

ПРОЕКЦИЯ НА ПРОБЛЕМА ЗА БОЛКАТА И УДОВОЛСТВИЕТО В „ГОЛЯМОТО ЗАВЕЩАНИЕ“ ОТ ФРАНСОА ВИЙОН

Йоан Василев

Софийски университет „Св. Климент Охридски“, България

E-mail: yoan_vasilev1408@abv.bg

Yoan Vasilev

Sofia University St. Kliment Ohridski, Bulgaria

Abstract: The following text is dedicated to a fragment from *Le testament* by François Villon, more specifically *Les regrets de la belle Heaulmière*. It will focus on the verbal gesture of lamentation with which the pretty vendor Heaulmière is represented on the cline that is time, comprising the past, present and future. In the beginning, we position the viewpoints on the body and its potential joys during the Middle Ages. Afterwards, we comment on Villon's perception of the body as a finite source of pleasures owing the constant movement of time.

Keywords: Middle Ages, François Villon, pain, pleasure, body

Резюме: Предстоящият текст ще бъде посветен на фрагмент от *Голямото завещание* на Франсоа Вийон, а именно *Жалбите на хубавата продавачка*, като ще се постави фокус върху словесния жест на жалването, с който хубавата продавачка Омиер се озовава върху темпоралния вектор на миналото, настоящето и бъдещето. В началото ще бъдат положени изходните точки, през които Средновековието гледа на тялото и на неговите потенциални радости. След това коментарът ще бъде насочен към Вийоновото схващане на тялото като източник на удоволствия, които обаче са изчерпаеми заради придвижването на субекта нататък по темпоралния вектор.

Ключови думи: Средновековие, Франсоа Вийон, болка, удоволствие, тяло

Настоящият текст има за цел да осветли връзката между болката и удоволствието в *Голямото завещание* на Франсоа Вийон. Наблюденията са концентрирани върху важен фрагмент от *Завещанието – Жалбите на хубавата продавачка*. На френски език се срещат два варианта на заглавието: *Ballade de la belle Heaulmière*, както и *Les regrets de la belle Heaulmière*, насочващи към жанровата принадлежност на текста. За целите на статията ще бъдат съчетани два превода на български език, щом става дума за назоваването на въпросната продавачка. Първият принадлежи на Пенчо Симов от 1971 г., според когото името на фрагмента трябва да се преведе като *Жалбите на красивата Омиер* (Villon 1971: 63). Вторият превод е дело на Васил Сотиров от 1993 г., назоваващ текста *Жалбите на хубавата продавачка* (Villon 1993: 49). Предложението на В. Сотиров

е освободено от буквалното следване на оригиналното заглавие, с което предлага на читателите повече полета за интерпретации – прилагателното име *хубава* може да функционира като евфемизъм, който омаловажава, но и подсказва порочните занимания, благодарение на които продавачката преживява. В бележките към изданието от 1971 г. е посочено, че Омиер е сред най-прочутите парижки куртизанки в началото на XV век (Villon 1971: 145). Така съчетаването на двата преводачески маниера в настоящия текст конструира образа на парижанката Омиер, но и запазва дистанция от прекомерното биографично приближаване, тъй като липсват достатъчно данни. Омиер е действително лице, но може да бъде неназована и да е позната единствено посредством белега на своята професионална реализация. По този начин словосъчетанието *хубавата продавачка* придобива обобщаваща сила – едно анонимно лице от Късното средновековие споделя своите жалби.

Статията разглежда продавачката на телесни наслади Омиер като своеобразен персонаж и изследва причините тя да бъде включена като отделен образ със собствена история и първоличен наратив в рамките на Вийоновото предсмъртно завещание. Основните точки, през които преминава наблюдението, са портретната характеристика и речевото поведение на Омиер, както и възможните послания, които могат да бъдат извлечени от нейния монолог. Именно тук биват изследвани проявленията на болката и удоволствието в процеса на диренето на жизнен смисъл посредством взирането в тялото. Полемиката, около която кръжат предстоящите размишления, има за цел да установи дали Омиер е автономен персонаж в *Завещанието*, превръщащо я в съавтор на текста, или зад нейния образ умело е спотаен Вийоновият глас.

