

ЗА ЛИТЕРАТУРНАТА ТРАДИЦИЯ В БЪЛГАРСКАТА И ПОЛСКАТА ПОЕЗИЯ МЕЖДУ ДВЕТЕ СВЕТОВНИ ВОЙНИ

КАТЯ МИТОВА

В обществено-историческото и политическото развитие на България и Полша до Първата световна война има малко сходства. А това означава формиране на различни модели на културно и литературно развитие. Като общо историческо събитие за повечето европейски страни войната изиграва унифицираща роля и в областта на културата. По своята същност тя е еднаква за всички участвали в нея народи — и за България, и за Полша завършва с тежка икономическа криза. Но първите следвоенни години имат различно отражение в съзнанието на българина и на поляка. В Полша радостта от създаването на Втората Жечпосполита първоначално смекчава остриите социални проблеми — това е времето на литературното кабаре. У нас влиянието на Октомврийската революция е по-осезателно, предчувствието за голям класов сблъсък просто витае във въздуха, избухва Войнишкото въстание, „Да бъде ден!“ се превръща в истинско събитие за прогресивния читател. В Полша идването на власт на авторитарния режим на Юзеф Пилсудски с преврата на 12—14 май 1926 г. в началото дори е подкрепено от левицата, а в България кървавият погром на Септемврийското въстание и геноцидът срещу прогресивната интелигенция през 1925 г. окончателно разбиват всички предосвободженски илюзии за надкласово национално единство. Дори формалното съпоставяне на тези исторически факти откроява различия, които изискват диференциран подход към двете литератури.

В литературния живот през 20-те години участват две поколения с различни житейски и творчески биографии — предвоенно и следвоенно, като от литературно-историческа гледна точка обликът на периода се създава от помладото. Основната социална тенденция, която действа по времето на оформянето на това поколение у нас, е тенденция към национално разцепление, докато за поколението на полските „скамандрити“, експресионисти и футуристи формираща роля играе полюсно противоположна тенденция — към национално единение в резултат на обединяването на полските земи в независима държава. Това налага тежестта на съпоставката да бъде донякъде изместена към един неособено синхронен, но естествено налагащ се паралел между нашето „септемврийско“ поколение и поколението от 30-те години, от една страна, и второто следвоенно поколение полски поети, от друга. Фашизирането на политиката на двете правителства, временната и частична стабилизация на капитализма и последвалата я криза създават редица обединяващи психологически характеристики.

Движението от естетизъм към търсене на естическия смисъл на поезията, към една широко разбирана социална ангажираност е определящо за развоя на българската и полската поезия между двете световни войни. То може да се проследи

от две диалектически единни гледни точки: като отражение на процеса на силно социално разединение на българското и полското общество през този период и като противодействие на същия този процес чрез поезията, като стремеж да се съхранят национално общовалидните стойности. В повечето изследвания върху периода доминира първата гледна точка и това създава известна едностранчивост в представата за влиянието на социалната динамика върху поезията между двете световни войни. Тук, разбира се, в работен план, ще нарушим до някъде равновесието между социалната обусловеност и естетическата автономност на литературния процес между двете световни войни в полза на втората. Още повече, че типологическата съпоставка на българската поезия с полската накланя възните именно в тази посока. Ще потърсим конкретните пътища, по които поезията се стреми към възстановяване на съзвучието на човека със света, към изграждане на едно ново поетическо единение, което да се противопостави на действителността с художествената си стойност. Един от тези пътища води към литературната традиция, възприемана като гаранция за единство и хармония, и особено към традицията на литературните направления със сходен естетически модел.

Приемствеността между художествения модел на поезията от междувоенните години и художествените принципи на примитивното изкуство, фолклора, Средновековието, барока, романтизма и неоромантизма намира отражение още в актуалното литературнокритическо съзнание. Причините за това би трябвало да се търсят не само в развитието на естетиката като наука, което довежда до формулиране на някои съществени закономерности в развитието на художественото виждане на човека за света, а и в подчертания интерес на самите творци към тези направления като към литература със сходен художествен модел и като обект на художествено изображение. За българската литература между двете световни войни и особено за септемврийската литература е физиономично такова отношение предимно към фолклора и към запазените в него елементи от един още по-ранен етап от развитието на изкуството на словото, когато е доминирала неговата магическа функция, а за полската — романтизмът, през който се осъществява връзката с фолклора и който от своя страна често се възприема през модернистичната традиция. Интересът към фолклора и романтизма през междувоенния период има и своите социални причини в разширяването на обсега на интелегентската прослойка и читателската публика и нарастването на тяхната численост.

Фолклорът, романтизмът и модернизмът заемат различно място и изпълняват различни функции в българския и полския литературен развой. Полската литература е до голяма степен обвързана с европоцентричния модел на развитие. Полският романтизъм се предшества от ренесанс, класицизъм, барок, докато романтикоподобните тенденции в българската поезия съседствуват и дори до голяма степен се припокриват с устната форма на литературно творчество. Но у нас фолклорът е по същия начин символ на родното, на национално специфичното, по който полският романтизъм е символ на всичко полско. За това немалка роля изиграват и историческите условия, в които развитието на двата художествени модела достига своя апогей — положението на национален гнет налага засилването на извънестетическите функции на поезията, тя се превръща в оръжие за борба, което ѝ създава допълнителен ореол в националното самосъзнание. Такъв ореол има и аллюзийно свързаната с романтизма полска модернистична литература, особено драматургията на Станислав Виспянски. Яворов, който с драматичното излъчване на поезията и съдбата си се възприема като продължител на Ботевата традиция в нашата литература, е основната допирна точка на българската поезия между двете световни войни с модернизма.

У нас творческият интерес към фолклора има своето поредно избухване след Септемврийското въстание. Шокът в относително единното до момента национално съзнание трябва някак да се преодолее, трябва да се намери начин за дистанциране от масово преживения ужас и едновременно с това да се потърси ново единство. Затова обръщането към фолклора освен с общия процес на демократизация на изкуството се обяснява и с някои негови специфично художествени особености. Като устно творчество фолклорът носи едно отдръпване назад във времето към неизвестен, но достоверен първоизточник. И поради нищожната дистанция от събитията през 1923 г. и съществуващата едновременно с това потребност за художественото им осмисляне „септемврийските“ поети използват народнопесенния механизъм на темпорално отдалечаване от изобразяваното. От друга страна, фолклорът се възприема като продукт на едно отминало време на истинско, митическо единство. Фолклорните реминисценции, типично фолклорните елементи на поетиката стават знакове на това единство.

