

**РЕТОРИКА НА НАРАЦИЯТА И
„НЕРАЗДЕЛНИ” НА П. П. СЛАВЕЙКОВ¹****БЛАГОВЕСТ ЗЛАТАНОВ**

Преди години, когато бях невръстен и не подозирах, че някога ще участвам в конференция като настоящата^{*}, баща ми ме заведе в кварталната месарница да купим някакъв продукт, чието естество вече не си спомням. Но месарят, както евфемистично наричахме касапина бай Дико, се запъна и не щеше да дава парчето от съответното животно, преди да му изрецитирам едно стихотворение. Случи се, че тъкмо бях наизустил с учебна цел „Неразделни” на Пенчо Славейков и след известни подканвания бай Дико чу звънкия ми глас. Бях приключил с пресъздаването на трагедията на двамата влюбени и въздействието ѝ върху „унесения” слушател и очаквах да последват дежурните покровителствени одобрения. Но за моя пълна изненада бай Дико стоеше „там, над свинското унесен”, и единственото, което излезе от него в този момент на вцепенение, беше фразата: „Брей, толкова да се обичат, че да си теглят ножа!” Тогава си нямах понятие от реторика и не знаех, че суровият бай Дико всъщност боравеше с какология (κακολογία) и хипербола. Наричайки самоубийството „теглене на ножа”, той се изразяваше неуместно и затова преувеличаваше. Пак поради дефицити в познанието не ми беше известно, че всъщност Славейков описва смъртта на Иво в литоти: „право се убол в сърцето — ножчето му още тамо.” Днес вече съм убеден, че бай Дико и лирическият говорител на Славейков притежаваха съвсем различни мирогледни призми и ако имаше някакво общуване между тях, то се осъществяваше чрез ἀντανάγκλασις, т. е. всеки вземаше думите на другия и чрез противоположен похват им придаваше различно значение. Но още в онези години останах с впечатлението, че нещо в Славейковия текст, а не в смутната душа на месаря беше накарало бай Дико да изрече фразата си.

По-късно, когато вече не бях чак толкова невръстен, разбрах, че непредвидимият бай Дико ми беше дал два безценни съвета. Първият, че в творбата на Пенчо Славейков гъмжи от реторични клопки. Вторият, че в драматични моменти трябва да се говори кратко и стегнато.

Мисля да изпълня дълга си пред човека, който пръв анализира за мен

¹ Всички цитати от поемата са дадени по Славейков, П. П. *Събрани съчинения*, том I, София, 1958, стр. 288-289.

^{*}Текстът е четен на конференцията „Наративът – теоретически и исторически проблеми”, състояла се в Пловдив през 1997 г.

„Неразделни“, и оттук нататък ще говоря за реториката в Славейковата творба, като се стремя да бъде кратък и полезен.

Нарацията в „Неразделни“ преминава под знака на няколко очевидни реторически цели.

Водещата сред тях е да осмисли заглавието и да се създаде двойствена наративна перспектива, която да подкрепи чисто фабулната концепция за любовната слятост и безсмъртност на персонажите.

Под нейния знак се разгръщат три други цели.

Първо, „Неразделни“ перфидно подрива схемата „разказ в разказа“, тъй като тя подчинява персонажа-разказвач на основния повествовател и е неудобна за смисловата стратегия на поемата.

Второ, текстът разцепва субектния глас на разказвачите (Калина и второстепенния разказвач), за да ги представи едновременно като част от един тленен, земен свят, но и като посветени на една алтернативна мирогледна концепция.

Основната реторическа стратегия при реализиране на тези цели е алегорията. Във всичките си възли и нишки текстът непрекъснато трябва да се чете през една двойна оптика. Той преобладаващо разказва за гибел, трагедия, безизходица, а доказва вечен живот, тържество, щастие.

В „Неразделни“ номинативно присъстват два „драматизирани разказвача“ (dramatized narrators)². Разказвачът, когото сварваме в непосредственото начало на текста, условно ще наричам „Певеца“. Това наименование съответства на жанровия маркер „тъжна песен“, с който той обозначава разказа си. Вторият „драматизиран“ разказвач е *πρωτοπλοτεία*-та Калина, или „говорещото дърво Калина“.

