

## ГАЛИСИЙСКО-ПОРТУГАЛСКАТА ПОЕЗИЯ В СВЕТЛИНАТА НА ПРОВАНСАЛСКАТА ЛИРИКА

СИМЕОН ХАДЖИКОСЕВ

През XIII—XIV в. най-значително явление на поезията, създадена в пределите на Иберийския полуостров, е безспорно галисийско-португалската лирика. Като се изключи североизтокът на полуострова, т. е. Каталония, свързана изключително тясно с Прованс в езиково и културно отношение, за земите на Кастилия, Арагон, Леон, Астурия, Андалусия, Галисия и Португалия е характерно едно знаменателно единство, предопределено от общата борба срещу мавританските завоеватели. Съществувало е единство и в областта на културата и поезията. Редица съвременни испански и португалски изследователи употребяват литературоведски специфичния термин „полуостровен лиризм“ (*lirismo peninsular*), чрез който обозначават тази общност на литературните процеси. Това понятие се нуждае обаче от уточняване, тъй като „полуостровният лиризм“ се свързва изключително с галисийско-португалската поезия, създавана на съответния език, докато епическата традиция на полуострова е неотделима от кастилския език, на който е написана забележителната поема „Песен за моя Сид“ (около 1140 г.).

Трябва да се отбележи, че близостта между галисийско-португалски и кастилски е била толкова голяма, че чак до XVI в. голяма част от интелигенцията на полуострова е била практически двуезична. Достатъчно е да припомним, че големият обновител на кастилския и португалския театър Жил Висенте (1465?—1537) е пишел своите „ауто“ на двата езика, а изследователите на прочутия късноринарски роман „Палмейрим Английски“ и досега не са в състояние да определят с категоричност дали оригиналът му е португалски или кастилски. Категоричното разграничаване (и дори противопоставяне) между двата езика започва след битката при Алхубарота (1385 г.), когато излиза кралски указ, забраняващ на кастилци употребата на португалски език.

В резултат от политическото съперничество между Кастилия, Арагон и Леон, от една страна, и Португалия, от друга, през XIV в. започват и сложни културни процеси, довели до зараждането на кастилската поетическа школа в лицето на архиепископ де Ита. Така влиянието на галисийско-португалската поетическа школа устоява чак до края на XV в. „Устоява — както отбелязва изтъкнатият португалски литературовед Родригеш Лапа, — но не в Португалия, където не е намирала вече подходяща среда, а емигрирала в Кастилия, където среща по-добра съдба в по-фриволните и галантни дворове на Енрике II, Енрике III и Дон Хуан II.“<sup>1</sup>

Друг съществен предвъпрос, който трябва да се разреши, преди да пристъпим към интересуващата ни тема, е за съдържанието и обема на понятието галисийско-португалска поезия. Това обединяване наемква за една езиково-етническа и културна идентичност, просъществувала също до края на XV век. През късното Средновековие, което

<sup>1</sup> M. Rodrigues Lapa. *Licções de Literatura Portuguesa (Época Medieval)*. 2a edição. Coimbra 1942, p. 230.

ни интересува, Галисия е преходна област между португалските земи и Астурия и Кастилия, но езикът на местното население е бил напълно идентичен със старопортугалския. Политическите превратности в съдбата на полуострова са довели до това, че днес Галисия е автономна област в пределите на Испания и за отдалечаването на съвременния галисийски език от португалски е допринесло въздействието на кастилския правопис. През XIII в. обаче, когато разцъфтява лирическата школа на галисийско-португалските трубадури, езикът, употребяван от тях, е „галисийско-португалският в своята младост“<sup>2</sup>. Впрочем първото свидетелство за това сложно единство на културните процеси на полуострова, както и за осъзнаването му от тогавашната интелигенция, е знаменитото писмо на маркиз де Сангиляна (1398—1458), отправено до конетабла Дон Педро, херцог на Коимбра, което представлява своеобразно резюме по история на поезията: „И сетне достигна това изкуство, което се нарича главно, както и обикновено, в кралство Галисия и Португалия, където несъмнено много повече, отколкото в другите провинции на Испания се е превърнало в обичай упражняването на тези науки (на лирическите жанрове, б. м., С. Х.); по такъв начин не много отдавна мнозина стихотворци и трубадури от тези области, както и кастилци, андалусийци или такива от Естремадура, съчиняваха своите творби на галисийски или португалски език. Сигурно е, че оттам сме получили номенклатурата на видовете, каквито са *mestria maior ou menor, leixarem e mansobre*.“<sup>3</sup>

Друг съществен предвъпрос, който заслужава изясняване, е защо Галисия е замала такова средищно място в развитието на полуостровната култура през XIII—XIV в. и в началото на периода е била водеща дори спрямо португалската поезия. По мнението на Р. Лапа при появата на първите трубадури доминирането на галисийския елемент над португалския е било очевидно, особено в областта на Алем-Мишу. За да не се спираме на по-тясно историческия въпрос за формирането на португалската народност през X век в областта Гимараиш, нека само отбележим, че доминиращата културна роля на Галисия през късното Средновековие е тясно свързана с едно от най-големите култови места за поклонение в католическия свят — катедралата и светилището на св. Яков от Компостела (*Santiago de Compostela*). Това е било второто по значение светилище на католическия свят след Рим, като един от най-важните пътища в средновековна Европа е бил пътят, свързващ Фландрия с Компостела. (Дори в романа на Рабле „Гаргантюа и Пантагрюел“, отпечатан между 1532—1562 г., поклонниците, попаднали в гърбуха на Гаргантюа във втората част, пътуват за светилището в Компостела.)

Съществуването на светилището на св. Яков от Компостела и свързаното с него масово поклонничество обяснява наличието на такъв специфичен галисийско-португалски жанр в поезията, какъвто са т. нар. *tomagias*, т. е. поклоннически песни. Поради специфичните културно-исторически условия на полуострова там възникват жанрове от типа на поклонническите песни или за отпътуването на любимия в „кралския дом“ (*a cas d'el-rei*), обединени по-късно (XIV в.) под жанровото обозначение „попътни песни“ (*viandela*), докато характерните за провансалската лирика „кръстоносни песни“ са неприсъщи на галисийско-португалската поезия.

Един от най-сериозните изследователи на португалската литература в края на XIX в. — Теофило Брага, който полага основите на съвременното португалско литературознание, тълкува по следния начин прехода от фолклорна към куртоазна поезия в Португалия и Галисия в известната си „История на португалската литература“: „И този двор (авторът има предвид двора на дон Афонсу Енрикиш — б. м., С. Х.), и почитаното светилище се превръщат в средства, чрез които *cantigas de amigo* („песни на приятеля“) и *bailias* (т. е. танкувални песни — б. м., С. Х.) се претворяват артистично в придворни канسونи и сирвенти, както и в секвенции за религиозните празници. . .

<sup>2</sup> *Hernâni Cidade. Poesia Medieval. I. Cantigas de amigo. 5a edição. Lisboa, 1972, p. XIII.*

<sup>3</sup> *Cit. de: Hernâni Cidade. Opus cit., p. XIII—XIV.*

Буржоазният живот оживява традиционната кансона, която придружава танците на съгдата и поклонническите песни.<sup>4</sup>

Така още във въстпелението към темата следва да се обърне внимание на една твърде съществена особеност на галисийско-португалската средновековна поезия, която я поставя в принципно различна ситуация спрямо провансалската. Става дума за значително по-голямата демократичност на тази поезия, изразяваща се в по-тясната ѝ обвързаност с фолклорната в сравнение с провансалската, където тази връзка е доловима единствено в сравнително слабо разпространения жанр на пасторелата. Според Родригш Лапа „древният лиризъм“ „по самата си същност е съхранителен буржоазен лиризъм“<sup>5</sup>. Нека направим необходимата уговорка, че португалският литературовед има предвид наченките на по-сетнешната буржоазна класа в лицето на т. нар. вилани, т. е. обитателите на градовете. По-съществено е обаче неговото наблюдение, че главни разпространители на този „древен лиризъм“ са т. нар. сегрейш (ед. ч. segrel, означаващо буквално „таен поет“), които са били дребни благородници, или благородници-вилани (cavaleiro-vilão). Проф. Ернани Сидаде определя сегрейш като „западнали благородници или аристократизирани жонгльори по съжителство, направили от поезията своя професия“<sup>6</sup>.

