

Сирма ДАНОВА

ПОДХОДИ КЪМ ЕПОСА В РЕЦЕПЦИЯТА НА „КЪРВАВА ПЕСЕН“

Approaches to Epos in the Reception of „Gory Song“

In this article I discuss different approaches to the epic in the reception of Pencho Slaveykov's poem „Bloody song” (1911–1913). A focus on experiments with the genre can be observed. In the first reviews of the poem there is no evidence of any uniform criteria of genre. They are very contradictory when formulating what should an epic form contain. I consider Slaveykov's and Kristev's perceptions of epic. Moving the focus from the genre to the language can show other qualities of the text: its mnemonic potential embodied in the gestures of appropriation of tradition. The „modeling of the Self” is associated with working in the realm of language. The acts of rewriting contain codes of modern experience which has to do with memory of the yet not occurred.

Да се чете „Кървава песен” като книга, писана в условията на обособяващата се литературна институция, изисква най-малко мъчителното усилие да не забравяме, че появата на текста става във времето на българския модернизъм, както и да помним, че той не е издаван в цялост приживе на Славейков. Моделирането на поемата post mortem е свързано с редица филологически процедури: разчитане на черновки и глоси, сглобявания, подборки, договори с издателства, коментар. В известен смисъл „Кървава песен” не е творба преди вторичните практики на д-р Кръстев и Боян Пенев. Проблематичният статут на текста се изработва както от практическата му незавършеност, така и от неговия фрагментарен живот,

започнал на страниците на „Българска сбирка” и „Мисъл”. Самото издаване на „Кървава песен” се превръща в проект. Първото интегрално издание е подготвено от д-р Кръстев (1911–1913). Следващата публикация на текста е задача на Комитет „Пенчо Славейков”. Проектът на това второ издание е финализиран с редакторската намеса на Боян Пенев. То служи като основа за публикацията на поемата в представителните събрани съчинения от 1958 г. Между първите публикации на текста в периодиката и интегралните издания има различия в ключови зони на текста. Такава зона например е Прологът. Разминаванията могат да се обяснят с обтекаемата маса от архивни материали. Архивът на „Кървава песен” е разпръснат сред документите на Пенчо Славейков, Боян Пенев, д-р Кръстев и Мара Белчева. Издаването на текста е свързано освен това и с трудности по разчитането на чернови и със селектирането на варианти. Картината на издателските практики дава представа за практическата неокончателност на обтекаемия текст „Кървава песен”.

Всъщност знаменателно е, че първото цялостно издание на поемата е осъществено в Швеция от слависта д-р Алфред Йенсен (Slaveykov 1913). Той подготвя превода във връзка с регламента на Нобеловия комитет. При това изданието е съпроводено с обширен предговор на преводача. Трудното раждане на българското издание е последвано от реторика на отрицание, действени за литературната история. Рецензиите от близкия на времето контекст споделят тезата, че жанровият експеримент на Славейков е крайно неуспешен. Разбира се, срещат се и противоположни мнения¹. А и други, които са насочени по-скоро аналитично, отколкото оценъчно. Такъв е анализът на Малчо Николов (Николов 1923). За нас по-важни са обаче реториките на отрицанието, тъй като всички те са концентрирани в жанровия ангажимент на „Кървава песен”.

Базово за литературната история е твърдението, че националният епос е непостигнат, несбъднат и че неумолимата тяга към него моделира други литературни изражения, други жанрови конфигурации, които са определяни като специфични. Манифестираната празнота в литературата е сериозна и строга особено що се отнася до регистрите на жанра. Общо място в историите на литературата

поне до '44 година е твърдението, че липсва легитимирана в жанра си национална епопея². Съпротивите на настоящата работа към тази установеност изхождат от желанието да се мисли за предложената постановка наново, с други описания. Оказва се, че литературната история е моделирала празен жанров канон. И все пак някак невидим е пътят от рецепцията на книгата в контекста на излизането ѝ до литературната история. През 90-те години сборникът „Българският канон?“ (1998) се явява кулминационен дискурсивен възел, сплитащ ефективно четене на „Кървава песен“ с радикализации относно променливия ѝ статус в националната литература. Важен въпрос е как и доколко извежданите недостатъци в рецепцията определят специфичната положеност на поемата спрямо литературния канон. Задачата на настоящата работа е да контекстуализира подстъпите към „Кървава песен“ що се отнася до нейния жанров ангажимент. Дефиницията на епоса от началото на ХХ в. ни е нужна, за да отчетем несъответствието между план, проект, продукт и „хоризонт на очакване“. Ще изложим и концепцията на Пенчо Славейков за епоса. Има значителна асиметрия между ранните му теоретизации и художествения му експеримент. В края на изследването ще се опитаме да отместим фокуса от жанра към широкото поле на езика, за да изявим едно от най-интересните свойства на текста – способността да улавя континуитета на една формираща се литература.

Едно от тежките обвинения е, че появата на „Кървава песен“ е ненавременна заради избора на жанрово поле. Когато излиза за първи път като единно цяло, литературен факт са романите на Вазов. Мярата обаче на Пенчо Славейков е друга. Тя граничи с двадесетгодишни усилия и с чужда култура. Славейков започва да пише поемата в Германия в края на ХІХ в. Замисълът му кореспондира със зародения вече глад за идентичност на нациите, респективно с търсенето на форма, която да втвърдява големи наративи за ставането на нацията. Разбира се, образците на такива наративи са антични. Нуждата от репрезентация на преломно за общността събитие съответства на нуждата от трансформация на миналото в основополагаща история. Отклонение от очакваната форма Пенчо Славейков осъществява с въвеждането на говорещ субект, който е и персонален носител на спомена. В повествователната призма на спомена

авторът постига най-малкото две неща: полага разказа във време-траенето на един човешки живот, с което отнема мощта на едно всевиждащо и всезнаещо писане, и изобретява дистанция между разказващия аз и предмета на говорене. Епосът е по-малко епически, защото не представя, а вдълбочава. От друга гледна точка, така въведената субектност има апликативна функция, тя не е удържана в цялата наративна структура, макар че се явява на ключови места.