Без Септемврийското въстание като катализиращ фактор надали „коренотърсачеството“ след войната и движението „Родно изкуство“ като една от посоките на противодействие на символизма биха довели до художествените резултати, които виждаме в поезията на Гео Милев, Асен Разцветников, Никола Фурнаджиев, Ламар, Н. Хрелков. В подкрепа на това твърдение би могло да бъде приведено едно сравнение между „Иконите спят“ и „Септември“ на Гео Милев в тяхното отношение към фолклорната традиция.

Макар че експресионистичната поетика не противоречи на фолклорната като тип отражение на света, трудно ще открием народнопесенни елементи в структурата на отделните творби от „Иконите спят“. Дори там, където би могла да дойде съвсем естествено, близостта с фолклора е съзнателно избягвана („— О горА моя черна сестрА“, а не звателната форма; „Години без чет / и без брой“, а не „девет години“). Цикълът е резултат от взаимодействието на идейно-тематично ниво, от разгръщане на емоционалния заряд на народната песен и дори от спор с нея. Онова, което в системата на фолклора е „табу“, в „Иконите спят“ се превръща в център, в поетическа ситуация.

Връзката на „Септември“ с народната поезия има обратна посока — от личното творчество към традицията на колективното творчество. Тя се осъществява чрез заемане на характерни поетически конструкции, което я прави по-незабележима, но и по-органична. Динамиката на поемата е построена изцяло върху един типично народнопесенен похват — съзнателно търсено забавяне и избързване на действието чрез синонимични натрупвания.¹ Утвърждаването чрез оразличаване и противопоставяне от типа „не ми било. . . най ми било“, широкото използване на аналитичността като форма на прибавност, паритативността на времето и пространството, звуковата оркестрация на стиха и особено функцията на римата,² която се доближава до тази на римоподобните съчетания в народната песен, са немаловажни художествени факти, които ни подтикват да

¹ Анализите на поетическия материал, направени от гледна точка на връзката с народното песенно творчество, се базират предимно на теоретическите постановки на Никола Георгиев. Българската народна песен. С., 1976.

² Върху характера и функцията на римите в „Септември“ се спира подробно Любен Любенов. Римите в поемата „Септември“. — Литературна мисъл, 1980, кн. 8. Авторът стига до заключението, че „тук римата е натоварена с такава функция и първостепенни задачи, с каквато не са я натоварвали други български поети нито до, нито след Гео Милев“ (с. 40). Макар че надали за някоя народна песен можем да направим извода, че „от 1121 смислови единици в поемата римувани са 506, т. е. 45,1 %“ (с. 31), типът римуване в „Септември“ би могъл да се тълкува и като новаторска разработка на често срещаните в народните песни конструкции от римоподобни съчетания. Вж. и цитирания труд на Н. Георгиев, с. 196—210.

заклучим, че поетическата интуиция на Гео Милев — експресиониста и познавача на европейското изкуство, не е обърнала гръб на родната фолклорна традиция. Така се постига хармония между обект на изображение (народът в неговия революционен устрем) и средство за изображение (съществени елементи от поетиката, която по принцип свързваме със същия този народ). Видяна от тази гледна точка, поемата придобива значението на първи реален литературен факт с висока художествена стойност, свидетелстващ за нов етап в отношението към фолклора като към литературна традиция, отношение към народната песен като към естетически продукт, а не като елемент на народния бит.

Тази линия намира продължение в „септемврийските“ стихове на Асен Разцветников и Никола Фурнаджиев. Тяхната поезия, тематично и емоционално свързана със Септемврийското въстание, свидетелствува за многопосочността в развитието на отношението между литература и фолклор в този нов етап — Разцветников има афинитет към народната песен, създавана с акцент върху нейната естетическа функция, в един период на зараждане и развитие на чисто литературни явления в нейните недра,³ а Фурнаджиев чувствава по-близък на творческите си търсения един по-ранен етап на устното народно творчество, в който е водеща магическата му функция. (Разбира се, това разграничение не бива да се абсолютизира, тъй като всяка народна песен носи в себе си и своята история, а това прави хипотетичен всеки опит за точно определяне на историческата принадлежност на отделните елементи на фолклорната поетика.)

Редица съпоставки между „Пролетен вятър“ на Фурнаджиев и „Жертвени клади“, „Мор“, „Затвор“, „Есен 1924“ на Разцветников подкрепят гореизказаното предположение:

Фурнаджиев ни затрупва с повторения — почти всички стихотворения от първата му стихосбирка започват и завършват еднакво, понякога срещаме дословно повторение на цели строфи, повтарят се определени съществителни и прилагателни. А повторението в поезията независимо от конкретните си художествени функции запазва нещо и от изначалната си магическа функция — стремежа чрез повтаряне на словото като знак за определен предмет или явление да се „сътвори“ нещо или да се промени някаква съществуваща реалност. Поетът сякаш заклina: „светът е точно такъв, какъвто го рисува моето слово“. При Разцветников е обратното — повторението на стихове е рядкост, а буквалното повторение на строфи не се среща. Повтарят се единствено думи, които не биха могли „да извикат“ нищо на живот (спомагателният глагол „съм“, местоимения, съюзи, междуметия). Поетът просто предлага един вариант на света. При това повечето му стихотворения имат отворен край, отбелязан от Н. Георгиев като типичен за народната песен — край на всяка песен е начало на следваща.⁴

В „септемврийската“ стихосбирка на Фурнаджиев много по-често ще срещнем начало, свързано със следващия го текст, не в съподчинителна, а в съчинителна връзка („Пролетен вятър“, „Конници“, „Вълци“, „Дъжд“). Такова начало също до голяма степен функционира като заклinaтелна формула.

Притежателното местоимение „мой“ се среща по-често в ранните стихове на Фурнаджиев, отколкото при Разцветников. По своята художествена функция то се доближава до етичния датив в народната песен. Неговият произход вероятно също е твърде древен и може би изначалният му смисъл трябва да се търси в желанието на човека да доближи до себе си поне най-близката заобикаляща

³ Вж. Боян Ничев. От фолклор към литература. Увод в южнославянския реализъм. С., 1976, с. 170—208.

⁴ На този принцип са изградени „Мор“ и „Затвор“, където край на всяка част е потенциално начало на следващата. Що се отнася до художествените качества на двете произведения, те могат да бъдат оценени само ако се третираат като поеми, а не като цикли.