Този факт сам по себе си е свидетелство за идентичност на културно-историческите процеси в цялостния ареал на въздействие на провансалската лирика, изразяваща се в разклащане на застиналата феодално-съсловна йерархия през XII—XIII в. в резултат от обедняването на значителна част от наследствената аристокрация и възникването на реална възможност за социална промоция върху друга основа, в случая върху поетическо-певчески умения и сръчности. Спряхме се по-подробно върху този въпрос в главата за произхода на рицарския куртоазен идеал. Сега е уместно да допълним само, че въпросният културно-исторически процес протича с различна интензивност в различните области на Прованс и на Пиренейския полуостров. Най-интензивен е бил той несъмнено в прилежащите към Каталония области на Гаскония и Русийон, където се подвизават жонгльори-трубадури като Маркабрю и Серкамон, и в Галисия, прилежаща към Португалия, където култът към св. Яков от Компостела е създавал възможности за смесване на фолклорната и куртоазната култура. Затова няма нищо удивително, че и в галисийско-португалската поезия се появяват недолюбваните в онази епоха фигури на жонгльори от незнатен произход, стремещи се към блага и почести. Само в галисийско-португалската поезия срещаме гасконския обичай на прякоросването на тези поети-самораслеци, в което е материализирано сложното отношение на аристокрацията към тях — нескрито презрение, но и невъзможност да им бъде отказан достъп до аристократическите дворове.

Един от първите галисийско-португалски жограиш (жонгльори) е бил Айраш Корпанчу, чието име без съмнение е било подигравателно прозвище (от *coiro ancho*, т. е. „масивно, дебело тяло“). Особено показателен е случаят с жонгльора Лоренсу, чието име става нарицателно в португалската трубадурска поезия за човек с непомерни претенции. Лоренсу е бил жонгльор на талантливия галисийски трубадур Жуау де Гиляде, който се е подвизавал в двора на португалския крал-поет Дон Диниш I. От оскъдните сведения, с които разполага литературната наука (те са главно поетически текстове), става ясно, че Лоренсу е имал високо самочувствие като поет, влизал е в остри спорове със своя господар де Гиляде в многобройни тенсони и е имал желанието да постъпи на служба в кралския дворец като жонгльор. Впрочем мненията са разделени по въпроса, дали Лоренсу е имал достъп до двора на крал Диниш или до този на неговия баща Афонсу III, който е бил голям покровител на трубадурската поезия. Споделям мнението на ония, според които прогонването на Лоренсу от кралския двор е станало още по времето на Дон Афонсу III, тъй като е известно, че около 1258—

<sup>4</sup> Teófilo Braga. *Historia da literatura portuguesa*. I. Idade Média. Lisboa, Ed. Manuel Gomes, 3a ed., 1902—1905, p. 173.

<sup>5</sup> *Op. cit.*, p. 77.

<sup>6</sup> *Op. cit.*, p. XIV—XV.

1261 г. разходите за двореца са били чувствително намалени, на служба са били оставени само трима жонгльори и това е послужило като претекст за освобождаването на дръзки поет. А 1261 г. е годината на раждането на бъдещия крал Диниш. Изглежда, че след това Лоренсу се е отправил към Кастилия, тъй като е съхранена тенсона, в която жонгльорът Хуан Васкес му задава простодушно въпроса, защо е избягал от Португалия — заради убийство или грабеж?

Типологически сродни, случаите с Маркабрю и Лоренсу са принципно различни. Докато гениалният гасконски трубадур, когото с основание можем да смятаме за един от предшествениците на Вийон, прикрива плебейско-демократичните си тежнения зад създадения от самия него „затворен маниер“ (trobar clus) и по такъв начин остава в рамките на конвенционалния куртоазен идеал, макар вътрешно да издевателствува над него, галисиецът Лоренсу влиза в открито стълкновение с придворно-куртоазния идеал и неизбежно търпи поражение. Разбира се, неговото дарование е било несравнимо по-скромно в сравнение с това на Маркабрю и поради това няма нищо чудно, че е бил осмиван като нахалник, който не си знае мястото. И ако малкото на брой песни на Лоренсу не ни дават основание да открояваме мястото му в развитието на галисийско-португалската поезия, случаят е интересен с оглед на типологическите процеси. Провансалската тенсона позива случаи, когато разискващите даден куртоазен проблем са с твърде различно обществено положение (нека припомним само популярната тенсона между крал Алфонсо II де Арагон и трубадур Гираут де Борнел), но само в единични случаи се достига до жанра на сатирично-ироничната тенсона, каквато е „диспутът“ с генезката дама „Госпожо, толкова ви молих. . .“ на Раймбаут де Вакейрас. В галисийско-португалската поезия са изключение традиционните тенсони, а преобладават сатирично-ироничните, които се доближават и до друг специфично галисийско-португалски лирически жанр, каквито са „подигравателните“ и „злословните песни“ (cantigas d'escarnho e de mal-dizer), за които ще стане дума по-нататък. Няма съмнение, че става дума за определени предпочитания към поетически жанрове, дължащи се и на особености в народопсихологията. Разполагаме с автентичното свидетелство на арагонския трубадур Мартин Мокса, който бил на служба при крал Диниш в началото на XIV в. Според него „vej'achegados, loados, de muitos amados, os de mal dizer“ („виждам приемани, хвалени и много обичани злословните песни)“<sup>7</sup>.

Толкова цветуща се оказва галисийско-португалската традиция на „подигравателните“ и „злословните“ песни, че по време на кралуването на Алфонсо X Мъдрец от Кастилия (XIII в.), в чийто двор намират радушен прием мнозина провансалски трубадури, в кодекса на краля, озаглавен „Седем части“ („Siete Partidas“) изрично е поставено: „Никой да не е посмял да пее песен нито да рецитира или да диктува рими с цел да опозори или да осмее друго.“<sup>8</sup>

От типа „подигравателни“ песни са и някои от кансоните на Жуау де Гиляде. В една от тях той заявява, че преди не можел да спи, когато Лоренсу дръкнал на китарата си, а сега щял да си отспи, понеже жонгльорът го напускал. От този тип са и няколко от съхранените тенсони с участието на Лоренсу. В една тенсона благородникът дон Жоан д'Албоим направо заявява:

ben tanto sabes tu que é trobar  
ben quanto sab'ò asno de leer.

(знаеш ти какво е да съчиняваш стихове,  
колкото магарето знае да чете.)

Особено знаменателна е обаче тенсоната, която противопоставя Лоренсу на неговия трубадур Жуау де Гиляде. В нея жонгльорът заявява, че в стиховете му има по-малко за поправяне, отколкото в песните на господаря му, а в отговор той му се заканва, че ще му счупи питрата о главата:

<sup>7</sup> Cit. de: R. L a p a. Opus cit., p. 130.

<sup>8</sup> Part. VII, ley 3, tit. 9.

ca no vosso trovar sei-m'eu com'ê:  
i á de correger, per bôa fé,  
mais que nos meus, en que m'ides travar.

Vês, Lourenç', ora ti m'assanharei,  
pois mal i entenças, e ti farei  
o citolon na cabeça quebrar.

(че в поезията аз съм на мястото си:  
и във вашите, за бога, има повече за поправяне,  
отколкото в ония, които аз съм съчинил.

Слушай, Лоренсу, днес ще ме ялошаш,  
зашто нищо не схвашаш и тъй ще стане,  
че ще ти ступя штрата о главата.)

Случаят с Лоренсу е неопровержимо свидетелство, че отношенията между поети с различно обществено положение съвсем не са били така куртоазно-индивидуални, както се опитва да ги представи традицията. Непримириемостта на непознатия жонгльор не е произтичала само от съзнанието му за лично достойнство и от увереността му в собствената поетически дар, но и от изостреното му социално зрение за злочестините на класата, към която е принадлежал. Уникален случай в историята на трубадурската поезия от онази епоха е неговата кансона, в която се говори за обедняването на народа в противовес на непрестанното обогатяване на кралските фаворити:

Dê esses privados non sei mais falar  
senon que lhes vejo mui gran poder  
e grandes rendas e casas gaanhar  
e vej'a gente tod'empobrecer  
e com pobreza da terra sair;  
e à el-rei sabor de os oír,  
mais eu non sei que lhe van conselhar.

(Не знам какво да говоря за тия фаворити,  
освен че разполагат с много голяма власт  
и големи ренти и имоти печелят,  
а пък народът все обеднява  
и от немотия се пъха в земята;  
а пък краля му е драго да ги гледа,  
но не зная какво ще го посъветват.)

„Подигравателните“ и „злословните“ песни са специфичен галисийско-португалски жанр, който няма точно съответствие в провансалската лирика. Първата му разновидност — *cantigas d'escarnho* достига най-забележителна художествена завършеност в поезията на галисийския трубадур Фернанд Ишкиу, живял през първата половина на XIV в. За разлика от „злословните песни“, в които се стига до преки хули и издевателства, в „подигравателните“ се залага на намека и иносказанието. От този тип е кансоната на Ишкиу, чийто наслов е даден от първия ѝ стих „Синът на краля хвалил се лукаво...“. Тя бележи един от най-високите художествени върхове, до които достига галийско-полтугалската поезия, съвмествайки в себе си плебейската грубост и директност с похватите на изтъчената куртоазна лирика на провансалците. В кансоната са заимствувани елементи от т. нар. бретанска материя (*matéria de Bretanha*), т. е. от цикъла келтски сказания, залегнали в сюжетната основа на рицарския роман. Те стават особено популярни в Португалия и Галисия от края на XIII в., когато биват преведени романите „Търсенето на светия Граал“ и „Йосиф Ариматейски“. В „Синът на краля хвалил се лукаво...“ се появява „лаещият звяр“ от Бретанския цикъл. Вещност българският превод на *besta ladrador e tвърде приближителен*. Според друг галисийски източник звярът е „*bescha tam estranha e tam dessemelhada*“ („звяр, колкото чудноват,

толкова и неприличаш на нищо“). Според средновековната легенда „ласният звяр“ е рожба на дявола и дъщерята на цар Хипомен, която била влюбена в брат си Галааз и го погубила с обвинение, че я е изнасиллил. Ала по-интересно от всичко друго е умението на Ишкиу да осмее изящно празнословието и непостоянството на родовата аристокрация. Достатъчно ще е да цитираме първата и последната строфа от неговата „подигравателна“ песен, за да се убедим в това:

Disse hum infante ante sa companha  
que me daria besta na fronteyra:  
e non será ja murzela, nen veyra,  
nem branca, nem vermelha, nem castanha,  
pois amarela nen parda non for  
a pran sserá a besta ladrador  
que lh'adurán do reino de Bretanha.