Друга негативна оценка в рецензиите от контекста е свързана с избора на събитие. Васил Ставрев определя Априлското въстание като недостатъчно мащабен исторически момент (Ставрев 1913: 223). Историческото събитие обаче също подлежи на свободно контекстуализиране. Подобно на художественото произведение, то носи същия херменевтичен залог. Тази теза е формулирана от Ханс Р. Яус в статията „Към аналогията между литературното произведение и историческото събитие” (Яус 1995). В същност отношението на Пенчо Славейков към събитието, което пресъздава, е сложно или поне не е миметично. На него се гледа инструментално. Историята става средство на естетиката. За литературния текст като „образ” на дадено историческо събитие пише Александър Къосев в статията си „Исторически факти, национална идеология и национална литература: Освобождението на България в българската литература.” (Къосев 1990). Там авторът обръща внимание на това, че високият корпус от художествени произведения обхваща не толкова фактите около Освободителната война, колкото Априлското въстание. Можем да кажем, че „Кървава песен”, макар и незавършена, проектира заличаването на подобна асиметрия, като вписва и Априлското въстание, и Руско-турската война (Песен Девета: „На Шипка”) в обща идеологическа рамка. Песен Осма на поемата обхваща „последний ден” на въстанието. По централния топоним на следващата песен – Шипка – разпознаваме събитието (Освободителната война). Въпреки че липсва сърцевината на Осма песен, по обнародваните начало и край от нея разбираме, че нищо не осигурява прехода при възсъздаването на историческите наративи на Априлското въстание и Войната. В идеологията на жанра е да се представи военното време като неразривно. Славейков е означил този преход като „п р е с к о к” в един от плановете на „Кървава песен” (Динеков 1958).

Така проектира творбата като образ във величието на континуалността³.

В един чужд контекст обаче събитието в „Кървава песен” бива разпознато през увеличаващ фокус като българският сюжет за ставането на нацията. Шведският превод на поемата излиза в началото на 1913 година, когато центърът на политическия живот в Европа обхваща България и Балканите в навечерието на Балканските войни. Този превод надхвърля литературната си функционалност, вписан в контекста на едно незавършено настояще. В предговора Алфред Йенсен споменава, че изданието е предназначено за по-широка аудитория. „Това е следователно една модерна тема из най-новата европейска история и поемата само от това вече може да разчита на един общ интерес и извън кръга на любителите на Литературата.”⁴ Можем да твърдим, че още от предговора и изобщо в целия преводачески проект Йенсен разчита на едно смесване на фикционално и историческо. Пример за това е запазването на името Бенковски вместо Войводата, както е в по-късните редакции на поемата. Нужно е да имаме предвид, че шведският славист е в непрекъсната кореспонденция с автора на „Кървава песен” и с д-р Кръстев, които помагат за доизясняването на по-стари и неразбрани изрази. В едно писмо до Йенсен Славейков му обръща внимание, че си служи не с редактираните варианти, а със стари публикации: „Но аз Ви улових на местопрестъплението! Та вие превеждате от сборник „Мисъл”, нали? Между онзи текст и последния [...] има някои различия, на няколко места дори голяма разлика; има допълнения, нюанси, думи и цели пасажки, които в оня по-раншен [текст] не се съдържат, но които не са от малко значение както за цялото, така и за съответните места...(VIII, 287)⁵. Едва ли Йенсен просто случайно е запазил името Бенковски, както го четем в първия обнародван вариант на Втора песен на поемата. Употребата на реалното име е свързана с легитимирането на една памет, която в отстранеността на чуждоезиковия контекст сама по себе си изглежда достатъчно друга, достатъчно фикционална. По този начин, опрян в историята, преводът усилва репрезентативната функция на литературата. Това, което в националния контекст бива разпознавано като памет, в чуждия се оценностява като знание.

Що се отнася до самото събитие, в рецензиите за „Кървава песен” откриваме позицията, че Пенчо Славейков прекомерно се е опирал на дадената фактология в „Записки по българските въстания”. Това мнение принадлежи на Йордан Маринополски, който още с книгата си „Критици” (1910) се изявява радикално срещу фигурите на Кръстев и Славейков (Маринополски 1914).

Изобщо с целепологането на жанра се свързва и оценката за недостатъчната епичност на текста, обвинение, което виждаме в повечето рецензии за „Кървава песен”. То се мотивира от определянето на героите на поемата като „резониращи същества” и „нетърпими бърборковци” (Ставрев 1913: 220 / 223), способни на „книжни речи” (Маринополски 1914: 176). Интересен предмет на изследване може да бъдат парадоксите в критиката, посветена на „Кървава песен” от началото на XX век. От една страна, настойчиво се набляга на липсата на „единен епически стил”. Каквото и да означава това, не е трудно да го асоциираме както с жанровото многообразие на текста, така и с полифонията от речи и езици. От друга страна, неочаквано се появява и мнение за недостатъчната „поетичност” на поемата. „Поетичността” като критерий се оказва също толкова смътен, колкото е и категорията „епос” в началото на XX в. В рецензията на Йордан Маринополски дори срещаме обвинение за непостигната индивидуализация на героите. Някак несъвместими обаче за съвременния ни жанров усет са „единният епически стил” и „индивидуализацията” на персонажите. Донякъде това смесване е било възможно единствено за Омировия епос. То може да се обясни само с природата на античния човек. Това, че древният свят е най-сигурният произход на множество индивидуалности, е мисълта, която вълнува Ницше през целия му живот. От казаното дотук става ясно, че парадоксалните негативни нагласи спрямо „Кървава песен” в началото на века изхождат от една обща, но не съвсем ясна представа за същината на епоса. Липсват единни критерии за оценяване на художественото произведение спрямо каквито и да е исторически регламентации. Тъкмо затова по-нататък в изследването ще разгледаме как се мисли епосът в концепцията на кръга „Мисъл”.

