и заедно с това — като разпадащо се множество от социални прослойки, персонажи, образни фрагменти, които са несъчетаеми, и ценностно, и образно. В изброяването, което заема втората, третата и четвъртата строфа от стихотворението „В механата“, в разгърнатия „образ“ на отечеството се нареждат родният край, бащината стряха, родът, бащиният гроб, майчиният плач, борците, завещали свободолюбив дух, грабителите, народът гладен, подлият чорбаджия, търговецът, попът!

Възрожденските контрасти между робско и юнашко, скотско и свето, единно и разединено отечество се актуализират много силно в национално-художественото мислене в годините на Септемврийското въстание — националната трагедия предизвиква акт на националноисторическо самоосъзнаване — и както Възраждането се е обръщало към образите и митовите на старата българска история, така епохата на 20-те години се обръща към събитията, образите, митовите и традиционните литературни и културни форми на Възраждането. Съпоставката между септемврийските кървави дни и турските кланета е светкавична и произволна; септемврийските събития са с изключителна значимост и *те трябва да се съпоставят* с други подобни точки от българската история. Убийствената фраза на Антон Страшимиров „Клаха народа си, както и турчин не го е клал“ изразява същността на септемврийското културно-художествено мислене. Поетиката на поемата „Септември“ не стои настрана от този процес и това съвсем не противоречи на многократно изтъкваното влияние на чужди литературни течения (например немския експресионизъм, руския футуризм) върху Гео Милев. Народните маси са видени от два различни ъгъла — чрез огромното, акумулиращо натрупване на персонажи и чрез патетичното, абстрактно-символно „народ“, видени са раздвоени между величавото и скотското, между „безглаголното търпение“ и революционната воля и метежен устрем. Но и тук изходните възрожденски контрасти са развити в неочаквана семантично-стилистична посока: диво-скотското получава няколко несъвместими тематични и стилистични варианти, то се развива и към опредметяване на алегоричното значение „скот“ — яростни бикове, слепи животни, стадо, глигани и към конкретизиране на алегорията и експлициране на скритото ѝ значение: скот — неграмотни, профани, хулигани и към внезапното идеологическо преосмисляне на мотива за нищите, зъпелите, оскотелите — те са работници и селяни, народът, „обсипан със сажди, искри и стурия — с чук / в ръката. . . със сърп сред полята“. От възрожденското семантично ядро са изведени няколко възможни асоциативни посоки и след това са сблъскани като взаимно несъвместими, поразяващо различни определения на едно и също нещо — народа. По подобен начин и традиционната Ботева тройка на грабителите — чорбаджия, търговец, поп — се е „разсипала“ в мозаечно-артистичното и заедно с това гротескно-нелепо множество — гении, таланти, оратори, агитатори, въздухоплаватели, педанти, при което самата свръхразбърканост на изброяването е своеобразен модел на едно хаотично, плуралистично, разпадащо се общество, рязко противопоставено на обединяването на другото изброяване в обобщаващо-родовото понятие „народ“.

Но Гео Милев не само извежда възможностите, зададени от традицията, до образи, съставени от мозаечни парчета, несъвместими на смислово, ценностно и стилистично равнище. Раздвояването на родината при него получава форма, каквата не е съществувала в българската поетична традиция. Родното се разпада на истинската, реална България и на нейния идеологически призрак. Възлова роля в това отношение имат точно емблемно-националните образи, за които стана дума по-горе — националният химн, географските символи на

Марица и Балкана, царската титла, българската войска, генерали, дори самата дума „отечество“. Докато през Възраждането подобни емблеми са органични за образа на България, сега те са не само отчуждени, но са и враждебни на истинската родина. Ще се спра само на изключителната художествена находка на Гео Милев:

Десет трупа
от брега
плъснаха тежко
в мъртвите мътни води на Марица.
Окървавена повлече
ги скръбната родна река.
Военна музика нейде далече
през обезлюдени улици
гърмеше
„Шуми Марица“...
Окървавена...