.....  
Tal rrapaz que lh'á mester d'esta besta  
eu cuydo ben que lh'o tenho achado:  
que, prol nen coyta, non peca recado,  
que a seu dono non gaste nen a esta,  
e non ande triste, non ande ledo,  
nen vaa deante, nen a derredo,  
e nunca cômha, nen beva, nen vesta.

(Синът на краля хвалил се лукаво —  
добиче ще ми бъде подарено,  
ала ни шарено, нито червено,  
ни бяло, нито черно, ни кафяво,  
ни жълто, нито сиво, па макар  
това да бъде ласният звяр,  
що днес в Британия се подвизава.

.....  
Но и добър коняр му се намери —  
той на това добиче ще устиска,  
за зло или добро, пари не иска,  
като че ли е негово трепери,  
ни тъжен, нито весел е коняра,  
напред, назад не може да подкара,  
не пие, не се гизди, не вечеря.)<sup>9</sup>

Кансоната на Ф. Ишкиу е от типа на стихотворните „Енигми“ и „Пророчески загадки“, които се разпространяват през епохата на късното Средновековие. От този тип е поемата „Целебни безсмислици, написани върху древен паметник“, съставляваща втора глава от първа книга на „Гаргантюа и Пантагрюел“ от Рабле. „Синът на краля хвалил се лукаво. . .“ стои по-близо обаче до баладата на Вийон за „обратните истини“, а с изящната си ирония е близка до манталитета и на съвременния читател.

Многобройни са и любовните песни (cantigas de amor), в които галисийско-португалските трубадури се отнасят насмешливо към любовта. Този жанр се нарича cantiga de risadilha („насмешка над любовта“) и се среща в песните на споменатия галисиец Жуау де Гиляде, у Педр'Амигу де Севиля, Перу Гарсия Бургалеш и др. В провансал-Жуау де Гиляде, у Педр'Амигу де Севиля, Перу Гарсия Бургалеш и др. В провансалската лирика подобни „любовни насмешки“ са по-скоро изключение. Можем да споменем единствено еротичните стихове на първия трубадур Гийем IX де Пейтиу, кансоната на Бертран дьо Борн за „съставната дама“ и тенсоната на Раймбаут де Вакейрас с генезката дама, която го назовава „ласкаво“ идиот и глупак. В стиховете на галисий-

<sup>9</sup> Този и всички следващи стихотворни цитати са из сборника с мои преводи „Както са едно вода и жажда“. НК, София, 1985, 54—55.

ско-португалските поети насмешливото отношение към любовта и към дамата на сърцето е твърде често срещано и свидетелствува за подчертано демократичните тенденции в поезията на полуострова. Така например Педр'Амигу и Жуау де Гиляде славят, всеки по своему, стара и грозна дама, Перу Гарсия съветва дамата да се научи да си слага шапка, за да изглежда добре на приятеля си и т. н. Великолепна илюстрация на този тип любовна „насмешка“ представлява една кансона на Жуау де Гиляде, написана под формата на обръщение на дамата към самия поет. Ето част от нея:

Per boa fé, meu amigo,  
mui ben sei eu que me ouvestes  
grande amor e estevestes  
mui gran sazon ben comigo;  
mais vede que vos digo:  
já çafou.

Os grandes nossos amores,  
que mi e vós sempre ouvemos.  
nunca lhi cima fazemos,  
como Brancafrol e Flores;  
mais tempo de jogadores  
já çafou.

.....  
E d'essa folia toda  
já çafou!  
já çafou de pan de voda,  
já çafou.

(Приятелю, чудесно зная,  
че бе голяма любовта ти,  
че господ-бог ни я изпрати  
и много дълго тя изтрая,  
ала сега ще ти призная:  
тя отлетя.

Ах, нашата любов без мяра!  
Как с тебе вярвахме и двама,  
че друга като нея няма,  
освен на Бланшфльор и Флоара,  
но модата труверска стара —  
тя отлетя.

.....  
Да, цялата ни лудост плитка,  
тя отлетя.  
Отиде медената питка,  
отиде тя.)<sup>10</sup>

Не е достатъчно обаче да констатираме очевидния факт на по-свободната интерпретация на любовната тема в галисийско-португалската поезия, а трябва да изясним и причините, които са го породили. Парадоксално наглед, причината не е в по-свободното положение на жената на полуострова, както би могло да се предположи, а в съществуването на втора женска фигура, дублираща благородната дама. В провансалската лирика тази фигура не е представена, защото очевидно не е съществувала в малките аристократически дворове. В своите „Лекции по португалска литература“ Р. Лапа откроява трите фигури на галисийско-португалската куртоазна поезия: „трубадурът, седнал на столче със свитъка на песните, жонгльорът, подрънкващ на своята дравна

<sup>10</sup> Посоченото съчинение, с. 26—27.

китара (cítola) и транцувачката (soldadeira), която играе под звуците на цитра или кастанети<sup>11</sup>. Лапа привежда и драгоценното свидетелство на духовника от XIII в. Мартин Сармиенто, който заявява, че в Галисия и Португалия „всяка девойка певица е била и поетеса“ („tôda a moça de cântaro era poetisa“). Ясно е, прочее, че когато не са могли да разчитат на благосклонността на някоя благородна дама, галисийските и португалските трубадури са се задоволявали с любовта на момичетата танцьорки и поетеси, чийто социален статут не е имал нищо общо с този на провансалските поетеси (troubadouritz). Самото наименование на този тип жени означава буквално „войнишко момиче, войничка“ (soldadeira), тъй като те често придружавали войските при техните военни експедиции срещу маврите.

Една от често разработваните в галисийско-португалската поезия тема е известна под наименованието „кръстоносният поход на Балтейра“ (A cruzada de Balteira). Възшност това е темата за бурния авантюристичен живот на галисийската певица и танцьорка Мария Периш или Мария де Балтейра. Според проучванията на галисийския учен Мартинес Салазар Мария произлизала от добро семейство, имала е достъп до двореца, участвувала във военни експедиции и получавала добро възнаграждение за своите песни и танци. Има сериозни основания да се допусне, че се е подвизавала в двора на кастилския крал Алфонсо X Мъдреця между 1256—1269 г. Любопитно свидетелство на епохата е оставил нейният сънародник компостелецът Жоан Вашкиш, който в една своя кансона я представя на изповед, но тя не оплаква греховете си, а отлетялата младост:

Maria leve, u se manifestava,  
darei vos ora o que confessava:  
— São velh', ai, capelan!

Non sei oj'eu mais pecador burguesa  
de min, mais vede-lo que mi mais pêsas:  
— São velh', ai, capelan!

(Мария стана и се появи,  
сега ще ви кажа как се изповядваше:  
— Стара съм, ах, отче!

Вече не съм грешница виланка,  
но ще ви кажа какво най-много ми тежи:  
— Стара съм, ах, отче!

Разбира се, Мария де Балтейра е изключителен случай на жена певица и танцувачка, постигнала толкова високо обществено положение. Най-често любимите на португалските трубадури са били обикновени домашни прислужници. В една своя песен Жуау Суариш Куелю прави каламбур от езиковата близост между „прислужница, дойка“ и „обичана“ (ama — amada). А в кансона, в която слави любимата на същия Жуау Куелю, трубадурът Фернан Гарсия Ежгаравуня възшност слави не добродетелите на куртоазната любов, а на обикновения живот на зараждащата се буржоазия:

ca sabe ben filar e ben tecer  
e talha mui ben bragas e camisas;  
e nunca vistes molher de sa quisa  
que mais lmpia vida sábia fazer.  
(... че знае добре да преде и да тъче,

добре крои бельо и ризи;  
никога не сте виждали жена с нейните маниери,  
която умее да направи живота толкова светъл.)

От досегашното изложение става ясно, че влиянието на провансалската лирика върху галисийско-португалската е много по-несъществено в сравнение с въздействието

<sup>11</sup> Opus cit., p. 76.

върху каталонската поезия през същия период. Очевидно от съществено значение в случая е въздействието на местната фолклорна традиция, която силно демократизира и трансформира традиционните куртоазни образци.