Преди това обаче ще обърнем внимание на един момент в историята на рецепцията на поемата, който се оказва достатъчно

устойчив, за да свърже първите рецензии, представителните оценки на литературната история и по-късни съвременни интерпретации в общ критически сюжет. Става дума за състоянието на езика. В рефлексите към него можем да наблюдаваме една критическа константа, формулирана най-общо като „тежест“ на стиха. Михаил Арнаудов в кореспонденция до Кирил Христов нарича Пенчо-Славейковата поема „трома песен“ (Христов 1967: 3: 431). За „тежък стих“ пишат в историите си Малчо Николов и Георги Константинов. Иван Радославов говори за „тежката, но своеобразна по оригиналността си архитектоника на стиха“ (Радославов 1928: 366). Васил Ставрев твърди, че „Кървава песен“ се чете тежко, убива вниманието,..., тежи на духа“ (Ставрев 1913: 219). За „окълцан тежък стих“ на Пенчо Славейков споменава и Гео Милев (Милев 1972). Тази констатация продължава да фигурира и в по-нови интерпретации. Тежестта на езика става тъждествена на това, което Албена Хранова неотдавна назовава „достолепен тромав титанизъм“ (Хранова 2002: 191). Тежестта на стиха е загадката на езика на Пенчо Славейков. Много любопитно е, че д-р Йенсен не е превел баталните сцени на поемата. На мястото на Седма песен той накратко преразказва съдържанието ѝ, така че да не се губи наративната свързаност. Именно на него дължим и плана на недовършената Осма песен, публикуван и на български при първото интегрално издание на поемата от д-р Кръстев. Славейков го е направил по молба на преводача. „Седма песен, предвид необикновената ѝ дългота и нещо затегнатите ѝ описания на битки, аз реших да изключа из иначе съвсем не съкратявания ми стихотворен превод.“⁶ Оказва се, че преводът на Йенсен представлява всъщност много свободен проект, изработващ представа не само за паметта и историята, а и ангажиран с ехото на езика. Още по-категорично директивата за тежкия език на Славейков е разгърнатата от Стоян Каролев в статията му „Незавършеното „произведение на живота“...“: „Читателите се и уморяват, и угнетяват сред толкова много гърмежи, взривове, бумтежи, трясъци, ехтежи и съскане на куршуми, яростни кръсъци, раздиращи въздуха стонове, ругатни, псувни и пр. и пр. И у тях се раждат „не добри помисли“, наблюдавайки как се трупат труп след труп, как потреперват откъснати крака, как се търкалят отрязани глави, как се прехапват езици,

пръскат се мозъци, висят изкормени черва...” (Каролев 1986: 210). Един от поетологичните рискове на Пенчо Славейков е опитът да попълни и с това да надмогне „Под игото”, наблягайки на тежестта, протяжността, необратимостта и непоносимостта на баталните картини от април 1876, които „Под игото” пропуска. Незаобиколимият натурализъм на „Кървава песен” включва, но и подкопава един образцов модел, наречен от автора „хомеровски”.

В тази връзка интиргуваща е статията на Яни Милчаков „Тромаятият стих на Пенча...”, която разглежда мита за тежкия език на Славейков през стиховедски постановки. Авторът обръща внимание на несъвпадането на литературното явление с теоретичното му разпознаване, тъй като за стихознание в България от началото на ХХ век е трудно да се говори. Във времето на Славейков стихът се мисли единствено през сензитивно-дескриптивни означения, опитващи се да онагледят доминираща езикова интуиция. Така директивите за „тежкия”, „трома”, „отсечен” и „немузикален език” оформят дискурсивна среда за „социологизиране на стиха”. В статията си Милчаков се позовава на Мирослав Янакиев, който в „Българско стихознание” канализира връзките между „епичния разказ”, „сложните мисли” и „тежестта” у Пенчо Славейков. Особено важна за нашето изследване е тезата на Милчаков за доминацията на езика над стиха. Парадигматично на двойката „език – стих” е отношението „живот – епос”.

В историята на рецепцията на „Кървава песен” се намесва един литературен факт, който усилва нуждата да се говори за езика ѝ. Става дума за поемата на Кирил Христов „Чеда на Балкана” (1928–1931). Появата на този текст в края на 20-те и началото на 30-те години на ХХ в. е още един повод да се пише за „Кървава песен”. Повечето рецензии за „Чеда на Балкана” стават основание за разширяването на литературно-историческия ѝ профил⁷. Това забелязва и сам Кирил Христов в неотпечатаната история на „Чеда на Балкана”. За съществуването ѝ научаваме от следговора на първото цялостно издание на поемата. Историята е изгоряла в печатницата непосредствено преди да бъде обнародвана. Запазени са части от нея в архива на Кирил Христов, както и един интегрален екземпляр от общо сто и четиридесет страници⁸. Можем да мислим Историята на „Чеда на

Балкана” като прецедентен легитимационен жест в българската литература, произхождащ от усилено историческо съзнание за ценност и преценка на стойностите. При това тя е направена изключително прецизно, с много точни бележки и ценни библиографски справки. Бихме казали, че този вторичен текст съдържа мощна реконструктивна сила, насочена не само към хуманитарния живот в България, а и в страни като Чехия и Германия. Той предлага една неканонична фактология на литературното всекидневие от 20-те и 30-те години на миналия век и заедно с това е реален документ за усилена социална чувствителност.

