

СТОЯН АТАНАСОВ

ЕПОС В РОЗАТА

chitanka.info

Заслужава внимание фактът, че през цяла една епоха доминиращата класа е черпела своите интелектуални и морални понятия от едно „Изкуство на любовта“.

Йохан Хойзинх

ТРИНАЙСЕТИ ВЕК

„Роман за Розата“ — най-четената творба на френски език през Средновековието — е дело на двама автори. Първият от тях Гийом дьо Лорис^[1], пише романа си към 1225–1230 г., но по неизвестни причини прекъсва на стих 4058. Около четирийсет години по-късно Жан дьо Мъон^[2] продължава и завършва разказа на Гийом. Втората част от 17720 стиха четирикратно надхвърля по обем първата. Цялостният роман наброява близо 22 000 осмосрични стиха. Над триста ръкописа на творбата от периода 1280–1480 г. са достигнали до нас. Две негови адаптации в проза са широко коментирани през XV век. С въвеждането на книгопечатането романът бива преиздаван 22 пъти между 1481 и 1538 г. Първата му версия на flamandски език датира още от края на XIII столетие. През 60-те години на XIV век Джефри Чосър превежда части от него на английски, а по същото време тосканският поет Дуранте го адаптира на своя диалект в 232 сонета. В началото на XV век романът става повод за първата голяма литературна полемика във Франция — неговите защитници (Жан дьо Монтрой, Гонтие Кол) и отрицатели (Кристин дьо Пизан, Жан Жерсон) са сред най-авторитетните и образовани хора по онова време. През Ренесанса — време на рязко отхвърляне на средновековните литературни жанрове и авторитети, „Роман за Розата“ най-дълго се задържа сред новите образци и естетически ценности. Ронсар и съвременниците му — поколението, което започва да твори през средата на XVI век — са пропити от сентенциите и алегоричните прийоми на романа. С появата през XVI столетие на първите нормативни граматики на френски език именно „Роман за Розата“ е най-често използваната художествена творба, от която филологите черпят своите примери. След класицистичната сянка, която XVII век хвърля над Средновековието, „Роман за Розата“, наново издаден през 1735 г., е сред първите предвестници на завръщането на старата френска литература.

Няма съмнение, че „Роман за Розата“ е най-„средновековното“ произведение във френската литература и в този смисъл едва

сегашното му навлизане в нашата книжнина рискува да срещне неподготвен български читател. Но подобна неподготвеност крие възможности и за очарование пред неизвестното. Сам по себе си „Роман за Розата“ е сложна творба. В нея се преплитат множество традиции и естетики, оттук и необходимостта от по-пространно и многопластово въведение, което да открии някои от най-съществените черти на романа и връзката им с културно-историческия контекст.

Историческа рамка на „Роман за Розата“ е XIII век. В средновековна Франция тринайсетото столетие се откроява с укрепването и структурирането на държавността и в същото време с безprecedентната намеса на църковните институции в обществения живот. Взаимодействието и напрежението между двете власти — светската и духовната — поражда нов динамизъм на идеи и ценности, при който противоположностите си съперничат, но пък и търсят равновесие във всевъзможни форми на двусмислено единство. Тази двоякост откриваме както в политиката и в морала, така и в литературата.

Преходът от XII към XIII век се осъществява от крал Филип Огюст. В дългото му управление (1180–1223) откриваме прояви на политическа и религиозна толерантност (спрямо евреите и албигойските катари-еретици; Филип обаче предоставя пълна свобода на Симон дьо Монфор да организира кръстоносен поход срещу албигойците и да изпепели важни културни центрове в Южна Франция). В същото време той дава ярък пример за жестокост и лукавство, като отнема британските владения на Плантагенетите във Франция и като слага край на независимостта на Фландърското графство. Филип-Огюст е владетел, за когото Върховното добро — териториалната цялост и силната централна власт — оправдава всякакви жестокости и подмолни ходове. Похватите на Филиповото управление са в съзвучие с принципите на Притворство — един от най-ярките и оригинални персонажи в творбата на Жан дьо Мьон.

Внуцът на Филип-Огюст, Луи IX^[3], наричан Свети Луи (канонизиран в края на века), стои на кралския престол в продължение на 44 години (1226–1270), макар че до 1240 г. фактически властта е в ръцете на майка му Бланш Кастилска. Освен с прословутото си религиозно усърдие — ръководи Седмия (1248) и Осмия (1270) кръстоносен поход — Луи IX има историческата заслуга да бъде

основоположник на парламентарната институция във Франция, а също и да реформира правораздаването (прокламира редица наказателни закони, които обаче се прилагат само по кралските земи). Налага и строг ред в сеченето на монети (неяснотата относно стойностите на монетите сериозно затруднявала търговията и с оглед преустановяването на паричния хаос той определя стриктно кой какви монети има право да сече: единствен кралят — намиращите се в обръщение в цялата държава златни и сребърни монети, докато сеньорите — железните и медните, валидни само в границите на именията им). Макар да води продължителни войни далеч от страната си, монархът със забрана успява да предотврати феодалните междуособици в кралството. Негова заслуга е и създаването на държавен архив — регистър на всички заповеди на централната кралска власт, както и на местните й представители.

По време на източните си походи Луи IX научил, че египетският султан изискал хората му да събират, преписват и превеждат съчиненията на древните мислители. И сам възложил на свои книжовници да се заемат с преписването на части от Стария и Новия Завет, трактатите и проповедите на църковните отци и др. Събрал ръкописите в специално книгохранилище в Парижкия Свети Параклис — „Сент Шапел“. Желанието му било те да станат достъпни за богослови, преподаватели и студенти. Създала се първата обществена библиотека във Франция, а вероятно и в Европа. Книгохранилището като съкровищница на мисълта и историята на човечеството се появило в епоха на стремеж към всеобхватно познание. Неслучайно Венсан от Бове, най-значителният енциклопедист на XIII век, автор на *Speculum maius* (*Голямото огледало*), работил под покровителството на Свети Луи именно в тази библиотека.

Обществената библиотека, за разлика от манастирската, където книгите били строго забранени за изнасяне, а нерядко и привързвани с вериги, била отворена за всекиго. На този принцип започнали да се изграждат по същото време и университетските библиотеки, чиито фондове първоначално били скромни. Например библиотеката към Сорбоната — Парижкия университет, основан в 1257 г. — разполагала през 1290 г. с 1017 тома, а петдесетина години по-късно — с 1824. От тях 424 (23%) съдържали библейски книги, 184 (10%) — писания на църковни отци, 279 (15,5%) — схоластически трактати, 402 (22%) —

литургически и молитвени текстове, 463 (25,5%) — съчинения от областта на седемте свободни изкуства^[4], 62 (3,4%) представлявали ръкописи от областта на юридическите науки, а 10 тома (0,6%) — литература на френски език^[5]. Посочените съотношения илюстрират добре мястото на християнската и на светската литература в парижкото университетско образование. В други университетски библиотеки те несъмнено са били различни, доколкото превес имали други дисциплини (например право в Болонския университет, медицина — в университета в Монпелие). Но главното в случая е връзката между обществената библиотека^[6] като място за съхранение на тоталното знание и енциклопедичния характер на книжнината през XIII век.