Дори един бегъл поглед върху галисийско-португалската поезия убеждава, че „полуостровният лиризм“ съществено се различава от провансалския. Трите основни сюжетно-тематични направления, в които се реализира първият, са п е с н и к ъ м п р и я т е л я (cantigas de amigo), л ю б о в н и п е с н и (cantigas de amor) и з л о с л о в н и и п о д и г р а в а т е л н и п е с н и (cantigas d'escarnho e mal-dizer). Третият тип, до който бегло се докоснахме, не се покрива с провансалската сирвента и има много широк жанров ореол, доколкото може да се приложи и към песни от първите два типа.

Галисийско-португалската средновековна поезия е добре съхранена в три ръкописни сборника, известни в науката под наименованията „Песенник от Ажуда“, „Песенник от Ватикана“ и „Песенник от Националната библиотека“. „Песенникът от Ажуда“, назован така по името на библиотеката, където се намира, е съставен през втората половина на XIII в. по времето на краля мѐценат Афонсу III. Публикуван е в два тома с подробни коментари от видната португалска литературоведка Каролина Мичаелиш в 1904 г. „Песенникът от Ватикана“ е публикуван частично от бразилския учен Лопес де Мора в 1847 г. под наименованието „Песенник на краля Дон Диниш“. Първото му пълно издание е осъществено от италианския професор Е. Моначи в 1875 г. Последният сборник е известен и под името „Песенник на Колочи-Бранкути“ по имената на италианския хуманист Колочи и на граф Бранкути, в чиято библиотека е бил открит.

Днес португалските изследователи спорят по въпроса, кой от двата песенни раздела е по-стар — подчертано фолклорните cantigas de amigo или куртоазните cantigas de amor, чиято поява се приписва на провансалската традиция. Забележима е тенденцията в португалското литературознание „любовните песни“ да се разглеждат като най-конвенционалната и най-малко значимата част от средновековното литературно наследство. Без да засягаме засега този важен литературоведски проблем, необходимо е да посочим онази най-важна черта, която отграничава португалските cantigas de amor от провансалската лирика. „Една дълга усна традиция, разпространявана от галисийските жонгльори — пише Антониу Жузе Сарайва в „История на португалската литература“, е предшествувала съставянето на поетическите сборници, осъществено към края на кралуването на Дон Афонсу III (времето на ръкописа на „Песенника от Ажуда“). По ритмическите си характеристики и по възсъздадената социална среда някои песни несъмнено възхождат към далечното минало, предшествуващо възникването на националността: такъв е случаят с песните с определена ритмическа структура, които и до днес се наричат *retornadas* (реторнади) в областта на Браганса, наричани също така и паралелистични (*paralelísticas*), тъй като се състоят от две серии паралелни строфи. Всяка серия е образувана от две строфи, различаващи се само по последните си думи, които променят римата, но съхраняват смисъла.“<sup>12</sup>

Представа за този древен паралелизъм, съхранен в галисийско-португалската любовна поезия, дава следната прелестна песен на трубадура от двора на Дон Диниш Щевану Куелю, която закачливото чувство и неподправеното моминско кокетство превръщат в истински шедевър на средновековната поезия:

Se oje o meu amigo  
soubesse, iria migo.

Eu al rio me vou banhar'.

Se oje el este dia  
soubesse, migo iria.

Eu al rio me vou banhar.

Quem lhe dissesse atanto,  
ca já filhei o manto!

Eu al rio me vou banhar.

<sup>12</sup> Antonio José Saraiva. História da literatura portuguesa. Bertrand, Lisboa, 1979, p. 18.

Милият днес да ме зърне,  
мигом след мене ще свърне.

Аз ще се къпя в реката.

Милият днес да ме види —  
с мен, дето ида, ще иде.

Аз ще се къпя в реката.

Кажат ли те на момчето,  
грабвам си мигом дрешлето.

Пък ще се къпя в реката<sup>13</sup>.

Проф. Ернани Сидаде разяснява разликата между двата типа песни, която е твърде значителна. В „песните към приятеля“ любовта е поместена обикновено в природна среда, което става сравнително рядко в провансалските кансони. „Би могло да се каже — отбелязва Е. Сидаде, — че *cantigas de amigo* са разцъфтели на чист въздух, сред атмосферата на една съчувстваща природа, готова да се намеси като посредник или довереник в любовната драма. „Планинските елени“, „скорците от лешака“, „цветята от зелената борова гора“, „морските вълни при Вигу“, „всичките птици на света“ съчувствуват на влюбената *amiga*. А като природни същества — и светните от небето.“<sup>14</sup>

Разбира се, тази подчертана фолклоризация на „полуостровния лиризм“ не е случайна, дължи се на специфичните културно-исторически условия в Галисия, Португалия, а до голяма степен и в Кастилия, Леон, Арагон и Андалусия, където галисийско-португалската поезия е намирала добър прием. Всъщност от края на XIII в. културната ситуация на полуострова се променя, като галисийско-португалските трубадури налагат своята собствена традиция. Те са били приемани радушно в аристократическите дворове и езикът, на който са изпълнявали своите песни, е бил по-разбираем, отколкото окситанския. Като изключим графство Барселона и Каталония, чиято културна обвързаност с Прованс предопределя по-особения им път на културно развитие, из целия Пиренейски полуостров се разпространява една любовна поезия, която се отличава с много по-голяма естественост и демократичност в сравнение с провансалската. Родригис Лапа обяснява това не с обстоятелствата, наложени от Реконкистата, а с народно-психологически причини. „Повторителният характер на нашата лирика се обяснява с психологически и артистични причини. На първо място нашата любовна поезия е по-сърдечна от провансалската. . . Нашата *cantiga de amor* създава различно впечатление с по-голямата си психологическа истинност.“<sup>15</sup>

Спирайки се по-нататък на теорията на куртоазната любов, която несъмнено е била известна и на полуострова, Р. Лапа прави твърде знаменателни заключения: „Португалската любов е много по-проста и ако губи откъм сложност и изтънченост, несъмнено печели откъм чувство и искреност. От любовната йерархия на провансалците у нас са известни само последните две степени. Последната, *drut*, която на португалски е *drudo*, се среща само в подигравателните и в злословните песни. Девствената поезия на любовната песен не отива отвъд *entendedog* (влюбеният — б. м., С. Х.). Израз на това е честият израз *entender en ãa donã* („да си влюбен в една жена“ — б. м., С. Х.). От целувки у нас няма и следа. Майката бди на срещите.“<sup>16</sup>

Доколкото засега имаме предвид предимно „песните към приятеля“<sup>17</sup>, определено трябва да заявим, че тяхната експлицитна диалогичност, насочена към приятеля, към

<sup>13</sup> Цит. съч., с. 46.

<sup>14</sup> *Op. cit.*, p. VII.

<sup>15</sup> *Op. cit.*, 95—96.

<sup>16</sup> *Op. cit.*, 101—102.

<sup>17</sup> Терминът *cantiga de amigo* е най-често употребяваният в теоретичната литература. Следвайки Жауро, Ланг нарича *cantigas de amor baladas*, а *cantigas de amigo-serranas* („селски песни“). Т. Брага употребява понятието *serranilha*, а К. Мичаелин се връща към *serrana*. През 1922 г. Обри Бел въвежда термина *cozzante* (от порт. *cosso* — мегдан), а Лейте де Вашкунселуш в 1924 г. *cantigas retornadas*, употребяван в областта Траш-уш-Монтиш.

майката или към доверенищата, им придава много по-голяма непосредственост на чувството и реализъм. Докато в провансалската лирика любимата жена е в много по-голяма степен обект на любовното чувство, отколкото негов субект, в галисийско-португалската поезия девойката е напълно равноправен партньор в любовния диалог. Нещо повече, показани са всички перипетии на любовната игра — свенливостта и кокетството, дребните закачки и средни, ревността и копнежа, нетърпението и отчаянието, когато любимият го няма. Интересно е разработен мотивът на любовното „отмъщение“, както можем да съдим по следната кансона на странствуващия трубадур Жуау Айраш де Сантягу, пребивавал и в двора на крал Афонсу III:

Fez meu amigo gran pesar a mi  
e, pero m'el fez tamanho pesar,  
fezestes-me-lhe, amigas, perdoar.  
E chegou oje e dixi-lhe eu assi:  
— „Viinde cá, ca já vos perdoei,  
mais pero nunca vos já ben querrei.

Perdoei-lhe eu, mais non já con sabor  
que (eu) ouvesse de lhi ben fazer.  
E el quis oje os seus olhos m'ergar  
e dixi-lh'eu:  
— „Viinde cá, ca já vos perdoei,  
mais pero nunca vos já vos querrei.

Este perdon foi de guisa, de pran,  
que já mais nunca migo ouvesse amor,  
e non ousava viir con pavor.  
E dixi-lh'eu: „Ai, cabeça de can,  
viinde cá, ca já vos perdoei,  
mais pero nunca vos já ben querrei.