Ще се концентрираме над тази неиздадена книга, защото именно там четем най-радикалния възглед за езика на „Кървава песен”. Под формата на солилоквиум Кирил Христов изповядва отношението си към неживия вече Пенчо Славейков. Всъщност това е много дълъг цитат от огромния му дневник, поместен дословно. Намерението на автора е да квалифицира поетическите свойства на „Кървава песен”, както и да мотивира в един по-широк антропологически план собствената си оценка. Квалификативният речник на Кирил Христов определя „Кървава песен” като „претенциозно натруфена противна баба” (424), „дело сбъркано”, „уродливо” (423) и „мъртвородено” (418). Зачертаването на „Кървава песен” е колкото крайно, толкова и комично на моменти. Такава радикализация е подозрителна, тъй като самият Кирил Христов признава още в началото на Историята, че „Чеда на Балкана” всъщност е замислена като преработка на „Кървава песен”. Ще си позволим един по-дълъг цитат от Историята: „Как печално е твоето нагаждане по чужди преживявания! Умъртвявайки своята младост, ти си убил първото условие да бъдеш поет. Твоята поезия е дотеглива игра на сбирщина дървени войничета, с които едно болно дърто дете се загълвичква, като ги реди по завивката си.” (421) Прави впечатление успоредяването на литература и физиология. Мъртвороденото тяло на „Кървава песен” неумолимо е свързано с „умъртвената” младост на нейния автор. Метафориката на болното и мъртвото са открити като „неуспеха” на едно писане, от което е нужно да има оттласкване. Тъкмо „Чеда на Балкана” и куриозната История на нейното написване се опитват да изработят алтернативата на тази метафорика,

описвана като работа с „весела лекост” (405). Обръщението към Пенчо Славейков има още една функция, свързана с лайтмотива на бавното писане. „Обърнах си и аз кожата. Пратих по дяволите доброжелатели, ценители и приятели и се улових още по-здраво за трудното дело... Помнейки с какво пинкавене бедният Славейков сполучваше да сглоби криво-ляво по десет стиха на ден, никога повече от десет.” (397). Лайтмотивът на бавенето става част от непрекъснатите успоредявания между литература и физиология. Наблягането на бавността и мъчителността, с която е писана поемата „Кървава песен”, се асоциира с митичната телесност на нейния създател. Проектът „Чеда на Балкана” всъщност включва мрежа от авторски метатекстове. Освен поменатата история, към тях прибавяме и статията „От нация към раса”, публикувана в списание „Училищен преглед” през 1929 г. (кн. 8). Тя оголва един литературен проект, положен в антропологията, оформяща се като самостоятелна модерна дисциплина. „В чеда на Балкана” К. Христов ползва поемата на Славейков като модел на отгласване, като същевременно изявява езиковата му иманентност⁹.

Очертаването на негативните оценки на „Кървава песен” ни е нужно, за да локализираме полета на съпротива спрямо текст, самозаявяващ се като модерен. В една по-широка интерпретация тези съпротиви съвпадат с експерименталните зони на един модерен опит, който опипва своя език.

В началото на настоящото изследване обещахме, че ще изходим от представата за същината на епоса при кръга „Мисъл” и по-конкретно при неговите водещи фигури. Жанровото съзнание на д-р Кръстев не е независимо от жанровото съзнание на Пенчо Славейков. Пример за това е една лекция за „Кървава песен”, четена от критика на „Мисъл” в Скопие година преди смъртта му, на 11 май 1918 г. Тя се съхранява в архива при БАН под формата на бележки и стенографически записки. Не е изненадващо, че още в началото на етюда се срещаме с тезата: Пенчо Славейков е „национален поет”. Изявата на Кръстев има мащабна задача, свързана най-общото с характеризиране и контекстуализиране на Славейковото творчество и с открояването на „Кървава песен” като репрезентант на българската народна душа. Колкото до „Кървава песен”, тя е приближена

до големите опуси на Омир, Данте и Мицкевич. Следва анализ на „характерите“ и езика и кратко заключение. Едва ли е случайно, че в сърцевината на тази лекция е именно „Кървава песен“. Сред публикациите на критика няма текст, чийто предмет да е само поемата, като изключим следговора му към първото ѝ пълно издание, който по-скоро информира за техническата страна на работата. Пределно ясно в етюда се коментира защо върху „Кървава песен“ е поставен тематичният акцент на говоренето. „Но най-висшето проявление на стремлението на Славейков да създаде национално изкуство представлява споменатия вече епос – „Кървава песен“, която рисува борбата на българите за свобода и целеустремен политически живот.“¹⁰ Когато Кръстев чете етюда си в Македония, в България за „Кървава песен“ не се говори. Категорическото отъждествяване на твореца с проекта за „национално изкуство“ е някак по-достъпно и неопровержимо в чужда среда. Триадата „национален поет“ – „народна душа“ – „национално изкуство“ фундаира етюда на д-р Кръстев. Много силно тази основа присъства и в късната му книга „Христо Ботев, П. П. Славейков, Петко Тодоров и П. К. Яворов“ (1917). Ако прибавим към нея и Славейковите платформи „национален театър“, „национална култура“, „национален език“, „национален художник“ виждаме една визия за литературата, ангажирана с националното, при това без да бъде идеологически съсредоточена в настоящето. Откроената форма на това „национално изкуство“ е епосът. В етюда откриваме пространно изброени четири условия за създаване на епос. Ще се съсредоточим върху тях, за да формулираме визията на д-р Кръстев за епоса. Цитираме ги точно:

„Първо. Да рисува важен, дори най-важен момент из историята на българското племе – момент на върховно напрегане на неговите физически и душевни сили. Второ. Трябва да ни даде пълна картина на нейния бит на народа, на всичко онова, което е или се счита за най-характерна негова особеност, което създава неговия национален облик в даден исторически момент. При това то трябва да обгръща живота на целия народ, на народните маси, на отделни негови професии или класи. Трето. Да рисува героите във всичката пълнота на тяхното индивидуално битие, тяхното минало, условията на тяхното развитие в оная присъща на неговата епоха обусловеност на

езика, нравите, погледа на живота, занятието. Четвърто. Ръководното начало при избора на лицата, които извежда авторът трябва да бъде: да изчерпи характерни за времето, епохата и народа индивидуални и социални типове. Това се налага от факта, че епопеята трябва да ни даде широка картина на живота, който рисува. Трябва да бъдат представени както всички характери [не се чете, б. м., С. Д] у самия тоя момент от живота на нацията – живот индивидуалности.”