Не само знанието излиза от манастирите. Религиозното призвание също. Докато през предходните столетия духовенството страни от света, въздига в културен и религиозен модел на социума отшелничеството и иночество, а през XII век процъфтяват монашеските ордени, XIII век бележи рязка промяна в църковната политика. Църквата присъства активно в почти всички сфери на обществения живот. Това става чрез т. нар. „просещи ордени“, сред които най-настъпителни са францисканският и доминиканският. С папската благословия те проникват и в университетите, влизат в съперничество с редовните професори и застрашават университетската автономия. Така например през 50-те години на XIII век Парижкият университет става място на ожесточени сблъсъци между преподавателите миряни и просещите ордени. Водач на първите е Гийом дьо Сент-Амур, автор на нашумелия трактат „Заплахите за нашето време“, един от духовните наставници на Жан дьо Мён. Тази връзка обяснява защо творбата на Жан, посредством монолога на Притворство, отделя значително място на посочения конфликт и подлага на остра сатира новите ордени.

Голямото дело на Църквата през XIII век са катедралите, които по нейно начинание се строят във всички по-големи градове на Франция. Готическата катедрала е символ на мирозданието. В нея анонимните творци, работещи по план и под контрола на църковните власти, изобразяват природните цикли и елементи, свободните науки, библейските патриарси и пророци, Христовото дело, алегоричните фигури на нравствените пороци и добродетели, както и исторически личности с национално значение. Катедралата, тази „Библия на

бедните“, е своеобразна Енциклопедия, в която намира място всичко ценностно в тогавашната представа за света и човека.

Първообразец на тенденцията към всеобхватност на човешкото познание, характерна за XIII век, откриваме в енциклопедичното дело на Исидоро Севилски (560–636). Неговите „Етимологии“, съставени от 20 книги, представляват впечатляваща по мащабността си компилация от сведения, почерпени от всички области на човешкото знание. Коментарите и тълкуванията на Исидоро по същество са филологически спекулации, почиващи на разбирането за езика като естествена връзка между думите и нещата. Новото в енциклопедичността на XIII век идва от рационализма, утвърдил се тогава вследствие на преоткриването на метафизическите и логическите трудове на Аристотел и на все по-нарастващото им значение в университетското преподаване. Стремежът към съчетаване на разума с вярата, залегнал във философията на Тома Аквински, присъства във всички големи творби от тази епоха. Това представлява сериозен опит за нов когнитивен порядък и по-строго структуриране на енциклопедичното слово.

„РОМАН ЗА РОЗАТА“ И ЛИТЕРАТУРНАТА ТРАДИЦИЯ

Въсъщност истинският контекст за първата част на „Роман за Розата“ е XII век. За литературата на простонароден език този век има основополагащо значение. С изключение на няколко творби от края на XI столетие, всички значителни жанрове във френската художествена словесност се появяват тъкмо тогава: куртоазната лирика (на трубадурите в Южна Франция, на труверите в Северна Франция), рицарският роман, куртоазната новела „ле“, епическата поема („шансон дьо жест“), религиозната драма. Раждането на френската литература през XII век е явление от общеевропейско значение, доколкото от Франция новосъздадените жанрове и творби се разпространяват по пътя на имитацията и адаптацията в цяла Западна и Централна Европа. Може да се каже, че до първата третина на XIII век са утвърдени всички нови литературни форми. Създадени са и големите шедьоври — романите на Кретиен дьо Троа, романите за Тристан и Изолда, най-добрите „шансон дьо жест“, куртоазните новели на Мари дьо Франс.

Цялата литературна продукция на френски език през XII век е в стихове. Отсъствието на проза в младата простонародна изящна словесност съживителства с широко практикуване на проза в тогавашната латинска книжнина. Стихотворната форма като първа фаза в развитието не само на лирическите, но и на повествователните жанрове потвърждава една обща закономерност, която наблюдаваме при зараждането и на други значителни литератури. Така например латинската проза се появява след поезията, макар че римляните са познавали добре гръцката проза, която на свой ред се създава три века след гръцката поезия. Това явление подкрепя тезата за степенуваната еволюция на формите в литературния процес. Литературата на XIII век е нов етап в тази еволюция, а „Роман за Розата“ представлява най-ярък пример за синтез между традицията и новото.

От гледна точка на историята на френската литература заслуга на XIII век е въвеждането на прозата. Нейна привилегирована област стават историческата хроника и романът. На хрониката тук няма да се спираме. Какви са отликите и предимствата на романа в проза в сравнение със стихотворното повествование от XII столетие? Прозата в романите от XIII век се утвърждава в името на ново схващане за истината. От една страна, това е истината за заобикалящата действителност, която все по-широко намира място в художествената измислица. От друга страна, истината, застъпвана от прозата, е обвързана с библейските разкази и с широко разпространените поучителни религиозни жанрове. Неслучайно един от най-ранните опити в проза през XIII век подхваща мотива за Граала (чиято първа художествена разработка е дело на Кретиен дъо Троа), предлагайки ново мистично тълкуване. Граалът става свещен символ. Сакралната истина се обвързва с прозата. Към тези две качества на прозата — реалистичност и сакралност — следва да добавим и трето: обединяването в цикли на множество разкази, които дотогава са били разпространявани отделно. Тринайсетият век на енциклопедиите, философските суми и катедралите е също така векът на първите романни цикли: освен за Граала се появяват циклите в проза за Тристан и Изолда, за Ланселот — разкази от по няколко хиляди страници, включващи множество сюжетни линии. Далеч не всички епизоди в тези тромави интриги са обвързани в повествователно цяло. Противоречията между отделните приключения, както и в поведението на героите, са по-скоро правило, отколкото изключение. Изградени компилативно, тези романни свидетелстват преди всичко за една неутолима жажда за разкази. Важно е не какво и не как се разказва, а че се разказва. Формалната повествователна инстанция престава да бъде някакво лице, а се обективизира максимално, т.е. отъждествява се със самия разказ. Оттук и най-често срещаните въвеждащи или свързващи формули от типа: „разказът казва, че...“. Освободеният от стихосложението и от стройната фабулна линия роман се превръща в отворена структура, която сякаш се стреми да абсорбира всички разкази на човечеството.

С въвеждането на прозата романът в стихове не изчезва. Но той се променя именно под влиянието на прозата. И в това отношение „Роман за Розата“ е много показателен. Почеркът на Гийом дъо Лорис

отдава предпочтение на описанията, характерни за прозата, а същинското действие става предмет на сбит разказ. При Жан дъо Мьон повествователният елемент просто се губи сред дългите монологи на персонажите. И още нещо: при Жан дъо Мьон наблюдаваме прекомерно натрупване на случки, доводи, реминисценции и вметнати разкази, които много често не са в причинно-следствена връзка с основния мотив или аргумент. Подобна „насипност“ на художествения материал очевидно идва от романните цикли в проза.

Да споменем и още една черта на литературата през XIII век. Едва тогава изящната словесност става това, което днес назоваваме с термина литература, т.е. писмено художествено слово. Литературната консумация в XII столетие минавала изключително през гласа. Романите, разказите, епическите „шансон дъо жест“ се четели на глас, пред малка или многобройна публика, а нерядко се рецитирали по памет. В тази връзка става безспорна мнемоничната функция на стихосложението. Тя е невидимият скелет на слово, което често пъти се огласява без опората на текст. И това огласяване доближава литературата до музиката. Лирическите и епическите поеми се рецитирали напевно със съпровод на музикален инструмент. И така, до края на XII век битието на литературата е неделимо от гласа^[7]. Ръкописите са били рядкост и до нас почти не са достигнали. Ние познаваме създаваната тогава литература по ръкописи от XIII столетие, когато тяхното усилено преписване и съхранение става въпрос на престиж и се превръща в характерна черта на културната политика на феодалния елит. Както вече отбелязахме, „Роман за Розата“ е най-преписваното произведение на простонароден език във Франция. Преходът от устна към писмена традиция се съпътства и от други признания за литературност, някои от които ще споменем след малко.