го среда, да я подчини на себе си. Може би неслучайно „мой“ се отнася най-често към магически повтарящите се думи в „Пролетен вятър“ — земя, небе, кръв, път, нощ, поле, нивя, черен, тъмен, сив и др.

Когато става дума за общото баладично настроение в септемврийската литература, най-често се цитира Разцветников като автор на „Удавници“, „Капи“ и изобищо на цикъла „Жертвени клади“ от едноименната стихосбирка. Има се предвид не толкова типичният за баладата синтез между трите видови начала, колкото фантастичната образност. Действително тайствеността и приказността са присъщи изключително на поетическия свят на Разцветников, но балада с доминиращо епическо начало е и деветата част на „Септември“ (обесването на поп Андрей), и „Сватба“ на Фурнаджиев, където преобладава лирическото начало. Баладичното осмисляне на кървавото събитие в септемврийската поезия, към която можем да прибавим „Ръж“ на Ангел Каралийчев, е адекватно на същността на неговия емоционален отклик. Изригването на концентрирана социална енергия не би могло да бъде представено еднопосочно. Така че баладичността на септемврийската поезия не идва под фолклорно влияние, а е естествена допирна точка с фолклора. И ако приемем, че баладата е последното, преходно звено от фолклор към литература в южнославянския литературен развой⁵ и че Разцветников проявява творчески интерес към фолклорната поезика, именно от този преходен момент можем донякъде да си обясним типично разцветниковската баладична тоналност.

Родените през 1924 г. „Септември“, „Жертвени клади“, „Мор“, „Затвор“, „Есен 1924“ и „Пролетен вятър“ показват три пътя към една и съща художествена цел — създаване чрез градивното участие на елементи от фолклорната поезика на свят извън реалното, свят със свое време и пространство, поетически „свят на безсмъртието“, който със силата на своето емоционално въздействие е в състояние да се противопостави на реалния свят на национално разединение. И ако композицията на „Септември“ показва самия механизъм на постепенно отдръпване назад в митологическото време на единството („предметно-реалното преминава във фантастично-алегорично, материалното — в нематериално, единично-конкретното — в символно всеобщо“⁶), при Разцветников и Фурнаджиев попадаме направо във време-пространството на безсмъртието, изградено по различен начин, но предизвикващо сходно въздействие.

По същото време в Полша интересът към фолклора като към литературно наследство се смята не само за изостаналост, но и за признак на лош вкус. Това особено ясно личи в теоретичните програми на Краковския авангардизъм. Една от причините вече бе посочена — фолклорът заема много по-различно място в полския литературен развой. Освен това през 20-те години в литературния живот в Полша доминира групата около сп. „Скамандер“, членовете и сателитите на която произхождат предимно от интелгентски семейства и следователно са свързани не със селото, а с града. Формиращо преживяване за тяхното литературно поколение е борбата за национална независимост и нейното извоюване — т. е. това е едно поколение на осъществения идеал, поколение, което няма повод да бяга или да се противопоставя на създадената от него самото „цивилизация“. Възможност за актуализиране на фолклорния художествен модел се появява едва през следващото десетилетие, започнало като десетилетие на разочарованията и завършило с реализация на катастрофичните предчувствия на второто следвоенно поколение, за което Първата световна война е само далечен детски спомен и което е свързано преди всичко с провинцията. Причините за интереса към фолклорния художествен модел през 30-те години в Полша са сход-

⁵ Вж. Боян Ничев. От фолклор към литература...

⁶ Радосвет Коларов. Структура на идейно-художествения свят в поемата на Гео Милев „Септември“. — Литературна мисъл, 1976, кн. 5, с. 102.

ни с тези, които го предизвикват у нас. Поколението — 1910, към което принадлежат вилненската школа (Чеслав Милош, Теодор Буйницки, Александер Римкевич, Йежи Загурски, Йежи Путрамент и др.) и формиралата се около късно дебютиралия Юзеф Чехович люблинска школа, се обединява от социални процеси, които до голяма степен го противопоставят на първото следвоенно поколение. Авторитарният режим на Юзеф Пилсудски показва истинската си същност и това, макар не така внезапно като у нас след Септемврийското въстание, води до национално разединение и песимизъм, който постепенно придобива тотален характер и намирайки философското си оправдание в теорията на Шпенглер за обречеността на западната цивилизация, се превръща в катастрофизъм.

Юзеф Чехович е един от поетите, чието творчество най-често се нарича „катастрофично“. И едновременно с това може би най-органично свързаният с фолклора полски поет от междувоенния период. Чехович се занимава с фолклор почти професионално — записва и преработва народни песни и отдава голямо значение на това свое занимание.⁷ Особената музикалност на неговия стих според Кажимеж Вика произлиза „от духа на авангардизма, защото ритмичното излъчване при него не идва по традиционния път — от звученето и метричните фрази в дълбочина към съдържанието. При Чехович посоката е обратна.“⁸ Но Вика отбелязва и че в последните му произведения забележимо се увеличават „изцяло песенните ефекти“, т. е. музикалното излъчване идва по традиционния път. За фолклорния произход на „късната“ (след сборника „В светкавицата“, 1934) музикалност на Чехович могат да се приведат доказателства от различен характер. Употребата на близки по фонетичен състав съседни думи (с общ корен или римуващи се) е нещо толкова съществено за поезията на Чехович, че без него тя би се променила изцяло. Този тип звуков строеж на поетическата реч при Чехович изпълнява функции, аналогични на полската приспивна народна песен. Стихотворения като „Przez kresy“ от сборника „Балада от другата страна“ (1932) и „Ze wsi“ от „Човешка нота“ (1939) биха могли да носят и заглавие „Kolysanka“ (Приспивна песен). Специалната насоченост на звуковата оркестрация личи и без схеми. По общоприето мнение⁹ Чехович е поет на „полусъня“, но е необходимо и едно уточнение — не поетът е в такова състояние, а предизвикването му е целта на неговото поетическо послание. „Przez kresy“ и „Ze wsi“ оставят впечатление за едно будно, силно, хипнотизиращо съзнание и за второ, предполагаемо, поддаващо се на внушението съзнание. Отново използване на „магическата“ сила на повторението, което наблюдавахме у Фурнаджиев, но вече на звуково ниво. Поетът е този, който знае какво ще стане след това, след като целият свят „увисне“ в пространството между живота и смъртта, той е посветеният, магът. Тук явно става въпрос за елементи, присъщи на един твърде ранен етап в развоя на устното народно творчество, които поетът използва за „пренасяне“ в някакъв друг, отвъден свят. За разлика от отдалечаването към митическия свят на единството, което носи като усещане нашата септемврийска поезия, светът на Чехович е свят на мъчителна напрегнатост между битието и небитието, на странна застиналост в полет към някакво далечно пространство, свят на предчувствието.

