

СОЦИАЛНА САТИРА В КОМЕДИЯТА „НАЕМНИЦИ“¹ НА ТОРЕС НААРО

Радослава Кирилова
Софийски университет „Св. Климент Охридски“

SOCIAL SATIRE IN THE COMEDY SOLDADESCA OF TORRES NAHARRO

Radoslava Kirilova
St. Kliment Ohridski University of Sofia

The purpose of this report is to make an analysis of the Renaissance comedy Soldadesca of the Spanish playwright from the first half of the 16th century. Bartolomé de Torres Naharro. The study is focused on the satirical nature of the play: criticism of the flaws and vices of society during that epoch and its antiheros.

Key words: Spanish Renaissance theatre, first half of the 16th century, comedy, satire, epoch

Малко се знае за биографията на испанския драматург от края на XV в. и първите десетилетия на XVI в. Бартоломе де Торес Нааро. Информацията за живота му – затворник в Алжир, войник и свещеник в Италия, драматург в двора на Рим и Неапол – изненадва с контрасти също както и творчеството му, белязано от два века, две епохи – Средновековие и Ренесанс, и два етапа – първия в Испания и втория в Италия. Едва ли бихме могли по-точно да опишем противоречивата фигура на Торес Нааро от големия изследовател на неговото творчество Жозеф Жийе: „един средновековен испанец с религиозно лустро, войник, паразит в аристократични семейства, водещ в крайна сметка трудно съществуване в Рим от времето на папа Лъв X, който успя да даде конкретен облик на начеващата драматична форма, превърнала се в комедията на испанските златни векове, форма, чиито корени са сред-

¹ Оригиналното заглавие на комедията е *Soldadesca*.

новековни, чийто ствол принадлежи на Ренесанса и чиято разлистена корона съответства на барока“ (Рико, ред. 1991: 553).

Безспорно обратът в творчеството на Торес Нааро и отклонението от линията, която следват неговите съвременници Хуан дел Енсина и Лукас Фернандес, настъпва в Италия, където авторът се потапя в италианския театрален живот и драматургия. Според Руис Рамон обаче Торес Нааро не е просто имитатор на италианските драматурзи, а автор, който разсъждава над това, как да се създава театър, драматург, който размишлява над теоретичните и практическите аспекти на театралното изкуство (Руис Рамон 1988: 76). Отговорите на тези въпроси Торес Нааро разкрива в своето „Prohemio“ – въведение към сборника *Propalladia*, в който през 1517 г. в Неапол публикува шест от осемте си комедии, написани между 1507 и 1520 г. В своето „Въведение“ – първата драматургична теория в историята на испанската литература – Торес Нааро, повлиян от класическия канон, постановява основните норми, на които трябва да отговаря една театрална творба. Според испанския драматург пиесата трябва да се състои от пет действия (*jornadas*), да има щастлива развързка, броят на действащите лица да бъде между шест и дванайсет, като всеки един от героите трябва да притежава определен характер и да използва език, съответстващ на образа, психологията и социалния му статус. В драматургичната теория на Торес Нааро се забелязва не просто подчинение на класическите норми, а желанието да доразвие класическите постулати за театър, които циркулират като престижна монета сред италианските автори. Нещо повече, на дефинициите на класическата поетика испанският драматург противопоставя свои собствени (Руис Рамон 1988: 77). Той нарушава строгото жанрово разделение между комедия и трагедия.

За испанския театър избира жанра на комедията. Съгласно с определението, което дава, „комедията е остроумна и находчива комбинация от забележителни и в крайна сметка весели събития, пресъздани от хора“. В тази дефиниция прави впечатление, че авторът отдава значение и на изпълнителското изкуство, на емоционалното пресъздаване на действието от актьорите, а не просто на неговото „разказване“, характерно за епохата (Макфийтърс, ред. 1973: 17).

По всичко личи, както отбелязва Руис Рамон, че Торес Нааро е „драматург, който в своята теория не просто приема готовите норми, а критично ги адаптира спрямо собствените си идеи или ги замества с нови“. В тази „лишена от сервилност позиция“ спрямо класиците Руис Ра-

мон вижда характерна особеност не само на Торес Нааро, а като цяло на испанския Ренесанс и на испанските драматурзи (Руис Рамон 1988: 76).

