

КУЛТУРНО-ПОЕТИЧЕСКАТА ОБЩНОСТ НА СЕПТИМАНИЯ И ВЪЗДЕЙСТВИЕТО НА ПРОВАНСАЛСКАТА ЛИРИКА ВЪРХУ КАТАЛОНСКАТА И КАСТИЛСКАТА ПОЕЗИЯ

СИМЕОН ХАДЖИКОСЕВ

Проблемът за въздействието на провансалската лирика върху късносредновековната европейска поезия е изключително сложен. Трудността произтича не само от обстоятелството, че досега подобно изследване не е било предприемано дори в рамките на романските литератури. Както вече беше изтъкнато, в научноизследователската литература върху провансалската лирика доминира интересът към теоретическите проблеми на куртоазната любов и произхода на самата провансалска поезия. Литературно-съпоставителният аспект присъствува в научните изследвания почти изключително в б л а т е р а л е н план, т. е. разглеждат се взаимовръзките на провансалската лирика с каталонската, галисийско-португалската, сицилийската и т. н. Липсва следователно цялостен поглед върху динамиката на литературните процеси през изследвания период (XI—XIV в.).

Не е достатъчно да знаем, че провансалската поезия е най-ранна форма на европейската светска лирика и е въздействувала р а д и а л н о върху окръжаващите я литератури. Наистина това въздействие се е осъществявало и в четирите географски посоки, но с известни несъвпадения във времето и с различен интензитет. Очевидно е, че формите на въздействие са били различни и в зависимост от езиковата близост с приемащата литература. Едни са били те на изток при контактите на немските минезингери с кансоните на провансалските трубадури и съвсем други на запад — в Каталония и в Южна Аквитания (Гаскония, Бержьорак, Русийон), където провансалският е бил утвърждаващият се литературен език. Важен културологически проблем е да се отговори задоволително на въпроса защо в германските езикови области през XIII в. се създава забележителна по обем и по художествени достойнства трубадурска лирика, докато в графство Барселона и в посочените области на Аквитания не е възникнала значителна местна поетическа традиция. Достатъчно е да припомним, че един от най-сериозните изследователи на проблема за въздействието на провансалската лирика върху каталонската поезия Ж. Масо Торентс посочва в труда си „Провансалската кансона в каталонската литература“ само петима каталонски трубадури. А добре е известно, че контактологическите връзки и взаимодествия са улеснени при голяма езикова близост. Ще се опитаме да обясним този литературен парадокс по-нататък, когато стане дума за въздействието на провансалската лирика върху немския минезанг.

Всъщност ключ към парадокса е може би обстоятелството, че през епохата на разцвета на провансалската поезия (XII—средата на XIII в.) тя е единствената литература, творена на говорим народен език, която се разпространява в почти цяла западна и централна Европа, иземайки отчасти функциите на латинския език. Провансалската лирика възниква, за да отговори на определени културно-естети-

чески потребности на феодалното общество от онази епоха, свързани с рицарско-аристократическата прослойка, и естествено запълва вакуума, който латинската литургическа поезия обективно не е в състояние да попълни. Така в недрата на обществото от епохата на зрелия феодализъм (но нека добавим — във време на кризисни социални процеси) се появява един „международен“ език — провансалският, — чрез който се осъществява оживен културен обмен между народите в югозападна и централна Европа. Всъщност е по-точно да се каже, че провансалският език не изглежда, а дублира културната функция на латинския в областта на поезията. Своя културен статут на „международен“ език латинският запазва чак до епохата на късния Ренесанс (XVI в.). Достатъчно е да припомним само имената на Еразъм Ротердамски, Томас Мор и Томазо Кампанела, за да се убедим в това. Но нещата са принципно различни през XI—XIII в. и XIV—XVI в. Въпреки увлечението по Овидий и римските елегичи през епохата на разцвета на провансалската лирика все още античността не е преоткрита като художествен и етически принцип. Трябва да дойде Петрарка (XIV в.), за да се утвърди хуманизмът на тречето с неговия култ към изяжданата латинска словесност. Нека припомним общоизвестната истина, че ранният италиански Ренесанс започва като тясно филологическо направление и с това създава предпоставки за възникването на т. нар. новолатинска литература. Моделът е създаден от самия Петрарка с неговата недовършена поема „Африка“, вдъхновена от съчиненията на Тит Ливий и Цицерон и написана на латински език.

Но провансалската лирика, поезията на *dolce stil novo* и поезията на куатроченто (Петрарка, Бокачо) всъщност не се противопоставят, а се допълват. Както вече посочихме, теорията на куртоазната любов бележи някои очевидни паралели с Овидиевото „Лъбовно изкуство“ и не е никаква случайност, че поетите „стилно-висти“ възприемат редица платонизиращи елементи от нея, свързани с „ангелизацията“ на любимата жена. Това са диалектически стъпала в единния културен процес, при които латинското духовно наследство е онази основа, върху която изникват принципно нови културни явления. Тъкмо това ми дава основание да твърдя, че провансалската лирика е предвестник на ренесансовата поезия, появила се през епохата на куатроченто. Тя я предвещава не само с прякото си тематично и художествено въздействие, но и като типология на културните процеси, доколкото — подобно на нея — е първата европейска поезия, създадена на народен език. Провансалската поезия не е обвързана повече със средновековното мислене и душевност, отколкото „Комедия“-та на Данте, която с основание се смята за преходно явление или първа гениална творба на европейския Предренесанс.

Вече посочихме терминологическото разнообразие, свързано с назоваването на провансалската лирика. То се дължи не само на естествените говорно-диалектни различия, характерни за отделните области, но и на феодалната раздробеност, присъща на Прованс през разглежданата епоха. Въпреки мимолетното съществуване на кралство Прованс, основано от родственика на Карл Велики Бозон в 879 г., всъщност това понятие има много повече културно-исторически характер, тъй като Прованс представлява истински конгломерат от наследствени аристократически династии, установили се в Аквитания, Оверн, Септимания (Лангедок и Каталония), Прованс и Дофине.

Чак до края на XII в. няма никакви различия между провансалски (окситански) и езика, който се употребява в графство Барселона. Така че за каталонска литература се говори едва от XIII в. нататък. Впрочем съвременният каталански е най-прекия наследник на провансалски, доколкото днес е много трудно да се говори за нормална езикова практика на новопровансалски език в югоизточна Франция. Самите каталонци са имали през онази епоха усещането за говорно-етническа и културна близост много повече в рамките на Септимания, отколкото в географски по-обширните предели на Прованс. Затова не бива да се учудваме, че един от първите автори на провансалска граматика и поетика — каталонецът Рамон Видал де Бесалу, творил през втората половина на XII в. и първото десетилетие на XIII в.

(автор на *Rasós de trobar* и *Doctrina de compondre dictats*),¹ — нарича езика, на който пише трактатите си, *il lemosi* (лиммузенски). В началото на XIII в. диалектните различия и преходите между езиците от типа *oc* и от типа *oïl* очевидно все още не са били така категорични, както едно столетие по-късно, когато Данте очертава в съчинението си „За народното красноречие“ вече три типа романски езици — *oc*, *oïl* и *si*, т. е. италиански език.

Разглеждайки проблема за влиянието на провансалската лирика върху каталонската средновековна поезия, не би било оправдано да пренебрегнем особеностите на гасконската поезия само поради обстоятелството, че по-късно тя не се е развила в самостоятелна национална литература, както това е станало с каталонската.