(Любимият ми стори тежко зло  
и въпреки че скръб ме връхлетя,  
реших аз, дружки, пак да му простя.  
Отидох днес, ала му рекох зло:  
„Дойдох, за да ти кажа, че простих,  
но с нашата любов се разделих.“

Простих му аз, но не че съм добра  
и не за да го видя просветлен.  
Та щом очи повдигна той към мен,  
изрекох аз: „Изменнико, разбра:  
дойдох, за да ти кажа, че простих,  
но с нашата любов се разделих.“

Измамна беше прошката ми, знам,  
защото свърши нашата любов,  
но той да се покае е готов,  
та казах аз: „Проклетник си голям,  
дойдох, за да ти кажа, че простих,  
но с нашата любов се разделих.“<sup>18</sup>

Твърде значителна в галисийско-португалската любовна поезия е ролята на майката, която въобще отсъствува от провансалската лирика. Очевидно нейната фигура е наследство от фолклорните песни, а ключовото ѝ място според единодушното мнение на португалските изследователи, се определя от специфичните условия в португалското

<sup>18</sup> Цит. съч., с. 28.

смейство през Средновековието, когато мъжете твърде често са отсъствували от дома поради участие във войните срещу маврите. Най-често отрежданата ѝ в песните роля е на „забранителна бдителност“, според сполучливия израз на Р. Лапа<sup>19</sup>. Твърде често майката заключва дъщеря си, за да не се среща с любимия или изплита интрига, за да ги скара. Изключение е мотивът на любовното съперничество между майка и дъщеря, когато майката се оплаква, че не може да си намери любовник заради нея.

В редица случаи в творбата изтъква фигурата на довереницата (a confidente), чиято основна задача е да помирява скараните и разделени влюбени. В една песен на Педр'Амигу де Севила довереницата излиза извън установената конвенция и отказва да разговаря с приятелката си за нейния любим, тъй като ѝ е омръзнало. Рефрeнът е музикален ключ към тази психологическа ситуация:

Mais queredes falar migo?  
Falemos no meu amigo.

(Шом искаш да си побърборим —  
за моя мил да поговорим.)<sup>20</sup>

Специфичен галисийски мотив, който не се среща в провансалската лирика, са т. нар. поклоннически песни (cantigas de romaria), свързани с култа към св. Яков от Компостела. Според редица изследователи (ще спомена само Менендес-и-Пелайо и К. Мичаелиш) този култ е съдействувал за развитието на поезията в Галисия и превръщането на областта в един от важните културни центрове на полуострова. Но трябва да се подчертае, че култът към св. Яков не е единственият. В Галисия и Португалия има още най-малко шест подобни култа — към св. Сесилия, св. Мамеде, св. Леутер, св. Клеменсу и др. Поради това не бива да се учудваме на годемия брой поклоннически песни в галисийско-португалската поезия — Р. Лапа привежда в „Лекции по португалска литература“ цифрата 53.

Най-често поклонническата песен е свързана с пътуване до мястото на религиозния култ и породените от него вълнения, които съвсем не са с религиозен характер. В поклонническата песен на трубудура Педру Вивианиш (XIII в.) девойките се вълнуват при мисълта, че пред църквата може да дойдат техните момци и да ги видят. Впрочем ето първата строфа на тази песен, която също се нарежда сред шедьоврите на „полуостровния лиризм“:

Pois nossas madres van a San Simon  
de Val de Prados candeas queimar,  
nós, as meninas, punhemos d'andar  
con nossas madres, e elas enton  
queimen candeas por nós e por si,  
e nós, meninas, bailaremos i.

(Отиват майките ни в Сан Симон,  
на Девата за да запалят свещ,  
но ето и девойките, поглед,  
потеглили сме с тях и те с поклон,  
докато палят свещи и се молят,  
отвън ще потанцуваме на воля.)<sup>21</sup>

Освен непосредствения и твърде често наивен лиризм на галисийско-португалската cantiga de amigo най-характерната ѝ черта в областта на формата е вече споменатият параделизм и рефрeнът. Няма съмнение, че тези черти са с фолклорен произход. Параделизмът се дължи на изпълнението на песента от две полухория, при което всяко от тях подзема темата вариативно. Според Р. Лапа тази форма е съществувала още в

<sup>19</sup> Op. cit., p. 120.

<sup>20</sup> Цит. съч., с. 31.

<sup>21</sup> Цит. съч., с. 37.

древнокитайската поезия. Явно обаче португалският учен не е бил запознат с „Историческата поезика“ на Ал. Веселовски, където принципите на фолклорното „амьобейно“ песне са разработени изключително изчерпателно не само върху фолклорен, но и върху античен материал. Безспорно заслужават внимание наблюденията на Р. Лапа върху народната поезия в изследвания от него ареал. „Първичната паралелистична форма днес се наблюдава в галисийската и в астурийската *muíbeiga*, в старинната песен от типа на *muíbeiga* от областта Траш-уш-Монтиш, в народните песни на мароканските евреи, в андалусийската *seguidilla de torna* и в тосканското *rispetto*.“<sup>22</sup>

Повечето от най-авторитетните португалски литературоведи (Т. Брага, А. Ж. Сарайва, К. Мичаелиш, Е. Сидаде и др.) смятат, че *cantigas de amigo* предшествуват *cantigas de amor*. Като първа „песен към приятеля“ се сочи приписваната от традицията на втория крал на Португалия Дон Санчу I (1154—1211) „Ах, клета аз“. Тази песен се датира към 1189 г. Към последното десетилетие на XII в. се отнасят и изявите на един от първите португалски трубадури Паю Суариш де Тавейрош, автор на три *cantigas de amigo* и десет *de amor*.

Независимо от това, че устната фолклорна традиция несъмнено предхожда писмената, необходимо е да напомним, че когато се създават първите галисийско-португалски любовни песни, провансалската лирика има вече почти едновековно съществуване. Неповторима особеност на т. нар. полуостровен лиризмът е това, че при него куртоазната провансалска мода се възприсма чрез посредничеството на фолклорната песен и поради тази причина основните характеристики на провансалската лирика са силно видоизменени. Т. Брага е съвършено прав в твърдението си, че „придворните кансони и сирвенти“ водят началото си от стародавните *cantigas de amigo* и от *baïlias* с характерната за тях паралелистична структура и наличие на рефрен. Ала това не означава, че галисийско-португалската поезия чудодейно е избегнала каквото и да било въздействие от страна на провансалската лирика. Впрочем това е било ясно и на най-задълбочените португалски историци на литературата. Така например К. Мичаелиш посвещава цялата осма глава от втория том на осъщественото от нея издание на „Песенника от Ажуда“ на провансалското (или френското, както твърде често го наричат португалците) влияние.

Това влияние започва от втората половина на XIII в., времето на залеза на провансалската лирика в резултат от т. нар. албигойски кръстоносен поход. Анекдотично известен е укорът, който кастилският крал Алфонсо X Мърдецът отправил към галисийския трубадур Перу да Понте да не „съчинява“ по провансалски, а да следва образците на галисийския сегрел Бернал де Бонавал. Особено знаменателно е това влияние по времето на кралуването на Афонсу III и на неговия син Диниш I. Според историците Афонсу III е пребивавал със свитата си във Франция, въпреки че не е мисго ясно какво трябва да разбираме под това обозначение — земите на Прованс или на кралство Франция. У Дон Диниш, който сам е бил надарен поет, това чувство на приобщаване към единната куртоазна култура посредством провансалската лирика е открито изразено както в песента, която започва със стиховете:

Quer'eu en maneira de proença  
fazer agora un cantar d'amor. . .

(Искам по провансалски образец  
да напиша днес една любовна песен. . .)

В друга любовна кансона на крал Диниш I (№ 73 от сборника на Нуниш) чувството му е противопоставено на изкуството на провансалците като много по-силно и това ни кара да направим асоциация с мисълта на Р. Лапа, според когото любовта у португалците била „мълниеносна и фатална“<sup>23</sup>. Ето първата строфа от кансоната на Дон Диниш, в която се прави този опит за отграничаване от провансалските трубадури:

<sup>22</sup> Op. cit., p. 82.

<sup>23</sup> Op. cit., p. 116.

Proençaes soen mui ben trobar  
e dicen eles que é cou amor;  
mais os que troban no tempo da frol  
e non en outro, sei eu ben que non  
an tan gran coita nos eu coraçon  
qual m'eu por mia senhor vejo levar.

(Провансалците умеат добре да съчиняват  
и казват какво представлява любовта,  
но ония, които съчиняват през пролетта,  
а не в друго време, зная добре, че нямат  
толкова голяма мъка в сърцето си,  
каквато изпитвам аз по своята повелителка.)

Макар да не са документирани посещения на провансалски трубадури в португалския кралски двор в Лисабон, контакти между провансалски и галисийско-португалски поети несъмнено е имало. Едно от малкото достоверни свидетелства е свързано с гостуването на провансалските трубадури Пеире Видал, Елиас Кайрел, Ук де Сен-Сирк и Гийлем Адемар в двора на краля на Кастилия и Леон Алфонсо IX между 1211—1216 г. Същевременно по същото време там са пребивавали и португалските трубадури Жил Саншиш, Гарсия Мендиш д'Ейшу и Абрил Периш. За чудно влияние свидетелствува появата на традиционната куртоазна формула на *ome lige* (т. е. човек, предан на покровителя си) в кансоната на Фернау Гарсия Ежгаравуна в типичен труверски рефрен на езика ойл:

Or sachiez veroyamen  
que je soy votr'ome lige.