В характерна за Гео Милевия стил експресивност тук са сблъскани смисловата линия на смъртта — грубата натуралистична грозота и скръбта (родна скръб) — и линията на нелепия празник, музиката. Този контраст крие зад себе си идеен, класов конфликт и национално разцепление. А в същност на двата полюса стоят буквално еднакви текстуални цялости „...Марица, окървавена...“! Но тази еднаквост само активизира несъвпаденията, текстуалната близост рязко изтъква огромните смислови разлики. Единият израз означава реалната, родна река, видяна в привично национални образни форми (и свързана със смисловата линия смърт-грозота-скръб), другият означава националният химн, емблемата. Внезапно до трагичния предметно-реален образ на родното е поставен неговият огледален идеологически двойник. И се оказва, че привидно същият образ носи точно обратното емоционално-смислово стилистично... и в последна сметка политическо съдържание. По подобен начин е раздвоена и думата „отечество“. Тя е превърната в идеологически цитат без съдържание, римата „отечество“ — „картечница“ сама по себе си жестоко иронизира нейната празнота, национален фалш, класовата враждебност на изпразнената от национална съдържание идеологизирана емблема. При това „отечество“ е цитат, т. е. думот плана на пустото, идеологизирано слово и национална емблематика, „картечници“ е предметна реалия от плана на натуралистично-документалното описание на сюжета (срв. с „кавалерия“, „артилерия“, „фугаси“, „шрапнели“). А въпросът „Що е отечество?“ вече не е сериозната, философска рефлексия на Яворов, който си го задава, за да открие нова форма на битие на родното („И ти си в мене — ти, родино моя!“). Това е иронично-реторичен въпрос, който не се нуждае от отговор — той се отнася до думата „отечество“, а не до родината.

Така при Гео Милев раздвояването на родното има нова мисловна и ценностна форма — това не е, както при Ботев, противопоставянето на реално съществуващи неща: на робското и юнашкото, на единната воля и трагичната разединеност. Това е противопоставяне-раздвояване на истинската и фалшивата „словесна“, „емблемна“ България.

Във връзка с концепцията за тази истинска България, отхвърлила от себе си своя идеологизиран двойник, у Гео Милев и Разцветников се разрушава едно вече неактуално ограничение в идеята за родното — противопоставянето „наше — чуждо“. След огромната културообразуваща роля, която то е играло през Възраждането, през епохата на Балканската, Междусъюзническата и Първата световна война мисълта за българското като разграничено и противопоставено на чуждото не само е била семантическа основа на много стихотворения със съмни-

телина художествена стойност, но е започнала да произвежда и клишета, и клиширани текстове, чиято пряка патриотична тенденция бързо е станала идеологическо манипулационно средство на великобългарската шовинистична политика. Но дискредитирането на противопоставянето „наше — чуждо“ като съставка и по-точно като граница на идеята за родното се дължи и на две други идейни течения — на интернационализма на пролетарската идеология и на един порив на голяма част от интелигенцията, следваща завета на Пенчо Славейков: българската култура да се приобщи към световната. Тук няма да се спирам върху това, как личностите, културните и политическите дейци Гео Милев и Асен Разцветников са били повлияни от тези умонастроения, ще се опитам да посоча това в техните произведения.

В своя великолепен анализ Радосвет Коларов вече е посочил как в поемата „Септември“ образът на исторически-достоверната родна страна съществува заедно с модела на световната история, на вековната борба на социално потиснатия човек. Между двата разграничени пласта на родното — дадено като документално-достоверно, и световното — изобразено в абстрактен, символен план, има скокове, зигзагообразно движение. Но заедно с това Р. Коларов посочва, че освен видимия контраст-разграничение поемата се изгражда на системно прокарани текстуални мостове, на езиково-образни форми, в които се сливат вещественото и символното, родното и световното. Във връзка с това ми се иска да добавя още някои наблюдения и литературно-исторически съпоставки. В „Епопея на забравените“ на Вазов изобразяването на Априлското въстание, подвига, победата на Шипка като акт, чрез който България влага своя дял в пантеона на вечните световни ценности (така че Левски застава редом с Колумб, Хус, Исус, Сократ), винаги е съпроводено с полемическото напрежение на противопоставянето: Перушица не само е паднала „славно като Прага, както Сарагоса...“, но тя „... Картаген надмина, Спарта засрами!“, бесилото „по срам и по блясък“ е равно с кръста, но заедно с това Левски е „готов сто пъти да умре на кръста Христов“. При Вазов родното се приравнява и заедно с това хиперболично надхвърля по ценност чуждото и световното; моделът на противопоставянето е жив.

