

ДЕБЕЛЯНОВАТА ЕЛЕГИЯ „АЗ ИСКАМ ДА ТЕ ПОМНЯ ВСЕ ТАКА...“

КАТЯ КУЗМОВА

Затрудненията на литературно-историческия прочит започват още от авторските, редакторските и изследователските колебания в озаглавяването (или неозаглавяването) и посвещаването на тази творба.

Първата ѝ публикация е във в. „Смях“, II, 3. XII. 1913 г. с посвещение и цитатно (съпадащо с първия стих) заглавие. Следващата година произведението се появява отново — този път на страниците на сп. „Художествена култура“, IV, 29 (януарска) книжка — като първо от цикъла елегии, без заглавие, без посвещение. Освен това в литературнокритическото списание „Листопад“, кн. II от 1919 г. е публикувано стихотворението, невключено в стихосбирките на поета със заглавие „След разлъка“. То се смята за неизвестен вариант на Дебеляновата елегия „Аз искам...“¹

Известно е, че жанровото заглавие е всъщност условно, вторично, с ореолни, дори понякога извънлитературни значения и прибягването към него е равностойно на отказ от озаглавяването на единичната и неповторима литературна творба... Цитатното заглавие се среща преди всичко при интимните лирически творби, като в конкретния случай то двойно усилва пределната изповедност на лирическия монолог — първият стих се „открива“ с личното местоимение в първо лице единствено число.

Зашото, макар че в литературно-историческите изследвания нередко се среща жанровото „заглавие“ „Елегия“, дебеляновската специфика несъмнено ни насочва към цитатното озаглавяване. Впрочем названия като „Песен“, „Сонет“, „Черна песен“, „Сиротна песен“, „Елегия на литератора“ очевидно са и с много малък „честотен“ коефициент по отношение на цялостното му поетическо наследство. И в тази връзка, макар вариантът от сп. „Листопад“, неотбелязван досега нито в събраните съчинения на поета, нито в научните публикации за него, да е смислово подобен на първия и на окончателния вариант на творбата, едва ли промененото, не жанрово и не цитатно заглавие „След разлъка“ ще намери радушен прием в литературнокритическата ни практика. То маркира една твърде обща, статична ситуация и бледнее като настроение пред трагично-прямото „Аз искам да те помня...“.

¹ Д. Коларова. Неизвестен вариант на Дебеляновата елегия „Аз искам да те помня все така...“. — Литературна история, 1982, кн. 9.

Посвещението — особено в многозначителното съкращение „На Зв.“ — сякаш провокира и вече е предизвикало изследователско ровене в драматичните биографични преживелици на бохема Дебелянов. Своеобразната анонимност, адресираността на творбата със съкращение на посвещението несъмнено отдалечава от жизнената първооснова, от прототипа, върху които рефлексира поетическото изживяване. Но макар на преден план да изпъква условият „лад“ на изказа, диалектически съотнасящ се с реалността, Дебелянов не достига до крайно, мистифициращо, в хайневски дух дистанциране от нея.

Тръгването от „нештата на живота“, за да бъдат те последователно „отречени“ в поезията на Дебелянов, и в много по-голяма степен у символистите, внася силен драматичен заряд в звученето ѝ².

В анализираната елегия физическата приближеност, единението „ръка в ръка“, „до сърце“ се градира възходящо, за да се осъществи рязък преход в лирическото му осмисляне и да се открие духовното отстояние, предразделната напрегнатост и вцепенен покой, в който „пребивават“ героите.

Още тук в идейно-структурната тъкан на творбата органично се вплита прастарият, интернационален („бродячий“, би казал Веселовски) мотив за „неразделните“ в живота и в смъртта влюбени³. Именно на яркия фон на това мотивно сходство по-значимо се откроява огромното смислово-художествено отстояние не само от традицията на народните любовни балади, но и от особено характерното му възплъщение в поезията на Пенчо Славейков. . .

През 1913 г., вече преодолял концептуално и творчески наветите, идещи от ранния му „учител по поезия“, Дебелянов обогатява естетически поетиката си, ето защо и мотивната трансформация в елегията му е оригинална, мисловно усложнена, поетически изящно шлифована, художествено преосмислена и преобразена. Наистина странно би прозвучало в контекста на Пенчо-Славейковската традиция (ако погледнем по-назад във времето, и във вазовската) дори само обръщението към лирическата героиня на Дебелянов. След символистите изписването на собствено име вече не подчертава и не усилва смисъла му, както е в досимволистичната поезия. Така „морна“ и Морна се обединяват в анализираната творба в една дума смислово, като в тази си симбиоза съхраняват и значението на прилагателно име, и на собствено име. Обръщението към Морна въздейства неотразимо именно посредством колебливата семантика, в която е оставено. У Дебелянов дори незначителна на пръв поглед градивна единица като посочената носи богат набор от смислово-емоционални внушения. Ако проследим най-осезаемите от тях, ще видим, че като „аргумент“ за лично име най-напред своеобразно се изявява посвещението на елегията. Не би било случайно назоваването на лирическата героиня — Морна. Така то опонира на посвещението „на Зв.“ (Друг е въпросът, че по стар „критически“ навик в двете „хубави очи“ недалновидните проучватели виждат очите именно на Мина Тодорова, а в „пламналата ръка“ от

² Новооткритите непубликувани стихотворения на Н. Лилев — вж. сп. „Септември“, 1985 г., кн. 4, по конкретност в интерпретацията на любовната тема бележещи близост с Дебеляновата елегия, показателно биват пренебрегнати от автора си, остават в архив.