„Роман за Розата“ е средоточие на всички посочени дотук общи тенденции. Но в него откриваме, преплетени по уникален начин, и по-конкретни тематични и семантични традиции. Частта, написана от Гийом дъо Лорис, обединява мотиви и прийоми, заимствани от различни жанрове:

- съновидението като рамка на повествованието;
- куртоазната поезия с типичните за нея лирически герой и чувство на преклонение пред Дамата, пробуждащо се сред пролетната обнова на природата;

— изкуството на любовта, като съблудаване на определени правила и изисквания, обвързващи любовното желание с нормативна етика и строг морал;

— куртоазно-авантюрият роман, доколкото любовта към розата символизира мъчителното, осяено с препятствия домогване до Дамата, достъпът до която минава през воинска победа;

— алегорията като основен семантичен прийом при изграждането на всички герои в романа.

Ще се спрем накратко на всяка от тези традиции и на нейното обновяване в творбата на Гийом дъо Лорис.

Съновидения. Встъпителните разсъждения на разказвача застъпват убеждението за правдивостта на сънищата. На традиционната двойка сън/льжа^[8] Гийом противопоставя съчетанието сън/истина. И се позовава на Макробиевия „Коментар към Съня на Сципион“. Трактатът на Макробий се радвал на широка популярност през Средновековието. Причина за успеха е може би класификационната „настървеност“ на римския прозаик, която отговаряла на схоластичния вкус на времето. Макробий разграничава пет вида (категории) съновидения:

1. *Insomnium* — неспокойни, еротични сънища, кошмари и пр.

2. *Visum* — несвързани или неясни образи, изникващи в съзнанието, когато човек изпада в междинни състояния, на границата между съня и будуването.

Според Макробий тези два вида сънища не носят никаква истина и не си заслужава да бъдат тълкувани. На следващите две категории обаче римският автор приписва дълбока правдивост.

3. *Oraculum* — предсказания или предзнаменования, които спящият получава от свои близки, от жреци или божества.

4. *Visio* — съновидение, което се събъдва буквально.

5. *Somnium* — сън, при който слухките и лицата прикриват друг, загадъчен смисъл, който може да се разтълкува само от опитен гадател. Сънищата от тази категория на свой ред могат да се класират в пет разновидности: *proprium* (отнасящ се за себе си), *alienum* (отнасящ се за другия), *commune* (обединяващ първите две), *publicum* (отнасящ се за другите), *generale* (отнасящ се за всички).

Тези подробности в Макробиевата трактовка на сънищата отсъстват от текста на Гийом, но за читателя са код за тълкуване на

романа. Първата категория (*insomnium*) съдържа еротичните видения, за каквото се представя и съзерцаването на розата от лирическия герой. Третата и четвъртата (*oraculum* и *visio*) предвещават бъдещето, така както разказвачът заявява в самото начало, че сънят отпреди пет години впоследствие се е сбъднал. По повод на *oraculum* ще отбележим, че този тип съновидения са в основата на фабулната рамка на цял един жанр от средновековната религиозна книжнина — съновиденията (*songes, visions*), разкриващи пред вярващия картини от Рая, Ада или представящи сцени от пътуването на християнската душа към отвъдните селения. Петата категория (*somnium*) действа на принципа на иносказанието, т.е. на алегорията — основната смислова конструкция в романа. А петте разновидности на *somnium* определят възможните адресати на ониничното послание: първата (*proprium*) препраща към Гийом дьо Лорис, разказващ в 1л.ед.ч. своя преживелица; втората (*alienum*) може да се отнесе към Жан дьо Мъон, като адресат на разказа на Гийом, докато останалите три включват в комуникативния процес всички външни интерпретатори на Гийомовото съновидение — от Жан дьо Мъон до нас, читателите.

Разбира се, предлаганото тълкуване на схемата на Макробий е субективен и частичен прочит на мотива за съня в романа. А в крайна сметка този мотив внушава тук не толкова някакво конкретно значение, колкото създава атмосфера на правдива нереалност. Поетическата истина се ражда от съновидението или от необичайното възприемане на реалността в будно състояние. Много поети не могат да избират между едното и другото. Това състояние на неопределеност откриваме още при първия трубадур Гийом IX Аквитански, който пише в четвъртата си песен:

*Farai un vers de dreyt nien;
Non er de mi ni d'autra gen,
Non er d'amor ni de joven,
Ni de ren au,
Qu'enans fo trobatz en durmen
Sobre chevau.
[...]
No sai qu'ora m tuy endurmitz*

Ni quora m velh, s'om no m'o ditz^[9].
Не знам аз кога спя,
ни кога будувам, ако друг не ми го каже.]

Петата си песен Гийом IX започва с двустишието:

*Farai un vers, pos mi sonelh
E m vanc e m'estanc al solelh*^[10].

Бихме могли да посочим още много примери за връзката между ониризъм и поезия през XII век. В творбата на Гийом този мотив недвусмислено афишира вярност към традицията.

Друго общо място, което Гийом дъо Лорис използва като отправна точка в своя роман, е куртоазно-лирическата рамка. Там определящи са чувствата на лирическия аз и субективното възприемане на света през призмата на любовното желание. Когато през втората половина на XII век куртоазната поезия навлиза с бързината на модата в Северна Франция, новото изкуство на трубадурите вече е утвърдило своя тематичен репертоар и реторическите си предпочтения. Куртоазната поезия на труверите е стремеж към нова хармония и музикалност на вече съществуващите мотиви. Обновлението идва от различните диалекти в Северна Франция, с неизползвани дотогава възможности за словосъчетания и метафори. Оригиналността на севернофренската лирика трябва да търсим в езика, а не в темите. Всъщност тематичната втвърденост на тази лирика онагледява косвено още една нейна особеност: лирическият аз е изпразнен почти напълно от екзистенциално съдържание. С други думи, азът се явява инстанция на поетическия език, без да се обвързва с преживяното от поета като личност. Такъв безличностен лирически герой е и разказвачът в „Роман за Розата“. За себе си той назва едно нещо: бил е двайсетгодишен, когато преди пет години е сънувал розата. Останалото е сън. Липсва каквато и да било биографема, включително и името на поета. Тази псевдоиндивидуализираност — маска на анонимността — е типична за куртоазната лирика на труверите.