В теоретичните разсъждения върху театралния жанр впечатление прави значението, което Торес Нааро отдава на творческата свобода на драматурга. Той прилага драматургичните норми спрямо спецификата на пиесата и ако сюжетът го изисква, не се колебае да промени броя на действащите лица или да премахне някоя от двете части на комедията – *introito* и *argumento*. В тази „гъвкавост“ при прилагане на литературния канон откриваме неспокойния дух на твореца, който подчинява нормата на творбата, а не обратно, откриваме свободата на драматурга такава, каквато ще я види Лопе де Вега през XVII в.

Торес Нааро дели комедиите на два типа. „За нашия кастилски език – пише авторът – според мен са достатъчни два комедийни жанра – реалистичен и фантастичен.“ Според драматурга, в реалистичната комедия (*comedia a noticia*) се разказват добре известни и случващи се в действителност събития, докато във фантастичната (*comedia a fantasía*) случките са фантастични или измислени, но изглеждат като истински, дори и да не са такива.

Следвайки тези принципи, Нааро създава комедии и от двата типа. От преките му наблюдения над живота в Рим се ражда социалнобитовата комедия „Наемници“, в която авторът осмива живота на испанските войници в Италия. Пиесата е сатира на действителността и на нейните „герои“ – антиподи на националните герои от една отминала епоха. Авторът разкрива свят, белязан от социална и морална дисхармония. Критиката, породена от диспропорциите на заобикалящата го действителност, ражда пиеса, изпълнена с ирония, сарказъм и гротеска.

Творбата се отличава с прост драматичен сюжет. Папата² се нуждае от нова войска от 500 души. Капитанът събира тези наемници из улиците на Рим, като пред публиката дефилират различни персонажи: опитните войници ветерани (*soldados pláticos*) – Гусман, Мендоса и Манрике, новобранците (*soldados bisoños*) – това са испанските селяни Хуан и Перо, напуснали родните си земи в търсене на препитание. Сред новобранците е и интересният образ на Лианьо, представител на църквата, който с лекота захвърля расото при възможността да спечели някой и друг дукат и да се отдаде на земните удоволствия. И разбира се, Капитанът – произлязъл от *miles gloriosus* на Плавт, този антиобраз на доблестен воин, който в задачата си да събере войска вижда единст-

² Според Зимич и Жийе става въпрос за папа Юлий II, докато Менендес Пелайо и Батайон смятат, че това е Лъв X (Пренц 2007: 100 – 101).

вено възможност да забогатее, като измами наемниците и не им плати. Новината, че се свиква войска, раздвижва испанските наемници в Рим. За всички тях това е възможност да спечелят лесни пари.

Пиесата се характеризира с проста драматургична структура. Гръбнакът на комедията е динамичният и наситен диалог, който водят многобройните герои в „Наемници“.

Както отбелязва Руис Рамон, в творбата няма главни герои. Всички персонажи са равнопоставени по отношение на действието, защото от значение е не какви са, нито какво правят, а какво казват. Чрез диалога, истински и завладяващ, пред очите ни се разкриват сцени от вулгарния, груб, непристоен и материален свят, който авторът пресъздава с почти натуралистична достоверност (Руис Рамон 1988: 78). Именно този реалистичен поглед към действителността и нейните деградирани герои, водени от най-низки страсти като алчност, сребролюбие, лъжа, измама и предателство, е силата на драматурга Торес Нааро.

Събитията в комедията се развиват на „улица в покрайнините на Рим“ („Calle de un lugar en las inmediaciones de Roma“). Авторът открива първо действие с монолога на Гусман – *soldado plático*, войник ветеран, който се жалва от съдбата си на наемник, принудила го да се скита в търсене на прехрана:

No sabéis adónde os ir, no halláis a quien servir,
todo el mundo está perdido; ni siquiera un mal partido (I, 21 – 24).

(„Не знаете накъде да тръгнете, целият свят е изгубен, не намирате на кого да служите, дори и на неизгодна партия.“)³

Mas, cuidado, sino a mí, pobre soldado,
todo el mundo está callado, que la paz me hace guerra (I, 35 – 39).
sobra la paz por la tierra

(„И когато светът е затихнал и мирът царува на земята, то за мен, бедния войник, мирът е равносилен на война“.)

Цялата житейска философия на наемника се разкрива в думите на Гусман: за войниците, които с право желаят войната така, както бедните лятото, тя е начин на оцеляване, средство за прехрана и по-добър живот (I, 40 – 44).

³ Преводът на цитираните пасажи от комедията е мой – Р. К.