Според определението на къснопровансалския сборник „Закони на любовта“ (1356), в ансамбъла на окситанските наречия гасконски е *parlar estranh* („особен говор“). „Особена“ е и поезията, създавана от гасконските трубадури. Тя се характеризира с неканоничния си дух, с плебейския си дух и с едва прикритата си опозиционност спрямо рицарско-куртоазния идеал за любовта. Вече стана дума за един от първите трубадури Маркабрю във връзка с възникването на *trobar clus* („затворен, тъмен маниер“). За съжаление в популярните антологии на провансалската поезия творбите на Маркабрю обикновено са поставени в рамките на ранния период от развитието ѝ, но напълно откъснато от контекста на тогавашната гасконска поезия. С по-живо чувство за литературните процеси в ареала на някогашна Септимания (Лангедок и Каталония) са съвременните каталонски изследователи, които не свързват поезията на Маркабрю с някои други явления в тогавашната гасконска поезия. В този смисъл двутомната коментирана антология на каталонецата Мартин де Рикер „Лириката на трубадурите“ (1948) дава възможност за интересни наблюдения относно гасконските трубадури като активни посредници между провансалската лирика и поезията на Иберийския полуостров. За това посредничество съдим и от биографията на самия Маркабрю, но по косвени източници, а не от двете му легендарни „животоописания“, които карат някои изследователи дори да се съмняват в гасконския му произход.

Въпреки наличието на редица несигурни моменти в биографията на този странствуващ трубадур, няма съмнение, че той е започнал кариерата си на поет като жюгал през последните години от живота на първия трубадур Гийлем IX де Пейтиу (1071—1127). Смята се, че активната му творческа дейност се отнася към годините 1129—1150 г., както и че е бил покровителствуван от наследника на Гийлем IX — Гийлем X де Пейтиу (граф д'Аквитен). Това обяснява защо когато Гийлем X омъжва дъщеря си Алианора за френския крал Луи VII, Маркабрю я следва в Париж. По-късно гасконският трубадур се подвизава при Рамон Беренгер IV, граф де Барселона, при краля на Кастилия и Леон Алфонсо VII и при португалския крал Афонсу.

Животът на този гениален предтеча на несретника Франсоа Вийон е свидетелство за голямата социална мобилност на провансалските трубадури в прекия и в преносния смисъл на думата. Пребиваването му във владетелските дворове в Париж, Барселона, Лисабон и Толедо не е повод за изненада, тъй като още в началото на XII в. странствуването на трубадурите се превръща в основна форма на културния обмен, при който се разпространява рицарско-куртоазният идеал. Но биографията на Маркабрю е същевременно първото знаменателно свидетелство за социална промоция на човек от низините посредством неговия поетически талант, върху която полагат основателен акцент поддръжниците на феодално-социологическата теория за произхода на куртоазната любов. Твърде знаменателна в това отношение е първата *vida* на Маркабрю, в която е трудно да открием каквито и да било легендарни елементи:

„Маркабрю е от Гаскония, син на бедна жена на име Маркабрюна, както казва той в песните си. Маркабрю, синът на На Брюна, е бил заченат, когато луната е

¹ Вж. по-подробно у: J. Massó Torrents. *La cançó provençal en la literatura catalana*. *Miscel·lània Prat de la Riba*, 1, 1923, p. 244—345.

нашърбена от любов. Чуйте, никога той не е бил обичан от никоя и никоя не е обичал.⁴²

Твърде любопитна е обаче оценката за поезията на Маркабрю в последното изречение от първото му кратко „животоописание“, чиято неприязън е продукувана може би от съловно-аристократически предрасъдъци: „Той е бил един от първите трубадури, за които се помни. Създал е жалки стихове и жалки сирвенти и злослови за жените и за любовта.“⁴³

Вече се спряхме на противоречивата природа на т. нар. „затворен маниер“, създаден от Маркабрю, и посочихме голямото значение на формулата, въведена от поета: „jois sofrirs mezura“ („радост, страдание, мярка“). Тук е мястото да отбележа обаче несъгласието си с постановката на немския изследовател Ерих Кьолер, според когото *joven* е своеобразен културен израз на претенциите на младата аристокрация, създателка на новия куртоазен идеал, която се представя символично в положението на „подхвърлено дете“⁴⁴. (Нека припомним твърдението на второто „животоописание“ на поета, че той е бил наричан *Panperdut*, т. е. изгубен, подхвърлен хляб, намек за тъмния му произход.) Тезата на Е. Кьолер е една от многобройните модернизиращи тенденции в интерпретациите на куртоазната любов и провансалската лирика през XX век. Едва ли е необходимо да се усложнява тълкуването на биографията и творчеството на Маркабрю при положение, че има достатъчно много податки, свидетелстващи за скромния му социален произход и за социалната му промощия чрез поезията, която е една от интересните черти на оная преломна в редица отношения епоха. Лично аз възприемам резкия тон и нескритото презрение в цитираното „животоописание“ като израз на съловно чувство за превъзходство и отграничаване от поета. Ни най-малко не се съмнявам, че „никога той не е бил обичан от никоя и никоя не е обичал,“ защото издигането му до положението на трубадур не е водело автоматически и до благосклонността на благородните дами от дворовете, в които е пребивавал. Неговият „затворен маниер“ е по-скоро невъздържаната реакция на плебея, който не може да приеме без насмешка условностите на налагащия се като модел на поведение куртоазен идеал. У Маркабрю за първи път се появява противопоставянето между „фалшива и изящна любов“ („*Falsa amor encontra Fina*“) и не може да не приемем мнението на Р. Лафон и Кр. Анатол, според които понятието „фалшива любов“ е „колкото клерикално, толкова и народно.“⁴⁵

Но най-вярно е доловил противоречивата природа на любовното чувство у гасконския трубадур Жак Рубо във встъпителните бележки към стиховете му в съставената от него антология на провансалската лирика: „Стратегията на Маркабрю е да освободи езика на любовта от някои негови двусмислени одеяния, за да го постави по най-драстичен и груб начин в очевидно противоречие с християнския морал: плътта е предателска, анархистична, неподвластна, желанието е безмерно, любовната искра припламва от „саждите“ на желанието в пожар. Всичко прави от дамата развратница, а любовта е непристойна игра.“⁴⁶

По-съществено е обаче друго — в кансоните на Маркабрю се долавя стихийният дух на народните низини, неподвластен на каноните и на куртоазната мода. У него наистина има нещо от демократизма на Вийон, макар френското литературнознание да замълчава по този въпрос. Ще цитирам първите четири строфи на кансоната му „Без колебание ще ви река“, оповестяваща едно наистина неканонично и съзвучно с разбиранятия на днешния човек разбиране за любовта:

Dirai vos senes dupntans. d'aquest vers la comensansa. li mot fan de ver semblansa. escoutatz. qui ves Proeza balansa. semblansa fai de malvatz.

⁴² Jacques Roubaud. Les Troubadours. Éditions Seghers, Paris, 1971, p. 82.

⁴³ Erich Köhler. Sens et fonction du terme dans la poésie des troubadours. Mélanges René Crozet, 1966, pp. 569—583.

⁴⁴ Ibid.

⁴⁵ R. Lafont, Chr. Anatole. Nouvelle histoire de la littérature occitane, T. I. Paris, 1970, p. 60.

⁴⁶ Op. cit., p. 83.

Jovens faille frainge brisa. et Amors es d'aital guisa. de totz cessals a ces prisas. escoutatz. chascus en pren sa devisa. ja pois no-n sera cuitatz.

Amors vai com la belluja. que coa-l fuec en la suja. art lo fust e la festuja. escoutatz. e non sap vas qual part fuja. cel qui del fuec es gastatz.

Dirai vos d'Amor con signa. de sai garda de lai guigna. sai baiza de lai rechigna. escoutatz, plus sera dreicha que ligna. quand ieu serai sos privatz.

(Ще ви кажа без колебание началото на тази песен. Думите са като истински. Слушайте, който към доблестта се колебае, ми прилича на извратен.)

Младостта упада, сломява, руши. Любовта е с такава природа, че от всички взима данък. Чуйте, всеки взима своя дял и няма да бъде освободен никога.

Любовта е като искра, която подпалва огън сред саждите и опожарява съчки и слама. Чуйте — и не знае накъде да бяга оня, който е от огъня обхванат.

Ще ви разкажа за гримасите на любовта: тука гледа, а там подминава, тук пулува, а там се въси. Чуйте, по-добре да бягам, преди тя да ме опитоми.)