³ Още Овидий в „Метаморфози“ ни среща с мита за Филемон и Бавкида, превръщащи се в дървета, които растат от един корен — по силата на своята „неразделност“ . . .

Дебеляновата елегия — ръката на „Звънчето“, на починалата от туберкулоза учителка Мария Василева...).

От друга страна, не бива да пренебрегваме склонността на символистичната лирика да „бяга“ от собственото име, преодоляването на която склонност осезателно се вижда в Дебеляновите стихове от фронта, но в „Аз искам...“ е напълно витална.

И още — в българската система на личните имена Морна просто отсъства. Със стилистичната си обогатеност, странно, иноземно благозвучие това название е в един тон с прилагателните имена, подчертаващи в семантиката на творбата признака „умора“. Нека припомним, че в първата редакция на елегията героинята е наречена Тиха (като лично име вече закономерно срещащо се в разказа — Йовков, „През чумавото“). Морна звучи дистанцирано от битово-конкретното, някак по дебеляновски.

Макар и субстантивирано, Морна запазва смисловата наситеност на прилагателно име и по такъв начин се включва в систематичния ред „бездомна, безнадеждна и унила“...

Освен всичко това в орфографически нетипичното изписване с главна буква на прилагателното „морна“ и местоимението „тя“ се оглежда смисловото „единоборство“ на лирическата героиня с победната Раздяла.

Обликът на Морна е амбивалентно-противоречив. Поетическата декларация „Аз искам...“ дори предполага едно антитезно „но“ — на принципа на обратната смислова връзка. Още в първия стих на творбата се преплитат гледните точки, а именно — тя и гради един художествен свят, и същевременно остава до края „отворена“, смислово преливна, свободна спрямо самата себе си. И тази поетическа многопосочност се постига чрез неударения, вдъхновен порив на лирически герой да запази, да скъта в паметта си и да изживява непрестанно отново като неподвластен на житейската хронология, може би нереален образ на любовта, като преорбазирва субективно-волево нейния поетически „носител“ — Морна.

Впрочем още ранното стихотворение „Отгласи“, макар да не се свързва на по-дълбока идейно-тематична основа с разглежданата елегия, като че ли „кодира“, обрисова контурно същото (и много характерно у Дебелянов) съотношение на лирическите „сили“ — безименната все още героиня е безпомощна, злочеста, тя е в потисната „опозиция“ на мощното мъжко начало, което осмисля, „моделира“ света: „морна съм и слаба, скърби ме горят“: срещу „радостен и ясен вий се моят път“.

В тази връзка парадоксално прозвучава моноличната реплика на Морна „В зори дойди“, отправена властно към лирическия герой, тъй като в последователността на поетическата „хронология“ той е „там“. Необичайното, неочаквано призивно „дойди“ вместо по-традиционното „ела“ ни отвежда в призрачността, неопределеността, нералността на лирическата ситуация. В „пророческа“ стихия изречено от „морния“ лирически глас на героинята, то сякаш предрича часа, в който ще се сбъдне истинското, предсмъртно единение на обезверените им души.

Но тяхната не-раздяла може да се осъществи само в неразделно, интегрирано пространство. Целостността на лирическия герой изисква и цялостност на усещането и преживяването на битийното време. А той се разкъсва и от порива към „следсмъртно“ единение...

За внушаване на напрегнатото лирическо „двугласие“ поетът използва също широките ритмически възможности на ямба, като уплътнява смислово-синтактично-интонационното строфично движение и му осигурява свършена композиционна мотивировка. Веднага прави впечатление по-разнообразното римуване в схемата на I осемстишие: първите 4 стиха — кръстосана, в редуване мъжка („Така“ — „ръка“) — женска („унила“ — „склонила“), а във вторите 4 стиха — обхватна — в редуване мъжка („дим“ — „разделим“) — женска („дървесата“ — „по е свята“). Последната е особено интересна. Тя е съставна по характер и в творбата се среща само още веднъж („пролетта ни“ — „остане“ — II осемстишие, 6 и 7 стих).

Четирите начални стиха на първото осемстишие, които се разграничават от общото развитие на стихотворния ритъм и смисъл със сякаш застиналия образ на любимата жена, са изключение в такта на обхватното римуване, преминаващо преливно от строфа в строфа. То е своего рода начален тласък, неуравновесен, свръхнапрегнат момент, след който ритъмът потича успокоено.

В последвалата текстова фактура не само се спазва едно прецизно обхватно римово съответствие, но се повтаря и паралелно редуването на клаузули съответно — 1—4 стих — мъжка, 2—3 — женска, по стихове:

9. ... дойди	17. ... нас	21. ... ръка
10. ... прощален	18. ... мрака	22. ... впила
11. ... печален	19. ... чака	23. ... сила
12. ... победи	20. ... аз	24. ... така
13. ... злак		
14. ... пролетта ни		
15. ... остане		
16. ... пак		

Любопитна е своеобразната римова „рамка“, осъществяваща и на метрическо ниво римов кръг, което идва в съответствие със смисловата натовареност на начално-финалното повторение (в 1—3 стих първа строфа — „така“ — „ръка“, в 1—4 стих финална строфа — „ръка“ — „така“).

Най-красноречивото „раздвижване“ върху римовата скъла се „допуска“ още в самото начало на първия стих, където има смислово „наблягане“ със свръхсхемно ударение, попадащо върху личното местоимение „аз“ (тъй като след него има ударена сричка, то звучи акцентувано, макар това да е слаба, потисната удареност).