С поезията на Юзеф Чехович художествените принципи на Краковския авангардизъм, развити теоретически от Тадеуш Пейпер и намерили чудесна прак-

⁷ Tadeusz Kłak. Józef Czechowicz a folklor, w: Z zagadnień twórczości ludowej. Ossolineum, 1972.

⁸ Kazimierz Wyka. O Józefie Czechowiczu, w: Rzecz wyobraźni. Warszawa, 1959, s. 52.

⁹ Artur Sandauer. Upiory, półsen, muzyka. (Rzecz o Józefie Czechowiczu). — W: Artur Sandauer. Zebrane pisma krytyczne. Warszawa, 1981. T. I, s. 295—308; Tadeusz Kłak. Czechowicz — mity i magia. Kraków, 1973, s. 44.

тическа реализация в стихотворенията на Юлиан Пшибош, заживяват в едно недопустимо за предишното десетилетие, а през 30-те години плодотворно съжителство с елементи от художествения модел на фолклора. Разчупва се ледът, който огражда богатото на естетически програми начало на междувоенното двадесетилетие от литературната традиция. Впрочем за романтичната традиция вратите се отварят много по-рано, още с първите сборници на Владислав Броневски, а Лешмянската балада „Швидрига и Мидрига“ излиза още в „Лъка“ (1920), но за 20-те години това са все пак изолирани явления.

В поетическата карта на занимаващия ни период Лешмян и Броневски заемат по-особено място. Лешмян, чието творчество запазва своето единство на фона на модернизма, символизма и „измите“ след войната, се стреми да обгърне всички ценни естетически и философски идеи независимо от противоречията помежду им, интерпретира ги оригинално и създава неочаквани връзки между тях.¹⁰

Отношението на поета Лешмян към фолклора и митологичното е сложен и неизследван въпрос. Като автор на баладите „Швидрига и Мидрига“, „Dwoje ludzińków“, „Девойка“ или на „Заклиание“ Лешмян безспорно е свързан с фолклорното, но тази връзка има вътрешнопротиворечив характер. Споменатите произведения не са просто „вариации по фолклорни мотиви“, а тънка, многопланова пародия на тези мотиви. Пародийното в тях е очевидно, то се налага като основно впечатление дори при повърхностен прочит — установяването на конкретните му характеристики е въпрос само на по-детайлен анализ. И четирите стихотворения имат характерни поанти, които сякаш напълно противоречат на предшестващия ги текст, обръщат целия му смисъл наопаки. Но в същност обратът навсякъде е предварително подготвен чрез хиперболизация на отделни черти на използваната фолклорна стилистика, чрез стремежа към оптимално разгръщане на всички съдържащи се в сюжета възможности, нещо нехарактерно за колективното изкуство на словото. Важна роля в подсезнателната подготовка на читателя за „неочакваната“ поанта играе и извеждането на преден план на еротичния момент, което по начало съдържащият народен певец не би си позволил. (В „Иконите спят“ на Гео Милев потиснатата емоционална енергия на мотива е освободена по подобен начин.)

Диалектичката същност на литературната пародия е свързана едновременно с приемане на едни и отричане на други елементи от пародирания обект — в случая фолклорния свят. От значение е и дистанцията, и позицията, от която се пародира. Лешмян, човекът на XX в., пародира виждането за света на фолклорния човек. Това е свят, пълен с днес „не много за вярване“ неща, но все пак пълен. А неговата позиция (светът на поета) е свят, в който няма нищо — „próżnia“, небитие, но все още не смърт. И отгук идва леко нагарчащият привкус в пародите на Лешмян. Пародира се смъртта, възприемана като трагичен факт от фолклорното художествено съзнание, но не и от човека на 30-те години, за когото истински трагично е увисването в една бездна, в която стойностите стават дотолкова относителни, че неразграничени едно от друго, нещата престават да съществуват.

Полската литературна критика често обръща внимание на факта, че не човекът стои в центъра на поетическия свят на Лешмян, че това е свят на своеобразно равенство между човека и природата, бягство от рационалния порядък. Но това бягство от рационалния порядък не е само въпрос на поетическа индивидуалност, а и на реално историческо време, в което е разрушена йерархията на стойностите. Така, както нашите септемврийски поети търсят разрушеното единство назад, в митическото време, Лешмян търси приликата между митическия

¹⁰ Krzysztof Dybczak. Ogród oderwany od przyczyny — Bolesław Leśmian. — W: Poeci dwudziestolecia międzywojennego. Warszawa, 1982, t. I, s. 482—483.

и своя свят, защото тя би могла да му даде някакво оправдание за настоящето, да внуши представата за него не като за край, а като за начало.

Въпреки че 30-те години са време на връщане към селската природа и бит, въпреки програмата за „автентична“ поезия на Станислав Черник,¹¹ която разчита на младите поети от селски произход, в полската поезия между двете световни войни не може да се говори за фолклорна традиция така, както в българската поезия. Народната поезия се възприема повече като елемент на селския бит, отколкото като литературно произведение. Донякъде правят изключение баладите на Лешмян, но и неговият художнически светоглед, и този на Чехович са свързани не толкова с фолклора, колкото с представите за митическия свят и мястото на човека в него, които се запазват и предават чрез най-архаичните елементи на фолклора. В полската поезия от междувоенния период фолклорът не функционира като литературна традиция и това е резултат от различното място, което заема той в развоя на двете литератури.