При такава некуртоазна постановка за любовта (впрочем не бива да забравяме, че кансоните на Маркабрю са създадени 40—50 години преди появата на „За любовта“ от Андреа Капелан) няма нищо удивително, че в стиховете от същата песен се натъкваме и на вулгарни елементи, възхождащи към традицията на народната смехова култура:

Ab diables pren barata. qui fals'Amor acoata. no-il cal c'otra verga-l bata. escoutatz. plus non sent que cel qui-s grata. tro que s'es ius escorjat.

(С дявола е тя ортак, а той с фалшивата любов се чука. Друга опашка на нея не ѝ трябва. Чуйте — тя усеща по-малко, отколкото оня, който се дръгне, преди да си смъкне цялата кожа.)

Маркабрю е предшественик на обесника „родом от Париж, край Понтоаз“ не само с плебейските си акценти, но и посредством горчивата си ирония, заредена с жлъч и болка.

Поезията на гасконския трубадур навежда на изкушението към по-подробен съдържателен и формален анализ, но с оглед на интересуващата ни задача ще обърнем внимание само на още една негова кансона — „Скорцецо, не се бави“. Тя е интересна преди всичко с жанровото разнообразие на лириката му и подчертано демократичните тенденции в нея. Като един от първите трубадури в Прованс, Маркабрю е новатор и в жанрово отношение. Той е първият, у когото се появява п а с т о р е л а т а, която по същество е трансформация на древната идилия и възхожда към прастари фолклорни мотиви. В прочутата му пасторела „Оня ден под един плет“ селската девойка е изразителка на антиаристократичните разбирания на поета за любовта. „Скорцецо, не се бави“ е пък илюстрация на лирически жанр, който е по-характерен за каталонската и галисийско-португалската поезия, отколкото за собствено провансалската. Става дума за т. нар. п о с л а н и е п о п т и ц а (mensaje de pájaros), което се споменава за първи път в научноизследователската литература в книгата на Мануел Мила и Фонтаналс „За трубадурите в Испания“, 1861)⁷. Лирическият жанр послание по птица явно има фолклорен произход и е рядко изключение в провансалската поезия. Наличието на няколко „послания по птица“ в поезията на Маркабрю (освен „Скорцецо, не се бави“ нека споменем и „Скорцецо, отлети. . .“ го приобщава по-определено към иберийската поетическа традиция, в която фолклорните традиции са много по-отчетливо изявиени, отколкото в провансалската. А че Маркабрю се е чувствувал на Иберийския полуостров „като у дома си“, свидетелствува следната кобла от стихотворението „Скорцецо, не се бави“, в която се споменава каталонският град Лерида:

Di l'estornels part Lerida. a pros es tan descremida. c'anc no saup plus de gandida. plena de falsa crezensa. mil amic. s'en fan ric. per l'abric. que-us servic. lomeriç. del chairic. n'aura ses failleusa.

⁷ Manuel Milà y Fontanals. De los trovadores en España, Barcelona, 1966, p. 44.

(Кажи, скорецо, в Лерида: „Толкова си играхте с един доблестен мъж, че той е вече безутешен. Фалшиво достолепна, бяхте щедра с хиляди приятели, а заради прикритието, за каквото той ви служеше, заслужава отплата, каквато сигурно не ще получи“.)

Предкуртоазна и по същество куатрочентистка, ранноренесансова в духа на разбиранията на Бокачо е идеята на Маркабрю за любовта като неподвластно на никакви ограничения чувство на свободния индивид, както можем да съдим по следващата кобла на „посланието“, в която даматата обяснява на скореца своята гледна точка:

Auzels a tort m'a'invazida. mas pos amor po-m rëssida. mas qu'ieu no sui sa plevida. en cug aver m'entendensa. c'autr'amieu. no vueill ieu. e badieu. ses aisieu. don m'eschieu. tug de brieu. ses far contenensa.

(Птичко, напразно той ме обвинява, щом като не събужда в мен любов, щом като не съм му обещала, а той си мисли, че има моята обич. Не искам друг приятел, а от глупака се оттеглям, без много да се церемоня.)

Маркабрю е ярка поетическа индивидуалност и затова не бива да се учудваме, че той оказва силно въздействие върху гасконските си събратя, макар тази приемственост да не се подчертава в повечето френски антологии на провансалската лирика. Всъщност той утвърждава линията на поетите от незнатен произход, скиташки от двор на двор в търсене на препитание и слава. Определено може да се твърди, че това е доразвитие на съществуващата по същото време в а г а н т с к а традиция на странстващите поети-школари, но изведена на принципно нова основа. Докато вагантите пишат своите стихове на латински език и по такъв начин ограничават аудиторията си до клира и образованата аристокрация, Маркабрю и неговите последователи творят на говоримия народен език и по такъв начин поезията им е достъпна за изключително широка аудитория.

Демократизиращите тенденции, за които стана дума, проличават дори в употребата на псевдоними от страна на трубадурите, която е нехарактерна за провансалската поезия като цяло. Докато условните имена (т. нар. *senhal*) са задължителни за даматата на сърцето с оглед опазването на любовната тайна, която нерядко е била наложителна, трубадурите не крият имената си. Изключение правят поетите от гасконската школа, сред които освен Маркабрю ще назовем Серкамон и Сайл д'Ескола. Псевдонимът на Серкамон е по-ясен и в „животоописанието“ му: „e cerquet tot lo mon lai on el rog apar“ („и обходи целия свят, докдето можа да достигне...“).

Мартин де Рикер отнася творческия период на Серкамон към 1135—1147 г., т. е. той почти съвпада с времето, когато твори и Маркабрю. Впрочем във втората *vida* на Маркабрю изрично се упоменава: „След това той бил толкова дълго с един трубадур на име Серкамон, че започнал да съчинява.“⁸ Ако се предоверим на това изречение, хронологията на Кр. Анатоли и Р. Лафон за Маркабрю и на М. де Рикер за Серкамон явно влизат в противоречие. Мисля, че Лафон и Анатоли определят дебюта на Маркабрю като по-ранен, изхождайки от презумпцията, че той е по-значителният трубадур. Но аз съм склонен да се доверя на „животоописанието“ на Серкамон, защото няма нищо удивително в това ученикът да надмине учителя си. Безспорно Серкамон е обикновено явление в провансалската лирика, докато Маркабрю е поет с проглясъци на гениалност, който предвещава Вийон. Не е изключено обаче той да е получил демократическата си закваска именно от Серкамон, „скитника по света“. Та нали същият Серкамон изрича съвсем некуртоазна присъда над любовния триъгълник, който за първи път се появява в европейската литература тъкмо в поезията на трубадурите:

Drut, moiller e marit, tug tres sias del pechat comunau.

(Любовник, съпруга и съпруг — и тримата споделят общ грях.)

⁸ La Lirica de los trovadores por Martín de Riquer. T. I. Barcelona, 1948, p. 78.

⁹ Op. cit., p. 82.

Несравнимо по-скромният поетически дар на Серкамон е причина у него поудистките тонове да звучат твърде приглушено. Трубадурът се е стремил да подражава на установяващия се по негово време „богат маниер“ (trobar ric) и поради това малкото на брой негови кансони не се извисяват над средното равнище на провансалската поезия. Все пак заслужава да цитираме началото на една строфа от любовна кансона на Серкамон, което звучи с афористична краткост и сила:

Amors es douza a l'intrar
et amara al departir,
qu'eu un jorn vos fara plorar
et autre jogar e burdir. . .

(Любовта е сладка в началото
и горчива, когато си отива,
че един ден те кара да плачеш,
а друг — да се веселиш и да буйстваш. . .)

Към гасконските трубадури, последователи на Маркабрю, принадлежат Пеире де Валерия и Алегре, когото Бернарт де Вентадоур споменава в една своя кансона като жограл. Макар че са поети със скромни възможности, и за тях е характерен дълбокият демократизъм на Маркабрю. Така например в една кансона Алегре разсъждава за своеволията на могъщите владетели и за аморалността на съпрузите, които мамят и се оставят да бъдат мамени. Интересна у него е и връзката между етиката и любовта, която ще се превърне в отличителна черта на „стилювистката“ поезия в Тоскана в края на XIII в.:

Mas, que me'n val prec's ni castiamentz?
Qu'anc albres secs frut ni flor non redec,
ni malvatz hom no poc esser jausentz.