Pues, digamos, con razón la deseamos
 los soldados no medramos como pobres el verano (I, 40 – 44).
 sino la guerra en la mano;

(„Да кажем,/ че ние, войниците, преуспяваме/ само когато воюваме;/ с право желаем войната, / както лятото беднякът.“)

И ако с първите си думи героят предизвиква симпатия, то следващите стихове разкриват пред публиката цялостния му образ. За изграждането на характерите Торес Нааро залага на диалога. Той разкрива героите си и ги прави смешни чрез техните собствени думи.

Следвайки правилата за реалистична комедия (*comedia a noticia*), изложени във „Въведението“ (*Prohemio*), Торес Нааро вмъква в диалозите реални личности, места и събития. В своя монолог Гусман жали по отминалите „славни“ времена на папа Александър VI и сина му Чезаре Борджия – „бащата на войниците/ добрия херцог Валентино“:

al padre de los soldados,
 el buen Duque Valentino (I, 68 – 69).

Неслучайно авторът споменава именно тези две личности, останали в историята със своята алчност, жестокост и безскрупулност. Гусман изпитва носталгия към папата, чийто понтификат ражда сентенцията: „Иди в Рим, за да загубиш вярата си!“, и не пести епитети за величието, благородството и добродетелите на херцог Валентино – Чезаре Борджия, послужил за модел на „Принцът“ на Николо Макиавели:

¡Oh, qué humano!
 ¡Qué señor, qué cortesano,
 qué liberal y cortés! (I, 75 – 77).

(„Какъв човек!/ Какъв сеньор и благородник!/ Колко великодушен и внимателен!“)

И ако читателят очаква примери за военни победи и подвизи, то аргументите на Гусман са други – плащал му е 20 дуката на месец:

Me ponía en esta mano
 veinte ducados al mes (I, 78 – 79).

(„Ето в тази ръка ми даваше/ двайсет дуката на месец.“)

ма, която губи своята стабилност дори само поради това, че действието ѝ е стеснено – неценността е проявила своята агресия и е завзела от нейния терен“ (Паси 1979: 74).

Веднъж започнал с перченето и хвалбите, Гусман трудно може да бъде спрял. Следва изброяването на реални места и битки, в които самохвалкото претендира, че е участвал: битката при Гареляно и Сериньола, алжирския Бежая и берберския Триполи.

В духа на времето Гусман се прави на благородник, „hace del caballero“ (I, 182), перчи се с произхода си, който се оказва доста скромнен. Както отбелязва Макфийтърс, вероятно Гусман нарочно е избрал тази благородническа фамилия, както по-късно в испанската литература ще направи един известен пикаро – Гусман де Алфараче (Макфийтърс, ред.1973: 62). Този похват, разминаването между думи за военна чест и безскрупулни действия, авторът използва и по-нататък в комедията. Капитанът, чиито коварни намерения да измами войниците и да открадне парите авторът вече е разкрил пред зрителя, започва трето действие с пламенна реч, изпълнена с думи за военна доблест и патриотичен дълг, високопарни слова, с които призовава войниците да се борят до смърт или победа, да служат така, че да запазят и умножат спечелената от предците слава:

Pues, hermanos y señores, ya sabéis sin que os lo diga que se ganan los honores con grandísima fatiga. De manera qu'es obligado cualquiera, y con todo su poder,	a seguir tras su bandera hasta morir o vencer. Mayormente nosotros, entre otra gente, con razón más señalada, por no perder al presente la fama de antes ganada (III, 1 – 14).
--	--

(„Братя мои и господа,/ добре ви е известно,/ че почестите се печелят трудно./ Така че всеки задължен е/ и с всичките си сили/ да следва своето знаме/ до смърт или победа./ И най-вече ние, повече от всеки друг, /за да не загубим днес/ спечелената някога слава.“)

Чрез тези думи за военни подвизи, национален дълг, бойна слава, ценности като чест и лоялност, произнесени от Капитана, Торес Нааро постига обратен ефект, антитеза. Един измамник с висок военен чин говори за ценности, които нямат място в съвременното на автора.

Кулминация на тази гротеска са финалните стихове, с които завършва приповдигнатата реч на Капитана – той обещава да възнагради отличилите се войници, дори да трябва да краде от олтара. Кражбата от

олтара в противовес с призива за доблест и саможертва е блестящ щрих в пародията, с която авторът обрисова действителността.

Mas, ¡andar!
Yo tengo de contentar
las personas singulares,
aunque lo sepa robar
de encima de los altares (III, 45 – 49).