Това „фронтално“ въвеждане на „аз“-формата, която налага саморазнищващата изповедност на лирическия тон, своеобразно „подготвя“ бъдещата диалогичност, подмолната „битка“ на две лирически светоусещания. Подобно поетическо начало, без да е често срещано, е характерно за спецификата на поета (вж. „Черна песен“: „Аз умирам и светло се раждам“, „Победен“: „Аз пак съм сам...“, „Кръстопът“: „Аз помня кръстопът в поля безбрежни...“).

Нещо повече — още в самото начало на творбата се бележи едно „програмно“ за цялостния ѝ развой ниво на самопознание и самоопределение на поетическия „говорител“, който нетърпеливо-устремно „декларира“ неудържимия си (въпреки проблематичната му осъществимост в действителността) емоционално-мисловен, свръхдействителен копнеж.

Така усилената, драматична изповедност разкрива Дебеляновата същност на елегик...

Началото на второто осемстишие също и паралелно е „свърхна-товарено“, но с него сякаш не се въвежда нова, равностойно звучаща лирически „женска“ „партия“, дори — равнозначното им успоредяване. Това начало е своеобразен смислов вариант на „Аз искам...“ Повторението в случая на външноформалната му близост с акцентовката върху встъпителния „аз“-ов глас удвоява смислово утвърдението, че Морна е именно „в буря скършен знак“ (като втора синонимна степен на „бездомна, безнадеждна и унила“)...

Кръговото възвръщане към еднозвучие (съответно монологичност—диалогичност—монологичност; I осемстишие — II осемстишие — III — 2 четиристишия), което приключва с многозначната пауза на многоточието във финала, още веднъж доказва трайното доминиране на „мъжкия“ смислов фундамент на лирическото построение.

Във втората строфа е налице едно преминаване вече към директно, открито, пряко диалогизиране, а в третата се извършва параболно „завръщане“ към скритата диалогичност, загатната подтекстово още в първата осемстишна строфа. Подобна смислообразуваща форма е присъща на по-конфликтния тип лирически „градеж“.

Конструкцията „да“ плюс глагол в първия начален стих на елегията, подсилена с предходния глагол „искам“, още повече откроява богатата нюансировка на лирическия глас — с призивност, пожелателност, хипотетичност, дори — с нотки на „заклинателност“. Лирическият „аз“ не изрича категоричното „ще“ или „аз ще помня“...

Хронологическите трансформации в първите две осемстишни строфи бележат следните характерни преходи — в първите четири стиха на I осемстишие — „да“ конструкция на сегашно глаголно време, във второто осемстишие — типично сегашно време, а в последния му стих отново се проявява „да“ — построението („защото трябва да се разделим“). Междувременно се поставя смислово ударение върху „пулсарите“ на времепротичането чрез състената повторителност (в ограничените размери на един само стих) на глаголните форми съответно за единствено и за множествено число — „тръпна“, „тръпнат“, които по силата на несвършения си глаголен вид дават представа и за протяжност на времепротичането.

Втората строфа на творбата бележи рязко преминаване на изображението в бъдеще време, като едновременно с това се осъществява и смяна на глаголния вид в свършен. Именно той обозначава изявената категоричност на лирическата „позиция“ в непримиримо-задъханата контрапунктност на лирическите гласове — „тя“ — „ще тръгна“, „той“ — „ще се върнеш“, при явно съответствие дори в количеството текст. На неизречената, вътрешномонологична „молба“ на Морна, разпростряна на четири стиха, се дава също четиристихов „отговор“—повеление. Това още веднъж подсказва органичната духовна взаимопроникнатост на героите, достигаща до „отгатване“ на помислите им един от друг.

От друга страна — яркото противоборство на гледните им точки намира израз и във вътрешнострофичната разколебаност на представата за време, „огледално“ успоредена в повелителните глаголни форми „дойди“, „укрий“, „вярвай“...

Художественият ефект на извънвременност в изживяването се постига и чрез въвеждане на сегашното време в III и IV строфа и две-

те — четиристишни, които „сключват пръстена“ както във временен („и тръгваш“), така и в глаголно-видов план. Разгръща се пространно усещането за „извършваща се“ безнадеждност, за безизходица трайна, сякаш вечна за духа — мимолетната утешителна картина на „бъдещето“ е потисната двустранно от тежките блокове на мъчителното умирање в „настоящото“...

Така майсторски се внушава бавното заляняване, чезнене на лирическата героиня, необратимостта на физическото ѝ отслабване (придружено с едно твърде показателно, „симптоматично“ стесняване, редуциране на образните ѝ „параметри“ към края на творбата. То се реализира в преминаването от обобщената безутешност на една съдба, на „скръбния лик“ на Морна към... предразделното отпускане на трескавата ѝ ръка, същата онази „пламнала ръка“, която още в III начален стих даваше особеното усещане за изгаряне, за стапяне („гра дът далече тръпне в мътен дим“).

Авторът насочва концентрично изображението именно върху този физически детайл — ръката, за да проследи как „материалността“ ѝ, постепено се „разсейва“, „сублимира“, включвайки се в метафорично-трагичното изтъняване на съдбовната свързаност между лирическите герои, нещо повече — драмата на смъртта прераства и в духовна драма на любовта въобще, тя е катализатор за разрушаването на „колективния любовен субект“ и заедно с това — единствено вероятно „бъдеще“ за тази обич. С израза „изгубила дори за съзлзи сила“ в предпоследния за творбата се заличава и последният, миниатюрен“ материален признак на разкъсващото страдание на Морна.