Позволихме си по-дълъг цитат, защото не можем да мислим определението на Кръстев за епоса, независимо от неговия език. Прави впечатление честата употреба на глагола „рисува”, отзвук от романтичeskата естетика. По-сложна в семантиката си аналогия на думата можем да видим в Слевейковия глагол „възсъздава”, употребен в статията му за Мицкевич. Картината на свят на българите е правена чрез рисуване и възсъздаване, а не чрез отражаване и възпроизвеждане. Това само по-себе си представлява едно различно ниво на репрезентация, отсъстващо в „Епопея на забравените” и военната лирика на Вазов например. Настояването у Вазов, че епопеята не е нищо друго освен самото събитие, може да бъде буквализирано със стиха „с кръвта си ний чъртайм велика епопея”¹¹. Оразличаването от Вазовия репрезентативен модел има своите корени в естетическото. Тъкмо с това може да се мотивира и бавното писане и пренаписване на „Кървава песен”. Епосът се оказва онази форма, която непрестанно опипва език, който да се отгласква от мономерността на историята. Спрямо положенията, изведени от Кръстев, можем да кажем, че те не произхождат от никакви естетически теории за същината на епоса. По-скоро те са мислени вторично – спрямо текста „Кървава песен”.

По по-различен начин стоят нещата при определението на епоса от гледна точка на самия Славейков. Теоретичната представа за жанра обхваща най-общо статиите: „Един стар херой” (1896), „Адам Мицкевич” (1899) и „Българската поезия” (1906). Преди да се концентрираме около Пенчо-Славейковото концептуализиране на епическото, ще обърнем внимание на една ценностна област, богата на материал за него. Безспорно това е фолклорът. Централна за студията „Българската народна песен” е постановката за т.нар. „епически репрезентант”, с която се проблематизира не само отсъствието

на епос, а и търсенето на „херой“, на „извънредна личност“, която да въплъщава националното¹². Такава личност е Крали Марко, но единният епически масив за подвизите му се оказва н е д о с ъ з д а д е н (разр. П. П. Славейков, б. м., С. Д). Въобразяването на епоса става възможно сред съществуващите „отделни песни“, „рапсодии“, „останки“ и „откъслеци“. Някаква съдбовна връзка има между неотворения народен епически репрезентант и отлагания и не-написан финал на „Кървава песен“. Епическият репрезентант предполага наличието на памет за картини на свят в неедно минало време. Определението „недосъздаден“ е парадигматично за концептуализациите на Пенчо Славейков. То е съотнесено и с по-мощна регламентация, маркираща онази процесуалност, в която модерният аз се моделира и изработва. Например като „недосъздаден“ е определен Заратустра от едноименния очерк. Особеност на Славейковите концепции е мисловното обкръжаване на определено име или понятие, което се асоциира едновременно както с колективната идентичност, така и със свойствата на модерния аз. Не можем по друг начин да си обясним концептуалните разлики в конструирането на образа на Прометей в „Симфония на безнадеждността“ и ключовото за втора песен на „Кървава песен“ обръщение „Народе – Прометей!“ (III, 52). Основните за „Епически песни“ теми за Твореца и Бяна в „Кървава песен“ са тотализирани. Синтетичната фигура на народа става тъждествена на идеята за творец. В монументален носител на бяна се превръща легендарният Балкан. Пенчо Славейков ползва символния резервоар на традицията, за да трансформира собствените си индивидуалистични емблеми.

По-плътено изпъква концепцията на Пенчо Славейков за епоса в статията му „Адам Мицкевич“, интересна и с това, че е вписана в широко дефиниране на модерното: „Непростото, неясното, дълбокомисленото – това е то модерното, в контраст на простото, ясното, поетичното.“ (IV, 90). Такава апофатическа дефиниция на модерното описва специфична съзидателна нагласа, която в основата си е негативна. Модерното произведение възниква с рождения синдром на оттласкването. В статията за Мицкевич се казва, че епическите времена са времената на „о б и ч а й н о т о п р а в о“. Цикълът, който ги характеризира, е неписаният закон на общността, регулиращ

делника и празника. На времената на обичайното право са противопоставени модерните времена. Модерността е свързана с регламентациите, разписаността, правилниците и изобщо институционализацията. Именно затова е едноизмерна. Епосът категорически не принадлежи на подобно опистемостяване. Въпросът е как спецификацията на културностроителен опит отстъпва място на една култура на себевглеждането, свързана с опита на паметта, с усилието по забравата и усилието по идентичност. Този въпрос със сигурност е вълнувал Пенчо Славейков, макар че в статията за Мицкевич изрично подчертава, че персонажите не бива да бъдат подлагани на каквато и да е индивидуализация. Важно размишление за епоса откриваме в режима на изброяването на липси: „В съвременна Европа няма теми за епос, както и няма поет със специфична нервна организация, който да се наеме с възсъздаване на пълен културен образ на един народ с всичките подробности, които именно правят интересен и характерен този образ.” (IV, 88) „Възсъздаване на пълен културен образ на един народ” е пределно кратката визия на Пенчо Славейков за епоса. Тя съдържа силен репрезентативен залог, съсредоточен в думата „възсъздаване”. „Въззрение”, „възсъздаване”, „възможване” не са случайни понятия в поетическия речник на автора. Конкретно „възсъздаване” описва една творческа нагласа, концентрирана не в миметичното включване на историята, а боравенето с нея и вписването ѝ в по-мощен проект за памет. Славейков мисли епоса при Мицкевич като теологическо свидетелство на националния дух, чийто носител е творецът. Подобна визия не е изненадваща, като се има предвид влиянието на немския класически идеализъм върху Кръстев и Славейков. Българският модернизъм е укоренен в неудовлетвореността и съмненията.

Другият фундамент на епоса, на който обръща особено внимание Пенчо Славейков в статията си, е езикът. Импровизациите на Мицкевич показват „мощен визионерски език” (IV, 84). Това, което е визионерство в други епохи, през Модерността трябва да се изработи. За да бъде то превърнато в „обетована земя на поезията” и „национална библия”. Езикът също е теологически инструмент, с който Славейков борави, особено що се отнася до „Кървава песен”.