(„Да тръгваме!/ Аз щедро ще възнаградя/ отличилите се господа,/ дори да трябва да крада/ от олтарите.“)

Разбира се, не думите за чест и национална слава будят интереса на войниците, а споменаването на парите. Изобретателният Гусман предлага хитроумен план как малкото на брой войници да изглеждат повече и така да вземат повече пари: като минат по няколко пъти на военния преглед. Идеята веднага е приета от Мендоса, който предлага да дефилира цели 14 пъти:

Yo me obligo, si queréis,
de pasar catorce veces (III, 53 – 54).
(„Ако искате, аз обещавам/ да мина четиринайсет пъти.“)

Съществуването на „мъртви души“ в армията не е необичайна практика. Нещо повече, тя ще се задълбочи през следващия век. Свидетелство за това ни дава Марселин Дьофурно: „Капитаните не се интересуват от качествата на новобранците, а само и единствено от набирането на бройката. Практиката на мъртвите души, характерна за всички войски по онова време, позволява на офицерите да присвоят надниците и дажбите, предвидени за войници, чието присъствие в армията се свежда единствено до появата им на военния преглед“ (Дьофурно 1996: 238).

Що се отнася до отношението към Църквата и религиозните служители, цялата комедия е пропита от антиклерикализъм и открита неприязън от страна на автора към небогоугодните дела на божиите служители. Валбуена Прат вижда у Торес Нааро „душевна битка между езическата и чувствена радост от живота в Рим по времето на Рафаело и горчивата религиозна меланхолия, която в някои случаи поражда творби, наситени със сатира срещу корумпирания двор, а в други се спотайва в религиозните идеи на поетите на последните *sancioneros*“ (Валбуена Прат 1981: 38).

В пиесата Торес Нааро не крие презрението си към църковните служители. Тяхната алчност и жажда за материални блага е прицел на сатирата на автора. Още в началото на първо действие (I, 50–54) разбираме, че да си свещеник, означава да се радваш на печалби и имоти: „beneficios“ и „calongías“⁵. Прицел на критичното отношение на драматурга е лекотата, с която се дава опрощение на греховете, и лицемерието на религиозните служители.

Кулминация на критиката към клира е образът на монаха. Той се появява във второ действие, просейки милостиня от селяните Хуан и Перо, които го обвиняват, че се преструва на беден и трябва да работи. Много ирония има в отговора на монаха:

harto trabaja el comer
quien lo tiene de pedir (II, 163 – 4).

(„Най-трудно изкарва прехраната си/ този, който трябва да се моли за нея.“)

Антиклерикализмът на автора изразява отношението на обществото към Църквата. Когато селянинът Хуан казва на монаха, че повече ще му отива пиката, отколкото расото (II, 168 – 169), фрай Лианьо отговаря:

Ciertamente.
Ya Dios, el mundo y la gente
desprecian nuestros afanes,
y era poco inconveniente
renunciar los balandranes (II, 170 – 174).

(„Това е вярно./ Днес Бог, светът и хората/ презират нашите дела/ и няма да е неудобно/ да захвърля тези одежди.“)

Сатирата, насочена към клира, е безмилостна. Градация на критиката към Църквата е въпросът на барабанчика дали расото не е откраднато и предложението му да го разиграят на зарове върху барабана (II, 178 – 179). Колебанията на монаха и самото споменаване на думата „грях“ извикват у барабанчика вълна на негодувание срещу лицемерието и престорената праведност на божия служител. Присъдата над религиозното съсловие е окончателна: раят не е създаден за монасите, Бог предпочита и най-лошия войник пред най-праведния монах.

⁵ Calongía – имот в непосредствена близост до църката, обитаван от канониците.

Que mis hábitos tomemos y allí los remataremos
según usanza moderna, en una sancta taberna (II, 236 – 239).

(„Да вземем моето расо/ и както днес е модерно да се прави,/ да го продадем/ в някоя свята таверна.“)

„Según usanza moderna“, или „както днес е модерно да се прави“, означава, че това е често срещана практика в испанското общество. „Духовенството – пише Хосе Перес – второ от привилегированите съсловия предлага поне толкова голямо многообразие, колкото и благородниците. Бели, черни, прелати, каноници, свещеници, капелани и т.н., те далеч не образуват хомогенна група. Всички принадлежат на духовния клир (fuero eclesiástico), който им дава завидни привилегии: освобождаване от някои данъци, правото да бъдат съдени от специални съдебни власти, които са много по-снизходителни от кралското правосъдие, дори за престъпления от общ характер. За да се ползват тези предимства, не е необходимо ръкополагане за свещеник; подстригването е достатъчно./.../ Така могат да бъдат открити „духовници“, които са месари, търговци, нотариуси...“ (Перес 2005: 256).