(Но какво ме интересуват награди или порицания?
Никога сухо дърво не давацвет, ни плод,
нищо зъл човек може да се наслаждава.)

Що се отнася до споменатия Сайл д'Ескола, той е от съседния на Гаскония гр. Бержорак и е споменат в „животоописанията“ като жограл. Единствената негова творба, достигнала до нас, представя жанра на т. нар. о п р а в д а н и е (escondith), който също е по-характерен за каталонската и галисийско-португалската традиция. В тази кансона с известен наивитет е възсъздаден образът на капризната любовница, напомняща за фолклорния образ на злата жена:

Per aisso m'es salvatga et esquiva
quar l'apelliei morta, sana e viva.
Enqueras vuelh e no sai si m'o pliva,
si a lieis platz, qu'elba. m'sia aiziva
celadamen,
quar plus s'empren amors quan recaliva,
e tug mal eissamen.

(Понеже е капризна и ми убягва,
нарекох я мъртва, макар да е жива и здрава.
При все това искам, макар и да не знам
дали ще благоволи да е мила към мене
тайно,
че любовта повече обсебва, когато се разпали,
както и всяко друго зло.)

Мотивът за злонравната красавица е още по-силно фолклоризиран в галисийско-португалската любовна поезия от XIII—XIV в., както ще видим по-нататък.

Не съществува принципна разлика между каталонските и гасконските трубадури на епохата. Те творят кансоните си на един и същ език — провансалски (окситански) и се чувствуват членове на една и съща географско-етническа област — Септимания. Странствуващи поети, те пребивават във владетелските дворове в Тулуза, в Барселона, в Поату и Нарбон, а понякога стигат и по-далече. Една от най-трагичните фигури на каталонската трубадурска поезия, Гилием де Кабестан, чието легендарно „животоописание“ е дало сюжетната основа за една от „романтичните“ новели на Бокачо („Декамерон“, III, 9), е бил — според същата *vida* — „рицар от областта Русийон, на границата между Каталония и Нарбонската област.“¹⁰ От Русийон е и първият каталонски трубадур Беренгие де Паласол, чието творчество се отнася към средата на XII век. В краткото му „животоописание“ четем:

„Berrengiers de Palazol si fo de Cataloigna, del comtat de Rossillon. Paurbris cavalliers fo, mas adregs et enseignnatz e bons d'armas.“

(„Беренгие де Паласол е от Каталония, от графство Русийон. Бил е беден, но надарен рицар, обучен и сръчен в боравене с оръжие.“)¹¹

Едва ли Беренгие де Паласол (според някои ръкописи името му се среща и като де Парасол, де Палолу) би заслужил по-голямо внимание сред стотиците трубадури, ако не беше първият по време каталонски поет. Иначе кансоните му са направо наивни, сравнени с мощната поетическа индивидуалност на гасконца Маркабрю. В една от тях Паласол се хвали, че няма дълго да „държи думата“, защото, ако похвали любимата си, тази похвала ще бъде достатъчна за сто други жени.

За говорно-етническото единство между Каталония и Прованс несъмнено е съдействувало и краткотрайното владичество на визиготите, чиито владетел Атаулфо превзел областта на Нарбон и Тарагона и се установил в Барселона. Впрочем обширната област на Септимания е била известна в средновековието и като *Galia Gotica*. Това обаче едва ли оправдава етимологията на наименованието Каталония, която предлага М. Мила-и-Фонтаналс в цитираната книга: *Gothia, Gothland, Gotalaunia, Cataluna*¹².

Връзките между Каталония и владетелските дворове от Южна Галия стават особено тесни към края на XI в., а след женитбата на Рамон Беренгер III, граф де Барселона, с наследницата на източен Прованс доня Дулсе в 1112 г., се създават предпоставки и за политическо обединяване. Всъщност проникването на провансалската поезия в Каталония започва именно при управлението на Р. Беренгер III. При неговия наследник Рамон Беренгер IV Светеца процесите на културно проникване и общуване се засилват. Този владетел превзема графство Тулуза, някогашната столица на визиготите, а така също Лерида и Фрага, съюзник е на английския крал Хенри II Плантаженет и на графиня Ерменгарда от Нарбон. Феодалните войни и междусобици са намерили място и в следните стихове на странстващия трубадур Маркабрю, който пише в кансоната си „Възвишената радост започва“:

En Castella et en Portugal, Non trametré aquestas salut. Mas Deus los sal. Et en Barcelona atretal. E neis las valors son perdutz.

(На Кастилия и Португалия не ще предам тези пожелания. Господ да ги пазитях. Също и на Барселона. И в нея ценностите са погубени.)

По необясними причини името на Беренгие де Паласол не се среща в изследването на Х. Масо Торентс. Всъщност стойността на „Провансалската кансона в каталонската литература“ се изчерпва с грижливото изброяване и цитиране на всички провансалски поети в каталонски средновековни източници. Няма никакъв анализ, никакви наблюдения и съпоставки. Най-ценната част на изследването — заключението — обхваща три страници: една страница текст и две страници списък на трубадури и поети, които Масо Торентс разпределя в следните категории: трубадури-некаталонци, каталонски трубадури, поети от тулузката школа, ката-

¹⁰ Op. cit., p. 375.

¹¹ La Lirica de los trovadores por Martín de Riquer. T. I, p. 178.

¹² Op. cit., p. 57.

донски поети и френски поети. В списъка на каталонските трубадури фигурират само следните имена: Сервери де Хирона, Гилйем де Бергедан, Гилйем де Кабестан, Понс д'Орфала и Рамон Видал де Бесалу. Важно място в по-нататъшното развитие на провансалската поезия заема основателят на Консистерията на веселата наука в Тулуза през 1323 г. Бернат де Пенасак, а трябва да бъде споменат и първият носител на наградата на *Sobregaia companhia dels VII Trobadors de Tolosa* в 1324 г. Арнаут Видал от Каstellоу Дари. Но това е вече друга, по-малко славна глава от историята на провансалската лирика.

Различно е мястото, което петимата каталонски трубадури заемат в развоя на провансалската лирика, но общото за тях е, че всички те творят през омрачения от албигойските войни XIII в. Единствено Рамон Видал де Бесалу е съвременник на краля-поет Алфонсо II д'Арагон, на Рамон Беренгер IV, а покровителят му Ук де Матаплана, който също е бил поет, е умрял от раните си, получени в битката при Мюре през декември 1213 г. Рамон Видал (нека отбележим, че фамилията Видал е твърде характерна за Септимания, но Рамон Видал не е роднина на прочутия Пеире Видал от Тулуза, претендент за императорската корона на Византия) не е оставил име на голям поет, въпреки че кансоните му, достигнали до нас, са 48. Той е оставил име на учен мъж със споменатите трактати по граматика и поетическо изкуство. Интерес представлява и поемата му от 1698 стиха „По времето, което беше вече. . .“, която съдържа около петдесет цитата от провансалски поети. Поемата е сюжетна, но основното ѝ съдържание е свързано с разсъждения за любовното изкуство. На преден план са изведени т. нар. любовни съдилища, които Жан дьо Нотрдам ще мистифицира в края на XVI в. Благородна дама и девойка от Лимузен са влюбени в един и същ рицар и решават да отнесат спора си до покровителя на Рамон Видал Ук де Матаплана в Каталония. Техен посланик трябва да бъде един жоглар, който ще скрие имената им. Всъщност разговорът между дамите и жоглара е дискусия по любовни въпроси в духа на епохата. По-нататък поетът описва замъка на своя покровител в Каталония, където благородни дами и кавалери се забавляват благоприятно, преди да пристигне посланикът жоглар. След като той излага любовния казус, владетелят на замъка решава да се произнесе по него на следващата сутрин. Така Рамон Видал извежда себе си, Ук де Матаплана и жоглара в прекрасната градина на замъка за разрешаване на въпроса и по-голямата част от поемата е съставена от разсъждения върху любовта. „По времето, което беше вече. . .“ е любопитно свидетелство за огромния авторитет, с който се ползува провансалската лирика в края на XII в. Десетки трубадури са привлечени като авторитети в любовния диспут. Сред тях се срещат имената на Бернарт де Вентадоур, Раймбаут д'Ауренжа, Гираут де Борнел, Фолкет де Марселя, Арнаут Даниел, Ги д'Юсел и други по-малко известни трубадури. Техните имена са споменати в текста и обикновено се въвеждат с „както казва. . .“ Х. Масо Торентс е цитирал всички позовавания на провансалски поети, като е отбелязал грижливо изданията, където могат да се открият те.