* * *

Една от отличителните черти на полския романтизъм е неговото задълбочаващо се градивно отношение към света, осъзнаването на творческите възможности на човека (на човешкия колектив, на народа) по отношение на историята. За оформянето на тази особеност решаваща роля изиграват не толкова първите противоречия на капитализма, колкото борбата за национална независимост, която засилва акцента върху творческите възможности на народа по отношение на неговата национална съдба. По тази линия може да се говори за известно родство между полския романтизъм и романтикоподобните тенденции в социалното и културното развитие на България непосредствено преди Освобождението и веднага след него. В българската литература тези романтикоподобни тенденции, макар и проявяващи се върху една твърде широка територия (фолклорът в стадий на преход към литература, христоматийните произведения на възрожденците Г. С. Раковски, Р. Жинзифов, Д. Войников, Н. Козлев, поезията на Ботев, а от определен ъгъл и на Вазов), имат много по-монологичен характер в сравнение с полския романтизъм. Те са близки преди всичко до неговия „политически“¹² вариант в лицето на поезията на Мицкевич, който налага една оценъчна система на стойностите в човешкото битие, в която основна и единствена мярка е дългът към отечеството, а смисълът на човешкия живот е саможертвата в името на свободата. Насочеността на „политическия“ романтизъм към практиката, многобройните социални функции, които изпълнява наред с естетическите, оказват влияние върху развитието му към реализъм, за което свидетелствува епическата поема „Пан Тадеуш“ на Мицкевич и романтико-реалистичната поезия на Христо Ботев. „Политическият“ романтизъм обаче е само едно от лицата на полския романтизъм. Словацки го допълва с вглъбяване в микрокосмоса на индивидуалността и обгръщане на макрокосмоса на безкрайната еволюция на Духа, Крашински открива вълнуващия драматизъм на човешката история, Норвид създава поезия на универсалните истини и рушейки романтичния канон, прави полската романтична поезия диалектически единна. Многоликият характер на полския романтизъм е една от причините за изключителната жизненост, за постоян-

¹¹ Имаме пред вид тринадесетте тези на „автентизма“, формулирани от Stanisław Czernik. Co i jak, „Okolica poetów“ 1936/10. Поезията на самия Черник, който се занимава професионално с фолклор, както и на Я. Б. Ожуг, Ст. Пентак, М. Чухновски, Ю. А. Фрашик е свързана тематично с познатия им селски бит, но не и с фолклора. Вж. Alicja N. Moskałowa. Autentyzm polskiej poezji międzywojennej. Warszawa, 1979; Jan Bolesław Ozóg. Mój autentyzm. Kraków, 1975.

¹² Терминът от Alina Witkowska. Wielcy romantycy polscy. Warszawa, 1980, s. 6.

ното актуализиране и продължаване на една или друга страна на романтичната традиция.

Конкретните връзки, аналогии и алюзии са, общо взето, добре изследвани и в българското, и в полското литературознание. Но трудно би могло да се каже същото и за причините, които лежат в основата на подобно взаимодействие между поезията на междувоенния период и литературни, а и културни митове като големите полски романтици и Ботев. Полските романтици-пилигрими са митологизирани още по времето на модернизма. Обявяването на Ботев за връх на българската поезия едновременно на страниците на сп. „Хиперион“ и в пролетарския печат свидетелствува за аналогичен процес през 20-те години у нас.

Голямата икономическа криза, започнала през 1929 г., е съпроводена със събития, които правят явен реакционния характер на политиката на правителството и регреса в социалната динамика — арестуването на народните представители на опозицията през 1930 г. и процесът срещу тях през 1931 г. Създава се обществено-политическа ситуация, която не само не търпи автономност на изкуството, но и прави от него форма на участие в актуалните социални събития. Променя се типът художествено отражение в поезията и тя тръгва по пътя на отрицанието или на утвърждаването чрез отрицание (пролетарската поезия).

Драстичният характер на политическите събития у нас през 1923 и 1925 г. предизвиква много по-бърза и силна реакция, която обаче не се отличава по своята същност от тази в полската поезия през 30-те години.

Един паралел между ярко революционната българска поезия от Смирненски до Вапцаров с творчеството на Владислав Броневски, поетът, който извисява полската пролетарска поезия до нивото на представителната национална литература, от гледна точка на динамиката на отношението личност—човешки колектив би могъл да пропрати още един път към своеобразието на двете литератури. Поезията на Броневски не се поддава на сравнение само с тази на Смирненски или само на Вапцаров,¹³ но непрекъснатостта в неговата житейска и творческа биография ни позволява да съпоставим развитието му с линията на развитие на нашата пролетарска поезия от Смирненски през Хрелков, Радевски и Исаев до Вапцаров. Това неравновесие в нашия паралел се обуславя и от различното място на пролетарската поезия в литературния процес у нас и в Полша. У нас (от литературно-историческа гледна точка) тя е водеща, но трудно е да се твърди същото за Полша. Стихосбирката „Три залпа“ (1925), в която участвуват със свои стихотворения и Вандурски, и Станке и чийто увод се цитира като първа програма на полската революционна поезия, остава важен, но кратък епизод от биографията на Броневски. В зрялото му творчество тънката чувствителност към социалната неправда щастливо се уравнива с традиционния за полската литература романтичен комплекс за чистото изкуство, задълбочен от модернизма и символизма. Броневски вярва в изкуството като могъщ фактор в общественото развитие, но разчита преди всичко на онази негова функция, която го отличава от другите страни на духовна изява на човека — естетическата.

Една от допирните точки между „Да бъде ден!“ (1922) на Смирненски и „Вятърни мелници“ (1925), „Дим над града“ (1926) и „Грижа и песен“ (1932) на Броневски е амбивалентното отношение към Ботевата и към романтичната традиция. При Броневски нейното присъствие се сигнализира най-често чрез конкретни аналогии с Мицкевич, Словацки и Норвид. Така е в „Поезия“, „На щик“, „Балада за Театралния площад“, „Полският войник“. „Чувството за драматично сега“, визията на бъдещето, „усещането за революционната точка на тръгва-

¹³ До този извод стига и Боян Биолчев в заключението на статията си „Идейно-художествени паралели в творчеството на Н. Вапцаров и Вл. Броневски — типологически анализ“. — В: Никола Вапцаров, Нови изследвания и материали. С., 1980.

нето¹⁴ сближават „Тълпите“, „Пролетта на робите“, „Да бъде ден!“, „Червените ескадрони“ на Смирненски с Ботевите „На прощаване“ и „Борба“. Синтетичното отношение на Смирненски към поетическата традиция не ни позволява да търсим алузии с точно определени стихове на Ботев. Това би опростило нещата. Но „Улицата“, „Това е улицата“, „Тълпите“ и „Пролетта на робите“ въпреки романтичната визия на борбата, която съдържат, се намират в диалектичното противоречие с доминиращата поетическа ситуация в Ботевата поезия, която се характеризира с подчертана дистанция между лирическото „аз“ и човешкия колектив (народа). Преодоляя е трагизмът, лъхаш от „Към братя си“ и „Елегия“. Образът на тълпите, видян по новому (разбира се, той е и обективно нов!) е в същност осъществената мечта на Ботев. Направена е крачката от „Ликуй народе! Тъй овце блеят / и вървят с псета подир овчарят“ до „Това е улицата, улицата днес говори!“ Тази крачка е подготвена от българския реализъм, който има значително по-субективен характер от западноевропейския.¹⁵ (Това усещане за субективност може би е свързано с преплитането на романтичната и реалистичната естетика в поетическия израз на отношението личност — човешки колектив, преплитане, което се обяснява с традиционната обвързаност на българския писател с големите социални събития на времето, в повечето случаи станала причина за ранната смърт на най-талантливите ни творци.)