При Гео Милев няма подобно експлицитно противопоставяне между „родната страна“ и „печалния, в кърви обления земен шар“, няма акцентувана полемична граница между „шопи със сопи“ и „мъченици безброй върху клади горящи дърва“. А имплицитното противопоставяне — композиционната разграниченост между двата плана с различната стилистика, в която са издържани те — се преодолява, както вече беше посочено, от различни преливания, текстуални и стилистични връзки. Ще посоча само някои от тях — сливането на възрожденския семантичен ред „нощ—робство—смърт—тъмнина // освобождаване — зора — възкресение (раждане) — светлина“ с темпоралния вековен план на световната история:

Нощта ражда из мъртва утроба
вековната злоба на роба. . .

По подобен начин се сливат и библейският символ на Ханаан, обетованата земя с ботевската представа „смърт за правда и свобода“:

Пред нас е смъртта —
о нека!

Но отвъд:
Там цъфти Ханаан
от правдата обетован. . .

Няма да се спирам върху това, как са „разгънати“ традиционно българските семантически ядра и как чрез прекомбинация на съставките им се раждат образ-

ни парадокси, драстични стилистични варианти на традиционните представи, неочаквани метафори („мъртва утроба“, „ражда — злоба“, „от правдата обетован“).

Характерно е и това, че в някои от акумулиращите изброителни вериги се появяват без всякакъв преход образи и персонажи, определено небългарски: гротескното множество, противопоставено на народа, е съставено не само от персонажи, за които е възможно да се мислят като български, но и от „въздухоплаватели“. Народът — ядрото на възрожденската представа за националност — е свързан с пролетарската интернационална емблематика — чук и сърп. Конкретно-българското престава да се различава от световното, затова може да бъде осмислено със световни културни символи, а самото то да стане модел и символ на световната история.

По съвсем сходен начин у Разцветников образът на родината и този на „милиардната жилава маса“, на встаниците-удавници и Христос, и Дон Кихот не си противостоят. Между тях няма вазовското „сървнование“ на родното със световното. Много е характерно стихотворението „Кървави вопли“, което започва с раздвояващия се между родното и чуждото израз „над родните степи“, а лирическият му сюжет в развитието си преминава през образа на „лудата Офелия“, обръщението към родината, ботевския образ на полята, в които се гонят хищници (но този път не „псета и вълци“, а „чакали и *вълци*“), възрожденските представи за „светите жертви“ и „земята, удавена в кръв“, символисткия образ на „ранения умиращ лебед“ и цитата от пролетарската песен (даден на чужд език!): „Вы жертвою пали в борьбе роковой“. Елементите от разнородни национални и извъннационални традиции са загубили идеологическата си и емоционална противопоставеност и са в състояние да изградят *единен* лирически сюжет.

* * *

Дотук в същност ставаше дума едновременно за две неща — от една страна, за *преобразуването* на традиционните образи на родното и за въвеждането на иновации, и, от друга страна, за *актуализирането* на тези традиционни образи, т. е. за актуализирането на националния литературен контекст. Този не съвсем ясен израз „актуализиране на контекста“ крие зад себе си една от най-важните промени в художественото мислене⁵ на 20-те години — националната културно-историческа и литературна самосъзнателност на лириката и прозата на това време; т. е. това, че адекватното четене на творбите на тогавашните писатели и поети изисква националната литературна традиция да е жива като фон и контекст в съзнанието на читателя. При това литературата на 20-те години не е безразлична към „националността“ на този контекст — след космополитизма и привързаността към екзотично-чуждото, характерна за ранния символизъм, на фона на всестранната културна отвореност и на Запад, и на Изток, присъща на самия период на 20-те години, актуализираният роден литературен контекст „излъчва“ своята „родност“.