На пръв поглед наративната функция на Певеца е да въведе Калина във фикционалния свят на творбата и да ѝ предостави възможност да изложи историята си. Подобна процедура би породила класическата рамка „разказ в разказа“, но в „Неразделни“ няколко важни наративни детайла я предотвратяват от самото начало.

В първите два стиха на творбата Певеца използва сегашно време, но в следващите два рязко променя глаголното време и вече използва минало свършено. Въпреки това двете двустичия представят единен наративен епизод, доколкото за собственото си разгръщане събитието, изложено във второто двустичие, използва пространството, топографията и флората от първото двустичие. Без нищо да го предизвиква, речевото поведение на Певеца шизоидно се разцепва и той излага един пространствено-събитиеен континуум от две различни темпорално-езикови перспективи. Реторическият модел, върху който се изразжда тази ситуация, е добре познат. Един от видовете *ἐναλλαγή* се реализира тъкмо при рязка промяна на глаголното време, без това да се налага от изискванията за съгласуването на времената или контекста. В началото на „Неразделни“ *ἐναλλαγή* става стратегическо средство, чрез което Певеца се стреми да отдели пространството на сюжетното събитие от самото събитие.

2. Припомням, че това са разказвачи, които присъстват или участват в действието. Вж.: Wayne Booth. *The Rhetoric of Fiction*, 2 ed., The University of Chicago Press, 1983, p. 152.

Подобно разцепване се налага, тъй като пространството „над брега усамотени“ е природно, земно, неутрално, траещо, профанно. Всеки може да отиде, да го види, да го пипне. В някакъв смисъл първото двустиие на „Неразделни“ може да се възприеме като художествена парафраза на туристически пътеводител или част от пътепис. Тъкмо поведение на турист има Певеца в момента, когато решава да се отбие за почивка. Събитието в противовес на пространството, в което се осъществява, е мистично, сакрално, мигновено, екстатично. Там изведнъж Певеца е сполетян от миг на отвъдно откровение. Неслучайно на фона на плавното и стройно пътеписно въведение събитието започва прекалено рязко, лишено е от обстоятелственост и борави със стилистиката на „тайни“, „шепот“, „поверия“.

Повествователната граница между пространство и събитие в пътеписната и съответно мистичната част полага върху Певеца две различни нарративни идентичности. В първото двустиие той е „разказвач-наблюдател“, т. е. присъства в наративното пространство, но само за да го наблюдава, не и да участва в събитието. По-важното е, че в същото време за второто двустиие той е „несамосъзнаващ се разказвач“, и то в много по-радикален смисъл от този, за който пише Уейн Буут³. Певеца не просто не се осъзнава като разказвач — форма, добре позната в наратологията. Той е тотално несамосъзнаващ се субект, доколкото текстът го поставя в ролята на шаман, чието делириумно съзнание е използвано като медиум, в който мистичното слово на Калина е транскрибирано на човешки език. Няколко детайла в текста подчертават раздвояването на субектния свят на разказвача на самосъзнаваща се и несамосъзнаваща се част.

Според Певеца про̀σολογία-та Калина споделя „тайна“. Един „самосъзнаващ се разказвач“ не би нарекъл „тайна“ сюжет, който само след секунда ще разкаже на два милиона „имплицитни“ читатели. В този смисъл трябва да приемем, че думата „тайна“ е чуждото слово, което преминава през менталните му пътища, но за което той няма ясна рефлексия.

От друга страна, Калина споделя тайната „сама“. Както божественото слово само връхлита шамана, без той да може да го предизвика и контролира, така и словото на Калина само връхлита горкия Певец.

Особено важен в тази последователност от аргументи е маркерът „шепот“. Висшето рационално средство, чрез което Певеца успява да характеризира словото на Калина, са точните „лингвистични“ термини — „шепот“, „плахост“, „сладост“, „тъжовност“.

Последното доказателство, че Певеца не владее съвсем положението, се намира в ἐπιφράσσω⁴ от финалния стих на творбата. Ако проследим логиката на глаголите в него, ще установим, че няма промеждутък между възприемането на словото и неговото изливане в песен: „... що чух, изпах го...“ Именно при делириумния процес това, което е чуто от висшия авторитет, веднага бива предадено на общността.

Представянето на Певеца като „несамосъзнаващ се“ или „делириумен“

3. Цялата тази типология на наративните идентичности вж. в: Wayne Booth. *Op. cit.*, chapter VI.

4. Ἐπιφράσσω (стргр.) — изречение, специално прибавено, за да изрази чувствата на разказвача.