Неличностният характер на куртоазната поезия обяснява и нейното естествено преминаване в една още по-втвърдена форма на идеята за куртоазната любов — *любовния трактат*. Първообраз тук е Овидий — най-често споменаваният латински поет. Овидиевото „Любовно изкуство“ става предмет на редица имитации. Първата и най-прочутата от тях е тази на Андре Капелан, духовник от двора на Мари дьо Шампан, дъщеря на Алиенор Аквитанска — последователно кралица на Франция (като съпруга на Луи VII) и на Англия (като съпруга на Хенри II Плантагенет). Мари дьо Шампан била покровителка на поети и книжовници. В нейния двор вероятно е пребивавал и Кретиен дьо Троа. В пролога на романа си „Ланселот, Рицаря на каруцата“ Кретиен говори за нея като за своя Дама, по чиято заръка той пише разказа си. През 1185–1187 г. Андре пише на латински своя трактат „За любовта“. Книгата се представя като поредица от съвети, които Андре дава на приятеля си Готие по повод на първото му влюблване. Всъщност в съветите няма нищо преживяно. Принципите и правилата на любовта са формулирани в стила на спекулативната схоластика. Първата част съдържа дефиниции на любовното чувство. Тук основните „теоретици“ на любовта са алегорични фигури. Така бог Амур изброява дванайсет любовни правила, които Гийом дьо Лорис почти буквално възпроизвежда в своя роман. И при Гийом те са изложени от бог Амур; авторът прибягва до т. нар. скрито цитиране и това не е единственият случай в неговата творба. Във втората част на трактата си Андре представя Харта на любовта, съдържаща 31 принципа. Любовта е третирана със средствата на казуистиката: за всяка ситуация, в която могат да се окажат мъжът и жената, се предвижда строг модел на поведение. Третата и последна част на книгата бележи рязък поврат в отношението към любовта: тук се говори не за, а против нея. Андре застъпва гледната точка на църковния служител, осъждащ любовта лудост, прахосване на енергия, отклонение от праведната общ към Бога. Също както Овидий в поемата си „Средства против любовта“ на практика отрича всичко казано в „Любовно изкуство“, така и Андре Капелан създава своя трактат като двуделна структура с противоположни, взаимно изключващи се тези. Отхвърлянето на любовта може да се разглежда като алиби, позволяващо и нейното възхваляване. Тази амбивалентност, дълбоко присъща на средновековната култура,

присъства и в „Роман за Розата“. Докато творбата на Гийом дьо Лорис се представя като „любовно изкуство“ (ст. 38), изложено от Амур в десет заповеди в духа на куртоазно-васалното преклонение пред Дамата, продължението на Жан дьо Мъон отначало подмолно, а впоследствие все по-открито развенчава измамния характер на куртоазната любов, подменя всичките ѝ ценности с други добродетели, съобразени с реалните условия на живот и подчинени на философията на Природа.

Любовните трактати от края на XII до края на XIII век^[11] неизменно съчетават дидактична насоченост с алегорична форма. Романът на Гийом дьо Лорис следва една вече добре очертана тенденция, която ще продължи и през XIV столетие, но с откроена християнска позиция^[12].

Гийом нарича разказа си в стихове „роман“. Терминът, появил се в средата на XII век, обозначава първоначално „романски език“, за разлика от латинския. Романите на Кретиен дьо Троа (1175–1190) утвърждават ясна типологизация на авантюрно-рицарския жанр. Но и през XIII век като „романи“ се определят най-различни повествователни форми. Творбата на Гийом дьо Лорис отговаря по-скоро на българската представа за поема. Героят не е рицар, не е въвлечен в приключения, т.е. липсват два от основните елементи на рицарския роман. За сметка на това пък любовното въжделение е типично куртоазно и неговото постигане изисква преодоляване на трудности и победа над противници. За разлика от рицаря, който неуморно търси приключения и в този смисъл сам кове съдбата си, героят от поемата на Гийом е пасивен съзерцател и слушател. В това отношение той се намира в типологично родство с лирическия аз от куртоазната поезия. Този тип герой по-скоро променя себе си под въздействието на другите, отколкото се стреми да промени света в унисон с любовния си порив. И може би най-романното в домогванията до Дамата е тяхната продължителност. Скоропостижната любовна наслада е несъвместима с любовния модел, наложен от рицарския роман. Поемата на Гийом обаче не възпроизвежда механизма на интригата от романите за рицарите на Кръглата маса. На нея може да се гледа като на психологически роман в зародиши. Разбира се, тук „трепетите на сърцето“ нямат характер на вътрешни

преживявания. Душевността е изобразена само външно и статично със средствата на алгорията.

„Роман за Розата“ е едно от първите и безспорно най-значителното алгоричното произведение във френската средновековна литература. А преди него и високата, и народната литература на латински използват отдавна алгорията. Широка известност през цялото Средновековие има първата алгорична творба в римската литература — поемата на Пруденций (348–405) „Борба на душата“ („*Psychomachia*“), където конфликтът между пороците и добродетелите е представен със средствата на алгоризирани персонификации. През XII век алгорията става предпочитано средство в християнската дидактична литература както на латински така и на простонароден език. Сред латиноезичните алгорични творби от това време най-ярко се открояват „Космография“ (1145–1153) на Бернар Силвестър и поемите на Ален от Лил, създадени около 1180 г., „Жалбите на Природа“ („*De Planctu Natura*“) и „Анти-Клавдиан“ („*Anticlaudianus*“). Бернар Силвестър е един от видните преподаватели по реторика от първата половина на XII век. Сред съчиненията му с коментарен характер има и един фрагмент върху алгоричната поема на Марциан Капела „За сватбата на Меркурий и Филология“, а в основното си произведение „Космография“ описва сътворението на света посредством делата на четири главни алгорични фигури — Ноис, Натура, Урания и Физис. При Ален от Лил, от друга страна, алгоричното изобразяване се свежда до два похвата — описание и монологично слово. Характерно за алгорията в латинската литература през XII век е нейната абстрактност. Религиозната популаризаторска книжнина на простонароден език функционира изцяло според принципа за външния израз на нещата като загадъчна проява на техния скрит, алгоричен смисъл. Алгорични са всички жанрове, отнасяни към т.нар. клерикална литература: бестиарии (описания на животни), лапидарии (описания на скъпоценни камъни), компути (християнски календари), пътувания, видения на душата и, разбира се, цялостната житийна литература. Тук алгоричният смисъл е заложен най-вече в персонификации, така че алгорията се явява частен случай на портретното описание с преносен характер.

В по-широк аспект обаче Средновековието практикува алгорията като критическо слово, разкриващо вторично значение.

Това разбиране произлиза от богословската теория за четирите смислови равнища, които екзегетите на Библията трябва да разграничават и да изпълват със съответно тълкуване: **букален** или исторически смисъл, **аналогичен** смисъл (сочещ най-вече връзката между събития и личности от Стария и Новия Завет), **тропологичен** смисъл (обясняващ събития и действия като проява на нравствени категории), **анагогичен** смисъл (установяващ съответствия между земни събития и отвъдни реалности). По принцип теолозите търсели въпросните смислови регистри само при тълкуване на Светото писание. Но твърде рано тази техника на интерпретация започва да се прилага и при тълкуването на нехристиянски автори, най-вече античните. Теорията за четирите смисъла се запазва през цялото Средновековие. За това свидетелства и Данте в началото на своя философски трактат „Пир“ (1304–1307). По същество трите смислови равнища, без буквалното, спадат към сферата на алегорията.