Житейският път на Броневски е твърде сложен, като се има пред вид участието му в легионите на Пилсудски и силното му разочарование от правителствената политика след 1926 г. Изобщо общественно-политическата ситуация в Полша до началото на 30-те години не позволява ясно разграничаване на прогресивно от регресивно, на доброто от злото, което от своя страна води по-скоро към отдалечаване на поета (лирическият герой) от множеството, отколкото до приближаване към него. Макар че поезията на Мицкевич, а и на Норвид и Крашински, наследник на която се чувства Броневски, носи потенциалната възможност за такова движение.¹⁶

През 1930 г. Броневски публикува цикъл от три стихотворения „Стихотворения за ранната пролет, писани в късна есен“, който става повод за спор със Стане, Вандурски и Ставар на страниците на сп. „Мешенчник литерацки“. В този спор се стига до абсолютизиране и противопоставяне на социалните и естетическите функции на поезията. Придържайки се към романтичната и неоромантичната традиция, Броневски защитава ирационалния характер на творчеството. Но стихотворението „Приятелю, съдбата ни скара...“, което представлява своеобразен поетически синтез на позицията на Броневски в този спор, е свидетелство и за вече постигнато вътрешно равновесие. Броневски е наясно и с онези, в които някога е вярвал и в които сега вижда врагове, и с онези, от които го е отделила съдбата му на творец. Впрочем липсата на така характерното за Смирненски единение с множеството се чувства още в по-ранните стихотворения на Броневски и дори в онези от тях, в които най-малко го очакваме („Към приятелите по оръжие“, „Шпионин“). Пътят към вътрешното единство минава през „Балада за Театралния площад“, която съдържа най-много романтични и неоромантични реминисценции. Духовното присъствие на Словацки, Норвид и Виспянски разширява поетическата ситуация във времето и пространството, придава други машаби и друг смисъл на оценката и самооценката, в която лирическият герой търси изход от трагичните противоречия в собствената си стойностна система.

¹⁴ Розалия Ликова. История на българската литература — поети на 20-те години. С., 1979, с. 16.

¹⁵ Вж. Боян Ничев. Съвременност и литературна история, Проблеми и профили. С., 1980, с. 90—93.

¹⁶ Вж. Bohdan Urbankowski. Myśl romantyczna. Warszawa, 1979, s. 240—245.

В типологически анализ на поезията на Вапцаров и Броневски Боян Биолчев обръща внимание върху два съществени момента, които се намират в пряка връзка в разглежданото тук отношение личност—човешки колектив: персонафициране и разчленяване на образа на тълпата на отделни човешки съдби и опоектизиране на образа на малкия човек в революцията.¹⁷ В българската поезия този процес започва още с „Йохан“, „Цветарка“, „Братчетата на Гаврош“, „Стария музикант“ на Смирненски. Той има своето полско съответствие в „Безработния“, „Месецът на улица Павя“, „Заглембе Домбровске“. Такова, каквото е в „Магнитогорск или разговор с Ян“, разгръщането на образа на човека от тълпата сближава Броневски повече с Вапцаров.

И тримата поети имат стихотворения, вдъхновени от живота и творчество то на велики личности: Смирненски — „Карл Либкнехт“, „Роза Люксембург“, „Смъртта на Делеклюз“; Вапцаров — „Горки“, „Пушкин“, „Ботев“; Броневски — „Елегия за смъртта на Людвик Варински“, „Бакуин“, „Римбо“. Но докато при Смирненски и Броневски поетическият образ на реално съществувалата личност е хиперболизиран в посока към саможертвата в името на хуманните идеали, на идеалите на пролетарската революция, при Вапцаров тя е представена с най-характерната си черта на човек и творец. Това са две различни концепции за великата личност — романтична и реалистична, като в посочените стихотворения на Броневски може да се говори и за типично романтична дистанция по отношение на тълпата. Но самотата и подчертаното отделяне от множество то на героя от „Елегия за смъртта на Людвик Варински“ и „Бакуин“ не означава противопоставяне между тях.

В стихотворенията на Смирненски величието на личността идва от единението с тълпата, с копненията и стремежите ѝ. И двамата пролетарски поети търсят голямата личност на своето време в неговия революционен допир с бъдещето. Смъртта-саможертва се тълкува поетически като осъществен порив към това бъдеще, като преселване в страната на социално и духовно разкрепостения човек („Роза Люксембург“, „Елегия за смъртта...“).

„Рембо“ на Броневски и „Пушкин“ на Вапцаров, в които бихме могли да очакваме сходно третиране на романтичната пушкиновска тема творец—тълпа, в същност представят в концентриран вид различията между двамата поети. Пушкин като поет от световна величина и автор на „Поет и тълпа“ би могъл да даде на Вапцаров творчески подтик за стихотворение с идеен и емоционален заряд, близък до „Рембо“. С реалистичния си усет обаче Вапцаров вижда у него драмата на големия национален поет, останал приживе и дълго след смъртта си непознат на своя народ. Център на стихотворението е именно осъществяването на Пушкин като национален поет, доближаването на неговите поетически изповеди до масите, което осмисля голямото му поетическо дело. Томчето с неговите стихове в ръцете на стругаря, на момичето от колхоза се превръща в символ на новата епоха в светската страна. По аналогичен начин е третирано при съствието на големия творец в „Горки“ и „Ботев“.

* * *

В края на 20-те и началото на 30-те години в Полша настъпва процес на разрушаване на националното единство. Неговите първопричини хронологически съвпадат със социалния стрес, който предизвиква в България Септемврийското въстание и погромите след него, но като резултат от „подпочвеното“ им развитие тяхното следствие се забавя и съвпада с общата криза на капитализма. У

¹⁷ Боян Биолчев. Идеино-художествени паралели. . . , с. 458—461; За някои общи моменти в зараждането и развитието на полската и българската пролетарска поезия. — Славянска филология, т. 16, С., 1978, с. 310—311.