(Тъй че да знаете със сигурност,  
че аз съм ваш предан човек.)

Друга интересна особеност на чуждото културно влияние в Галисия и Португалия е в това, че поетите се влияят не само от провансалските трубадури, но и от северофренските трувери. Началото на френското културно въздействие се свързва с идването на бургундския граф Енрике на полуострова и заставането му начело на португалското графство в самия край на XI в. (1094 г. или 1095 г.). Още при управлението на граф Енрике в началото на XII в. използването на френски наемници във войската е било често явление и несъмнено е съдействувало за проникването на френското културно влияние. По-късно, в 1147 г. Лисабон е бил превзет от валонски и англо-нормандски рицари, а по онова време Фландрия и Англия са били важни духовни центрове, свързани с езика ойл и северофренската култура. По такъв начин се обяснява и силното въздействие на културата от манастира в Ключи върху такива центрове на духовната култура в Португалия като манастирите в Алкобаса и в Санта Круш де Коимбра. С това плодотворно взаимодействие на културите се обяснява и широкото разпространение на латинската хроника, известна под названието „Псевдо-Турпин“ (Pseudo-Turpin) за архиепископа, герой от френския средновековен епос „Песен за Роланд“. Като проводник на влияние са могли да служат и роднинските връзки между отделните владетелски дворове. Така например споменатият Дон Санчу I е бил женен за престононаследничката на Арагон доня Досе, а Арагонското кралство е било в пряка връзка с провансалската култура, тъй като Монпелие е бил негово владение.

Не са много куртоазните теми и мотиви, разработвани от галисийско-португалските поети по провансалски образец, но те свидетелствуват за определено въздействие на ритуални сюжетни схеми, възходящи към теорията и практиката на куртоазната любов. Португалските изследователи с основание подчертават като специфична характеристика на любовното чувство, че е *amor timido* („свенлива любов“). Тъкмо поради това мотивът за „страха“ на трубадура пред любимата често се появява в галисийско-португалските *cantigas de amor*. Класическият образец на мотива възхожда

към една кансона на Бернарт де Вентадоур, в която благоговейният трепет пред „повелителката“ е сравнен с треперенето на листото под повеея на вятъра. Може би няма да приемем марианисткото увлечение на Вехслер, според когото този „страх“ отговаря на „божествения страх“ (temor divino). Във всеки случай марианистката теза е по-приложима към поезията на „стидновистите“ в Италия, у които любимата жена почти се идентифицира с божията майка. (Нека припомним, че когато в 33-а песен на „Чистилище“ Данте ни среща за първи път с Беатриче, тя е представена твърде многозначително: „... а Беатриче слушаше встрани/почти като Мария наскърбена, / когато цвят под кръста промени.“ И тук е мястото да се посочи, че в оригинала на „Божествена комедия“ това „почти“, вмъкнато от И. Иванов и Л. Любенов, отсъствува, като уподобяването на Беатриче на божията майка е осъществено с огромна въздействена сила:

E Beatrice sospirosa e pia  
Quelle ascoltava sí fatta, che poco  
Più alla croce sí cambiò Maria.

(И Беатриче с благочестиви въздишки  
слушаше това така приbledияла,  
че малко по-различна бе Мария под кръста.)

Така или иначе, мотивът за повелителката на сърцето, която вдъхва страх (pavor), се среща и в португалско-галсийската любовна поезия. У Вашку Жил това е страх да не бъде изгубено благоволенieto на любимата:

Mais non vos faço eu saber  
de quanto mal me faz amor  
por vós, ca m'eí de vós pavor;  
ca, se vo-l'ousasse dizer,  
doer-vos-fades de mi.

(Но няма да ви доверя  
колко мъки ми причинява любовта  
към вас, защото се боя от вас,  
защото, ако го чуете да го казвам,  
ще трябва да ме изоставите.)

У талантливия галсийски трубадур Жуау де Гиляде мотивът е поднесен по-усложнено, както личи от първата строфа на една негова кансона:

Esso mui pouco que o j'eu falei  
con mia senhor, gradeci-o a Deus,  
e gran prazer viron os olhos meus;  
mais do que dixе gran pavor pen ei,  
ca me tremi'assi o coração  
que non sei se lho dixе ou se non.

(За малко днеска разговарях  
с моята повелителка, благодаря на бога,  
и беше голяма наслада за очите ми,  
но от това, което казах, голям страх ме обзе,  
така ми трепери сърцето,  
че не зная дали да го кажа или не.)

Типично провансалски мотив е и опазването на любовната тайна. Сред жанровите подразделения на галсийско-португалската поезия се откроява и т. нар. поезия на тайната (do segredo). Един от майсторите на този тематичен мотив е трубадурът Фернан Гонсалвиш де Сеабра, който се гордее, че е запазил името на любимата си в тайна:

Muitos me preguntan, per bõa fé,  
preguntas que non devían fazer;

que lhes diga por quen trobo ou qual é:  
e porén ei a todos a dizer  
ca non saberán quen é mia senhor  
per mi, entanto com'eu vivo for.

(Мнозина питат ме, за бога,  
с въпроси, които не трябва да задават:  
да съм им казал за коя пища и каква е тя  
и заради това ще кажа на всички,  
че няма да узнаят коя е моя повелителка  
от мене, докато съм жив.)

Друг традиционен мотив на куртоазната поезия, разработен и от галисийско-португалските поети, е за смъртта от любов. За разлика от провансалската лирика обаче, в която той е разработен предимно в сериозен план, за „полуостровния лиризм“ е характерна ироничната му интерпретация. Галантите преувеличения сякаш не са в кръвта на поетите от придворния кръг на Афонсу III и Диниш I и те се отнасят с подозрение към подобни заявления.

Един от майсторите на този мотив безспорно е Руи (Роа) Кеймаду, чийто ироничен псевдоним — Изпепеленият Руи, го поставя в редицата на поетите Маркабрю, Серкамон, Сайл д'Ескола и др. У Кеймаду мотивът се появява най-често под формата на тенсона. Трябва да се подчертае обаче, че галисийско-португалската тенсона е коренно различна от провансалската. При окситанските поети в тенсоната и партимена се разисква сложен въпрос на куртоазната любов, докато при галисийско-португалските трубадури тенсоната най-често представлява диалог между дамата и нейния обожател. Споделям мнението на немския изследовател Ланг, според когото португалската тенсона се е получила от сливането на *santiga de amigo* и *santiga de amor*. Ще цитирам една кратка песен на Руи Кеймаду, в която мотивът „смърт от любов“ е свързан с раздялата и е поднесен във формата на тенсона-спор между дамата и нейния обожател:

— Amigo, pois me dizedes  
ca mi queredes mui gran ben,  
quando ora vos fordes d'aqueñ,  
dizede-me: que faredes?

— Senhor fremosa, eu vo-lo direi:  
tronar-m'ei cedo ou morrerei.

Se Nostro Senhor vos perdon,  
pois aqui sodes coitado;  
quando fordes alongado,  
por Deus, o que faredes enton?

— Senhor fremosa, eu vo-lo direi:  
tornar-m'ei cedo ou morrerei.

(— Приятелю, дали лукавиш?  
В любов сега ми се кълнеш,  
а утре другале ще спреш,  
та питам те, какво ще правиш?)

— Сеньора скъпа, сам ще избира —  
ще дойда скоро или ще умра.

— Теб господ-бог ще ти прости,  
че тука клет живот премина,  
но ако идеш във чужбина,  
кажи, какво ще правиш ти?

— Сеньора скъпа, сам ще избира —  
ще дойда скоро или ще умра.)<sup>24</sup>

<sup>24</sup> Цит. съч., с. 44.

Но явно кансоните на Руи Кеймаду са били възприемани като преувеличения в Португалия и Галисия, както можем да съдим от следната анонимна подигравателна песен за трубадура и неговата дама на сърпето:

Roi Queimado morreu con amor  
en seus cantares, par Santa Maria,  
por ña dona que gran ben queria;  
e, por se meter por mais trobador,  
porque lh'ela non quiso ben fazer,  
feze-s'el en seus cantares morrer,  
mais resurgiu depois ao tercer dia!

(Руи Кеймаду умираше от любов  
в своите песни, Дево Марийо,  
по една дама, която много обичаше  
и за да се изпише по-добър трубадур,  
понеже тя не го много вдъхновяваше,  
той се изкара мъртвец в своите песни,  
ала възкръсна на третия ден!)