И така, преди да навлезе в светската литература, дълго време алегорията служи само за обозначаване на специфична херменевтична практика. Тя е средство за обясняване на света и за въвеждане на строг смислов ред. Ален от Лил резюмира по радикален начин нейните неограничени възможности:

*Omnis mundi creatura
quasi liber et scriptura
nobis est et speculum^[13].*

Светът може да бъде напълно познаваем, защото е огледало, отразяващо Божия промисъл, и е изпълнен със знаци, които хората разчитат като в книга. Алегорията позволява цялостна интерпретация на света, доколкото прокарва съответствия между природните явления, историческите събития, моралните категории и физическата природа у человека. В този смисъл тя служи на една свръхоптимистична (и в същото време смисловопотискаща) херменевтика.

Гийом дьо Лорис е първият поет, който изважда алегорията от лоното на християнската идеология и я въвежда в светската литература. Може да се каже, че дотогава зараждането и развитието на простонародната литература следва тенденцията на максимално

отдалечаване от християнската алегоричност. Нито поезията, нито епопеята прибягват до алегории. Романът култивира преносно значение, което днес окачествяваме като символистично^[14]. Символът препраща към множество възможни тълкувания. Неговата загадъчност предполага свободен прочит, докато смисълът на алегорията е предварително фиксиран и единствен. Гийом дъ Лорис пренася християнската еднозначност в сферата на куртоазната любов, сякаш за да фиксира окончателно чрез нормативния смисловобразуващ механизъм на алегорията светските морални ценности.

СЮЖЕТЪТ

Размерите на романа, предназначен за публика с много свободно време, са сериозно изпитание за съвременния читател. Сюжетната нишка се губи сред дългите монологи и описания. Всъщност фабулата в творбата на Гийом дьо Лорис е твърде проста, а в огромното продължение на Жан дьо Мьон интригата почти не напредва. Но малкото, което се случва, е разпръснато между необозримите речитативи. Затова едно кратко резюме на действието и на основните послания в словата на „идеолозите“ на любовта би онагледило двата различни подхода, а и несъмнено ще улесни цялостното възприемане на творбата.

Гийом започва разказ за свой сън отпреди пет години. Впоследствие сънят се е сбъднал. Дано любимата, наричана тук роза, го хареса. Разхождайки се сред раззеленилата се майска природа, Гийом открива прекрасна градина. На високата ѝ ограда отвън са изобразени десет отблъскващи фигури: Омраза, Коварство, Мерзост, Алчност, Скъперничество, Завист, Тъга, Старост, Лицемerie, Бедност. Красавицата Безделна въвежда героя в градината, където двайсетина девойки и младежи, чиито имена олицетворяват куртоазните добродетели, танцуват в кръг. Вечна пролет цари тук. Срещат се всевъзможни птици и животни. В един кът от това райско място Гийом съзира извор. От надпис по вътрешната му стена научава, че в него древният герой Нарцис е намерил смъртта си. В дъното на извора два кристала отразяват на две половини цялата градина и тъкмо в отражението погледът на младежа се спира на розов храст. Една неразпъпила се роза го поразява с красотата си. Бог Амур пуска стрелата си Красота, която пронизва окото на поета и засяда в сърцето му. Други четири стрели — Вярност, Откровеност, Другарство и Миловидност — попадат в същата рана. Младежът полага клетва за вярност на Амур, който изрича пред него десетте си заповеди: 1) да избягва Мерзост; 2) да не злослови; 3) да бъде любезен с всички; 4) да не допуска груб език; 5) да отдава почит на дамите и да ги закриля от

нападки; 6) да не се поддава на надменност, която води до неблагоразумие и грях; 7) да се грижи за външния си вид; 8) да се показва винаги весел и жизнерадостен; 9) да изявява заложбите си; 10) да не проявява скъперничество. И най-важното, да не дава на заем сърцето си тук-там, а да го отдаде безрезервно на една-единствена. Приемайки десетте заповеди на Амур, поетът става Влюбен. С помощта на Добър Прием, Откровеност, Милост, а по-късно и на Венера, той се домогва до розата, от която получава листенце и целувка. Ала дързостта му предизвиква гнева на Срам, Ревност, Опасност и Зъл Език, които ограждат розовия храст с висока стена, издигат отвътре крепост и затварят в нея Добър Прием, най-близкия сподвижник на Влюбения. Загубил надежда, героят оплаква злата си участ. На това място — стих 4058 — свършва поемата на Гийом дьо Лорис.

Продължението на Жан дьо Мьон първоначално с нищо не издава работата на друг автор, сякаш Жан се превъплъща в своя предшественик, за да завърши дискретно започнатия разказ. Но постепенно става видно, че съветниците на Влюбения целят да го отклонят от пътя, по който го е насочил Амур. Първа говори Разумност, която определя любовното чувство като абсурдно, измамно и криещо ред опасности. После се насочва към други въпроси: богатство, справедливост, ролята на Фортуна в човешкия живот, произхода на словото и възможностите му да изрази истината, благопристойната му употреба. В крайна сметка Разумност предлага любовта си, но младежът остава верен на Амур.

Следващият утешител е Приятелят. Той съветва героя да служи на Амур, но външно да проявява безразличие, да лицеприятства със Зъл Език и Старата, която пази Добър Прием. Другият път, който води до любимата, се нарича Богатство, но оттам човек винаги се връща в компанията на Бедност. Впрочем — продължава Приятелят — днес повечето от жените обичат мъжете заради парите им, докато в Златния век чувствата между хората са били безкористни, защото не е имало частна собственост; чистите отношения са възможни само там, където благата са общи. Жените не се задоволяват с природната си хубост, кичат се с накити, слагат помади и парфюми, за да примамват мъжете^[15].

Амур свиква бароните си — Благородство, Богатство, Откровеност, Милост. Сред тях са също Притворство и Въздържаност. Превземането на крепостта, където е затворен Добър Прием, ще бъде трудно — казва Амур, — защото вече ги няма великите древни поети на любовта. Но трябва да се помогне на бедния Гийом дъо Лорис, който винаги се е държал добре с Амур, ала вече не е сред живите. След него ще се роди Жан Клопинел от Мъон, който ще завърши „ценната книга“.

Притворство предлага своето съдействие с всички средства без морални задръжки, както постъпват просещите ордени. Предрешени с Въздържаност като благочестиви странници, те убиват Зъл Език и залавят Старата, която приема да занесе венец цветя на Добър Прием от името на Влюбения. Следва разговор между героя и Старата. От нейната история може да се поуchi всеки влюбен: на младини се радвала на живота, приемала мъже срещу заплащане и подаръци, а от единствения мъж, когото обичала, получавала ругатни, побои и изневяра. Така се уверила от собствен опит, че всички мъже са измамници, а жена с един-единствен любовник е като мишка с една-единствена дупка за убежище. Въпросът е кой кого ще надълже. Жената може много, ако поддържа добра хигиена. В това отношение съветите на Старата са изчерпателни. Нейният цинизъм предизвиква гнева на разказвача, който дава израз на омразата си към жените. И ако не спестява нищо неприятно по тяхен адрес, то е, защото държи да остане верен на древните автори, писали по този въпрос, и на истината.

Войската на Амур напада крепостта, но след продължителни схватки губи сили. Пратеници на Амур отиват при Венера за помощ. Богинята се зарича да разрушчи крепостта на Ревност и да пропъди Девственост от женските сърца.