нас през 30-те години, за които важи Вапцаровото „Не, сега не е за поезия“, националното единство се търси в бъдещето, което пък от своя страна се свързва с поетическата визия на единството на прогресивните сили в световен мащаб. Такова е творческото кредо и на полските пролетарски от онова време, но в облика на тогавашната поезия доминират други черти.

Фашистският характер на правителствената политика след Бресткия процес срещу представителите на опозицията през 1931—1933 г. и създаването на лагера за политически затворници в Береза Картуска (1934) по образец на първите хитлеристки концлагери, вече осъзнат от по-голямата част от полското общество, съвпада с всеобщото предчувствие за голям политически катаклизъм в Европа. Катастрофичните настроения в духовния живот на стария континент вече не са само ретроспекция за ужасите на Първата световна война, а и мрачна визия за бъдещето. Очаква се апокалипсис. И трябва много сила и полет на мисълта, за да повярваш, че от пепелищата може да се роди феникът на едно ново, хуманно човешко общество. Или че изкуството е в състояние да попречи с нещо на надвисналата опасност от самоунищожение на човечеството, да събуди нечия съвест, да призове на борба. Такава вяра откриваме в стихосбирките от 30-те години на Юлиан Пшибош — поет едновременно близък и далечен на романтиците. Близък дотолкова, доколкото гледа на материята като на пречка, като на бариера, която трябва да бъде преодоляна, да се взриви от съдържащата се в нея потенциална енергия. И далечен, или по-скоро стигнал далече напред по пътя на идеята за човека-творец, защото не се стреми към създаване на отношение на подчиненост на материалното пред духовното, а към органическа връзка между тях, в която човекът (поетът) изпълнява мисията на демиург. С вярата си в динамичното битие на материята, която му дава и обяснение, и прогноза за изхода от нарушеното относително социално равновесие, Юлиан Пшибош остава малко встрани от потиснатата емоция на Владислав Себила, Стефан Флуковски, Теодор Буйницки, Чеслав Милош, Йежи Загурски, Александер Римкевич, Станислав Пентак. Еклектичната поетика¹⁸ на тези творци не е само резултат от естествено дошлото съсредоточаване върху социалните функции на поезията, не е само закономерен етап в развоя на литературния процес след опитите през 20-те години за създаване на чисти и точни програми за поезия, а и своеобразно художествено противодействие на нарушеното във всички измерения единство на света. Появява се необходимост от вторичното му „пре-сътворяване“.

Това е и един от пътищата към мистицизма в полската поезия през 30-те години. Катастрофичното предчувствие е неговата основна проява в творчеството на кръга около Чехович и групата около сп. „Жагари“. В поетическите представи на тези поети апокалипсисът е своеобразен път към единение на света чрез унищожаване на йерархията на стойностите — пред лицето на смъртта тя губи всякакво значение. За разлика от пролетарските поети Станде, Вандурски и Броневи, както и от „еретическата“ поезия на Пшибош (който, откривайки поетически вътрешната енергия на нещата, сякаш прониква в недостъпния според Кант свят на „нещото вътре в себе си“), катастрофистите не гледат на предчувствувания апокалипсис като на път към установяване на нова, действителна хармония. За тях той съвпада с хоризонта. Те виждат в него достатъчно възможности за поетически открития, за да изпитат необходимостта да го прекратят.

Но ако фашизацията в национален и световен мащаб е явление, създаващо близка историческа обстановка в България и Полша през 30-те години, ако са

¹⁸ Вж. W. P. Szymański. Neosymbolism. Kraków, 1973; Jerzy Kwiątkowski. Główne nurty poezji dwudziestolecia. — W: Literatura polska w okresie międzywojennym, t. II, Kraków, 1979; Andrzej Zieniewicz. Ideologia eklektyzmu, „Poezja“ — 1979/11—12, s. 23—32; Stefan Lichański. Dramat „Kwadrygi“, „Poezja“ — 1979/11—12, s. 3—9.

налице социалният импулс за катастрофизъм и в българската поезия, защо все пак у нас не се говори за такова явление? Може би една от основните причини е в автономността на естетическия развой — отсъства художествена традиция, каквато полската литература има в лицето на романтическия мистицизъм и която не може да се компенсира с външно влияние. Мистицизмът на Словацки като автор на „Генезис от Духа“ и „Крал Дух“ се разгръща в еволюционна теория, която е валидна и за реалното, и за отвъдното, теория, която не обяснява, а обединява. Този романтичен опит за преодоляване на липсата на единство в научното познание за действителността¹⁹ слага началото на традиция, която се актуализира поради сходните задачи, които стоят пред поезията на 30-те години.

* * *

Силната индивидуалност, която превръща литературното направление в необвързващ фон, сродява две големи имена от българската и полската литература — Яворов и Виспянски. Броещи години след смъртта им тяхната творческа съдба е превърната в легенда. Драматичната им поезия става една от ония опорни точки от литературната традиция, в които творците от междувоенния период търсят пътя към единството. Виспянски се възприема като пряк продължител на големите полски романтици, а Яворов е вторият след Ботев жрец на словото, който оказва силно влияние върху българската поезия след Първата световна война. Яворов остава незасегнат от тоталното отрицание на „младите“ по отношение на символизма. Може би той е първият български символист, но не е само това.

В края на 1924 г. след литературното четене, посветено на десетгодишнината от смъртта му, четиримата „новопътци“, възприемани вече от съвременниците си като литературна група, автори на на шумели дебютни книги, отказват сътрудничеството си на Георги Бакалов. От 1924 г. до днешни дни това събитие се е оценявало различно — стигало се е и до пълно отричане на художествената стойност на създаденото след този граничен камък в житейските и творческите биографии на Разцветников и Фурнаджиев, имало е и обективни преценки на плюсовете и минусите на двата „периода“. Но не е обръщано достатъчно внимание върху причините за това събитие.

„Бойкотът на сп. „Нов път“ няма нищо общо с празнуването и се дължи на ред несъгласия между нас и редактора Г. Бакалов“²⁰ — заявяват „четиримата“ във в. „Наши дни“. Вероятно конфликтът има много по-дълбоки причини, но те се отразяват именно в повода, довел до разрыв с Бакалов. Участието на „новопътци“ в чествуването на Яворов е обявено от партийния печат за „политическа грешка“ и „общоделство“²¹, което на практика е опит за класификация на изкуството на базата изключително на извънестетически категории. Тази „принципна“ реакция в същност представлява задълбочаване на тенденцията към национално и социално разединение, отрича се една общопризната стойност (Яворов), без да се предлага заместител. Разбира се, социалното разединение е исторически обусловен и неотвратим процес след Септември 1923 г., но психологически обусловен е и стремежът към противодействие в областта на разединението на духовните стойности, които създават сцеплението на българското. Не бива да се забравя, че независимо от революционните си ранни стихотворения Разцветников и Фурнаджиев не се занимават професионално с комунистическа

¹⁹ Вж. Adam Ważyk. Kilka myśli o romantykach. Cudowny kantorek. Warszawa, 1979, s. 9—16.