Мотивът за смъртта от любов е психологически приземен в галисийско-португалската поезия, той е само един от залозите в любовната игра, изгубил е онай фатален характер, който според антично-средновековната традиция наистина може да доведе до гибел. Илюстрация на това наблюдение е една кансона на Дон Диниш, в която любовната стратегия на девойката е внушена с реалистична прагматичност, далеч надхвърляща очертаванията на куртоазния идеал. Заслугата на краля-поет е в това, че ни позволява да надникнем отвъд фасадата на условния образ на суровата повелителка и да доловим мотивите на „вечно женственото“ — кокетство, практически съображения и т. н.

O meu amigo, amiga, non quero eu  
que haja gran pesar, nen gran prazer,  
e quero eu este preito assi trager,  
ca m'atrevo tanto no feito seu:  
non o quero guarir, nem o matar,  
nem o quero de mi desasperar.

(Любимия ми, дружке, не желая  
ни да се мъчи, ни да е блажен,  
а само искам да е влюбен в мен,  
та да го вода, както аз си зная:  
не ща го здрав, не искам да умре,  
не го отчайвам — да не ме презре.)<sup>25</sup>

Поетите от полуострова явно са възприемали „смъртта от любов“ като литературно преувеличение. При тях не са редки предизвикателствата, каквото отправя например девойката в друга любовна песен на крал Диниш — „Не бих се чудила, ако умреш, че хубостта ми е прочута. . .“, тъй като не вярват в подобна трагична развръзка. От тази гледна точка галисийско-португалската поезия е много по-предметно-реалистична в сравнение с провансалската и определено се откроява на полюса на един, условно казано, фолклорно-битов реализъм, докато в другата „полуостровна“ поезия — на „стилювистите“ в Тоскана, са засилени платонизиращите тенденции в провансалската лирика, довели през епохата на треченто до възникването на петраркизма, най-значителното течение в европейската любовна лирика чак до началото на XVII в.

Пародийното отношение към мотива за смъртта от любов е достигнало връхната си точка в прелестната пастурела на Дон Диниш, един от бисерите на португалската средновековна поезия. Поначало пасторелата, един от най-демократичните жанрове

<sup>25</sup> Цит. съч., с. 19.

в провансалската лирика, не е характерна за галисийско-португалската поезия, тъй като тя е силно повлияна от фолклорните „песни към приятеля“, в които природата е естествен декор на любовната игра. (Към такава интерпретация насочват дори терминологичните колебания относно назова на „песните към приятеля“ — *серана*, *сера* и *ля*, т. е. планински или селски песни, за които вече стана дума.) Така че в „Пастурела“ на Дон Диниш любопитна не е обстановката, при която се разиграва любовният „сюжет“, а неговата комична обогатеност: довереник на девойката, тъжаша за отсъстващия любим, е един папагал. Пародията на любовната мъка (*coita*) и на „болестта от любов“ е оъществена с находчивост и изящество, свидетелстващи, че уроците на куртоазната лирика не са минали безследно за португалската поезия, чийто лирически диапазон се простира от безискусните песни по фолклорен образец до галантните мотиви *em maneira de proença* („по провансалски маниер“). Ще цитирам последните две строфи от „Пастурела“ на Дон Диниш, в които комичната интерпретация е изведена към радостен финал:

Ua gran peça do dia  
jouve ali, que non falava,  
e as vezes acordava,  
e as vezes esmorecia.  
E disse: — Ai, santa Maria,  
que será de min agora? —  
E o papagai dizia:  
— Ben, por quanto eu sei, senhora.

— Se me queres dar guarida —  
disse a pastor — di ve-dade,  
papagai, por caridade,  
ca morte m'ê esta vida.  
Disse el: — Senhor (mui) comprida  
de ben, e non vos queixedes,  
ca o que vos à servida  
erge-de olho e vee-lo-edes.

(И започва се тогава  
целодневна пантомима —  
ту в несвят изпада мнима,  
ту отново се свестява.

„Богородице — припява, —  
що за страшна несполука?“

Папагалът наставлява:

„Няма нишо, шом съм тука.“

„Мигом бих се изцерила —  
рече тя, — добър да беше,  
истината да речеше;

да живея нямам сила. . .“

Каза той: „Сеньора мила,  
господ радости ти дава;  
взор да беше извисила —  
милият ти се задава.“<sup>26</sup>

Интересно е проесмислен в галисийско-португалската поезия и друг твърде популярен мотив от провансалската лирика, въведен от легендарния Жауфре Рюдел — за „любовта отдалече“. В малкото достигнали до нас кансони на галисийския трубадур Фернанд Ишкиу (нач. на XIV в.), в които „полуостровният лиризм“ достига до върхо-

<sup>26</sup> Цит. съч., с. 21.

вите си завоевания, мотивът е преосмислен в духа на един задълбочен психологически реализъм, като рефренът във всяка строфа е опровержение на „стария рефрен“: „Далече от очите — далече от сърцето.“ Вещност трактовката на Ишкиу се възвръща към провансалската „любов отдалече“, но на ново диалектическо стъпало. Тя вече не е наивната любов на Рюдел, влюбен в Триполитанската графиня по разкази на поклонници, а мъчително чувство, причинено от принудителната раздяла. По психологическо проникновение поезията на Ишкиу се приближава до лириката на „стилновистите“ и даже я превъзхожда в някои отношения. Ето началото на въпросната кансона на Фернанд Ишкиу, в която за разлика от ироничните интонации на Дон Диниш преобладава изискано сантименталната тоналност:

Senhor, por que eu tant'afam levey,  
gran saçon ha, por Deus, que vus non vy  
e por mui lonje de vós vyvy,  
nunca aqveste verv'antig aচেয়:  
„Quan lonje d'olhos, tan lonje de coraçõ.“

(От вас, сеньора, съм отдалечен  
и вечна скръб е моят земен дял,  
ала дори сега не бих твърдял,  
че има право старият рефрен:

„Далече от очите — далече от сърцето!“)<sup>27</sup>

Твърде сложно опосредствуваното въздействие на провансалската лирика върху галисийско-португалската поезия се забелязва по-отчетливо на формално, стихово-интонационно и ритмично равнище. Съхранен е ръкописен „Трактат по метрика“, публикуван от Т. Брага в сп. „Нова ера“ през 1881 г. По мнението на повечето от изследователите той е възникнал около средата на XIV в., когато са се появили *Leys d'amors* („Закопи на любовта“). Особен интерес представляват разработените в пета и шеста глава на трактата разбираня за *dobre* и *mordobre*. Португалското *dobre* е повторение на една и съща дума на две или повече места в строфата и отговаря на провансалските *rimas equívocas*, които по същество са вътрешни рими. *Mordobre* е повторение на еднокоренни думи и отговаря на провансалските *rimas derivativas* (т. е. производни рими).

Займствуваната от провансалската лирика форма на кансоната без рефрен, която се среща сравнително по-рядко в галисийско-португалската поезия, се е наричала *cantiga de meestria* (т. е. майсторска песен). Португалската *cobra* (от пров. *cobla*, т. е. строфа) най-често съдържа пет стиха и рефрен, докато в т. нар. *cantigas de meestria* строфата е съдържала седем стиха.

Свидетелство за танцувадения характер на галисийско-португалската поезия е седемсричното *redondilho* с ударение на третата или на четвъртата сръчка, което е преминало и в кастилската поезия, където е дало устоялата чак до XX век сегидиля.

По въпроса за езиковата характеристика на галисийско-португалската поезия и влиянието на провансалската лирика върху нея мненията твърде много се различават при оценката на определени думи като галицизми, провенциализми и дори италианизми. Така например Р. Лапа определя като галицизми в своята авторитетна книга „Лекции по португалска литература“ думи от типа на *talan* (*vontade*, копнеж), *folia* (*loucura*, лудост), *cochon* (*vilão*, вилан, гражданин-буржоа), *dama* (*dona*), *saizon* (*sazon* сезон, време), а така също и наставката — *age*, която се среща в редица португалски думи.

Значително повече са провенциализмите от типа на *entendedor* (влюбен), *drudo* (пров. *druz*, любовник), *prez* (доблест), *senher* (сеньор), *falimen* (неполука), *cor* (согоасон, сърце), *maloutfa* (*doença*, болест), *solaz* (*prazer*, удоволствие) и много други.

В заключение бихме могли да припомним мнението на проф. Ж. А. Сарайва, което резюмира становището на португалското литературознание по отношение въз-

<sup>27</sup> Цит. съч., с. 49.