А в това време Природа създава нови човешки същества в своята ковачница. Смъртта е неизбежна участ за отделния човек, но благодарение на Природа родът като цяло се запазва. Това ни показва и птицата Феникс, възраждаща се след смъртта си. Изкуство също множи своите творения, но то няма съвършенството на Природа, на която подражава. И алхимията е изкуство, ала то едва ли ще постигне великите си цели. Природа е чула оброка на Венера и Амур. Тя одобрява намеренията им, но радостта ѝ отстъпва място на чувството

на покаяние от единствената грешка, която е допуснала. Разказвачът признава колко му е трудно да говори за това; нито големите мислители, нито великите скулптори от миналото са успели да изразят терзанията на Природа. Ще ги научим от нея самата. Природа вика своя капелан Гений, за да се изповядва. Докато сълзите на богинята текат, Гений предупреждава мъжете да не вярват на жените си, да не им доверяват нищо важно, защото жената е изменчива и користолюбива. Което не значи тя да бъде отбягвана на всяка цена. Но в общуването с нея господар ще бъде мъжът. Капеланът уточнява, че казаното от него не се отнася за неговата повелителка. Природа коленичи и започва дългата си изповед.

Бог е сътворил света, а съхранението му е поверил на Природа. Всичко на този свят следва закона за съхранението на видовете въпреки тленността на индивидите. Човешкият живот зависи от влиянието на планетите. И Бог познава предварително човешките постъпки, но свободната воля на човека определя неговата нравственост и може да промени съдбата му. Познаването на природните закони и движението на небесните тела ни разкрива метеорологичните закономерности. Освен тези закони, изложени в съчиненията на Аристотел, там откриваме трактати по оптика и описание на видовете огледала. От тези знания човек може да извлече голяма полза. Ако Марс и Венера са имали под ръка увеличително огледало, щели са да забележат тънките нишки на мрежата-капан, хвърлена от Вулкан. Съществуват различни видове огледала. На това се дължат и всевъзможните представи за реалността, която често бива преиначена от сънищата. Могат ли те да ни разкрият бъдещето? Небето ражда комети, а те предвещават раждането на князе. Но на такива предзнаменования не бива да се вярва. Влиянието на звездите е еднакво и за богатите, и за бедните. Богатството не е достатъчно, за да облагороди човек. Истинското благородство е добродетел на сърцето и разума, които Природа е дала на всички, но не всички си служат с тях в еднаква степен. На това се дължи и тъгата на Природа. Единствен човекът се отклонява от нейните закони^[16]. Най-големият грях е неспазването на закона за продължаването на рода. А за това Природа е дала всекиму подходящи инструменти.

Под диктовката на Природа Гений записва нейната присъда над хората: да бъде простено на онези, които се покаят за това, че са се

отклонили от повелите на Божията наместница. Гений отива при войската на Амур, за да прочете посланието на своята господарка: горко на онези, които Природа е дарила с длето и таблици, чукчета и наковални, остри плугове и плодородна угар, а те отказват да пишат, оставят чуковете си да ръждясат, а угарта да буреняса. Ако всички са като тях, след шейсет години човечеството ще изчезне. Затова избягвайте пороците, чийто списък Природа е изготвила, но той няма да се чете, защото ще го намерите в „Роман за Розата“. А който следва напътствията от тази проповед, ще открие градината на насладите, която се различава от градината на Амур, както истината от неистината.

Бойците на Амур подготвят нова атака. Венера обявява предварително, че всички рози в градината ще бъдат раздадени — срещу заплащане или безплатно. После богинята на любовта насочва стрелата си към една малка бойница в крепостта. Природа е поставила бойницата между два стълба, където има прекрасно изваяна фигура. Красотата ѝ далеч надхвърля тази на Пигмалионовата скулптура. Венера възпламенява крепостта. Добър Прием излиза на свобода и решава да удовлетвори желанието на Влюбения. И аз — казва поетът — се насочих към целта на своето пътуване. Носех торба и тояга: тояга здрава, но без желязо, и торба, пълна с две чукчета, дадени ми от Природа, за да си подковавам коня. Пътят е тесен и непроходим, но поетът го изминава с наслада, за да откъсне розовата пъпка. А тя междувременно се е разпътила. Съмва се. Поетът се пробужда.

ЕДНА ТВОРБА, ДВАМА АВТОРИ

От това резюме става ясно, че продължението на Жан дьо Мьон по същество оборва „любовното изкуство“ на Гийом дьо Лорис. Поемата на Гийом представя любовта в светлината на куртоазната *fin'amor* — обожаване на недостъпен идеал, изискващо от влюбения пълно себеотричане и нравствено усъвършенстване. Пътят към идеалната Дама, символизирана от розата, води към един друг свят — на сънища и абстрактни същности, персонифицирани в алегориите. В този свят нравственото начало определя екзистенциалното. Героят трябва да приеме кодекса на Амур, да служи на куртоазния морал, а за награда ще получи достъп до обекта на своето желание. В тази своеобразна сделка между влюбения и бога-законодател обектът на желанието е изключен. Розата символизира мъжкия порив към жената, но тя в не по-малка степен въплъщава и липсата на слово и на желание у жената. В света на „Роман за Розата“ няма място за взаимност, защото на жената е отредена само ролята на безмълвен обект. И всъщност служенето на бог Амур изисква от Влюбения не толкова да следва инстинкта си, колкото да приеме наложените отвън морални ценности. Ерос минава през етос (нравственост). На френски думата „ерос“ е анаграма на „роза“ (*eros/rose*). Средновековните писатели обичат такива игрословия. Но в случая анаграмата изпълнява не просто декоративни функции, а съдържа ключа за смисъла на творбата. Още в началото на разказа (ст. 37–38) Гийом декларира своя замисъл:

... *c'est li Romans de la Rose,*
Ou l'Art d'Amors est toute enclose^[17].

Какво любовно изкуство съдържа „Роман за Розата“? Тук бихме могли в кратко отклонение да припомним тезата на Мишел Фуко, изложена в първата част от тритомното му изследване „История на сексуалността“ — „Волята за знание“. Фуко разграничава два вида

дискурсивност за сексуалността: *ars erotica* (изкуство на еротиката) и *scientia sexualis* (знание за секса). „В еротичното изкуство истината се извлича от самото удоволствие, разглеждано като практика и трупано като опит; отношението към удоволствието се определя не по силата на някакъв абсолютен закон за позволеното и забраненото, нито позававайки се на критерии за полезност, а на първо място и най-вече само по себе си^[18].“ Само източните цивилизации са създали *ars erotica*, смята Фуко, докато западната култура единствена е родила *scientia sexualis*. Няма съмнение, че „любовното изкуство“ в творбата на Гийом спада към това, което Фуко нарича *scientia sexualis*, но което би било по-точно да наречем *scientia moralis*^[19].

Amors е анаграма на Romans. Любовта — Amors или Eros — такава, каквато Гийом си я представя, може да намери своя изява само в романа. Нещо повече, Amors се претопява окончателно в Romans. „Роман за Розата“ на Гийом дьо Лорис не е роман за Ерос. Обещаното „изкуство на любовта“ е отстъпило място на „изкуството на романа“.

Това подменяне на живота с изкуството, на конкретния смисъл с преносния образ се загатва от мита за Нарцис, който става отправна точка в пробуждането на любовното чувство у героя. На пръв поглед Нарцис се явява като антитеза на Гийом, доколкото е омаян от собствения си облик, докато обожателят на розата е готов да отрече изцяло себе си в името на другия. В действителност обаче Гийом е двойник на Нарцис. Лишената от слово и желание роза символизира не друго човешко същество, а просто мъжкия порив. Зад розата Гийом може да открие само собствения си Ерос, така както в извора Нарцис може да се слее единствено със себе си. Любовната доктрина на Гийом отрича Другия и Реалността. Тя е постижима само в света на сънищата.