Подобен е случаят и с друга поема на Рамон Видал де Бесалу — „Април си отиваше и настъпваше май“, — която наброява 1773 стиха. В нея обаче има само десет цитата от провансалски поети, т. е. около пет пъти по-малко в сравнение с предишната поема. Творбите на Рамон Видал де Бесалу са уникално явление в европейската поезия от онова време. Позоваванията в тях са преки цитати и, макар самите поеми да съдържат всички недостатъци на т. нар. учена поезия, те свидетелствуват нагледно как поетите от ареала на въздействие на провансалската лирика са се учили от нея. Наистина в случая провансалските поети са цитирани преди всичко като авторитети в любовното изкуство, но откъсите от техни творби безспорно придават цвят на дидактичните поеми на Рамон Видал де Бесалу.

Определено трябва да се заяви, че през втората половина на XII в. и началото на XIII в. каталонските поети са усещали силното въздействие на провансалските лирици и особено на т. нар. тулузка школа. За това е допринасял и фактът, че те са

пишли на един и същ език. Интересна страница от тази творческа взаимност съставят отношенията между представителя на тулузката школа Аймерик де Пегийан и каталонския поет Гийлем де Бергедан. Както узнаваме от „животоописанието“ на Аймерик, той е бил принуден да напусне Тулуза в резултат от скандал и да търси убежище в Каталония. „Гийлем де Бергедан го приел — продължава „животоописанието“ — и той го възславил още в първата кансона, която написал. Гийлем го направил жонгльор и му дал парадния си кон и дрехите си. Представил го и на крал Алфонсо от Кастилия, който го дарил с блага и почести. И той останал в страната дълго време.“¹³

В края на тази *vida* се известява, че Аймерик де Пегийан отишъл в Ломбардия, където и починал. Разбира се, той не е единственият трубадур, който е сновал между Прованс, Каталония и Ломбардия. Изглежда, че пребиваването му в Ломбардия е една от причините, поради които Данте е изпитвал определени симпатии към този поет от тулузката школа. (Впрочем тук е мястото да се отбележи, че и по времето на „стилювистите“, т. е. към края на XIII в., усещането за тази романска — каталано-провансалско-ломбардска общност на поетите все още е било непокътнато и е водело до грешки при определяне произхода им. Така например за Данте неизвестният Аймерик де Беленой е бил каталец, докато според „животоописанието“ му, което вероятно не е било известно на италианския поет, той е родом от Бордо.)¹⁴

Съдбата на гостоприемния домакин на Аймерик де Пегийан също е била твърде превратна. Изглежда двамата поети са били твърде сходни по темперамент, защото и каталонецът не избегнал скандала и безчестието, свързано с отнемането на всичките му имоти, ако се доверим на неговото „животоописание“. Но в случая са съществени не подробностите от биографиите на двамата поети, а самият факт на творческото им сътрудничество, който насочва към една любовнитна и твърде характерна за епохата подробност: превръщането на талантливия поет в жонгльор на трубадура с по-скромно дарование, но с по-висок социален ранг. Трудно е да открием нещо открояващо се в кансоните на Гийлем де Бергедан, достигнали до нас. Що се отнася до Аймерик де Пегийан, той е инициатор на една интересна тенсона „за нищото“, с която продължава традицията, подхваната от Гийлем IX де Пейтиу с неговата „Песен за едното нищо (*Vers de dret nien*) и на Раймбаут д'Ауренжа с „Не зная какво е това“ (*No sai que s'es*).

Всъщност тенсоната е известна по първия стих-обръщение към трубадура Алберт де Систерон, с когото Аймерик де Пегийан спори за същината на „нищото“. Тя е един от най-находчивите образци в жанра на тенсоната и партимена, макар съвременният читател да е склонен да възприема по-радушно собствено лирическите кансони, отколкото тези образци на остроумна словесна „диалектика“. Тенсоната завършва нерешена в основния спор за същината на „нищото“-то, тъй като двамата трубадури отстояват своята позиция. Заслужава да се цитира последната кобла на Аймерик, в която поетът се мотивира чрез изненадващо интересен образ-сравнение:

Albert zo q'eu vos dic vers es. doncs dic eu qe-i cove non res. qar s'un flum d'un pont fort gardatz. l'ueil vos diran q'ades anata'. e l'aiga can cor si rete.

(Алберт, това, което ви казвам, е вярно, следователно казвам, че нищото ни подхожда, защото, ако гледаш продължително река от някой мост, очите ще му кажат, че се движииш напред, а тичащата вода стои на едно място.)

Остроумният отговор на Алберт де Систерон, с който завършва тенсоната, гласи, че Аймерик напредва колкото вятърната мелница, която се върти по цял ден, а стои все на едно и също място.

Но Аймерик де Пегийан нанстина притежава изострено чувство за противоречивата природа на любовта, както свидетелствува една негова кансона, отправена към кастилския крал, в която се патъкваме на следната кобла:

¹³ Opus cit., p. 260.

¹⁴ Salvatore Santangelo. Dante e i trovatori proventzali. Catania, 1921, p. 11.

No sai nulh oc per qu'ieu des vostre no. per que soven tornon mei ris en plor. et ieu cum folhs ai gaug de ma dolor. e de ma mort quan vey vostra faisso. quo-l bazalesc qu'ab joi s'anet aucier. quant el miralh se remiret e-s vi. tot atressi etz vos miralhs de mi. (Не зная никакво „да“, за което бих дал вашето „не“, защото често моят смях се превръща в плач и аз като луд се наслаждавам на мъката си и на смъртта си, когато съзря лицето ви. Базиликът от радост отиде да се убие, когато се съгледа в огледалото. Така и ви е сте огледало за мене, което ме убива, когато ви видя отразена.)

Цитираната строфа представлява особен литературоведски интерес в перспективата на европейската поезия, тъй като тя предвещава маниерността на бароковата лирика от края на XVI до началото на XVIII в. От гледище на поетиката тя е интересна с появата на мотива за огледалното отражение, който също има интересна еволюция в европейската поезия чак до наши дни. Ще бъде невярно да приписваме на Пегийан въвеждането на този мотив, тъй като той е древна митологема, появила се в европейската култура още с легендата за Нарцис. Но тъкмо у Аймерик де Пегийан мотивът за първи път получава „съвременни“ очертания чрез своеобразната дематериализация на отражението. Най-сетне очевидна е разликата между плебейската демократичност и откровеност на Маркабрю и малко претенциозната изисканост на Пегийан, свидетелстваща не само за разлика в дарованията и темпераментите, но и за стилового разслоение между т. нар. „затворен“ маниер и т. нар. „богат“ маниер на писане.