Всичко това се нуждае от пояснение чрез една аналогия — отношението на кръга „Мисъл“ към българския фолклор. През Възраждането в идеята за родното има един инвариант: родината се възхвалява и призовава, обвинява и прославя, за нея се тъгува, полемизира, разказва и пр. Но винаги България е обект, алегоричен или условно-материализиран персонаж, за когото (респ. на когото) се говори. Изразено с литературоведски термини, това означава, че идеята за родното се реализира в тематичния план на творбите.

⁵ А и в културното, научното, дори в политическото мислене, но това са проблеми, които тук не мога да засегна. — Б. а.

Вече стана дума за това, че за творците от кръга „Мисъл“ България не е материалност, не е образ. Родината с някои изключения почти не става пряка тема на техните творби. Защото в естетическата им програма и в художествените произведения се реализира схващането им, че родното е специфичен начин на светоусещане и образно моделиране на света. А този специфичен начин на образотворчество и светоусещане е фолклорът. Ето част от характеристиката, която П. Славейков е дал на Доре Груда⁶: „Груда е обикнал народната песен още от дете, сам е събирал народни песни, изучавал ги е и плод на това изучаване е една единствена засега — студия за „Народната песен“, дето освен характеристиката на наивното народно творчество е посочена и оная интимна връзка, която художествената песен трябва да има с народното творчество, за да бъде тя цвѣте, израсло на своя почва, и да има значение в културата на нацията. Принцип и хубав, и верен, но не навреме казан и тъй тремо прилаган на практика от съвременните поети на Острова, че той почти пропада в техните стихотворни упражнения.“ „Интимната връзка“, за която говори П. Славейков, е не само тематична — сюжети, мотиви, образи и т. н., но тя е и *структурна* — истинският национален поет трябва да се учи и да заживее с националните принципи на образотворчество, със спецификата на живия народен език, отразен в народните творения, с дошлите от дълбините на страдалческата българска история мирогледни представи (според д-р Кръстев във „ведрата безнадеждност“ се сливат не само лъчите на Славейковото творчество, но в този образ е синтезирано основното жизнено чувство на българина). Накратко, поетът трябва да поеме и преобрази в себе си *родния* духовен строй, а той е отразен истински именно във фолклора, който е истински посител на вечната, непроменлива народна душа. В това отношение кръгът „Мисъл“ е повлиян от романтическия култ към Духа на народа, откъдето трябва да излизат всички ценности. В художествената практика на П. Славейков и П. Тодоров тази сложна теоретическа програма се отразява по следния начин: появяват се много разработки на народнопесенни мотиви, при което се търси стилизация на езиково-образните и ценностни категории на фолклора; т. е. *актуализира се контекстът* на народното творчество (и то именно като *родно*, изконно българско) и на този фон се изграждат модерните стилизации. За П. Славейков националната литература не може да бъде такъв актуализиран контекст, върху който да се разглеждат нови творби. Защото тя е потопена във врявата на деня, пропаща е от временното, случайното и анекдотичното и само рядко (както според него е при П. Р. Славейков) постига вечното в народната душа. Наистина най-интересната книга на П. Славейков „На Острова на блажените“ актуализира контекста на националната литература, но не за да го поеме в себе си и да го продължи като националнокултурен континуитет, а за да го отрече, да го пародира и да му противопостави една идеална, нормативна представа за национална литература.

Септемврийската поезия също събужда български културен контекст, за да внуши чрез него, чрез неговите традиционни принципи на създаване на художествени форми, усещането за родно „излъчване“ на създаваните творби. Но разликата е съществена — понеже философско-художествените представи за историческото време са други (през 20-те години е немислимо да се отрича актуалното и временното заради вечното), присептемврийската поезия вече не само фолклорната традиция създава имплицитна родна „модалност“ на лирическия изказ — актуализиран е фолклорно-литературният континуум в неговата цялост; вече цялата национална образотворческа традиция може да създава усещането за обвързаност с родното на лирическия свят и лирическия изказ. Фолклорното, възрожденското и ботевското начало (многократно отбелязани от съвремен-

⁶ П. П. Славейков. Събрани съчинения. Т. 2. 1958, с. 28.

ната критика), които присъствуват в стихотворенията на Гео Милев, Фурнаджиев, Разцветников, във взаимооглеждането си „излъчват“ своя общ *родов* признак — българското.