разказвач избистря битийния и наративен статус на Калина. Тя не е просто „говорещо” дърво. Тя владее атрибутите на божеството — „тайнственост”, „самопораждането”, „езикът на природата”, „способността да се владее чуждата воля”.

Зад историята за двамата влюбени вече стоят двама разказвачи, които обаче не са положени в последователно отношение „основен разказвач — персонаж — разказвач”. При него би се реализирала традиционната формула „разказ в разказа”, като разказвачът би доминирал над персонажа.

В „Неразделни” Калина и Певеца са в много по-сложното синхронно отношение „разказвач — посредник, който предава словото му”. Те разказват едновременно — Калина с мистични шепоти, Певеца с човешко-речевия превод на тези шепоти. В този смисъл няма „разказ в разказа”, а единен разказ. Калина доминира в „Неразделни” чрез модел, който съвременната реторика след Джойс⁵ нарича наративна „епифания” (epiphany). При нея наративът се представя като откровение на някакъв висш, абстрактен авторитет в ясно, бисерно, неземно слово. Именно Калина е този божествен авторитет. И тъй като божеството е безсмъртно, Калина е вече безсмъртна в самия си статус на свръхразказвач, преди още да бъде изложен фикционалният сюжет за нейното „преараждане чрез любов”.

Още първото изречение от разказа за влюбените потвърждава този статус на разказвача Калина. Рамковият текст в „Неразделни”, тръгвайки от разграничението между събитие и пространството му, постепенно доведе до разграничаването между божествения разказвач и профанния му посредник.

Калина от своя страна прокарва разлика между „тоя свят”, т. е. света, в който се е състояла любовната ѝ трагедия и в който Певеца чува словото ѝ, и света, от който тя в момента разказва, т. е. отвъдния свят на анималистичното, свръхземното. Светът на разказвача Калина е истинният свят, от гледната точка на който тя може да установи, че светът на девойката-персонаж Калина, „тоя”, стоящият пред Певеца свят е лъжовен. Просопопея-та „лъжовен свят” представлява наративният и по-точно алегорическият ключ, чрез който се конструира историята. Всичко случващо се в един „лъжовен свят” е привидно и измамно и в този смисъл, за да се доберем до истината, трябва да разбираме събитията на този свят преобърнато или антифрас-тично. Наративната парола „лъжовен” посочва, че паралелно с възприемането на повърхностния сюжет за раздялата и смъртта читателят, следвайки алегорическия ключ, трябва херменевтично да конструира същинския сюжет за „не-раздялата” и „не-смъртта”. По какъв начин текстът конкретно нап-равлява двойното четене тук съм времево ограничен да посоча. Затова ще продължа да следвам наративните еквилибристики, чрез които Калина успява да избегне смъртта. Безспорно най-кризисен в това отношение е стихът „върху Ива паднах мъртва и в прегръдки си обвих го”. Неговата важност е маркирана включително и с ἀποσίωπτης-а⁶ във финала му. От реторическо и логическо гледище тук се сблъскваме с очевиден случай на *contradictio in adjecto*, или по нашенски казано, „противоречие в смисъла”. Въпреки че е мъртва, Калина продължава да разказва, включително и за смъртта си. В

5. Joyce, J. *Stephen Hero*, p. 217.

6. ἀποσίωπτης (стргр.) — внезапно прекъсване, предаващо емоция или колебание.

този момент в нея се съчетават две наративни идентичности. От една страна, тя е „драматизиран разказвач“, т. е. води разказ от първо лице и участва в действието. От друга страна, тя е „вездесъщ разказвач“, доколкото има знание за събития като собствената ѝ смърт, които са извън обсега на един „драматизиран разказвач“. Чрез чисто наративна техника Калина проблематизира смъртта, говорейки за собствената си гибел, но не откъм страната на живота, а откъм страната на нежитието.