Средновековието третира тялото по различни начини – като източник на съблазни или излишък на душата (Boyadzhiev 2021: 213). Плътското удоволствие и наслада предполагат презрително отношение, защото зад тях се крие натуралистичната репрезентация на бъдещата неприятни усещания физиология. Тялото лежи в зло и се нуждае от благочестиво загръщане, равнозначно на *потискането и унизяването на себеманифестиращата се плът* (Boyadzhiev 2021: 213). От друга страна, дрехата опазва тялото от греховния показ, защото го удържа в системата от йерархични забрани – в противен случай е необходимо да бъде публично унижено заради своята порочност. Тялото е колкото нечие, толкова и социално; видът му е пригоден или непригоден за социума и то трябва да бъде предпазвано от поругавания и прекоисумации. Затова духовенството постулира отношението към тялото да бъде аскетично и подчинено на по-висшите помисли за отвъдния живот, тъй като голотата може да се тълкува и като

ПРОЕКЦИЯ НА ПРОБЛЕМА ЗА БОЛКАТА И УДОВОЛСТВИЕТО...

свещената реминисценция на изначалната липса на срам между хората. Потъпкването на телесните наслади от страна на официалната средновековна култура може да бъде обобщено като обладаване от умишленото манифестиране на тялото, тъй като непрекъснато бива поставян акцент върху невъзможността то да предложи душевно удоволствие (Boyadzhiev 2021: 213).

Какво обаче е отношението към него в *Голямото завещание* от Франсоа Вийон? То присъства натрапливо, но не за да бъде наказвано или унижавано, а за да се афишира като стойностно. Вийоновите схващания са в голяма степен сходни с концепцията за гротесковия реализъм и народно-смеховото отношение към тялото. Вийон инверсира каноничните възгледи в духа на народните форми на мислене. Така вече тялото не е второстепенен обект спрямо душата, а е неин изразител; удоволствията на плътта не са срамни и грешни, а необходими за смисленото пребиваване в света. В разрез с традициите на гротесковия реализъм, за поета тялото е изчерпаем ресурс. В един момент спира да предизвиква греховност; то вече не е съблазнително, а жалко и смешно, като с това неговите дарове стават недостъпни, защото остарява и дегенерира. Тялото изневерява на своя собственик; неусетно хипертрофира поради постоянните си употреби и се превръща в остатък. Така поне се случва с тялото на хубавата продавачка Омиер.

Прави впечатление, че *Завещанието* на Вийон е наситено с множество предмети, топоси, истории и лица. Това са все завещаваните от Вийон обекти или пък адресатите на неговата последна воля. Така текстът бива изпъстрен с повели и указания. Деиктичният характер на *Завещанието* заляга в същността му да се каталогизират вещите на умирация и да бъдат приписани на някого след неговата смърт. Това задава усещане за реалистична релефност на текста – тук намират своето място действителни лица и реални парижки топоси на маргиналията от XV век. Но на хубавата продавачка Вийон не завещава нищо – тя е положена като отделен персонаж в рамките на неговото завещание; персонаж, който сам има какво да завещае на *леконравните момичета*, както виждаме по-нататък. Така Омиер притежава относителна автономност в *Голямото завещание* – сякаш друго лице, различно от Вийон, се намесва в неговото завещателно повествование, дописва предсмъртния му наратив, дава своето мнение и споделя опита си.