Пожелателното видение от първите стихове на елегията като че ли и — въпреки собствената си „съпротива“, става някак все по-абстрактно и във финалните редове на стихотворението се отдалечава, отчуждава се, излъчвайки студенината на „светостта“. „Отвлечеността“ от собствения ѝ първообраз се долавя и в дословно повтореното, но — отново нечленувано-обобщително „пламнала ръка“ (от I строфа, 3 стих — в I стих, финална строфа). Но „вплетената ръка“ се „отпуска“ в... преображение на порива към слияние с любимия, в себеотричаща решителност да се покори на неговата воля. Ето така се извършва смислово отместване на изобразителния ракурс върху „впития“ в тъмнината поглед на Морна (и в това префокусиране се запазва не само „интензитетът“ на глаголното внушение, но се дублира дори съгласковата двойка „вп“...).

Погасването на „личностното“ у героинята, духовното ѝ „интегриране“ с любимия се проследява многостепенно в синонимиката на думата „поглед“ — като спад, низходяща градация на емоционалния ѝ тонус. Скръбният „лик“ преминава в носещото поетичен заряд рядко, стилистично обогатено слово „взор“, което „организира“ лирически текста, без да бъде пълен пароним на близко следващия израз „в зори“ (неслучайно е отбягната формата „взори“, която е по-често срещаната в литературно-книжовна употреба). Синонимизацията приключва със стилистично неутралното, речниково значение — „поглед“.

Отсрочващо-успокоителното „В зори ще тръгна“ във финала е пронизващо-безутешното, безапелационно-категоричното „и тръгваш“. „Ликът“ на Морна е видимо „скръбен“, а след обобщаващите определения „бездомна, безнадеждна и унила“, включващо (в обсега на смисловите си валенции) и признака визуалност. Така процесът на дистанцираност спрямо реалната поетическа „съдба“ на героинята

диалектически се обогатява, вплитайки се синтезно и противопоставяйки се на вживяването, на „вчувствуването“ в душевните трепети на любимата и нелюбима жена, тоест и тук продължава активното действие на надредната смислова спойка, „заразяваща“ цялостния облик на елегията.

Още в началния отрязък на текста се набеязва смешение и взаимно разколебаване на временните представи — за едновременност и преходност по отношение на отправното действие.

Прилагателните „бездомна“ и „безнадеждна“ (в първата редакция „самотна, изоставена“) в ролята си на определения са обобщаващ подтекстов преход към разгрънатата представа за буря (изходна точка са дървесата, приближени пространствено, определени „край нас“). Едновременно с това „унила“ се свързва смислово-граматически и е първата причастна форма (следват „вплела“ и „склонила“), отнасящи се към наречието „така“ и по този начин съдействащи за органиката на текста.

В добавянето — „и унила“ се експлицира още един признак на лирическата героиня, разгръщайки се синонимно-акцентно.

Впрочем в анафорично-звуквата фигура „бездомна, безнадеждна“, постигаща и евфоничен ефект, се корени още едно, „лишно“ доказателство, че фиксирането на детайли в произведението на Дебелянов е предопределено не само от изконно-лирическата ескизност на изображението, от стремежа да се улови и „означи“ бързотечният миг, но е в унисон с неповторимата „морна“ меланхоличност на неосъществеността, недовършеността, на „недосънувания сън“... И обичайта се преосмисля като не-земна, тя „по е свята“ така.

Преобразованията в концепцията за време се подкрепят с последвалата (смяна, неназована, непосочена наистина, но ярко пропиваща поетическото въображение) в колорита, в живописването — посредством неударжимото нахлуване на светлинен поток, на заревото на зората върху пластичния свят на творбата и заедно с това — кореспондентно — и върху вътрешнопсихологическото начало, върху самоанализационната дълбочина на лирическото „прозрение“ и откровение. Съответно: в I строфа — „градът далече тръпне в мътен дим“, във II — „в зори ще тръгна“. Затова и „реалността“ се стоварва в III строфа така утежнено, мъчително-протяжно („а все по-страшно пада нощ над нас“), усилено от несвършената глаголна форма.

Постепенното „надигане“ на градцията — 1. „в мрака“

2. „в тъмнините“

е още по-зловещо в множествеността на абстрактното съществително. Така и не идва зората на новия ден, трагизъм се таи в принудено ранното тръгване, в недочаканото разсъмване, в неполучената „утеха сетна“, отказана на Морна от лирическият герой. Неговата невяра „потвърждава“ и ускорява гибелната „присъда“ над Морна, и това е още една причина тя да бъде победена в непосилното единоборство със Смъртта. Морна не „вижда“ прощалния му взор, „тръгването“ е някак неочаквано бързо и студено, преди уречения час. В тази разделна нощ своеобразното утвърждение „нашата пролет недосънуван сън не ще остане“, постигнато чрез отрицателна етимологическа фигура, звучи декларативно-безнадеждно. В миража за „пролет“ са сякаш обърнати, „объркани“ поетически „сезони“ — „в буря скършен знак“ не вещае пролетно обновление, а смърт нежелана, смърт насила.

Но върху това „фоново“ възприятие (в психологията така се на-

рича сбливането, сбиването, уеднаквяването в мигове на „гранични“ душевни изпитания на околната среда, на „нещата от живота“ (градът е „далече“, в „мътен дим“) се очертават светлите петна, притегателните точки на наситена визуалност. Въпреки „мрака“, въпреки „тъмнините“...

Популярното определение-прозвище „бездомен“, отнасяно често и до личността на самия Димчо Дебелянов, не бива да се буквализира (твърде елементарна и все пак допускана грешка в биографично-критическата книжнина за поета), тъй като смисловата му амплитуда е твърде широка и колеблива.