И Пенчо Славейков, и д-р Кръстев си служат с една класическа представа за епоса, с тази разлика, че теоретическата визия на Кръстев, която четем в етюда, е силно повлияна от късно консолидирания телос на „Кървава песен”.

Накратко, можем да определим, че за Славейков и Кръстев епосът е художественият репрезентант на „качественото повишаване”¹³ на един народ, продукт на религиозна работа в езика. Бихме искали обаче в определението за епос да изявим още един аспект – основополагащата роля на културната памет. В известен смисъл творецът е не просто нейн носител, а и нейн създател. Включването на месианистичната линия мотивира подобна представа¹⁴. Тук е мястото да дефинираме понятието „културна памет”. Заемаме го от едноименната книга на германския египтолог и културолог Ян Асман. В теоретизациите си той изхожда от изкованото от социолога Морис Халбваск понятие за колективна памет, като го коригира и типологизира. За Асман културната памет е форма на „колективната памет”. Понятието се генерира от разгърнатата представа за „култура на спомена” и идеята за социално конструиране на миналото. За разлика от „колективната памет”, която е една памет на близкото минало (на поколението), културната памет обхваща сюжети на абсолютното минало, на митичните правремена, разказите на бащите. Типични фигури на спомена са Изходът, Пътят през пустинята, Изгнанието. Асман допуска наличието на „нещо сакрално” (Асман 2001: 51) във външното моделиране на културната памет. „Кървава песен” буквализира един от аспектите на „паметта като съпротива” (Асман 2001: 71) в условията на властта на другия. Функционални на подобно значение в поемата се явяват фигуративите на спомена, бляна и видението. С това можем да мислим паметта и времето в обща концептуална рамка, основана на принципа на повторението. Вече коментирахме един от неконвенционалните ходове на автора – въвеждането на говорещ субект, който се появява в ключови зони на текста (Пролог, Прелюдия, Епилог, началото на Осма песен в сп. „Мисъл”). Говорителят персонифицира биографичното време. Текстът „Кървава песен” обаче борави с много по-сложни темпорални равнища. От една страна е изработена историческата регламентация, вписана в юдеохристиянската телеология и апокалиптика.

Заедно с това обаче на сюжетно ниво се проектира и едно „спиране” на линеарността на времето, където има друго „траене”, разпознаваемо като циклично езическо време. Този темпорален модус е характерен за Прелюдията към Втора песен на „Кървава песен”. Той не може да бъде изграден нито посредством биографичната, нито чрез колективната памет, тъй като е предмет на културната памет или на художественото конструиране на културна памет. Съвместяването на двата модуса издълбава хронологическите срезове на „Кървава песен”, в които езическото време изглежда приспано, но траещо. Тези отвори на текста изработват дълбинната митична структура на поемата. В концепцията на Славейков темпоралният модус на мита снабдява с отколешност. Не е по силите на биографичната памет да стори това. Разсъждението за „историсофското изкушение” (Цанов 2006) на Пенчо Славейков би изглеждало бедно, ако не мислим културната памет като част от концептуалното сюжетопораждане на времето в „Кървава песен”. Именно с изработването на сложни времеви перспективи, обхващащи в единство паметната история, субекта с памет за детството, легендарния Балкан с памет за мита и не на последно място текстът като памет за литература, „Кървава песен” настоява на своята времевоост, удържаща епоса. Относно постановката на историческото събитие авторът не е направил нищо много различно от Захарий Стоянов и Вазов, но не защото, както обяснява Боян Пенев, събитието още се помни от очевидци и не подлежи на интерпретация.¹⁵ Славейков гледа на историята само като на средство за моделиране на културен образ на общността. Колкото до историята, тя е вписана в много по-широк ценностен регистър, който бихме могли да наречем теологичен. Още в Пролога на „Кървава песен” се появява идеята за т. нар. „апокалипсно слово” (III, 6), епистемата на новото настояще. Апокалиптиката е културна форма на сливането на еврейския месианизъм с античния платонизъм. Централен проблем за „Кървава песен” е как да бъде проектирана обещаващата вечност античност. Това е проблем, свързан с литературното достижение на текста, с античната мяра. Заедно с това античното е и отколешно, то е трезор на културни универсалии. Що се отнася до теологическия регистър, употребата на биографичното време има важна функция.

Ако се вгледаме в сюжетната рамка на „Кървава песен”, няма да е трудно да видим, че тя започва със спомен и завършва с очакване. Последното предсмъртно „Ето!” на Младен пред образа на Белий генерал е функция на такова очакване. Месианистичната линия изплува и при мотива за народа-творец в речта на стария Дивисил:

*Това е висшето творение,
на воля и любов на скрития живец
в народната душа. На всякой е творец
народ задачата да създаде е д и н и й,
подир когото той ще тръгне, за да мине
морето кърваво, червеното море
на временни беди, – да дойде и да спре
отвъд, в желаното, което се не види.
Такъва само се народ на бога свиди,
народ творец, – родил в живота свой Мойсей:
Мойсей, единия, в когото бог живеи,
едничкии за смъртта на който бог е плакал.*

(III, 209)

Дивисил е най-преданият читател на Библията в „Кървава песен”. От друга страна, Мойсей е ключова фигура на възплъщението в творчеството на Славейков.

От „Микеланджело” до „Кървава песен” Мойсей се свързва с образа на Творението. В „Кървава песен” обаче има силно отместване от индивидуалистичната парадигма на сърцевинния за „Епически песни” мотив за жреца-жъртва. В речта на Дивисил Мойсей се мисли като твърдествен на е д и н и й, метафизичен конструкт, който носи субстанцията на народната душа. Е д и н и й¹⁶ не е нито конкретен герой, нито свръхчовек. С него се въвежда мощна реабилитация на понятието „народ” в концептуализациите на Пенчо Славейков¹⁷. Така или иначе появата на подобна визия в „Кървава песен” е свързана с диалектиката на блян и очакване. Можем да допуснем, че визията за народа творец е продукт на една „социална теология” (Ангелов 2006), която включва комплекс от секуларни представи за преодоляване на политическия натиск на настоящето. Само по този начин апокалиптиката може да означава и ново начало

на историята, буквализирано във фразата на Белина „Започна се от днес историята!“ (Ш, 142).