Деиктично отношение проявява и Омиер – тя буквално посочва отделни части от тялото си. Първоначално посочва бръчките и изморените си крака, тоест бегло се скицира от най-високата си точка до най-ниската. Взорът ни се движи от горе надолу – от косите ѝ, вдъхновения поглед към *милото носле, нежните ушички, веждите като*

криле, устните – блян за всички (Villon 1993: 50). Самопоказанията на Омиер напомнят на опит за автопортрет. Добрият ѝ цвят е основата, върху която лежат посочените от нея детайли. Ухаещата коса придава условна форма на лицето ѝ, а нослето и ушичките са точки върху тази отворена равнина с приятен цвят и аромат. Но те са и притегателни центрове за погледа, защото го фиксират върху себе си; те са точки за съзерцание, които имат склонността да убягват поради малките си размери, но в същото време задават измамливо очакване за вероятната си следваща поява. Веждите и погледът под тях придават беглото усещане за геометричност на лицето, а устните ѝ са бленувани, но са недостъпни за достигане.

Следващата строфа също започва с фонови детайли, които създават атмосферата на тялото – сочната ѝ плът и кожата от коприна са внушения на нейната харизма, между които обаче съществува напрежение. Копринената кожа подсказва нежност при допир, докато плътта се свързва с тялото в неговия отвратителен неодоухотворен вариант след смъртта като в строфа XL: *обречена е всяка плът* (Villon 1993: 44). Друга възможна асоциация е изтъкването на красотата на тялото ѝ като предмет, който може да се покаже и да се обхване с ръка. Така тя демонстрира себе си като обективно красива, което напомня пазарния призив към леконравите момичета: *Помнете, стоки, щом сте редки:/ до време всичко се продава...* (Villon 1993: 51). Следва отново вертикален поглед надолу – ръце, рамене, гръд, за да бъде забоден погледът към китната градина сред прелестните бедра на Омиер. В тази строфа биват очертани стегнатите контури на Омиериното тяло. Сочната плът всъщност е налятото и здраво тяло, грубата телесност. Мирисът на поле и китната градина показват либидността на Омиер и свързаността ѝ с плодородното начало на земята. Кокетното смаляване на лицеви части от предходната строфа е заменено от намека, че това тяло може да понесе много любов върху себе си. Ако лицето ѝ е обещаващо и приветстващо, то тялото е здраво свързано към земята. Негов подчинителен център е междубедрието – градина на удоволствията, игрите и изобилието.

Самоописанието на Омиер може да предизвика асоциации с даването на инструкции на модел, на когото му предстои да бъде заснет. Това е повод да споменем Кенет Кларк, който подчертава, че *голото тяло не е предмет, а форма на изкуство* (Clark 1983: 10). Така хубавата продавачка Омиер може да бъде възприемана като един от моделите на ранни фотографии като Гаспар-Феликс Турнашон, Констан Пойо и Оскар Рейландер. Омиер въздейства на сетивата. Нейната деиктичност задава специфично темпо както у слушателя ѝ, така и у самата нея, защото тя възкресява за миг своята прелест. Макар и наличието на реторични въпроси да подсказва, че не е напълно

ПРОЕКЦИЯ НА ПРОБЛЕМА ЗА БОЛКАТА И УДОВОЛСТВИЕТО...

заблудена в мигновено пробудената си красота, наслаждането на епитети и сравнения разкриват желанието тялото ѝ да бъде въобразено в пълната си предишна прелест от страна на слушателя, който не само слуша жалбата, но и сякаш вижда жалващата се. Така движението не е само по отношение на зрителския поглед към нея, но и самата тя се движи, докато извършва обзор на тялото си опипом.