Въображенето на поета ни отвежда „на хълма“, тоест в неговата визия „бездомността“ се ситуира там, където домове няма, тя е „бездомност“ „край“ града, по-точно — „над“ града. Този хълм се издига — посредством поетическата пространствена дезориентация като едно символно построение — в прехода между земя и небе, в устрем към „небесното“. Съдбовната драма на влюбените е едно отдалечаване, откъсване, издигане, дори — извисяване над повседневната житейска суетност, над традиционната любов, както и над жалката, принижена смърт.

А „височината“ е своего рода „материален“ израз на духовната наситеност на страданието на влюбените. „Тръгването“, „отпътуването“ от „града“ към поднебесието на „хълма“ е и пътуване от живота към смъртта, а чрез нейното „посредничество“ — и към нераздялата и незабравата, към романтичното прераждане на любовта...

Внушението за тръгване, постигнато с изрази от смисловия ред: „градът далече“, „край нас на хълма“, „ще тръгна“, „в зори дойди“, „донеси“ постъпателно се трансформира в усещане за потъване в „небитното“. Това майсторски се реализира посредством редица асоциативни „мостове“. Градът „тръгне“, дървесата също „тръпнат“... Наслоява се впечатление за всеобща одухотвореност на „декора“ в лирическата любовна драма. За това допринася и употребата на поетизма „дървеса“. Предпочетена е по-поетично приповдигнатата, създаваща особена иреалност на обстановката пред разговорно-повседневното „дървета“. „Далечните“ (измамни?) светлини на „тръпнещия“ град (дървесата са назовани като пространствено близки „край нас“, но също „тръпнат“, не се „люлеят“, не се „огват“) се вneiderват в конотативната гама на неспокойни, трепетни, изтръпнали...

Сякаш частично се нарушава в това формално-граматическо уеднаквяване (обърнато срещу контрастността в смисъла) пространственият принцип на „дълбочината“, на триизмерното перспективиране — и все с оглед на създаване на мрачна, гнетяща атмосфера, срещу която да „изпъкнат“ в цялата си самотност и откъснатост от света двете човешки фигури. Противоречието на формалната „симетрия“ — смислотворен дисонанс, ги подчертава още повече на „надстилово“ ниво... Ето защо са изоставени определенията „градът се дави“ от втора редакция и „гасне“ от първата...

Контрапунктното приближаване („край нас“) — отдалечаване („градът далече“) създава приливност и едновременно скокообразност на ритъма, задвижва пулсиращо поетическата „околна среда“ и е многозначен метафоричен преход към онова неуловимо ту усиливащо се, ту отслабващо, приливо-отливо психофизическо „притегляне“ в „полето“ на една физическа раздяла в смъртта, зараждаща непобедима надежда за духовно сливане в спомена, осмислящ настоящето.

В зигзагите на „сърдечната“ ритмия прозвучава повелителният възглас на лирическият герой, отправен като нравствен императив към раздвоената между светлината и мрака Морна — „Укрий молбите“ (неслучайно в окончателния вариант на елегията са отблегнати по-меки-те „забрани“ от някои предишни редакции като тази от сп. „Листопад“ (непознатата досега): „смълчи молбите“ или тази от сп. „Художествена култура“: „смълчи словата детски-неразумни“). А за да изпъкне решителната сила на отказа на героя, „подкрепя сетна“ от първия вариант на творбата се заменя във всички останали с напразното очакване на Морна да получи поне нравствена „утеха сетна“... Героят не изрича стилистично „очакваното“, установъчното (по термина на Узнадзе) „замълчи“, а метафорично осмисленото „укрий“. Пред лицето на Смъртта безсмислената жалба за живот е сякаш нещо унижително, осъдително, дори табуирано. Величието на смъртта — вероятностна възродителка на любовта — се вижда от факта, че тя директно не се назовава (като всичко непостижимо за човешкия ум), а се таи застрашително недоизказано зад личното местоимение, 3 лице ед. число — Тя. И така е във всички останали варианти на елегията с изключение само на един, този от сп. „Художествена култура“, който впоследствие отпада. Поетическият образ на смъртта е въздигнат в творбата (предопределено от елегичната ѝ жанрова специфика донякъде) до степен на „действащо лице“, подобно на „нощта“, с която смислово синтезно се сплита. Така и „утрето“ от втора редакция на „Аз искам...“ се притегля по-близо до „нощта“ и нейната прокоба. В окончателния вариант Морна „тръгва“ още в „зори“... Но стаеното „двугласие“, кръстосването на лирическите воли усилва, нажежава, извежда до най-висока степен на напрежение драматичните, нехармонични тонове на „лирическата партитура“.

Невярата сякаш разяжда и самата Морна, истинската носителка на обречената любов и сама обреченица на любовта. Това е ясно от прередактирането на конкретно-личностното в своя адрес „...когато тя ме победи“ от първата публикация на елегията в обобщено-безмислостното, разпростиращо се върху всичко и всички, тотално — „... в часа, когато тя ще победи“...

Безплътният „образ“, победил, скършил един човешки устрем към живот и живот в любовта, косвено зацрихиран — „Тя“, загатва и не-назовани по-оптимистични значения. Но не можем да се съгласим с почти насилени в своята категоричност утвърждения като това на Светозар Цонев⁴, според когото: „...ако от биографията на поета не знаехме, че смъртта е заплашвала любимата му, как тогава бихме тълкували нейните думи, желанието да види за сетен път своя любим... В това неопределено Тя, написано с главна буква, естествено бихме открили образа на любовта, а не на смъртта, както обикновено са склонни някои да го тълкуват.“

Смисълът на Смъртта в елегията е истинско диалектическо откритие, той се обогатява неимоверно от симбиозата на смърт и любов в противоречиво двуединство. Раздялата неповторимо „балансира“ смислово-изразно между романтико-литературните представи за „неразделните“, коренящи се още в митологичното фолклорно мислене, което предопределя невъзможността дори на физическа победа на злото над доброто (по-право — за биологическа победа, тъй като този поч-

⁴ Поезията на Димчо Дебелянов. Нар. просвета, С., 1965, с. 58.