Ияма да бъде пресилено да се каже, че Септимания е родена люлка на много от легендите, свързани с трубадурската поезия. Гийлем де Кабестан е много популярен чрез своето „животоописание“, отколкото с поезията си, която не се издига над средното равнище на епохата. Кансоните му не надхвърлят познатия шаблон на възхвала на дамата на сърцето. Поразяваща въображението с трагичния си колорит е неговата *vida*, претворена като новела в Бокачовия „Декамерон“. Истината е, че тя не би добила по-сетнешната си популярност през епохата на треченто и по-късно без новелата на Бокачо. Но тъй като този въпрос излиза вън от очертаванията на темата, ще се задоволя да припомня само най-същественото от „животоописанието“ на този каталонски трубадур, родом от Русийон: „Имало в неговия край една дама на име Соремонда, съпруга на Раймон де Каstel Русийон, благороден и богат, но зъл и груб, жесток и горделив. Гийлем де Кабестан обичал дамата и я възпявал, като ѝ посвещавал песните си. И дамата, която била млада, весела, благородна и хубава, го ценяла повече от всичко друго на света. Казаха за това на Раймон де Каstel Русийон и той като гневлив и ревнив човек разузнал всичко и се убедил, че е вярно, та затворил жена си. Случило се един ден Раймон де Каstel Русийон да срещне случайно Гийлем де Кабестан без много придружвачи и го убил, извадил му сърцето и му отрязал главата и го отнесъл в замъка си и заръчал да изпекат сърцето, да го поръсят с чер пипер и го дал на жена си да го изяде. И щом дамата го изяла, Раймон де Каstel Русийон я попитал знае ли какво е яла. Тя му отвърнала, че не знае, но е било хубаво и вкусно. А той ѝ рекъл, че е изяла сърцето на Гийлем де Кабестан и за да му повярва, наредил да донесат и главата му. Когато дамата видяла и чула това, загубила сваят. Щом дошла на себе си, тя рекла: „Господи, ти ме гости и толкова хубаво ядене, че няма да хапна нищо друго“. Щом чул това, мъжът ѝ дотичал с меч в ръка и поискал да ѝ отсече главата, но тя притичала на един балкон, скочила долу и така умряла.“¹⁵

Друга интересна легенда, дала по-значителен резултат в лириката, е свързана с името на Ригаут де Барбезийо (от Сентонж в областта Шарант, някогашна Аквитания, днешен департамент Шарант-Маритим). Ригаут де Барбезийо е също един от посредниците между провансалската и каталонската литература. В неговата *vida* се поменава, че след смъртта на дамата му Миелс де Домна (Най-добра от дамите) той „отишъл в Испания при доблестния дон Диего и там живял, и там умрял.“ Като

¹⁵ Jacques Roubaud. Les Troubadours, p. 375.

имаме предвид въздействието, което е оказал Ригаут де Барбезийо върху каталонската литература, по-уместно е да допуснем, че той се е подвизавал в двора на някой каталонски благородник. С особена популярност се ползва любовната кансона на трубадура от Шарант „Тъй както слонът. . .“, която е придружена от специално тълкуване (*gazó*) в повечето от ръкописните сборници с песни на трубадурите. Това тълкувание е твърде обширно изложение на причините, поради които поетът изпаднал в немилост пред своята сурова повелителка Миелс де Домна. Особено впечатляваща е неотстъпчивостта на дамата на сърцето, която отказва да прости на „изменника“, докато пред нея не коленичат сто влюбени двойки и не изпросят милост за него. И тъкмо тогава, както твърди тълкуванието, Ригаут де Барбезийо написал своята знаменита кансона „Тъй както слонът. . .“.

Кансоната е типичен образец на ритуалния за куртоазната лирика мотив на „измолване на милост“ (*clamar merce*). Още в първата кобла поетът заявява за своята неутешимост и за готовността си да „проси милост“:

po-m relevon jamais non serai sors. que deingnesson per mi clamar merce. lai on prejars ni merces no-m valre.

(. . . не ще ме вдигнат ония, които дръзват да просят милост заради мене, където нито молба, нито милост не може да има.)

Кансоната „Тъй както слонът. . .“ е една от най-интересните творби на провансалската лирика, тъй като в нея конвенционалният лирически мотив за „изпросването на милост“ е получил голяма поетическа изразителност в съчетание с мотивите на „учената“ поезия. В нея куртоазният любовен идеал е получил и една особена отсянка на галантност, без която не можем да си представим поемата на Ален Шартие за „Красивата безмилостна дама“ („*La belle dame sans merci*“, 1424). Прави са изследователите, които подчертават, че Ригаут де Барбезийо е поет на сравнението, въведено с „тъй както“ (*atressi con*): в кансоната му се появяват твърде много образи от античната и средновековната митология, сравнението с които трябва да внуши злочестината на героя — Дедал и Симон магьосникът, Персьовал, копнето му и светият Граал, слон, лъв, мечка, феникс, елен и др. Може би Жак Рубо малко се увлича, когато твърди, че „образите и примерите, универсалните метаморфози“ на трубадура „напомнят за „химерите“ на Нервал“¹⁶, но няма съмнение, че това е силна творба, която неслучайно е оказала въздействие върху късносредновековната и ранноренесансовата литература. Ще цитирам последната кобла на кансоната, която поставя пред нас още един неразрешим — поне засега — филологически въпрос:

Ma chansos er drogomanz. lai on eu non aus anar. ni ab dretz oilz regardar. tan sui conques et aclus. e ja hom no m'en escus. Miels de domna don sui fogiz dos ans. ar torn a vos doloros e plorans. aissi co-l sers que cant a faig son cors. torna morir al crit dels cassadors. aissi torn en domn'en vostra merce. mas non vos cal si d'amor no-us sove.

(Нека песента ми бъде мой тълмач там, където не смее да отида, нито да повдигна очи, за да гледам, толкова съм смазан и потиснат, че няма човек, който да ме оправдае. Миелс де Домна, от която бягам две години, сега се връщам при вас с болка и ридаящ, както еленът в своя бяг се извързва, за да умре при вика на ловците, и аз призовавам, повелителко, за милост, но това не ви задължава, ако не си спомняте за любов.)

Трудно обяснима от филологическа гледна точка е в случая появата на думата „тълмач“ (*drogomanz*), която се среща и в стиховете на други провансалски трубадури. Тя е от тюркски произход, но не се среща в арабски език. В Найден-Геровия „Речник на българския език“ (т. I, с. 364) срещаме следните две обяснения на думата: „1. Представител на дружина работници, отишли на чужда работа, който се разправя вместо тях. . . 2. Тълмач, толмач.“

¹⁶ Op. cit., p. 134.

В стиховете на провансалските трубадури фонетично видоизменената дума „дрогоман“ се употребява именно във втория смисъл — на тълкувател, посредник, посланик. Очевидно тя не е могла да проникне в провансалски чрез посредничеството на алхамй, езика на мосарабите от Иберийския полуостров, тъй като не се среща в арабски. Как се е осъществило това посредничество между турски и провансалски език — чрез търговското посредничество на Сицилия или посредством влиянието на богомилската ерес върху албигойци, валденси и катары — засега остава открит въпрос, на който ще отговорят може би езиковедите.

Заслужава да се отбележи, че кансоната на Ригаут де Барбезийо се появява в един от най-ранните му преводи на Бокачовия „Декамерон“ на каталански език още преди въвеждането на книгопечатането в 1429 г.¹⁷ Става дума за новелата от десетия ден, чието съдържание е обяснено още в заглавието: „На стари години крал Шарл се влюбил в една девойка, а сетне, като се засрамил от безумната си идея, я омъжил заедно със сестра ѝ.“¹⁸

Всъщност в новелата се разказва как крал Шарл д'Анжу, основателят на сицилианската анжуйска династия, се влюбил в дъщерите близначки на флорентинеца Нери дели Уберти, Джиневра и Изолда, но под влияние на своя приближен граф Гидьо Монфор се отказал от намерението си да ги похити, като ги омъжил за благородни младежи. Според разказа на Бокач, когато девойките поднесли на трапезата плодове, те се оттеглили от масата и запели песен, която започвала с двустипието:

Là ov'io son giunto, amore,
Non si poria cantare lungamente.