Красотата на Омиер е двувалентна. От една страна, тя не е безкрайно детайлна и липсват белези, които да подсказват, че това тяло е именно нейното. Това придава на Омиер конвенционална красота, защото тя е поредният човек, който е разполагал в далечен план с даровете на тялото си, а сега се жалва. От друга страна, тя не е изчистен идеал за красота, защото виждаме в нея *бръчките, торбичките под очите и други дребни недостатъци, които в класическия образец са отстранени* (Klark 1983: 10). Това е тялото на маргинален обществен обитател, което тук е достоен обект за съзерцание, за изслушване, за проява на любопитство, за утоляване на нуждите и в крайна сметка за проява на отвращение. Събирането в най-ниската точка от Омиериното тяло е достигане до своеобразна кулминация, но оттук тръгва и противопоставянето между преди, сега и утре. Сега тя е абсолютното отрицание на онова, което някога е била. Тялото ѝ е деформирано и от обект за съзерцание се превръща в обект, който буди отвращение и присмех. Тя вече не се хвали с тялото си, а се жалва от него. Оживлението е секнато от остротата на контраста между *преди* и *сега*, а на въпросите си тя не получава отговор, защото наборът от телесни единици и радости за окото вече е изчерпан. Лишаването от удоволствие е незадоволяване на битийните стандарти за смисленост.

В точката на настоящето знанието и паметта ѝ носят печал, но това е цената, която заплащат хазартните маргинални личности през Средновековието. Омиер е измамена в любовта си – любов, която означава удоволствие и чието наличие е равнозначно на щастлив и успешен живот. Отсъствието на младостта ѝ я кара да отрича настоящето си и да се вкопчва в миналото, а с това пожелава повече, отколкото може да получи, защото вече е изиграла всичките си карти. Тя открито заявява своята греховност, но любопитното в случая е, че забравя за насието и порока, в който живее, щом трябва да задоволи необходимостта си от житейска сигурност, откривана в удоволствието: *И даже не обелвах зъб,/ започнеш ли да ме риташ –/ бях вечно просната по гръб,/ че той не знаеше насита,/ пък аз забравях, че съм бита,/ щом трябваше да се отдам...* (Villon 1993: 49). Нещо повече – тя не може да достигне отвъд онова, което тялото позволява, защото липсва друга форма на подобна сигурност и на оправдание, че животът ѝ не е пропилян.

Тялото на хубавата Омиер е разположено върху няколко точки на времевия вектор, с което се постига и времева деиктичност. Омиер притежава темпорална ориентация за разположението си върху линията на житейското си време; самопосочва се, за да се самопознае пред усещането за неотменната раздяла на смъртта. Миналото е еротично, настоящето е жалко, а бъдещето – ясно, защото знанието за времето и неговата превалност донася и знание за смъртта. Омиер си припомня патетично, за да бъде щастлива, но от множеството въпросителни знаци може да се заключи, че мислите ѝ винаги отвеждат към сегашния момент. Това създава впечатлението, че тя се терзае повече от мисълта, че красотата ѝ си е отишла, а не толкова, че може да умре. *Горчивата меланхолия* (Huizinga 2002: 31) на Омиер, подкрепена от вгълбения и медитативен ритъм на стансата, е насочена не към трагедията на смъртта, а към неблагоприятното положение, в което поставя старостта, тъй като за смърт Омиер намеква пряко единствено в началото на своята жалба: *О, старост – безнадеждна крачка,/ съвсем ще грохна може би.../ Съдбата толкова ме смачка –/ защо поне не ме уби?* (Villon 1993: 49).

Омиериният еротизъм не е напълно свойствен за епоха, за която в сексуално отношение са важни ръцете, косата, руменината, бялата кожа и определен тип невъзмутимо поведение. Във връзка със средновековните стилизации на любовта Й. Хьойзинха отбелязва две направления – възвишената любов и разпуснатата епиталмична любов, която представлява открита еротика (Huizinga 2002: 114). Омиер не е придворна любима, а от това следва и че не би могла да бъде обект на рицарска любов. Още в началото на своя монолог ясно подчертава, че в минало не постига семейно щастие: *Отказах аз на не един/ (в което нищо умно няма!)/ заради онзи кучи син,/ с когото исках да сме двама./ Обичах го с любов голяма –/ дано го огън изгори/ за туй, че гледаше с измама/ да пипне моите пари.* (Villon 1993: 49). Именно тук Вийон подсказва, че *Жалбите на хубавата продавачка* няма да отговарят на очакванията за сватбени песни.