ти шаблонен израз все пак би могъл да асоциира след себе си... „химическа“ и т. н.) и — една модерна индивидуалистико-символистична трактовка на човешката гибел, която прави любовта още позлочеста, обречена и безутешна... И след която е немислимо чудото на „воскресението“.

Така началното „Аз искам“, в което прозвънва и песимистична нотка, се възвръща в драматично-съкрушителното отрицание, в неприкрито изявеното прозрение „... не вярвам аз“. Смесовата парабола се осъществява пълно във финалното „Аз искам...“, съдържащо в превес разколебаваш елемент на несъвпадение, несъответствие на субективно-визионерския образ от I строфа, едновременно с това центростремително насочено към него, без да успее да се слее синонимно, да се отъждестви... И все пак то приглушава, омекотява трагичната невъра, идваща да осмисли от своя страна (подкрепено семантично и от позицията му на подлог в изречението) това въвеждащо трескаво „аз...“ В случая „сам“ е смислов вариант на „аз“, те биха могли успешно да се дублират, да се заместват един друг.

А изразът „утеха сетна“, който „накланя везните“ в посока към трагичен подтекст на „раздялата“, съпоставително ни отправя към една друга творба на поета, която по „индукционен“ път, на принципа на контекстуалното осмисляне на съставките на едно творчество представя зад полисемантичното „Тя“ преди всичко зловещия лик на смъртта, властно протягаща ръка да умъртви едно човешко сърце:

„И де сега сърце да скрия,
де сетен плам да приютя?
— Далече тъне лиха сприя
и дебне в мрака, дебне — Тя...“

Но независимо от тези смислови близости елегията на любовта „Аз искам...“ гравитира към едно ново идейно-естетическо ядро, към нова художествена „галактика“, то е стъпало в еволюционния преход на Дебелянов към нов тип поетика, изкристализирала безспорно най-вече във „фронтовите“ му стихове, без да бъде „завършена“ изцяло. В елегията намират органично мястото си сюжетно-епични елементи (подсилени от пейзажните штрихи и особено от непряката или пряката диалогичност като специфична черта на произведението), които обаче са свързани преимуществено все още с облика на лирическият герой.

Своеобразната статика, формообразуващ принцип на която е честата употреба на сложни обстоятелствени пояснения в роля на художествени определения, внедрени в обособени синтактични цялости (в I осемстишие, II осемстишие и заключителното четиристишие), определя една съгъстена атмосфера на съзерцателност, безгласност, само понякога прекъсвана от драматичен повелителен възглас, отправен отново към запазване състоянието на неподвижност и покой, примиреност, глухота, мълчание.

Показателно е отсъствието на обособени синтактични части само в едно четиристишие, предпоследното и „нажеженото до бяло“, „кулминационно смислово и естетически, художествено най-висока точка на поетическия изказ, а именно:

„А все по-страшно пада нощ над нас,
чъртаят мрежи прилепите в мрака,
утеха сетна твойта немощ чака,
а в своята вяра сам не вярвам аз.“

Заедно с това зачестяването в лирическият ход в „полза на“ стихове, съдържащи консонантите „р“ и „л“, започващо още от 14 стих на творбата:

— О, Морна, Морна, в буря скършен злак“, се влита вече организиращо във втория и последния стих на посоченото четиристишие. Обръщаме особено внимание на този наглед „външен“ градивен признак — присъствието на сонорите в текста, защото известно е, че сред съгласните звукове те имат най-силен музикализиращ сугестивен ефект и най-вече защото в анализирания елегия те се наблюдават с най-голяма фреквентност в ключови за тълкуването на поетическия смисъл на цялата творба думи. Търсенето на подобно смислово-поетическо внушение личи и от редакторските обработки на приведенния 14 стих, след който е отбягната по-бедната, но не лишената от музикализираща звуковост „слухова“ представа: „незайни стъпки глъхнат нейде в мрака“ (от втората публикация на творбата, сп. „Худ. култура“). Окончателната редакция на „Аз искам...“ отбелязва и други признаци на задълбочаване, на усложняване до парадоксалност на поетическото мислене. Докато във втората редакция просто отсъствува самоопределение („И в твоята ранна смърт тъй вярвам аз“), то в последната драматично се пресичат логическата (и текстова) двуделност на оксиморона „... сам не/вярвам аз“.

Впрочем драматичната динамика на тези четири стиха се постига не на последно място чрез отказа от форсирана глаголност (всеки от тях представлява класическо синтактично образувание от един субект и един предикат), чрез акцентуващата смисъла липса на обособени цялости, която именно ги откроява в контекста на творбата.

Докато в първото осемстишие разширеното определение се отнася до личното местоимение, II л., ед. ч. „те“ и наречието „така“ и е в граматически задължителна за случая постпозиция и обособеност, то в следващото осемстишие постпозитивната му поява се предопределя не толкова от обективните синтактични условия, колкото поддържа стилистичните закономерности, които са още предполагаеми, смислово неуплътнени в началната строфа. Разширените определения се обособяват не за да се разсредоточи неговият състав, а напротив — за да внуши забавеност, уточнителност, допълнителност на художественото „съобщение“. Не е случайно, че те идват след инверсияното необособено определение „прошален“ („взор прошален“ — „да го припомня верен и печален“).