²⁰ В. Наши дни, г. I, 1924, кн. 4, с. 5.

²¹ Вж. Любомир Стаматов. Асен Разцветников. Литературно-критически очерк. С., 1978, с. 107.

дейност. Те имат прогресивни или може би дори стихийно комунистически възгледи за социалната роля на своята поезия, но не разполагат с онази стройна отворена система, която след едно десетилетие ще започне да кристализира в трудовете на Тодор Павлов. И затова, когато Бакалов обявява един духовно близък на техните търсения поет, един всепризнат български поет, сравнявайки вече с Ботев, за класово чужд, когато се намесва в естетическото им верую, те се оттеглят. Причината за бойката е усетена много тънко от Владимир Василев, който, за да ги привлече към „Златорог“, заявява, че иска от тях да пишат, както преди. (Друг е въпросът, че напускането на „Нов път“ и публикациите в „Златорог“ не носят изход от драматичната ситуация, а още повече я задълбочават — своите са станали чужди, а чуждите никога няма да станат свои.)

Самият Яворов, колкото и да е противоречив и раздвоен, в много отношения носи бленуването от междувоенните поети единство — между национално специфичното и откритията на модерната западноевропейска поезия, между отрицание на традицията и продължение на изконно българската линия в нея. Като литературен феномен поезията на Яворов е онова синтетично явление, в което големите поетически индивидуалности, обогатили през 20-те години българската поезия, откриват начало и смисъл на своя път. Далчев, който вижда у автора на „Подир сенките на облаците“ преди всичко поет на мисълта, развива гносеологическия момент, характерен за неговата лирика, в подчертано предметен план; Багряна продължава Яворовия витализъм; Гео Милев разгръща съчетанието на конкретно-социалния план с широко философско обобщение; Разцветников се вслушва в музикалността на Яворовата фраза — изцяло хармонична или мъчително изопната; изцяло негова ученичка се е чувствувала Дора Габе.

Сходен интерес към творческото дело на Виспянски като синтетично явление проявяват полските поети на 30-те години. Творците, очертали литературно-историческата представа за 20-те години в полската поезия, са твърде земни, твърде чужди на монументалността и стремежа към космополитични обобщения, характерен за Виспянски. Скамандритите обявяват новото следвоенно време за време на микрокосмоса на ежедневието. Краковският авангардизъм трезво и рационално се съсредоточава върху „правенето“ на нова поезия. Но в края на 20-те години обществената атмосфера твърде много започва да напомня полусънния финал на „Сватба“ на Виспянски и намира своето отражение в омагьосания свят на Чехович. Получава се едно логично обръщане към моралното неспокойствие и образността на драмите на Виспянски. Осъзнатата от второто следвоенно поколение в Полша илюзорност на духовната свобода в „независима“ Полша го сближава с особената чувствителност на Виспянски към самозалъгването и търсенето на фалшиви заместители на очовечаващата човека творческа активност по отношение на историята. Дилемата „чиста“ или „политическа“ поезия, пронизваща цялото творчество на Виспянски,²² е близка на същото това поколение, което, гледайки на своята биография като на изпълнена с драматизъм пауза между две войни, се стреми да съчетае придобивките на символистичния естетизъм с повелите на времето към етическа проблематика.

Своеобразната поливалентност на изпълнените салюзии и натежали от културна и литературна ерудиция драми на Виспянски намира продължение в поезията на Ивашкевич и Милош: първата, инспирирана от богатствата и многообразието на изкуството на Изтока и Запада, е един стремеж към класическа, антична завършеност, към абсолютна хармония на формата; втората — в откритието на съвременните измерения на извечните библейски теми. Сам по себе си този тип актуализация на хилядолетните културни домогвания на човечеството може да се тълкува и като противопоставяне на историческата реалност,

²² Jan Zygmunt Jakubowski. Stanisław Wyspiański. Warszawa, 1967, s. 41—49.

който между двете световни войни представлява една стремглаво разрушаваща се стойностна система, като търсене на онези здрави корени, които да издържат предчувствуваната буря — нещо толкова древно като човешката цивилизация не може да загине така изведнъж.

Интересът към синтетичните явления в българската и полската поезия като творчеството на Яворов и Виспянски, а не към модернизма като цяло (макар че натрупванията на неговата естетика дават естествено отражение върху по-нататъшния развой на литературния процес) говори, че в тях се търси общонационалната стойност.

* * *

В българската и полската поезия между двете световни войни се забелязват редица типологически сходства — резултат, от една страна, на близките пътища на естетическо развитие от края на XIX в. и, от друга — на общите социални характеристики на съвременността. Противопоставянето на единния художествен свят на поезията на разрушеното единство на човека със света е характерно и за двете литератури. В търсене на единството поезията на междувоенното двадесетилетие актуализира национално общовалидната литературна традиция (фолклорната, Ботевата, Яворовата — у нас, романтичната и модернистичната — в Полша), отхвърля канона на отделната поетическа теория и се отказва от генерализиране на една поетическа програма, прави революционна крачка в разграничаването на естетическото познание от научното. Две основни тенденции бележат посоката на нейното развитие през този период: в стихотворенията на Разцветников и Фурнаджиев, на Лешмян и Чехович действителността не се пресъздава пряко, а се изгражда друг поетически свят, който отвежда към аркадията на митическото време, който съществува паралелно на сегашното и го отрича. В поетическото творчество на Смирненски, Броневски и Вапцаров и изобщо в пролетарската поезия проследяваме друга тенденция, която взема връх в края на разглеждания период — тя е опит да се покаже чрез поезията възможността и пътят за постигането на търсеното единство чрез нов тип организация на действителността и се проявява най-силно в реалистично звучащите творби на тези поети. Това е и началото на жизнуетвърждаващата поезия на социалистическия реализъм.

Както отбелязахме в началото, стремежът към противопоставяне чрез поезията на разрушеното в резултат на големите социални катаклизми национално единство е само едно от лицата на българската и полската поезия между двете световни войни. А литературната традиция е може би основният, но не единственият път за художественото осъществяване на това противопоставяне.