Философията на Жан дьо Мьон е философия, обърната към живота. Всеки един от главните му герои-идеолози (Разумност, Приятел, Притворство, Старата, Природа, Гений) отхвърля от своя гледна точка куртоазната любов в името на морал, съобразен със съвременните условия и нрави, в името на природните закони като проява на универсалната хармония. На Гийомовия Нарцис — емблематичен образ на отричането от живота заради илюзорния идеал — Жан дьо Мьон противопоставя Пигмалион, който извървява обратен

път: от изкуството към живота, от съвършената статуя към жената от плът и кръв.

Идеалът на Гийом има за хоризонт индивидуалното — не целия розов храст, а една-единствена пъпка. Жан дьо Мъон търси в розата женското начало, оплодено от мъжкото, за да продължи животът на рода. Жан е поет на общото, глобалното, където съжителстват доброто и злото, красивото и уродливото.

Дихотомията Гийом/Жан е конкретна реализация на архетипната двойка единично/общо, миниатюрна красота/космично величие. Проявление на този архетип можем да открием и в други епохи.

Мосбругер, герой от романа на Роберт Музил „Човекът без качества“, изпитва болезнено раздвоение всеки път, когато в съзнанието му изниква образ на роза. В основата на това мъчително чувство е напрежението между красотата на единичното и грозотата на общото. В момента, в който сравнява с роза устните на харесвано момиче, героят има усещане, че девойката се превръща цялата в роза. Мосбругер търси наслада в синекдохата (устните като част от цялата физическата красота), но става жертва на катахрезата^[20]: „Според опита и убеждението на Мосбругер нищо не трябва да се взема отделно от останалите, защото всички неща са свързани помежду си. И в неговия живот вече се бе случвало да казва на някое момиче «Устата ви е алена кат роза!», но тези слова внезапно се разпръсваха по шевовете и се получаваше нещо много неприятно: лицето посивяващо и заприличаваше на земна пръст, по която се стеле мъгла, и над нея на дълго стъбло стърчи някаква роза; тогава изкушението да вземе нож и да я отреже или да ѝ нанесе удар, за да я върне на мястото ѝ в лицето, беше огромно“^[21].

Шизофренната криза на героя на Музил се дължи на неспособността му да се фиксира върху частта, върху „розата в устните“. Глобализирацият механизъм превръща частта в цяло, но то вече е загубило руменината си, добило е сивотата на земята и мъглата. В известен смисъл и Жан дьо Мъон глобализира специфичния порив към розата, превръща го в претекст за излагане на енциклопедично познание. Енциклопедията на Жан — слово с претенции за яснота и изчерпателност — измества ониричния загадъчен разказ на Гийом.

Всъщност, противопоставяйки двамата автори, не бива да забравяме, че „Роман за Розата“ винаги е бил възприеман като

неделимо цяло. От тристате средновековни ръкописа на творбата само два съдържат единствено поемата на Гийом дъо Лорис. От друга страна, повод за полемиката през XV век около романа е работата на Жан дъо Мьон и по-специално острият антифеминизъм, изповядван от неговите герои. Не без значение също така е и фактът, че преди да се появи продължението на Жан дъо Мьон, поемата на Гийом е била съвършено непозната или поне до нас не са достигнали никакви сведения за нейната известност. В такъв смисъл може да се каже, че и славата на романа, и дебатите около него се дължат на Жан дъо Мьон. Но пък трябва да признаям, че огромното литературно влияние на романа върху поетите от следващите поколения се изразява в заимстване на прийоми и персонажи единствено от поемата на Гийом дъо Лорис. Каквито и отлики да откриваме между двете части, тяхната преплетеност — и вътрешнотекстово, и по отношение на рецепцията на творбата — е безспорна.

Някои медиевисти дори отхвърлят тезата за двама автори. Пръв лансира тази хипотеза Роже Драгонети — един от най-проникновените тълкуватели на средновековната литература. В няколко свои публикации Драгонети застъпи идеята, че „Роман за Розата“ е дело на един автор, гениален мистификатор, приписал — чрез фикцията на бог Амур — първите четири хиляди стиха на Гийом дъо Лорис, а останалите на Жан дъо Мьон. Анализите на Драгонети^[22] разкриват редица несъстоятелности и противоречия в текста, които го правят „нечетлив“ от гледна точка на достоверността. Но радикалният извод на Драгонети, че Гийом дъо Лорис и Жан дъо Мьон са две имена на един реторически похват, целящ да раздвои единичния текст, ни се струва неприемлив. Този извод не отчита факта, че в друг свой текст — предисловието към превода си на Боеций — Жан дъо Мьон изброява досегашните си творби и ясно казва, че е написал продължение на романа на Гийом дъо Лорис от мястото, където героят се оплаква от участта си на безнадеждно влюбен. Каквито и да са крайностите в интерпретациите на Драгонети, те имат безспорната заслуга да покажат, че цялата творба е плод на една вътрешнотекстуална стратегия, колебаеща се между значите за истинност и ефектите за илюзорност.

Случаят с „Роман за Розата“ не е изключение в средновековната практика. Нерядко една творба бива „надстройвана“ от други автори.

Кретиен дъо Троа не довършва романа си „Ланселот, Рицаря на каруцата“, а поверява края на някой си Годфроа дъо Лани, вероятно млад стихоплетец от обкръжението на Кретиен. Последният роман на Кретиен — „Персевал, Разказ за Граала“ — остава незавършен, по неизвестни причини. Това е една от най-плодоносните незавършености във френската литература, защото през следващия XIII век творбата на Кретиен ще стане повод за четири продължения в стихове, а също и обект на пространни амплификации в проза по темата за Граала.

Средновековното разбиране за „авторство“ се различава значително от нашето. Днес основно изискване към автора е да бъде самобитен и тази самобитност се гарантира юридически от закона за авторско право. Най-големият позор за съвременния пишещ е plagiatството. Обратно, средновековната литература не само практикува plagiatството, а и гръмко го афишира. Средновековният писател задължително се позовава на свои предшественици, признава дълга си към тях, следвайки топоса за „пресилената скромност“. Той нарича себе си „разказвач“, „римувач“, „преписвач“, но никога автор — прозвище, запазено само за известните творци от миналото. Нещо повече, нерядко средновековният писател сочи като свои източници имена и заглавия на несъществуващи автори и произведения само и само да вгради творбата си в традицията. В това отношение поемата на Гийом дъо Лорис, макар и силно еклектична, запазва дискретност — почти не назовава своите образци. В нея откриваме само две митологични препратки (Нарцис и Фортуна). Жан дъо Мьон, напротив, можи позоваванията си на древни автори, митове и герои. В неговия текст са споменати 23 божества, 57 антични герои, 5 митични места. Пренасилената интертекстуалност при Жан дъо Мьон е свързана, разбира се, с енциклопедичния характер на неговото начинание, но и с убеждението, че днешното ни поведение трябва да следва ярките примери от миналото.