Но не симетричното разположение на обособените части и изречения е търсеният от поета художествен ефект. Още в VI стих на първата строфа се среща и обособено в препозиция обстоятелство — „край нас, на хълма/тръпнат дървесата“. Може би и ритъмът, който те внушават, организира особената скулптурна изваяност, образната пластика на двете притиснати едно към друго човешки тела, на двете вилетени ръце, като разгръща поетически противопоставната тенденция, постъпателна в своя развой, наслояваща трагичната „асинхронност“ на психологическите изживявания на героите, духовното „разминаване“ помежду им.

Така красноречиво диалогът им от негласен преминава в гласен, като още повече се насища „полемично“ посредством нарушаване на стиховото традиционно деление с анжамбман (в еднократна, „наблягаща“ в рамките на елегията поява):

...укрий молбите, вярвай — пролетта ни
недосънуван съм не ще остане“.

Този анжамбман не накъсва, не разколебава спонтанността на и без друго приглушения смислов ред — „зора“, „пролет“, „завръщане“ и така своеобразно подготвя „невярата“ на двамата... Неувереният, плах полъх от бъдеще окончателно се пресича и неутрализира от вещаещите смърт на тленното у Морна — „прилепи“, „мрак“, „нощ“.

Така сред засилената обособителност — в разнообразна, богата функционалност: обстоятелствена (за начин, за място) и за приложение („— О, Морна, Морна, в буря скършен знак“) се връзва, вклинява са идейно-тематичното ядро, изчистено от всяка обстоятелствена описателност, в което се сплитат смислово-композиционните лъчове на „вяра“ и „невяра“, на копнеж и покруса. В образния парадокс „в своята вяра сам не вярвам аз“ синтезно се кръстосват диалектически двете тематични линии на творбата (противопоставени и уравновесени чрез своеобразно конструираната етимологическа фигура, антонимно базирана като отрицателна констатация върху еднокоренни думи...).

Мълчаливото прозрение на Морна в душевната неуютност, неустановеност, непомиреноост и „нетъждественост“ на любимия ѝ с нейната същност и със самия себе си (въпреки „гласните“ утвърждения, въпреки клетвените слова във „вяра“) е последният тласък към прерязване, скъсване на все по-крехката, чуплива и изтъняваща нишка, свързваща я със самия живот. Финалният „образ на влюбените“ се разпада — остава една отпусната ръка, един поглед, впит вече не в очите на любимия, а — „в тъмнините“.

И сякаш в „граничен“ порив на духовна всеотдайност, в песенно-себеотрицателен устрем към „неразделност“ Морна не само приема, но и пожелава „Нея“, след напрегнатата „диалогична“ борба с любимия си.

Дебелянов улавя и разискря в цялата му главозамайваща многобагреност и спектрална пъстрота великия миг-откровение, миг-прозрение върху естетико-философската сложност на съотношението живот — любов — смърт. Това е онзи енигматичен екзистенциален преход, в който героите са и не са същите, са и не са влюбени, дори са и не са „тук“ и „сега“. Затова е и тази свръхконцентрация в една поетическа ситуация — най-усетната, най-невралгичната — върху обичта без минало и без видимо бъдеще, когато всеки жест, всяка дума — казана или просто подтекстово подсказана, неизречена, носят смисъл на поетическа равностметка-завещание.

Основополагашо противоречие в тази „диалогичност“ е „обратимото“ движение на изказа и смисъла в неговата полифонична разколебаност. В този смисъл начално-финалното повторение добива поетически-организационна роля. В тази особена кръговост, възвръщаемост на изказа закономерно намира въпросът — трескавите слова „Аз искам да те помня все така“ спомен от миналото ли са или... сегашен шепот?! Защото сегашното време, удивително приличащо на така нареченото сегашно историческо, продължава („чъртаят мрежи прилепите в мрака“) след спомена от миналото („Аз искам...“). И не е ли това художествено-условно смислово противоречие най-специфично лирическата черта на творбата? Емил Шайгер определя цялата поезия като „съживяване на минал спомен в сегашността“...

Изживяване дълбоко диалектично е сблъскването в класически контрапункт на „идеалните“ представи на героите един за друг, проти-

вопоставени и в тронността на изброяването на неосъществените „необходими условия“. На представата за Морна като „бездомна, безнадеждна и унила“ откликва нейното очакване за „взор прощален“, „верен и печален“ (успоредни в текстовата фактура сякаш на принципа на монтажа, но в подтекста в неразривна комуникативност).

„И ти при мене ще се върнеш пак“ — парадоксално зазвучава това поетическо утвърждение, ответно на вътрешномонологичната молба на Морна: „В зори ще тръгна, ти в зори ела и донеси ми твоя взор прощален.“ Това връщане в спомена ли е, в „спомена от бъдещето“? Тук се „напипва“ едно възлово в смисъла си отклонение в темпоралната ос (недопустимо, дори абсурдно е да се касае за „реално“ завръщане, за действителна победа на човека в съпротивата му със смъртта. И не със смъртта изобщо, а именно със Смъртта — фатално целенасочена, личностно „ориентирана“). Нетрайността, мимолетността на любовните възвращения на лирическите герои е вложена смислово в етимологическия израз „недосънуван сън“. Дори събднатата, дори „щастливата“ любов следователно не е в поетическото осмисляне повече от красив „досънуван“ сън.