Даваме си сметка, че темата на нашето изследване се явява хетерономна на своя предмет. Трудно и дори безсмислено е да се определят кой знае какви разлики и подходи в мисленето на епоса от началото на ХХ век. Фиксирането в жанровия ангажимент на „Кървава песен“ е общо място в рецепцията на поемата и в диахронен план. Тъкмо това настойчиво стоене около жанра мотивира категорическото низвергване на поемата „Кървава песен“ като възможен репрезентант на българския сюжет за ставането на нацията. Дори най-солидното изследване на поемата, направено от Галин Тиханов, избира жанровата парадигма (Тиханов 1998). Едно от ключовите твърдения на Тиханов е, че „Кървава песен“ се създава не за да попълни многократно обговаряната липса на епос, а заради жанровия експеримент, включващ усвояването на литературно минало. Тази визия е свързана с двоен залог. От една страна, рефлексите в литературното минало проектират отгласкването от същото това минало. От друга страна обаче, включването на традицията е и отнасяне към „своето“ като към традиция. Така „Кървава песен“ се изработва като аксиологически проект. Ако изместим критическия фокус от жанра към езика, могат да се явят други свойства на текста, относително независими от жанровата му природа. Например това, че „Кървава песен“ се опитва да мисли за литературното минало, преди литературната история да го стори. Активното отношение на Пенчо Славейков към миналото се дължи не толкова на жанровата хетерогенност на неговия *magnum opus*, колкото на моделиращата сила на езика. Мъчителното трудно и бавно раждане на поемата можем да асоциираме с пределно кратката дефиниция на модерността като продължителна „работа в настоящето“, направена от Пенчо Славейков в статията „Българската поезия“¹⁸. Неологизми, маскирани като архаизми са факторите на едно усилие. Езикът е загадъчният медиатор, който се изработва като надреден и наддиалектен конструкт. Същественото за обособяването на езика като ценностна област, която досега споменавахме, но и заобикаляхме, се явява по негативен път: реториките на отрицанието в рецензии и представителни литературни истории.

Езикът е медиумът на уталожването, на бавенето около ценностните ядра на текста „Кървава песен”. Как иначе бихме могли да си обясним многократното пренаписване на едни и същи стихове от Ботев в тъканта на поемата. Жестовите на пренаписване съдържат шифри на модерния опит, който има памет за онова, което все още не е настъпило.

БЕЛЕЖКИ

¹ Възторжена е например оценката на Божан Ангелов. Той твърди, че „Кървава песен” е „chef d’oeuvre в своя род” (Ангелов 1912: 4).

² Интересна е реториката на отрицанието в представителните литературни истории на 40-те: „...но все пак тя не можа да се наложи като национален епос” (Константинов 1942–1943: 210); „Славейков не можа да осъществи напълно желанието си да създаде голяма национална епопея” (Николов 1947). Прави впечатление успоредяването на номинативите „епос” и „епоея”. Д-р Кръстев, от своя страна, ги смесва, говорейки ту за „грандиозна национална епопея”, ту за „Славейковия епос”. В по-близко време нужно е да посочим изследването на Пламен Тотев „Българският блян по епопея” (1995), което държи да дефинира разликите между „епос”, „епоея” и „епопейно”. Нашето изследване не си служи с разграничението между епос и епопея, тъй като следва Пенчо-Славейковия немскоезичен номинативен модел.

³ За разлика от концептуализациите на Пенчо Славейков, който гради образа на континуално военно време, Захарий Стоянов, обратно, профилира разказа си, надробявайки го на отделни случаи и събития. („Въстанието в Перушица”, „Въстанието в Брацигово”, „Въсатнието в Батак”). Макар че традиционно полагаме „Записки по българските въстания” и „Кървава песен” в различни контексти на литературното ставане, добре е да си припомним, че годината, в която излиза последният том на Записките – 1892 – граничи с времето, когато Пенчо Славейков е в Лайпциг, респ. със замисъла на неговата поема.

⁴ Цитирам предговора на д-р Алфред Йенсен към шведското издание на „Кървава песен” по превод, направен от Александър Шишманов. Ръкописът на превода се съхранява в архива на Боян Пенев при БАН, ф. 37 К, арх. ед. 787.

⁵ Цитирам Събрани съчинения на Пенчо Славейков (1958–1959), като в кръгли скоби отбелязвам с римска цифра тома на изданието, а с арабска – страницата.

⁶ Йенсен, А. Предговор към „Кървава песен” (АБАН, ф. 37 К, а. е. 787)

⁷ Вж рецензиите на Ив. Радославов в сп. „Хиперион” (1928, кн. 8), на Георги Константинов в сп. „Българска мисъл” (1929, кн. 9) и на Ст. Василев в сп. Отец Паисий (1921, бр. 1).

⁸ Недопечатаната „История на „Чеда на Балкана” – първа редакция, 1934 В: ЦДИА, ф. К131, опис 1, арх. ед. 69. Цитирам по-долу машинописа с отбелязване на страниците в кръгли скоби.

⁹ По-подробно коментирам подходите на Кирил Христов към епоса в дисертацията ми. Поемата „Чеда на Балкана” и авторските метатекстове, които я обкръжават, целеполагат епоса като своеобразна антропологическа репрезентация, носена от мотивите на „расовия хаос” и „половия глад” на българите. Именно затова на историята се гледа не като на йерархизиращ конструкт, поместващ наративите на героичното и величавото, а като на „ниша”, приютила проблемите на българския народ.

¹⁰ Кръстев, К. „Кървава песен” като българска национална епопея. Етюд. Архив при БАН, ф 47 К, арх. ед. 106.

¹¹ Цитираният стих е от стихотворението „На Пиер Лоти” от книгата „Под гърма на победите.” (Вазов 1921: 10). В стихосбирките „Епопея на забравените” „Сливница” и „Песни за Македония” могат да бъдат открити много смислови двойници на предложениия стих.