Тъй като тази статия е своеобразно продължение на някои наблюдения на Р. Коларов, искам да се спра и на още един въпрос. В своите разработки Коларов посочва, че поетиката на септемврийската поезия силно е повлияна от два ботевски (бих добавил — отдавна вече и общобългарски) „мита“ — мита за героя, когото прославя цялата българска природа („Хаджи Димитър“), и мита за осиротяващата, безсилна майка-родина и родното опустяващо поле, които губят великия си син („Обесването на Васил Левски“). Стихотворенията на Фурнаджиев „Гибел“, „Конници“, на Разцветников „След запустение“, „Кървави вопли“, пасажът с обесването на поп Андрей в поемата „Септември“ се „притеглят“ от двете велики Ботеви творби и са своеобразни техни трансформации. Михаил Неделчев, автор на бележките към „Събрани съчинения“ на Асен Разцветников,⁷ отбелязва, че първата част от „Сред запустение“ е разгърнат мотив от Яворовото стихотворение „Угасна слънце“, което е своеобразна трагическа трансформация на „Хаджи Димитър“. От своя страна бих посочил още „Есен 1924“ и стихотворението „Ти наш роден Балкан“ от цикъла „Заговор“ на Асен Разцветников, „Жътва“ на Фурнаджиев, които разработват мотиви и образни структури от „Хаджи Димитър“, а също и „В кръчмата“ на Фурнаджиев, което е свързано с „В механата“. Такава „масирана“ насоченост към литературния контекст на Ботевата поезия (и то към някои творби, силно национално-митологизирани) говори за едно: революционният, драматичен дух на Ботевата поезия е за септемврийската лирика по-добър „знак“ на родното (на „Актуалнородното“), то по-добре се изразява от актуализираните контекстуално ботевски митове за подвига и смъртта на героя, отколкото от стилизацията на фолклорната традиция.

Във връзка с това ще разгледам по-подробно стихотворението на Разцветников „Молитва“, което е не само една от най-цялостните трансформации на „Хаджи Димитър“, но има и отчетливи образни и структурни връзки със „Смърт в равнината“ на Теодор Траянов (последното стихотворение от своя страна също е преобразуване на ботевския мит). В „Молитва“ няма нито битови реалии, нито фолклорни мотиви, езикови и образни структури. Напротив, стихотворението активно „бяга“ от фолклорната традиция — предметите са „обезпльтени“ („крем“, „теменуги“, „звездни люлки“), стилистиката на подбора им отчетливо насочва към символичната поетика, срещат се сложни синтактични построения, съвсем чужди на фолклора („на смърт ранените в борбата“). Дори полята — единствената реалия, която може да се свърже със селския битов свят, са определени като „кроткостихнали полета“. Без да се впускам в подробности, ще посоча, че символичното структуриране на художествения свят (самите му принципи и кръга на тематичните му единици) създава внушение за странно-екзотично-незайно-неродно.⁸

Така че като тип поетика „Молитва“ на Разцветников не само не изпълнява, но се оттласква от Пенчо Славейковото изискване за постигане на родното — от внушението за „родност“, което създава традиционно-фолклорното светосъещане. Но въпреки това читателят отчетливо усеща „родната атмосфера“ в художествения свят на тази творба и това се дължи именно на актуализирания ботевски и траяновски контекст. За разлика от другото стихотворение на Разцветников „Ти наш роден Балкан“, където има преки отпратки към национално-

⁷ Т. I. БП, 1981, с. 357.

⁸ Това естествено не означава, че символизмът не е част, и то органична част, от българския литературен процес. Става дума за смисловия, конотативния ореол, който носи едно литературно направление. — Б. а.