Закономерно в контекста на поетическия микросвят се достига до възделението земната, „сегашна“ любов да се претопи в по-истинска, в по-красива — следсмъртната. Но непрестанното изживяване на спомена в настоящето разкрива пустотата на несъбднатите, илюзорни визии на поетическия субект. Сякаш не се е „събднала“ наистина предчувствуваната „друга“, „втора“ сегашност на обичта. Мечтата, споменът, настоящето се сплитат в единен хронологически битиен ритъм. Емоционално пренаситената „действителност“ на „съня, спомена, „нощта“ замъгляват, отчасти деформират стремежа към осмисляне на конкретните „итоги“ на реално съществуването.

За диалектичката сложност на поетическите внушения спомага и множеството на характерни отрицателни конструкции, определящи най-кондензирано същността на лирическия герой. В неговия стремеж да улови нещата в потока на самото им саморазвитие не са пренебрегнати и словообразователните възможности на отрицателните представки (още във II стих на произведението в двукратна поява се употребява представката „без“).

Любопитно в този смисъл е не-построението „недосънуван сън не ще остане“ (любовта — б. м., К. К.) — утвърждение чрез отрицание. В сходната етимологична формулировка „в своята вяра сам не вярвам аз“ вече се осъществява едно семантично опозиционно, парадоксално познание за света. Специфично е диалектичкото изживяване в тези отрицателни определения на личното и надличното битие, в които истината за него остава „по средата“, твърденията взаимно се снемат в условно, логически-противоречиво поетическо осмисляне.

„И любовта ни сякаш по е свята, защото трябва да се разделим“ — това категорично дълбоко прозрение на Дебелянов, обхващащо най-пълноценно иманентната противоречивост на самото явление „любов“, освен всичко дотук изброено в исторически план го отдалечава и от неговото авторско виждане за любовта, което присъствува в ранните му стихове:

Денят ни ден всевечен е,
без бури и мъгли —
един на друг обречени,
кой нас ще раздели?

То противостои и на Пенчо-Славейковата, също тъй афористично стегната поетическа „дефиниция“ (която от своя страна е в духа на традиционно-народностния морален кодекс): „За сърцата що се любят и смъртта не е раздяла.“ Прехвърляйки асоциативен мост към „Не-разделни“ на Славейков, ще отбележим бегло идилличната взаимоотно-деност на Калина — „вейки свряла“ и „кчест явор“, който също така „клони свива в нейни вейчици зелени“... Самото стихосложение тук е запазило задължителното присъствие на цезурата, строи се върху об-разността на народната песен. И не на последно място — именно Ка-лина е лирическият „аз“, от чието име се води поетическата изповед, отлика както от народнопесенния, така и от Дебеляновия „говорител“. Посочваме тези проблемни шрихи само като провокиращи отделно, ця-лостно диахронно изследване на поетиките на двамата автори, което, струва ми се, си заслужава изследователските усилия.

А у Дебелянов от първия до последния стих на разглежданата елегия се извършва една непримирима тиха борба на две човешки и поетически същности, като духовната извисеност на волята на лири-ческият герой своеобразно пречупва, преосмисля и пресътворява в цар-ството на рационално-ирационалното „настояще“ на спомена за обичта с Морна.

Ненапразно още в самото начало на творбата са маркирани и „зародишите“ на бъдещото им съпричастно единение. Морна е нарече-на най-първо „бездомна“ — любимо прилагателно в поезията на Дебе-лянов, което лирическият му герой обичайно в повечето от творбите отнася за самопознанието на собствената си същност.

Първичното композиционно решение, в което се разгръща кон-фликтът на героите, е делението на четири части на творбата. Редуват се две последователни осемстишния с две последващи четиристишния — тоест — на принципа на двуделността „дълги“ — „кратки“ строфи, проявяващи на формално ниво специфичния смислотворен ефект — скъсяването, съкращаването на текстови сегменти да съответствува на смисъла за изчерпаност, приключване, примирение на идейно-емоцио-налния нерв (характерно още повече от литературата за музиката). Кръговата симетрия, начално-финалният паралелизъм със скъсяване-то на последния „тон“, завършващия минорен акорд, носят изомор-фно в недоизказаното „Аз искам да те помня все така...“ обогатения, преобразуван смисъл на първия стих и ситуационно симетричното, об-речено „затваряне в кръг“...

Нещо повече — в творбата се забелязва висока лирическа повтори-телност на всички структурни нива. Повторението в елегията на Дебе-лянов е част от нейното саморазвитие. Повторителността е търсена, за да свърже виртуозно тематично-композиционните компоненти на твор-бата, за да организира поетическата ѝ тъкан.

Оригиналната стихова организация, в която се налагат уникално двете осемстишни строфи, неповторени никъде другаде у Дебелянов, разчупващи канона на класическото четиристишие, приковава внима-нието ни върху началната част на елегията.

Ще повторим и правещото впечатление още едно формообразу-ващо „изключение“ — този път в „координатната система“ на самата творба — само в първите 4 стиха на първата осемстишна строфа се наблюдава кръстосано римуване — във всички останали е обхватно — „така“ — „ръка“, „унила“ — „склонила“. В този смисловообразен ак-цент върху „присъствието“ на Морна в елегията се оглежда по своеоб-

разен начин „диалогичната“ динамика и уравнивяване между геронте.

Всъщност именно в своя иманентно-женствен, първичен, всеотдаен до себеотрицание порив да остане завинаги — дори и в смъртта си „неразделна“ от любимия си, Морна приема дори жертвата на живот.

Така Дебелянов сътворява в елегията си „Аз искам да те помня все така“ един истински диалектичен — взаимосъздаващ се и взаимотричащ се образ на понякога неуловимото духовно приближаване—отдалечаване (а във върховни, гранични, жертвени мигове на взаимно притегляне — и слияние, цялостно „отъждествяване“) във вечния „диалог“ между Мъжа и Жената, наречено любов.