От друга страна, Омиер идеализира изпитваните през младостта си чувства; нейният глас функционира като инстанция и център, който има способността да надписва определено поведение като необходимо, за да бъде задоволен критерият за смислено протекъл живот. Целият фрагмент, в който тя разсъждава, е изпълнен с нейната горест, със спомените ѝ, както и с нейните морални възгледи. В буквалния смисъл своеобразният повествовател дочува, но не вижда Омиер, а след това се скрива и я оставя да говори сама за себе си: *И сякаш чувам песента/ на хубавата продавачка –/ как, жалейки за младостта,/ нарежда като оплаквачка...* (Villon 1993: 49). Липсва какъвто

ПРОЕКЦИЯ НА ПРОБЛЕМА ЗА БОЛКАТА И УДОВОЛСТВИЕТО...

и да било маркер за присъствието на слушател – нито Вийон се включва, нито тя се обръща към някого, докато се жалва.

В по-общ план цялата ритуалност при изброяването и посочването на части от тялото е употребена в контекста на Вийоновите размишления върху преходната природа на тялото, бързото отминаване на младостта и вредите от любовта. Текстът на Омиерината изповед е предхождан от *Староезичната балада*, чиито последни стихове гласят: *Смъртта не гледа кой е цар/ и кой е приживе плебей,/ а мери със един кантар,/ че тленното го вятър вей.* (Villon 1993: 47), както и от няколко свързващи строфи, гравитиращи около темата за чара на младостта, който отминава бързо. Последните от тези междинни строфи, които не са част от *Староезичната балада*, нито пък от *Жалбите*, но предхождат Вийоновото оттегляне и даването на трибуната на Омиер, въвеждат в своеобразния диспут и старите жени, сред които се оказва хубавата продавачка: *От ревност старите жени/ направо ги избива пот,/ че младите във наши дни/ живеят по-добър живот* (Villon 1993: 48).

Непосредствено след края на жалбите е поместен и *Баладичният съвет на хубавата продавачка към леконравните момичета* – отделен фрагмент, който обаче също е маркиран от първоличното присъствие на Омиер. Старата жена се обръща към момичетата със съвета да не раздават красотите си напразно, защото: *Едната хубост си минава,/ остава динена кора.../ И някаква си стара слава/ не струва пукната пара.* (Villon 1993: 52), тоест Омиер съветва момичетата да спазват по-пристойно поведение не от религиозна боязън, а от чувство за по-висока самооценка, с което демонстрира характерния за маргиналията егоцентризъм. Декласираните социални представители не спазват установената житейска параболоа; маргиналът бива изключен от Божия план и от трудовите порядки на сервитутния човек, лишен е от възможността да пребивава в Рая след смъртта си, защото отпада от *нормативния порядък на съществуващото* (Boyadzhiev 2021: 83). Пребиваването в периферията е равнозначно на конструирането на самотността като единствена битийна алтернатива, която е невъзможна за напускане. Маргиналът е чужденец в социума, от който произхожда и който го третира като поучителен пример или туморна разсейка. Това го превръща в конструктивно неизлечим и изтласкан отвъд възможността да се реабилитира.

Едновременно с това маргинализацията на индивида през Средновековието е способ за неговото изпъкване. Единствената алтернатива за остойностяването на неговия живот е подсказана от Симеон Хаджикосев в предговора към изданието с Вийоновите

стихове от 1993 г. – *психологическа реакция на оградване от останалия свят, проява на независимост и особена апашка гордост* (Villon 1993: 15). Именно като проява на подобна гордост могат да бъдат обяснени честите Вийонов подигравки с духовенството и представителите на закона. Позиционирана ниско в обществената йерархия, Омиер обитава свят, който е с разместени морални ценности в сравнение с нормите на официалната култура. На това се дължи реабилитирането на тялото, което се превръща в средство за спасение на душата.