Същият стих в друг свой аспект много по-радикално иронизира смъртта. Ако за един „вездесъщ разказвач“ е приемливо да говори дори и за собствената си смърт, то за един обикновен, тленен персонаж не е присъщо да извършва действия след кончината си. Текстът обаче ловко създава подобна привидност, използвайки изпитания реторически трик *πρόληψις*. От гледище на естествената събитийна логика Калина би трябвало първо да обвие Иво в прегръдките си и след това да умре. Само че за да покаже, че смъртта отново не я засяга, Калина напук на всичко първо умира, а след това най-нагло прегръща любимия си. Както е видно, действие, напълно естествено за един умрял. Сюжетът тласка Калина към смъртта, но чрез наративната си виртуозност тя непрекъснато успява да конструира алтернативна смислова насоченост към живота. Върхът на тази умелост откриваме два стиха по-долу в изречението „Не в черковний двор зариха на любовта двете жертви“. Явно е, че по парадоксален начин Калина отново не е сред погребаните. Ако беше сред тях, би трябвало да използва формата „погребяха ни“, „нас“, „включително и мен“, а не както е реално в текста „погребяха ги“, „тях“, „двете жертви“. Чрез един тип *ἐναλλαγή*, т. е. чрез противоречащо на синтаксиса подменяне на формата на допълнението, Калина се отстранява от брутално финалния акт на погребването.

Значимостта на тези наративни превращения е, че с реторически техники Калина успява непрекъснато да надмогва смъртта много преди текстът да достигне до чисто сюжетното прераждане на двамата влюбени. Дискурсът изпреварва фабулата при спечелването на Калина за вечността.

Но отдавна вече се е появила друга заплаха — вълшебната приказка. „Неразделни“ съвсем очевидно цитира и може би по-малко очевидно радикално преобръща жанровия и наративния модел на вълшебната приказка. От множеството аспекти на този сложен интертекстуален обмен ще се спра само на три: отношението „разказвач — събитие“; общата фабулна структура; началото и края на фабулата. Събитието в приказката винаги е отместено в някакво далечно минало, което се фиксира чрез речеви шампи от рода на „имало едно време“, „живели някога“, „в една далечна страна, преди много години“. По същия начин в „Неразделни“ разказът за двамата влюбени започва с „Някога си бях девойка“.

В приказката тази наративна матрица създава огромна дистанция между времето, в което се е състояло събитието, и момента, в който то се разказва; между разказвача, който е жив, и персонажите, които са отдавна покойници. Именно поради това в приказката се допуска „аз“-формата.

В „Неразделни“ обаче след формулата „някога“ следва „аз“, т. е. Калина е била както в далечното време на събитието, така и сега е тук, в

момента на разказването. Иначе казано, приказната формула жив разказвач — мъртъв персонаж в „Неразделни“ е парафразирана като безсмъртен разказвач-персонаж. Приказката е използвана като фонова рамка, като дискурс, в който да се разкаже безграничността на Калина.

На пръв поглед „Неразделни“ цитира и фабулната верига на приказката. За нея е характерно начално относително продължително състояние на щастие или равновесие, след което следва криза или неравновесие, които са относително по-кратки. Накрая кризата се преодолява и се достига отново до състояние на равновесие или щастие.

В „Неразделни“ този фабулен ход е повторен, макар и само на макрониво, т. е. откриваме фабулната последователност „живот — смърт — възстановяване на живота като вечен живот“. Но още тук кодът е очевидно преосмислен.

Приказката никога не би поставила в точката на кризиса реалната смърт на персонажите. Тя прокарва ясна разлика между т. нар. „ритуална смърт“, която е в средината на фабулата и от която героят в даден момент се връща към живота, и „същинската смърт“ на персонажите, с която фабулата и животът неотвратимо приключват.

„Неразделни“ предизвикателно поставя в средината „същинската смърт“, т. е. поемата радикализира приказката. Но дори и „реалната смърт“ не представлява непреодолима кризисна точка. Персонажите я преодоляват, но не с „приказното чудо“, както е на пръв поглед, а със... силогизъм. За него — след малко.

По-важното на този етап е, че сюжетът за влюбените не завършва с действителна смърт. Той в някакъв смисъл изобщо не завършва, а е прекъснат, защото разказът за вечния живот не може да завърши. Той може само временно да замлъкне и Славейков отбелязва това замлъкване с апопиепсис-а след „и смъртта не е раздяла...“

„Неразделни“ допуска още две фабулни тълкувания, които противоречат на триизмерността „равновесие — криза — равновесие“ в приказния жанр. В дълбинния фабулен план на любовта и нераздялата произведението се развива въсщност едноизмерно. Персонажите се обичат и в този смисъл са неразделни и в началото, и в края, и по цялото протежение на разказа.