Недоразуменията, неразбирането или безразличието, които е пораждал „Роман за Розата“, до голяма степен се дължат на трудността да се обхване в своята неделимост и многопластовост тази сложна творба. Но дълбокият ѝ смисъл и насладата от четенето ще долови и изпита само онзи, който я направи цялостно свое духовно притежание. За да не ни остане от розата само името^[23].

Стоян Атанасов

[1] Името се споменава единствено във втората част на романа (ст. 10856 и по-нататък), където един от героите, бог Амур, предсказва кои ще бъдат последователно разказвачите на историята за завладяването — обладаването на розата. Въз основа на този пасаж традиционно се смята, че авторът на първата част е Гийом дьо Лорис (ок. 1200 — ок. 1238), отъждествян с производител на оръжия от градчето Лорис, близо до гр. Орлеан. Напоследък обаче медиевистите отчитат фикционалния контекст, в който е употребено името на Гийом дьо Лорис, и се отказват от опити за биографично тълкуване на съня в творбата. Тъй че в настоящото представяне ние използваме името Гийом дьо Лорис, за да назоваваме условно автора на първата част на романа. ↑

[2] Жан дьо Мьон (роден вероятно в гр. Мьон, близо до Орлеан, ок. 1235–1240 г., починал в Париж през 1305 г.) е известен като преводач на раннохристиянския философ Боеций („Утешението на философията“, 523–524 г.), на трактат от римския писател Вегеций, „За военното изкуство“, на кореспонденцията между Абелар и Елоиза и на други съчинения, част от които не са достигнали до нас. Според някои автори бил доктор по теология, но по-вероятно е да е изучавал само т. нар. свободни изкуства. ↑

[3] За най-пълно и ново представяне на живота и епохата на Свети Луи вж. изследването на френския историк Жак Льо Гоф: Jacques Le Goff, *Saint Louis*, éd. Gallimard, Paris, 1996. ↑

[4] Седемте свободни изкуства или науки включват предхристиянското знание и представляват светската област в средновековното образование. Наричани като цяло *Septenium*, те се делели на *Trivium* (граматика, реторика, диалектика) и *Quadrivium* (аритметика, геометрия, музика и астрономия). За тяхното утвърждаване през средновековието голямо значение изиграла алегоричната поема на латинския писател Марциан Капела „За сватбата на Меркурий и Филология“, където Филология получава като сватбен подарък рокля с изображението на седемте свободни изкуства. ↑

[5] Вж. Jacques Verger, „Conditions de l'intellectuel aux XIII^e et XI^e siècles“, in *Philosophes médiévaux*, éd Christian Bourgois, Paris, 1986, coll. 10/18. ↑

[6] Частните библиотеки по онова време не надхвърляли петдесетина книги. Към края на XIII век една книга струвала около 3 ливри и 15 су — толкова получавал за 45 дни един майстор строител. ↑

[7] Вж. по този въпрос фундаменталните изследвания на Пол Зюмтор, „Въведение в устното поетическо творчество“, Университетско издателство „Св. Кл. Охридски“, София, 1992, и Paul Zurnthor, „La lettre et la voix (de la «litterature» medievale)“, ed. du Seuil, Paris, 1987. ↑

[8] Вж. по този въпрос фундаменталните изследвания на Пол Зюмтор, „Въведение в устното поетическо творчество“, Университетско издателство „Св. Кл. Охридски“, София, 1992, и Paul Zurnthor, „La lettre et la voix (de la «litterature» medievale)“, ed. du Seuil, Paris, 1987. ↑

[9] Ще напиша стих за пусто-празно
и не ще се говори за мен, нито за други хора,
ни за любов, нито за младост,
нито за нещо друго
защото той ме споходи, както си спях на коня.

[...] ↑

[10] Ще съчиня песен, защото ми се доспива,
и тръгвам навън, на слънце. (Преводът от старопровансалски е
мой — С.А.) ↑

[11] Сред най-интересните „любовни изкуства“ ще споменем „Любовното изкуство“ от Майстор Ели (края на XII в.), „Изкуството на любовта“ от Жак д'Амиен (средата на XIII в.), анонимната поема в стихове „Ключът за любовта“ (към 1280 г.), „Любовното изкуство“ от Гиар (края на XIII в.). ↑

[12] Всъщност християнският слой се чувства и в „Роман за Розата“, но той е смесен с езическа митология. Оттук и многозначността в текста на думата Бог и на редица изрази, в които тя се среща. ↑

[13] „Всичко, сътворено на този свят, за нас е като книга, писание и огледало“. (Лат.) Цитирам по E. R. Curtius, La littérature européenne et le Moyen Age latin, tome 2, éd. P. U. F., Paris, 1956, p. 31. ↑

[14] Съвременното разбиране за символ и алегория води началото си от естетиката на немския романтизъм. Така например

Гьоте определя алегорията като единичен образ или израз на обща идея, докато символът препраща от общото към специфичното. ↑

[15] Топосът за женската любов като примамка за наивните мъже е широко разпространен през Средновековието. Андре Капелан дефинира глагола „обичам“ (amare) по пътя на спекулативната етимология: amare идвало от hamare (хващам на въдицата). ↑

[16] Тук Жан дьо Мьон следва доводите, които Ален от Лил излага посредством алегорията на Природа в „Жалбите на Природа“. ↑

[17] Това е *Роман за Розата*, в който се съдържа цялото Изкуство на Любовта. (Стфр.) ↑

[18] Michel Foucault, „Histoire de la sexualité“, tome 1, „La volonté de savoir“, éd. Gallimard, Paris, 1976, p. 77. ↑

[19] Един от най-ярките паметници на поучителната алегорична литература през Средновековието е анонимната компилация „Морализираният Овидий“. Тази творба, писана в края на XIII или в началото на XIV век, съдържа 72 000 осмосрични стиха. В нея Овидиевите „Метаморфози“, съчетани с други разкази от Античността, биват подложени на алегоричен прочит съобразно с християнската доктрина. ↑

[20] Катахрезата (от гр. katachresis — злоупотреба) е реторичен похват, при който конкретният смисъл се пренася в по-широк план. ↑

[21] Роберт Музил, „Човекът без качества“, т. 1, изд. „Атлантис“, превод на Любомир Илиев, София, 2009, с. 292. ↑

[22] Вж. статията на P. Драгонети „Pygmalion ou les pièges de la fiction dans le Roman de la Rose“ dans Mélanges R. Bezzola, Berne, 1978, p. 89–111, и книгата: Roger Dragonetti, „Le mirage des sources. L’art du faux dans le roman médiéval“, éd. du Seuil, Paris, 1987 (по-специално стр. 200–225, посветени на „Роман за Розата“). ↑

[23] Тук перифразираме заключителните слова на разказвача от романа на Умберто Еко „Името на розата“, цитиращ (без препратка) прочутия стих на Бернар от Клюни (XII в.): „Някогашната роза остана само в името; ние запазваме само името.“ Този стих е и единствената видима връзка със заглавието на творбата на Еко, заглавие, което не препраща към фабулата на романа, а загатва за едно потопено в забрава минало, от което до нас достигат само откъслечни слова. ↑

ЗАСЛУГИ

Имате удоволствието да четете тази книга благодарение на **Моята библиотека** и нейните всеотдайни помощници.



<http://chitanka.info>

Вие също можете да помогнете за обогатяването на *Моята библиотека*. Посетете **работното ателие**, за да научите повече.