Движещата сила, която ръководи героите в комедията, е стремежът към лесна печалба и издигане в социалната йерархия. В преследване на тези цели те са лишени от морални задръжки: измамата и предателството са средството, с което си служат, и мотивите им са еднакво недостойни независимо от мястото, което заемат във военната и социалната йерархия.

Интересни и будещи симпатия са персонажите на Хуан и Перо, които със своето незнание и неопитност са постоянен прицел на подигравки от страна на опитните войници. Типизиран образ на наивния селянин, осъзнаващ безсмислието на войната, но принуден да търси в нея препитание, те са някак си изгубени и обречени в този управляван от материални ценности свят.

В помислите и действията на героите в комедията „Наемници“ няма разкаяние или боязън от Бога. Нещо повече, именно в Бог и в света, който той е създал, наемниците откриват оправдание за действията си. Войниците Гусман и Мендоса, събирателен образ на авантюриста пикаро, се възприемат за жертва на реда, който царува на земята:

Que no hay duda	De Dios mana
sino que el tiempo se muda	cuanto se pierde y se gana;
d'hora en hora, y Dios lo ordena	cada cual arguya y glose:
porque la gente desnuda	Dios quiere, si el pobre afana,
se vistan a costa ajena.	qu'el rico menos repose
	(IV, 100 – 109).

(„Няма съмнение,/ светът мени се всеки час и Бог решава голите/
да се обличат на чужд гръб./ От Бог идва всяка загуба или печалба.(...)
Божия воля е, ако бедният краде, богатият по-малко да почива.“)

Тези оправдания прерастват в разсъждения за богатствата и пагубната им сила. В думите на опитните измамници, чийто единствен Бог са парите, прозира тъжната усмивка на автора и съветът, който отправя към публиката:

Compañero, no tengáis al caballero codicia de su ventura, que ¿sabéis qué's el dinero? Una noche muy oscura; donde llega	parece que luego ciega la discreción en llegando, y el buen camino nos niega y al malo nos va guiando (IV, 120 – 129).
---	--

(„Приятелю,/ не завиждай на благородника/ за неговото щастие,/ защото знаеш ли какво са парите?/ Тъмна нощ, която заслепява здравия разум, отклонява ни от правия път и по лошия ни води.“)

В комедията „Наемници“ Торес Нааро насочва стрелите на сатирата си към един морално обезценен свят, свят на изкривени ценности и лишени от духовност „герои“. В този смисъл смятаме, че творбата надхвърля рамките на социалнобитова пиеса, чиято цел е да разсмее публиката посредством комични епизоди от войнишкия фолклор. Реализмът, който авторът педантично следва в пиесата и който не би могъл да остави никакво съмнение у зрителя относно епохата и мястото, в което се развива действието, е подчинен на друга цел, а именно да създаде сатира на едно общество, чиито ценности и нрави драматургът заклеява.

ЛИТЕРАТУРА

Валбуена Праг 1981: Valbuena Prat, A. *Historia de la Literatura Española, Tomo II, Renacimiento*, Barcelona: Gustavo Gili S.A., 1981.

Дьофурно 1981: Defourneaux, M. *L'Espagne au Siècle d'or*, Paris: Hachette, 1996.

Жийе 1991: Gillet J. Torres Naharro y la tradición teatral.// *Historia y crítica de la literatura española, Siglos de oro: Renacimiento*, ed. de F. Rico, Barcelona: Crítica, 1991, 552 – 558.

Зимич 1977: Zimic, S. *El pensamiento humanístico y satírico de Bartolomé Torres Naharro*, Santander: Boletín de la Biblioteca de Manémez Pelayo, LIII, 1977.

Паси 1979: Паси И. *Смешното*, София: „Наука и изкуство“, 1979.

Перес 2005: Перес Х. *История на Испания*, София: „Кама“, 2005.

Пренц 2007: Prenz, A. C. *Contigüidades culturales en las „composiciones romanas“ de Bartolomé de Torres Naharro*, 2007. Universidad Nacional de La Plata. 20 de enero de 2013 <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.-268/te.268.pdf>

Руис Рамон 1988: Ruiz Ramón, F. *Historia del teatro español*, Madrid: Cátedra, 1988.

Торес Нааро: Torres Naharro, B. *Comedias*, ed. de D. W. Mc.Pheeters, Madrid: Castalia, 1973.