В такъв случай как старата продавачка едновременно постулира пред леконравните момичета премереност в поведението, но демонстрира отминалата си красота с размаха на еротичната детайлност? Тя се превръща в прекалено удобен пример за първоличен разказ на тема предишни прелести и остаряващо тяло. Един от най-оригиналните чужди гласове в *Голямото завещание* не е толкова революционен и не е толкова чужд, защото Вийон не дава глас на Омиер, а ѝ го съчинява. През Омиер прозира мъжкият поглед към тялото; Вийон се опитва да прикрие посредством Омиерината меланхолия към младостта вплитането на еротични внушения. Това е именно епиталмичната еротика на Късното средновековие, защото Омиер не е Дама, а проститутка. Саморазкриващият се еротизъм е подчинен на необходимостта от контраст – тялото ѝ е непривлекателно и антиеротично. Красотата на Омиер не е цинично разисквана или порнографски представена, но въпреки това Вийон проявява известно воайорство; той изкушава читателите, съблазнява ги с еротика, играе си с различните жанрови звучения, за да уплътни контраста между удоволствието и тлението – така поставя Омиер сред танцуващите макабрения танц, но и моделира жанра на сватбените песни.

В заключение може да бъде допълнено, че *Жалбите на хубавата продавачка* са любопитни с това, че могат да бъдат надписани като монолог, своеобразно интервю от XV век, задочна покана за диалог пред усещането за приближаващия жизнен край или Вийонов аргумент в по-нататъшната му реторика относно ползите и вредите от любовта. Словесният жест на жалването, с който хубавата продавачка се озовава върху темпоралния вектор на миналото, настоящето и бъдещето, е съпътстван от обективизиращия поглед на рефлектиращия върху себе си човек – рефлексия, която е колкото културологически и жанрово изчерпаема, толкова и непосредствена и любопитна за съвременния читател, защото предлага алтернатива, според която Средновековието не ни е толкова далечно.

Библиография

- Boyadzhiev 2021*: Boyadzhiev, Ts. Drugoto Srednovekovie. Lektsii po kulturna antropologiya na Zapadnoevropeyskoto srednovekovie. Sofiya: Fondatsiya „Komunitas“, 2021.
[Бояджиев 2021: Бояджиев, Ц. Другото Средновековие. Лекции по културна антропология на Западноевропейското средновековие. София: Фондация „Комунитас“, 2021.]
- Demarolle 1968*: Demarolle, P. L'Esprit de Villon: étude de style. Paris: Librairie A. G. Nizet, 1968
- Huizinga 2002*: Huizinga, Y. Zalezat na Srednovekoviето. Prev. Atanas Sugarev. Sofiya: Panorama, 2002. [Хьойзинха 2002: Хьойзинха, Й. Залезът на Средновековието. Прев. Атанас Сугарев. София: Панорама, 2002.]
- Klark 1983*: Klark, K. Goloto tyalo. Prev. Neli Dospevska. Sofiya: Balgarski hudozhnik, 1983.
[Кларк 1983: Кларк, К. Голото тяло. Прев. Нели Доспевска. София: Български художник, 1983.]
- Villon 1993*: Villon, F. Golyamoto zaveshtanie. Prev. Vasil Sotirov. Sofiya: Hristo Botev, 1993.
[Вийон 1993: Вийон, Ф. Голямото завещание. Прев. Васил Сотиров. София: Христо Ботев, 1993.]
- Villon 1971*: Villon, F. Izbrani stihove. Prev. Pencho Simov. Sofiya: Narodna kultura, 1971.
[Вийон 1971: Вийон, Ф. Избрани стихове. Прев. Пенчо Симов. София: Народна култура, 1971.]
- Villon 1972*: Villon, F. Poésies complètes. Ed. Pierre Michel. Paris: Le Livre de Poche, 1972.