емблемни образи (Балкана, народа, прикован на кръст, хайдутина и др.), „Молитва“ е чужда на прекия цитат и преките заемки от Ботевата поезия, тя просто осмисля подвига в онези баладични категории, създадени от „Хаджи Димитър“. Творбата е ботевска не само на равнището на редки словесни близости („за правда и за светлина“ — преобразуван словесен мотив не от „Хаджи Димитър“, а от „На прощаване“!), а и на равнището на основните структурни отношения — парадоксалният герой (в „Молитва“ — герои), който е смъртно ранен и все пак не умира, стилистичният и емоционален контраст между жестоката „люта“ болка и нежното, сестринското успокоение, несъвместимото съчетание — ранен на смърт герой — милувка, семантичният ред „вечер — звезди — смъртно ранен — сестра — милувка“, цикличният композиционен строеж, затварящ пръстена на времето, и пр. Или — ботевска е общата художествена-концептуална схема: подвигът като раздвояващ се между безсмъртието и вечно люто и смъртно страдание, героят, получаващ нежно успокоение от вълшебната вечер — сестра. И именно това „събуждане“ на ботевския „мит“ излъчва усещането за „родност“, за приобщеност към родното езиково-образно мислене. Заедно с това стихотворението е новаторска, много сполучлива трансформация, напълно в стила на Разцветников — акцентът в противопоставянето между сурово страдание и нежно успокоение е изместен (рамкиращ е не мотивът за лютата болка и изтичаща кръв, както е у „Хаджи Димитър“, а мотивът за смирената, приласкаваща вечер). Цялата стилова тоналност на Ботевата творба е изместена към кроткото, нежното, естетизираното, център на лирическото изображение вече не е юнакът — стихотворението се раздвоява между безименните „те“ и образа на смирено-нежната вечер, персонафицирана чрез обръщение, и „поела“ сюжетното действие на самодивите.

Но важното е, че художественият смисъл и въздействието на тези иновации са немислими без актуализирания ботевски контекст, включващ „Молитва“ в българския образен свят.

Могат да се дадат още много подобни примери — да кажем, стихотворението „Змей“ от „Иконите спят“ на Гео Милев, при което (както въобще в тази стихосбирка) актуализирането на контекста е достигнало степен, която изисква той да се експлицира като мото във фолклорен цитат-фрагмент. А заедно с това Г. Милев е избрал такъв мотив (мома и змей се любят), който е разработван не само във фолклора, но и в творби на П. Славейков, Яворов, П. Тодоров, така че проникването в смисъла на творбата му изисква едновременно актуализиране на духа (не на конкретните текстове!), в който е разработвана тази тема от различни български традиции и автори — стихотворението му се опира на цялостната българска фолклорно-литературна традиция.

Споменах вече, че септемврийският „подем и погром“ неизбежно изисква от българското съзнание историческо сравнение между събитията от Септември 1923 г. и борбата срещу османското иго и турските кланета.

Но за същността на това сравнение в художествената литература (а доколкото ни е известно, и в публицистиката) на 20-те години е важно следното:

при него достоверните исторически факти и техните национални художествено-културни образи не се мислят отделно едни от други — те се сливат в едновременно реално-историческия и заедно с това традиционно-образен свят на родното.

Заедно с четенето на силните творби на Гео Милев, Фурнаджиев и Разцветников читателят трябва да има жив у себе си този цялостен културно-исторически континуум и само тогава може да разбере истински особеното отнасяне на септемврийската поезия към този актуализиран роден културно-исторически контекст, трагичната гротескова деформация и героично-оптимистичното преобразуване, на което тя го подлага.

Само тогава читателят може да схване напрегнатия диалог с мисли и художествени образи през българското литературно-историческо време: родината не е мъртва пръст — родината е живата, гореща родна пръст; тя е официална гордост, българска слава, земя-рай — тя е трагичен национален апокалипсис и заедно с това раждана на нов свят; тя е различна от останалите земи — тя се слива със света и с митологическата вселена; тя се мисли и изобразява от единна ценностна, емоционална, стилистична гледна точка — тя се изобразява от драстично многообразни и несъвместими ценностни и стилистични гледни точки.

Това би обяснило особения начин, по който септемврийската поезия едновременно продължава националния образно-исторически контекст и заедно с това парадоксално се отмества от него, за да му се противопостави като особено „стресово“ състояние на националната вселена. Състояние, в което свръх-противоречивият, разпадащ се и деформиран образ на родното (сложна, модерна метафора на „кървавата бразда“, издълбана от Септемврийското въстание) и почти митологично единният образ на България съществуват. Защото времето и нацията, разкъсани от социалния конфликт, търсят с трагично и героично усилие единния и истински образ на родината.