(Където аз се появя, любов,
дълго не може да се пее. . .)¹⁹

В първия превод на Бокачовия „Декамерон“ обаче безименният преводач е заменил неизвестната италианска песничка с първите четири стиха от кансоната на Ригаут де Барбезийо „Тъй както слонът. . .“ Това е несъмнено свидетелство за голямата ѝ популярност в Каталония. Началото ѝ е цитирано и в анонимната каталонска повест от XV в. „Куриал и Гуелфа“, в която се разказва за любовта на рицаря Куриал към девойката Гуелфа. Интересно е, че в този кратък откъс от повестта се съдържа и оценка за трубадура, автор на кансоната: „И такава беше веселието, че Йоан, както се наричаше Куриал, като си мислеше за Гуелфа и за нейното изгнание в графство Монферат и за думите, които беше казала, ако придворните от Пюи и лоялните любовници не я помолеха, никога не би му простила, както не простиха на оня велик трубадур, написал кансоната: „Тъй както слонът. . .“ „ . . . axi com aquell qui era gran trobador feu una cançó qui diu: „Atressi com l'aurifany.“²⁰

Навлизането на елементи от биографията на Ригаут де Барбезийо и на прочутата му кансона „Тъй както слонът. . .“ в каталонската, френската и италианската литература е обект на самостоятелни проучвания. Ще цитирам само едно мнение на Жак Рубо по повод „тълкуванието“ на кансоната в един от ръкописните сборници с провансалска лирика: „Авторът на „тълкуванието“ не е бил единственият, възползувал се от слона на Ригаут де Барбезийо: сборникът с италиански разкази „Новелино“ свързва злополучието на Ригаут с една хвалба по време на състезание със соколи, вдъхновено от „Ерек“ на Кретиен дьо Троя, а каталонският роман „Куриал и Гуелфа“ заимствува разказа за своя герой.“²¹

Безспорно най-значителният каталонски трубадур е Сервери де Хирона, чието творчество се отнася към втората половина на XIII в. (и по-точно между 1259—1287 г.).

¹⁷ По-подробно вж. у: Johan Boccacci. Decameron. Traducció catalana publicada, segons l'unic manuscrit conegut (1429) per J. Massó Torrents. [New York (Barcelona) 1910].

¹⁸ Ibid.

¹⁹ J. Massó Torrents. La cançó provençal. . . , p. 442.

²⁰ Op. cit., p. 443.

²¹ Op. cit., p. 134.

Според Р. Лафон и Кр. Анатол истинското име на поета е било Гиллем де Сервера (от областта Лерида), а прозвището, с което е достигнал до нас, се дължи на грешка на кописта. Този трубадур, чието творчество приключва по времето, когато младият Данте започва да пише първите си стихове, се отличава с много по-високо творческо самосъзнание в сравнение с поетите от XII и началото на XIII в. За първи път в неговата лирика се появява мотивът за разсеяността, плод на поетическо вглъбление:

Tantas vetz soy blasmatz dins mayso e per via. can an tan apessatz que non say on me sia. neus can soy saludatz non enten re c'om dia.

(Толкова пъти ме укрояват вкъщи и навън, защото съм така погълнат от мислите си, че не зная къде съм, нито — когато ме поздравяват — разбирам какво ми казват.)

Мотивът за личностната потребност от поетическото слово носи у Сервери почти предренесансова окраска, каквато не е присъща дори за италианските „стилювисти“ от същата епоха:

que can en patz me cuig durmen pauzar. o sojornar can ay maltrat lo dia razo mi ve qui-m ditz moria. si-m laixavatz ses dir chantan anar.

(И когато мисля, че ще мога да подремна на спокойствие, или да си почина след дневните грижи, явява се една причина и ми казва, че ще умре, ако не я оставя да бъде изречена в песен.)

Известно противоречие съществува между изследователите, които смятат, че Сервери е поет от нов тип, който не странствува, и ония, които твърдят, че е пътувал до редица места. Лично аз мисля, че Ж. Рубо се предверява на интерпретацията си на текстовете на поета и по-прав ми се струва Х. Масо Торентс, според когото Сервери е пребивавал многократно в двора на графовете на Родез и е познавал лично много провансалски трубадури.

Близостта му с гасконеця Маркабрю се долавя в рязко отрицателното му отношение към жената („фалшива, измамна, зла и долна“ са най-често срещаните епитети за жената в кансоните му), както и в схващането му за поезията, формулирано в стиха: „en vers rason's gerepge e blasmar“ („в стих да порицаваш и укоряваш справедливо“).

Любопитен елемент от творческата характеристика на Севери де Хирона е раздвоеното му между фолклорно-демократичните тенденции, характерни за поезията на полуострова, и стремежа към херметичност и филологически игри, присъщ на някои провансалски трубадури от XIII в. Първата тенденция се проявява в пристрастието му към популярни лирически жанрове като еспингадур (песен танц) и в и д е л а (пътна песен). По отношение на втората тенденция той явно следва уроците на предпочитания трубадур на владетелите от Монферат — Раймбаут де Вакейрас. (Впрочем и проучванията на Х. Масо Торентс потвърждават, че най-често цитираният провансалски поет в Каталония след Бернарт де Вентадоур е тъкмо Раймбаут де Вакейрас. (По подобие на Вакейрас, който е автор на д е с к о р т, написан на пет езика, Сервери пише кансона на шест езика. И за нея е валидна оценката на Ж. Рубо, че „противопоставянето на метрическите и мелодическите структури“ я превръща в антикансона²²).

Явно Сервери е бил под обаянието на т. нар. д е в и н а л и (devinalh, стихотворения-загадки) от типа на Вакейрасовото „Слабите побеждават по-силните“, което ни напомня за някои от „тъмните“ балади на Виюн (да споменем само „Балада за обратните истини“). От този тип е стихотворението на Сервери, цитирано още през Средновековието като vers estrann“ („стихотворение на чужд език“), чието заглавие „Taflamart fallama“ означавало на „явайски“ „Недей да правиш зло“. Ето втората кобла от това „явайско“ стихотворение:

Noforrom pafarrac dofforrostafarral offorron rifirriafarra lafarra dofforronferrel sifirirvefferrens caffarran trifirristaafarramefferrenz efferrestifirriafarra lefferre

²² Op. cit., p. 251.

dofforons defforel joforrolanfarrel mafarral cafarran fafarrait nojorron ajarraus diffirir afarnal.

(Не обичам дом, в който дамата се забавлява със слугата си, а стопанинът е тъжен след тежкия ден, но повече не смее да кажа.)²³

Може би заслужава да бъде цитирана и една кратка виандела на Сервери, чийто фолклорен произход проличава в характерните анафорични и епифорични повторения, но иначе обработката на мотива е подчертано индивидуална и съдържа елементи от любимия на поета девинал:

No-l prenatz lo fals marit. Jana delgada.

No-l prenatz lo fals jurat. que pec es mal enseynat. Jana delgada.

No-l prenatz lo fals marit. que pec es ez adormit. Jana delgada.

Que pec es ez adormit. no jaga ab vos al lit. Jana delgada.

No sia per vos amat, mes val cel c'avetz privat. Jana delgada.

No jaga ab vos al lit. mes vos y valra l'almich. Jana delgada.

(Не си взимай фалшив съпруг, стройна Жано.

Не се доверявай на фалшиви клетви, че ще си глупачка и необразована, стройна Жано.

Не си взимай калпав съпруг, че ще е глупак и сънльо, стройна Жано.

Ще е глупак и сънльо, не го пускай в леглото, стройна Жано.

Да не го обикнеш, повече струва оня, що пренебрегваш, стройна Жано.

Не си отваряй леглото, по-добре ще ти служи приятел, стройна Жано.)