¹² В рецензията си за новото издание на „Кървава кошуля” на Райко Жинзифов Пенчо Славейков коментира отсъствието на герой: „Теорията учи, че едно художествено творение трябва да има херой, чиито постъпки да отговарят на неговия характер, – в „Кървава кошуля” има бабичка, която не знай какво брътви и своего рода херой, който се крие в сламата, когато трябва да действа.” (IV, 171)

¹³ Изразът принадлежи на Томас Ман, определящ сам книгата си „Вълшебната планина” като роман на „качественото повишаване” в лекция пред студенти от университета в Принстън (Ман 1975: 1: 214).

¹⁴ Св. Игов определя „Кървава песен” като „месианистична утопия” (Игов 2006).

¹⁵ В архива на Боян Пенев има ръкопис, наподобяващ бележки за лекция върху „Кървава песен”. Ето как обяснява точно „една важна пречка” на „Кървава песен”: „Историческото събитие е станало твърде скоро, познато е в подробности и не позволява значителни промени заради художествен интерес. Художникът не може да прави големи промени като Гете в Egmont.” АБАН, 37 К, а. е. 757.

¹⁶ Протообраз на метафизичния *Единий* от „Кървава песен” е *Единственият* (*Der Einzige*) на немския философ младохегелианец и теоретик на анархизма Макс Щирнер, конципиран в книгата му „Единственият и неговата способност” (1845). Пряка референция към теорията на Щирнер откривам в „На Острова на блажените”: „И кризата у Дожд остава и ще остане може би гатанка, както кризата на немския учител Макс Щирнера, автора на *Единствения*, който с молива на скромнен учител написа книгата на своето аз – враг на множественото число” (II, 54). [разр. П. П. Славейков, б. м.]

¹⁷ Ср. стихотворението „Народ”, което е поместено само в първото издание на книгата „На Острова на блажените” (1910: 18). В личния си екземпляр за поправки (Музей „Петко и Пенчо Славейкови”) авторът го е зачертал. Стихотворението не е включено дори в приложенията към представителните „Събрани съчинения” с обяснението на редактора, че демонстрира „неправилно отношение към народа” (II, 346).

¹⁸ С израза „работа в настоящето” (V, 167) Славейков си служи във връзка с подновената Каравелова идея за балканска конфедерация при наличието на належащи национални задачи.

ЛИТЕРАТУРА

Ангелов 1912: Ангелов, Б. Една българска национална епопея. // *Прякорец*, № 35.

Ангелов 1906: Ангелов, С. Социална теология. // *Мисъл* (с. 105 – 118)

Асман 2001: Асман, Я. *Културната памет*. София: Планета 3.

Вазов 1921: Вазов, Ив. *Съчинения. Лирика (1912–1921)*. София: Александър Паскалев.

Динеков 1958: Динеков, П. Из историята на „Кървава песен”. // Динеков, П. *Писатели и творби*. София: Народна култура.

Игов 2006: Игов, Св. *Книга за Пенчо Славейков*. Варна: Изд. Славена.

Каролев 1986: Каролев, Ст. Незавършеното „произведение на живота”... // Септември, № 4.

Константинов 1942 / 1943: Константинов, Г. *Нова българска литература от Паусий Хилендарски до наши дни*. София: Хемус А. Д.

Кьосев 1990: Кьосев, Ал. Исторически факти, национална идеология и национална литература: Освобождението на България в българската литература. // *Пламък*, № 5.

Ман 1975: Ман, Т. Въведение във „Вълшебната планина”. // *Литературна есеистика*. Т. 1. София: Естетика и изкуствознание.

Маринополски 1914: Маринополски, Й. Кървава песен. // *Българска сбирка*, № 2, 3.

Милев 1972: Милев, Г. Кратка история на българската поезия. // Избрани съчинения. Т. 2. София.

Милчаков 1997: Милчаков, Я. Тромавият стих на Пенча... // Пенчо П. Славейков. Материали от научна конференция. Ред. Николай Димитров Димков Шумен: УИ „Еп. Константин Преславски.

Николов 1923: Николов, М. *Кървава песен*. София: Кооперативна печатница Типограф.

Николов 1947: Николов, М. *История на българската литература от Петка Славейков до Втората световна война*. София: Прогрес О.О. Д-во (Бивше Петър Иванов).

Радославов 1928: Радославов, Ив. Кирил Христов. Чета на Балкана. Епическа поема. // *Хиперион*, № 8.

Славейков 1910: Славейков, П. П. *На острова на блажените*. София: Александър Паскалев.

Славейков 1958/1959: Славейков, П. П. *Събрани съчинения*. София: Български писател.

Ставрев 1913: Ставрев, В. Кървава песен – национална епопея? // *Знание*, № 3.

Стоянов 2009: Стоянов, З. *Записки по българските възстания (Разказ на очевидци) 1870–1876*. Съст. и научна редакция Иван Русков. Велико Търново: Фабер.

Тиханов 1998: Тиханов, Г. *Жанровото съзнание на кръга „Мисъл“*. София: УИ „Св. Кл. Охридски“.

Хранова 2002: Хранова, Ал. „На Острова на блажените“ и „Кървава песен“: начин на съучастие. // *български интертекстове*. София: Просвета.

Христов 1928-1930: Христов, К. *Чета на Балкана. Епическа поема*, София: Придворна печатница.

Христов 1967: Христов, К. Съчинения. Т. 3. София: Български писател.

Цанов 2006: Цанов, Ст. „Кървава песен“ – историософското изкушение на Пенчо Славейков // *Историософски аспекти на българската литература*. Шумен: УИ „Еп. Константин Преславски“.

Яус 1995: Яус, Х.-Р. Към аналогията между литературното произведение и историческото събитие. // *Литературата*, № 2.

Slavejkov 1913: Slavejkov, P. *Sången om blodet*. æversättning av Alfred Jensen. Stockolm: Norstedt Sçners.