От друга страна, гледано през призмата на по-конкретните сюжетни инциденти, фабулата на „Неразделни“ е двуизмерна. Двата ѝ дяла условно могат да се нарекат „човешки“ и „анималистичен“, а границата между тях е погребването на младите край долината. Двата дяла отговарят на два психологически модуса, в които живеят персонажите — „житейска мъка“ и „вечно щастие“.

Като цяло „Неразделни“ конструира гъвкави фабулни пластове, чрез които репликира стагнираната фабулна идеология на приказката.

Началото и края на фабулата в приказката са относително фиксирани по отношение биологичния живот на персонажите. Същинският разказ обикновено започва *in media res*, т. е. от някакъв междинен за живота на персонажите момент. Както вече беше отбелязано, приказката завършва традиционно с реалната смърт на персонажите, фиксирана отново със стандартни формули: „докато смъртта ги раздели“ или „до края на дните им“.

Любовният разказ в „Неразделни“ започва приказно, тъй като Калина е вече девойка. Творбата на Славейков обаче виртуозно поставя в своя финал не неотвратимата раздяла, а любовната слятост навеки. Финалното изречение „За сърцата що се любят и смъртта не е раздяла“ е пространството за възловото реторическо доказване на тезата за неразделността на персонажите в противовес на приказката, където раздялата все някога настъпва.

Приказката внушава възгледа за пределността на човешкия живот чрез *psittacism*-и, задължително явяващи се в нейния финал. *Psittacism*-ът по определението, което му дава Бернар Дюприе⁷, представлява механично повтаряне на някакви предзададени идеи, които не са плод на истинно съждение или чувство, а по-скоро се налагат дидактично. Такъв *psittacism* е изразът „докато смъртта ги раздели“.

Заглавието на Славейковата творба — „Неразделни“ и цялостната ѝ реторическа организация преднамерено оспорват идеологията на приказните *psittacism*-и. Възловото средство е брилянтната ἐντίμημα „За сърцата що се любят и смъртта не е раздяла“. Тази ентимема същевременно е част от решителната за наративната структура на творбата ἐπιχειρήμα, започваща с думите „Първо либе, първа севдо...“ Епихереймата за съжаление ще трябва да изчака друг текст.

Ако *psittacism*-ът разчита на някакви житейски очевидности, ентимемата като „реторически силогизъм“ по определението на Аристотел⁸ разчита на логическата последователност и аподиктичност. Така в Славейковата творба си дават среща логиката и праксисът, доколкото логиката носи „истината“, а „праксисът“ — привидността, или, ако се изразим с езика на „Неразделни“, „лъжовността“.

Както е известно, ентимемата е силогизъм, части от който не са речево артикулирани. Това дава основание на Квинтилиан да я нарича „съкратен силогизъм“, а Барт — „популярен силогизъм“. Стихът „За сърцата що се любят и смъртта не е раздяла“ всъщност съдържа само първата предпоставка на силогизма. Втората предпоставка намираме по-късно в текста, но тя е напълно шокираща: „мъртви ние пак се любим“. Речево незасвидетелствано в текста е само заключението на ентимемата. И това е естествено, защото би трябвало да има следната парадоксална форма: „Иво и Калина не са разделени, защото и мъртви те пак се любят.“ Парадоксалното в случая е, че от гледище на *psittacism*-ите, т. е. на житейската мъдрост, мъртвите все пак са си разделени. Само че тук *psittacism*-ът „и докато смъртта ги раздели“ е вкаран в логическата клопка на ентимемата и му е разказана играта. С аподиктическа яснота „Неразделни“ на Пенчо Славейков твърди: „За сърцата що се любят и смъртта не е раздяла, дори когато, за да докажат, че се любят, те се разделят навеки в смъртта.“ И тъй като няма кой да обори тази ентимема, никой не може да докаже, че Иво и Калина са се разделили, колкото и категорично да са умрели. Защото истинната логика шества над „света лъжовен“, а вечният дискурс шества над земната фабула.

Ще кажете, защо това рвение за „живот в смъртта“? Ще река. Защото Пенчо Славейков с творби като „Неразделни“ искаше да „живее в смъртта“. А и всички ние искаме. Нали затова участваме в конференции.

7. Dupriez, W. *Dictionary of literary devices*, University of Toronto Press, 1991, p. 363.

8. Аристотел. *Реторика*. С., 1986, стр. 46.