Може би ще е уместно да цитираме следното заключение на Р. Лафон и Кр. Анатол из тяхната „Нова история на окситанската литература“: „След Сордело окситанизмът не дава нищо съществено в Италия, след Серверин (френските автори предпочитат този вариант на името на каталонския трубадур — б. м., С. Х.) — нищо съществено в Каталония. В окситанските страни дворът в Родез е последното място, където е разрешено любовта да се възпява според традицията. Но тази отсрочка, злокобно предусетена от Гираут Рикие и възхитително непозната за Серверин, мрачно преминава от Дауде де Прадас, все още е важен творчески период.“²⁴

През XII—XIV в. провансалската поезия влияе върху културата в целия Пиринейски полуостров, макар че дава най-значителни в естетическо отношение резултати главно в галисийско-португалската поезия. Учените отдавна са се натъкнали на очевидно „разпределение на талантите“: кастилският поетически гений се е реализирал в епическата „Песен за Сид“, докато галисийско-португалският — в песните на трубадурите от XIII—XIV в. Отглас от романтични схващания е схващането за „интимния живот на нацията“, отстоявано в тезите на Фориел и А. Ф. фон Шап през XIX в. Впрочем изтъкнатият португалски литературовед М. Родригеш Лапа открива корените на тази романтична теза, свързана с особеностите на „народната душа“, още в „Принципи на новата наука“ (1725) на Джанбатиста Вико, където идеята за „творческото невежество“ е подкрепена с латинския цитат: „Ното поп intelligendo fit omnia“ („Немислещият човек е в състояние да направи всичко“)²⁵.

Без да опровергаваме романтичната теза за „народната душа“ (alma popular), според която кастилците са били по-пригодни за епическа поезия, а галисийци и португалци — за лирическа, — можем да приведем мнението на Родригеш Лапа за собствено филологическите причини, обусловили това състояние на нещата: „Испанските мюсюлмани са употребявали в ежедневието език, който е бил главно романски, макар и контаминиран с арабски думи. . . Този език, общ за мюсюлмани и мосараби, е имал някои фонетични особености, които го приближават повече до галисийско-португалски и до леонско-арагонски, отколкото до кастилски.“²⁶

²³ Не успях да открия „ключо“ за това „явайско“ стихотворение и затова се доверих на френския превод на Пиер Лартиг, който Ж. Рубо помества в своята антология.

²⁴ Op. cit., p. 149.

²⁵ M. Rodrigues Lap a. *Licões de Literatura Portuguesa (Época Medieval)*. Coimbra, 1942, p. 42.

²⁶ Op. cit., p. 37.

„Този субстрат — доразвива малко по-нататък мисълта си португалският литературовед — обяснява по-добре, отколкото съображенията за вкус и благозвучие, употребата на галисийско-португалски като език на поезията през XII—XIII в. и причините, съдействували за формирането на кастилската поетическа школа.“²²

През XII—XIII в. обаче влиянието на провансалската лирика обхваща не само каталонския двор на династията на Беренгеровци в Барселона, но и кралските дворове в Леон, Кастилия и Арагон, където също пребивават многобройни трубадури, творещи на окситански. За това допринасят и династическите сродявания. Така например наследникът на Рамон Беренгер III, граф де Барселона, при когото започва провансалското влияние — Рамон Беренгер IV, — е едновременно граф на Барселона и принц на Арагон. Впрочем сродяването на аристократическите династии става не само на Иберийския полуостров, но и в рамките на целия Прованс. При Алфонсо VI, който е крал на Леон и Кастилия от 1065 г. до 1109 г., става сродяване с херцозите на Аквитания чрез първия брак на краля със сестрата на трубадура Гийлем IX де Пейтну, който е херцог Аквитански и поема управлението след смъртта на баща си Гийлем VIII. Наследникът на Алфонсо VI — Алфонсо VII, известен с прозвището Императорът, — управлява Кастилия и Леон между 1126—1157 г. и се сродява с барселонските графове чрез брака си с доня Беренгела, сестра на Рамон Беренгер IV. Основателни са предположенията, че в неговия двор е пребивавал прочутият гасконец Маркабрю. Неговата знаменита кансона за „очищението“ (lavador) по всяка вероятност е писана именно при Алфонсо VI, ако съдим по предпоследната кобла:

En Espaigna sai lo Marques, e cill del temple Salamo, sofron lo pes, e-l fais de l'orguouill paganor. per que jovens cuoill avol laus, e-l critz per aquest lavador. versa sobre-ls plus rics captaus, fraitz faillitz de proeza las, que non amon joi ni deport.

(Тук, в Испания познавам Маркиза и ония от храма на Соломон, които страдат под игото и тежестта на езическата гордост. Затова младите получават укори и обиди. Заради това очищение попадат при най-славните капитани, същипани и сломени от подвизи, а пък те не обичат радостта, нито насладите.)

В друга кансона Маркабрю се обръща направо към императора с лъстиви думи:

Empeiraire, per mi mezeis,
Sai quant vostra proeza creis.
No-m sui jes tardatz del venir, etc.

(Императоре, що се отнася до мене,
зная, че е безгранична доблестта ви,
Не закъсиях да дойда тук, и т. и.).

Известно е също, че провансалският трубадур Пейре д'Алверня (д'Оверн), който е бил духовно лице в епископството в гр. Клермон, е пребивавал в Кастилия през краткотрайното кралуване на първия наследник на Алфонсо VII — Санчо III — и е посветил ласкателна кансона на младия владетел.

Тези примери могат да се увеличат многократно, но те не променят факта, че навлизането на провансалската лирика в Леон, Кастилия и Арагон през първата половина на XII в. не довежда до възникването на местна трубадурска школа. Може би единствено изключение представлява кралуването на Алфонсо II де Арагон (I де Барселона), който освен като покровител на културата и поезията е бил известен и като поет. През последната четвърт на XII в. в неговия двор пребивават редица прочути трубадури от Прованс като Пейре Видал, Гираут де Борнел, Фолкет де Марсея, Рамон де Миравал и др. Поради политически причини не всички са го славили. Тъй като покровителят на Бертран дьо Борн, английският престолонаследник Хенри Плантадженет, е бил враг на Алфонсо II, прочутият трубадур е написал две сирвенти срещу него. Втората е написана по сведения на каталонския трубадур Гийлем де Бергедан и на Гастон де Беарн. Тя е лишена от никакви особени

²² Op. cit., p. 38.

поетически достойства, но е любопитна с присвоеното от поета право да „мъмри“ и „наказва“ владетеля.

Като поет кралят на Арагон е известен единствено с тенсоната, която го противопоставя на прочутия Гираут де Борнел по твърде щекотливия въпрос, могат ли владетелите да бъдат обичани истински от благородните дами. „Особеността на тенсоната — отбелязва Жак Рубо, — несъмнено допринесла за нейната популярност, е в това, че всеки от протагонистите е превъзходен представител на защищаваната теза. Защото Гираут де Борнел е маестро сред трубадурите и е в „кралска“ позиция в поезията, следователно е могъщ в любовта. По такъв начин битката е сблъсък на двама „крале“ върху терена на любовта. Може да се забележи, че тонът на Гираут е тон на висшестоящ. Той не се бои от краля и се изразява рязко: могъщите желаят само наслаждение. Кралят на Арагон е в отстъпление.“²⁸

Всъщност Ж. Рубо е както обикновено малко пресилен в изводите си, тъй като прочитът на тенсоната оставя впечатление за преобладаващо лоялен тон. По-скоро у краля ще доловим пролясъци на известно владетелско самочувствие, когато заявява във финала на тенсоната, че е съгласен на една „лека любов“ (*amar leuger*), но предпочита една истинска вместо сто леки победи, каквито той е спечелил:

mas a me no-p donetz parer. qu'eu n'ai gazanhat per un cen.

(...но не ми ги сравнявайте, че аз спечелих сто заради една-единствена.)

Анализът на въздействието на провансалската лирика върху поезията на Иберийския полуостров показва, че то се е осъществявало главно по два начина: чрез контактологически връзки (главно посредством гостуването на известни трубадурни във владетелските дворове на Барселона, Кастилия, Арагон и Леон), но също така и непряко (чрез прочит или изпълнение на творби на прочути поети). Контактологическите връзки са обхващали, макар и в по-слаба степен, и аристократическите дворове в Галисия и Португалия, но там са възникнали далеч по-благоприятни условия за разцвет на лирическата поезия през XIII—XIV в.

²⁸ Op. cit., p. 162.