действието на провансалската култура, пречупено през призмата на местната фолклорна традиция: „Влиянието на провансалските трубадури и жонгльори преминава от форумите на придворната поезия към местната жонгльорска традиция с народен произход, преди да се присади към галисийския ствол. От тази кръстоска произлизат същностните характеристики на „любовните песни“, в които сеньорът аристократ изразява конвенциите на куртоазната любов — обожествяване на жената, свенливо постоянство и подчинение на любовника, самозатваряне в любовното страдание и т. н. на малко изкуствен език, пропъстрен в провансалски понятия. . . Но трубадурите на полуострова не са били подготвени да възприемат психологическото и стилстичното богатство на провансалците и клонят към изразяването на едно чувство, разтворено в повторителния ритъм и досадно изградено върху паралелизма. Те почти не познават образите.“<sup>28</sup>

Може би оценката на Ж. А. Сарайва е малко сурова, като имаме предвид върховите постижения на „полуостровния лиризм“ в кансоните на Жуау де Гиляде, Жуау Куело, Бернал де Бонавал, Нуну Турнеол, Шевану Куело, Дон Диниш и Фернанд Ишкиу, но принципно неговата оценка е явна и ни изправя пред изключително интересния случай на преосмислянето на куртоазната традиция в духа на местния фолклор. Тези тенденции са се оказали продуктивни в плана на развитието на поезията на Пиренейския полуостров, доколкото през XIV—XV в. галисийско-португалската традиция дава импулс за развитието на кастилската поезия. В една малко по-далечна перспектива тази традиция обяснява диалектичната противоречивост на испанската концептистка поезия от епохата на барока, достигнала най-изразителни измерения в лириката на Луис де Гонгора (1561—1627), у когото бароковият мистицизъм съжителства с фолклорно-демократични мотиви и интонации.

Явно по-перспективна в общоевропейски план се е оказала петраркистката традиция, водеща началото си от Данте и стилновистите, която продължава платоническите тенденции, заложили в провансалската лирика. Затова не бива да се учудваме, че през 30-те години на XVI в., когато започва португалският Ренесанс, Са де Миранда и възникналата около него група на „италианизиращите“ поети (тяхната линия възприемат и творци като Антониу Ферейра, Бернардин Рибейру и genialният Камоинш) се ориентират именно към петраркисткия платонизъм, а не към местните трубадурски традиции, в които тази линия е силно приглушена. Едва ли е случайното, че в Рим Са де Миранда е допуснат в кръга на Витория Колонна и Микеланджело, чиито сонети бележат върха на петраркисткия неоплатонизъм.

Необходимо е да се подчертае обаче, че процесите имат не само контактологичен, но и типологически характер. Несъмнено от втория тип е взаимодействието между куртоазната и фолклорната поезия, което е подчертано силно в галисийско-португалската поезия, но се забелязва и в литературите на други страни от интересувания ни ареал. Неведнъж подчертахме, че произходът на пасторелата е фолклорен (и античен) но и принципно важно е наблюдението, направено от В. Шишмаръв още в началото на столетието, че този жанр се среща значително по-често в северофренската поезия, отколкото в провансалската<sup>29</sup>.

Още по-знаменателна е типологическата прилика между галисийско-португалската *santiga de amigo* и немската *Frauenlied* (женска песен), характерна за поезията на минезингера Найдхарт фон Рюентал и неговите последователи. Тази прилика е доловена още от Жанроа в книгата му „Произходът на лирическата поезия във Франция“ (1883). Вън от съмнение е, че тя има типологически, а не контактологичен характер. Поезията на баварския рицар Найдхарт фон Рюентал (съвр. нем. Рюентал), около 1180—1237 г.) полага началото на онова направление в германския минезанг, известно под наименованието *höfische Dorfpoesie* („куртоазна селска поезия“). Беден рицар, постъпил на служба при Фридрих II Австрийски, който му дарява феодално имение

<sup>28</sup> Ор. cit., р. 21.

<sup>29</sup> В. Ф. Шишмарев. Избранные статьи. Французская литература. М., Наука, 1965, 127—129.

на Дунав. Найдхарт въвежда в немския минезанг мотива за любовта към обикновена селянка. Той се оказва типологически равнозначен на мотива за „прислужницата“ на трубадура Жуау Куелю, за който ни осведомява в една песен Фернан Ежгарави. „Пролетните“ и „зимните“ песни на баварския минезингер, чийто фолклорен произход не подлежи на съмнение, са типологически сходни с галисийско-португалските *santigas de amigo* в диалогичната им разновидност между майка и дъщеря. Удивително е сходството не само в диалогичните интонации, но и в охранителната функция на майката, която се опитва да предотврати лудориите на дъщерята. Интересен е например диалогът в една *santiga de amigo* на известния португалски галисийски жонгльор дъховник Перу Миогу, в който дъщерята проявява тщеславие и прекомерно явява в любовната мъка на своя избраник. Ето две строфи от този жив и остроумен диалог между майка и дъщеря, символизиращи съответно младостта и умъдрения жизнен опит.

E, se ele vai ferido,  
irá morrer al mar.  
Si fará meu amigo,  
Se eu d'el non pensar.

— E guardade-vos, filha,  
ca já un atal vi,  
que se fez (mui) coitado,  
por guanhar de mi.

(Както бил така съсипан,  
щял да се удави в морето.  
Така ще направи моят приятел,  
щом не съм мислела за него.)

— E, внимавай, дъще,  
виждала съм един такъв,  
който се правеше на злочест,  
за да ме уплете.)

Типологически сходна е ситуацията в една от „пролетните“ песни на Найдхарт фон Рювентал, в която също спорят майка и дъщеря. Само че в нея, както в пасторелата, има експозиция, свързана с настъпването на пролетта („der ist nu niuwes loubes vol; der winder hat ein ende“ (гората) е пълна с нови листа, вятърът утихна“). И в песента на Рювентал майката е опитният съветник, който иска да предпази дъщеря си от необмислени постъпки. Но докато в галисийско-португалските песни ситуацията остава най-често неразрешена, в песента на баварския минезингер девойката взема инициативата в свои ръце и открива на майката името на своя любим. Всъщност тя назовава името на самия поет, който полага началото на т. нар. селски минезанг, в който се възхвалява любовта към обикновена девойка:

Muoter, ich will selbe  
mit richer schar ze velde  
und wil den reien springen.  
jâ ist ez lanc daz ich diu kint niht niuwes hôrte singen.  
„Neinâ, tohter, neine!  
ich hân dich alterseine  
gezogen an minen brüsten:  
nû tuo ez durch den willen min lâz dich der man niht lûsten.“

„Den ich iu wil nennen,  
den muget ir wol erkennen.  
zuo dem sô wil ich gâhen.  
er ist genant von Rjuwental: den wil ich umbevâhen.

(Мамо, много ми се иска  
с гълпата да изляза на полето  
и да поскачам на хорото,  
че много отдавна не съм чувала да се паят нови песни.  
„Не, дъще, не, неслучайно  
съм те откърмила на гърдите си:  
недей да ми скърпваш хатъра; не бъди мераклияка за мъж.  
„Че аз искам да ти го назова  
и да те запозная с него,  
защото само с него искам да ходя:  
той се казва фон Риувентал, него искам да прегръщам.)

Изтъквайки типологическия характер на приликите между галисийско-португалската *cantiga de amigo* и немската *Frauenlied*, не бива да изключваме и възможностите за някои контактологически връзки, възходящи още към времето на Карл Велики (VIII—IX в.). Така например е известно, че още в 789 г. императорът оповестил декрет, забраняващ на игуменките да пишат и разпространяват *winileodos*, които според редица португалски изследователи отговарят на *cantares d'amigo*. Още Теофило Брага отбелязва германския символизъм на прибраните коси, които се появява в една песен на Перу Гонсалвиш Порту-Карейру:

Par Deus, coitada vivo,  
pois non ven meu amigo;  
pois non ven, que farei?  
Meus cabelos, con s'irgo  
eu non vos liarei.

(За бога, клета живея,  
че не идва моят приятел.  
Понеже не идва, какво ще правя?  
Косици мои, с лента  
няма да ви превържа.)

Тъкмо по този повод Р. Лапа разширява кръга на типологическите сравнения между португалската поезия и немския минезанг: „Сигурно на този немски източник се дължи и обстоятелството, че тук и в Германия не съществуват песни за нещастна омъжена (*malmaridada*, fr. *mal-mariée*—б. м., С. X.), които са толкова модерни във Франция.“<sup>30</sup>

Последните наблюдения показват, че куртоазната култура не е еднопластово явление, плод единствено на дворцовите салони. В нея сложно си взаимодействуват елементи от античната култура с елементи от средновековната църковно-християнска литература. Съвсем не последно място в тези взаимодействия се пада на фолклорната традиция, която на моменти прави пробив в конвенциите, установени от куртоазния идеал, и внася стихийен демократизъм в поезията на трубадури, трувери и минезингери. Безспорно най-значителна изява на тази стихийна съпротива срещу рицарско-куртоазния идеал е изобретяването на „затворения маниер“ от гасконеца Маркабрю като символично-криптограмна реакция, предвещаваща баладите на Франсоа Вийон, писани на Жоблен. Не бива да подценяваме обаче и спонтанния демократизъм на галисийско-португалските *cantigas de amigo* и *cantigas de amor*, вито баварската *höfische Dorfpoesie*, създадена от Найдхарт фон Рювенал. Независимо от това, че съвременната аксиология не си е дала труда да степенува ценностно различните направления в средновековната куртоазна поезия, не подлежи на съмнение, че като цяло тя не е обект единствено на историческата поетика, а съдържа непреходни поетически ценности, които я правят неотменима част от духовната съкровищница на човечеството.

<sup>30</sup> Op. cit., p. 110.